

SOMBRAS DE VIDRIO
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES 1989-2004
Valdivia Baselli / Portals Zubiato¹

**Las aristas del género: discursos de género y poesía en la mujer peruana
contemporánea y finisecular (1989-2004)**

Alberto Valdivia Baselli

1. Introducción: El género del *otro* visto por el otro género

Sea lo que fuere, cuando un tema es muy discutible
—y cualquier tema donde interviene el sexo lo es—
nadie puede esperar decir la verdad.

Virginia Wolf. *Un cuarto propio*

Plantear un acercamiento, desde la mirada de dos hombres, a la poesía escrita por mujeres, tomando en consideración esa postura activa como *masculina* frente a una poesía *femenina*, pareciera plantear una interesante e inédita conquista de un territorio desconocido. Sin embargo *el Otro* en ese ejercicio un tanto maniqueo no es un objeto de estudio fuera del ámbito humano ni excluyente del espacio masculino, es un referente del mismo espacio, con interpretaciones diferentes y diverso enfoque; diferencias en las que, sin embargo, ambas combinaciones cromosómicas (basándonos únicamente en el imperativo biológico) podrían incluso coincidir o *necesitar* coincidir. Recordemos, en Beauvoir, la tesis de necesidad de complemento en ausencia de armonía que entre los dos sexos se da como efecto de una marginación del componente femenino en el hombre:

La Historia nos muestra que los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado, han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos se han establecido contra ella; y, de ese modo, la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro. Esta condición servía a los intereses económicos de los varones; pero también convenía a sus pretensiones ontológicas y morales. Desde que el sujeto busca afirmarse, lo Otro que lo limita y lo niega le es, no obstante, necesario, pues no se alcanza sino a través de esa realidad que no es él. Por ese motivo, la vida del hombre no es jamás plenitud y reposo, es carencia y movimiento, lucha. (Beauvoir: 139)

Al margen de dependencias o interdependencias (pero también definiendo por consecuencia estas categorías) los estudios de género que han pretendido determinar (y continúan en esa búsqueda) las distancias y las cercanías entre los géneros, entre sexo y género, entre el imperativo biológico y la construcción cultural, no han logrado determinar líneas exactas de *persistencia* o *ausencia* de un género en otro (o de un sexo en el otro género), probablemente porque no exista tal o porque las variables entre

¹ Los presentes estudios y antologías son fruto de una investigación que desde el 2000 ha sido trabajada en *tándem* con Gonzalo Portals Zubiato.

un espacio y otro son demasiado abstrusas, cambiantes o demasiado remitidas a relevancias individuales que resisten una norma general. Otra interesante posibilidad se abre desde las teorías alrededor del género que plantean que la dicotomía sexo/género es cada vez más endeble, por considerarse ambos conceptos contruidos desde la cultura y no *per se* (ya que la noción de sexo innato es una construcción dada dentro de la cultura y producto de la historia, por lo tanto, interior a ellas). La foucaultiana Judith Butler asume, incluso, la noción del género circunscrita al símbolo construido sistemáticamente por la praxis histórica y, por lo tanto, modificado por ella y sensible a dichas variantes (Butler 1990). El postestructuralismo y el psicoanálisis asumen la identidad de género como una existencia históricamente inestable. El psicoanálisis lacaniano de Mitchell y Rose propone al género como un elemento adquirido a partir de las experiencias infantiles en torno al *complejo edípico* en el que el sujeto adquiere una subjetividad activa (masculina) o una pasiva (femenina) en el transcurso de la construcción de su personalidad (Mitchell y Rose 1985). Además, se plantea las propuestas a través de las cuales los sistemas de oposición binaria dejarían de tener sentido, pues se presupone que no existiría un real vínculo entre sexo y género (las mujeres podrían tener elementos de *masculinidad* y los hombres de *feminidad*); sin embargo, hemos debido plantear la búsqueda de la poesía escrita por mujeres como un retorno a la totalidad y, dentro de ella, a la ambigüedad que da como resultante un sistema humano en el que todas las categorías se entremezclan y construyen un ojo único que al mismo tiempo ve y es visto y (a diferencia del poema de Machado²) existe por ambas circunstancias:

Entre la unidad y la multiplicidad, el Uno y los muchos, hay una oposición que parece insalvable: el Uno no puede ser parte de los muchos pues en ese caso se desvanecería, convertido en uno de tantos; asimismo, si los muchos se funden en el Uno, desaparecen. El Uno no puede ser sino uno; el muchos está condenado siempre a ser muchos. La oposición es absoluta y la tentativa por derivar a los muchos del Uno o la de fusionar en uno a los muchos viola a la lógica.

Sin embargo, desde Platón la filosofía pensó haber soldado esta fractura. Aristóteles distinguió entre el ser y los entes o existentes. Todo lo que existe, sean hombres o animales o cosas, son modos o grados del ser. Así el Uno se salva. Quiero decir: subsiste, infunde ser a cada ente y a cada cosa. Y más: es la condición necesaria para que las cosas y los entes sean o existan. (Paz: 20)

El ser entendido de esa manera, el ser metafísico, permite una lectura andrógina de la poesía e, inclusive, permitiría una escritura en la misma categoría. Sin embargo este deslinde metafísico del problema de género no esquiva las sutilezas y aristas más interesantes del *encuentro con la mujer* que significa el proceso de análisis, estudio, compilación y antología de poesía de mujeres (femenina o no, según se siga determinada tendencia de género):

Lo que me interesa es establecer relaciones entre puntos muy distantes, relaciones muy inesperadas entre las cosas de que quiero hablar. En esta dificultad hay un interés, y en ese interés, una tensión que, para mí, es mucho más importante que el equilibrio estable de la armonía, que no me interesa en lo absoluto. La realidad se debe atravesar en todos los sentidos de la palabra... Quiero atraer al espíritu hacia una dirección a la que no está habituado, y despertarlo. (Breton: 224)

² “El ojo que tú ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve” (Antonio Machado. *Nuevas canciones*. Madrid: Castalia, 1980)

En ese deseo de *atravesar en todos los sentidos a la realidad* está inmerso el eje motor de nuestra búsqueda por el discurso de la mujer en general y en la poesía que ese discurso descubre durante los 90 en el Perú. La contraposición entre la tesis incluyente (Paz) de la totalidad genérica que hemos propuesto para la lectura (e, inclusive, escritura) de la poesía y la de la ambigüedad de nociones binarias en oposición sexo/género se armoniza en una tesis superior: la relatividad de las perspectivas posmodernas (e, incluso, desde una concepción relativa de lo *real* en Einstein) nos permiten cambiar el foco para conformar un estudio más completo de la poesía escrita por mujeres, desde la totalidad en consecuencias ambiguas de género hasta la particularización de las entidades genéricas de identidad.

Este ejercicio por verificar al ser, desde su dimensión poética, comienza desde el texto hacia el lector (y al metatexto del crítico) y, en el ejercicio de ese sistema activo, la identidad *real* o la edificación del *yo* dentro del género y fuera de él (en ambas tesis confluyentes para efectos del análisis), se construye desde mecanismos de representación. Tanto el lector (los investigadores y antólogos, en este caso) cuanto la escritora (y, como medio y fin, la escritura) requieren de referencias coincidentes de respeto al código de asimilación de la experiencia poética, en la que se *dará* la construcción de esa identidad relativa a la perspectiva:

Solo es posible investigar adecuadamente un texto cuando la sensibilidad estética del lector puede transformarse en un instrumento más al servicio de la comprensión.

En cambio, cuando la sensibilidad estética del investigador no se adecua a las necesidades que impone una obra, es preferible que el estudioso descarte el intento de comprenderla y dedique sus esfuerzos a otra más afín a sus propias posibilidades. Por lo tanto, podemos decir que cuanto más variada sea la sensibilidad estética de un investigador, tantas más obras estará en condiciones de comprender adecuadamente. (Maldavsky: 47)

Así, los receptores de la obra serán los constructores de la identidad y de la noción genérica de esta, desde una perspectiva relativista, descubriéndola en la poesía, pero dentro de un sistema más amplio de totalidad que no excluye diferencias en sus interioridades. La identidad de representación emergerá (literaria, discursiva y genérica, como un todo de sutilezas del Todo) tanto en esas dimensiones de artificio y designio cultural cuanto en su versión de búsqueda ontológica, de pretensión y de pregunta sobre el ser. En estos cuestionamientos, preguntamos tanto por la mujer (y por lo tanto, por el hombre) cuanto por lo que podría definirse como mujer, al margen de los imperativos de su representación determinante o de caracterización de su poesía:

Lo idéntico se nombra a sí mismo con un pronombre de la enumeración: la serie de las equivalencias se definen por una suerte de redundancia atributiva, a nombre de la unidad; y, en consecuencia, tanto frente a lo distinto, que sería lo diferente, como a lo diverso, que sería lo indistinto. Quizá por ello el discurso forense entendió "identidad" como una ficción: la identidad se establece cuando una persona resulta ser aquella que se supone que sea; es decir, el sujeto es la representación de su imagen. (Ortega: 15)

Frente a esta problemática de identidad y género, de observados y observadores, de distancias e inclusiones, de construcciones e inexistencias, el abordaje a la problemática de la mujer a través de su poesía ha escapado de un *problema exclusivamente literario* a una problemática de definiciones, puesto que ningún estudio serio podría plantear una tesis coherente sin antes determinar su objeto de estudio.

Nuestro objeto de estudio es la poesía, empero. Sin embargo, la poesía escrita por mujeres. Sin embargo, la poesía de mujeres en los últimos quince años. Creemos que el objeto de estudio poético puede desasirse, en un plano de rigor valorativo, del referente genérico. El crítico y/o el antólogo, a pesar de lo dicho, no deberían eximirse de trascender a ese valor básico para descubrir en el discurso poético discursos híbridos y conexiones subalternas que nos remiten a las ciencias sociales y a la construcción filosófica y simbólica del mundo, a partir del lenguaje. En sentido estricto, la poesía escrita por mujeres no se diferencia de la de los hombres, en esa univocidad que bien ha resuelto Paz desde Aristóteles, pero no es posible (ni deseable) relativizar el componente genérico al momento de acercarnos al tejido poético de la producción femenina, al desarrollar sus mecanismos y sistemas de construcción, revelación y ocultamiento, en una *convivencia* literaria que permita la real vinculación, el enriquecimiento y el desarrollo simbólico en confrontación y/o íntima comunicación con el Otro que pretende la poesía:

La manera de presencia de la mujer como tal, aquello que hace posible intentar conocerla, no es una percepción, ni una experimentación, ni una serie de observaciones que pueden reflejarse en estadísticas, sino antes que todo eso, una relación personal. El hombre puede saber algo de la mujer en la medida en que *convive* con ella; y lo que puede lograr depende de la pluralidad, continuidad, intensidad, multiplicidad de dimensiones de esa convivencia. (Marías: 16)

2. La poesía y las mujeres: ¿poesía mujer o mujeres en poesía?

Todo hombre se crea una mujer, en la cual se encarna a sí mismo en su propia culpa. Pero la mujer no es ella misma culpable; se vuelve culpable por la culpa de los otros, y todo aquello por lo cual se condena a una mujer debería ser puesto en la cuenta del hombre.

Otto Weininger

La poesía escrita por mujeres (y la particularidad peruana se incluye en el canon) ha debido romper con premisas semióticas, construcciones sociales e imperativos morales para permitir su eclosión y desarrollo. En el Perú, como tradicionalmente en el resto del globo, la poesía escrita por la mujer ha sido analizada y compilada por analistas hombres. Tanto el ejercicio de la poesía cuanto el de la crítica en este sentido puede obedecer, hasta cierto punto, a las restricciones de acceso a la lectura que se verifican en las estadísticas que nos alcanzan François Furet y Jacques Ozouf, por un lado, y, por otro, Roger Schofield, en las que verificamos que “en la Francia revolucionaria, cerca de la mitad de la población masculina leía y aproximadamente el 30% de las mujeres” y “hacia 1850 en Gran Bretaña un 70% de los hombres y un 55% de las mujeres leía” (Cavalló y Chartier: 542). Los índices de alfabetización a finales del siglo XIX pueden advertir de una tendencia que, sin embargo, no será gratuita al verificar que las mujeres no toman una participación activa e importante en la literatura peruana hasta finales del siglo XX, refiriéndonos, exclusivamente, a la presencia cuantitativa.

A pesar de hacer uso de referentes externos a nuestra realidad (que se condicen con los peruanos) y recordando que los referentes de literatura escrita por mujeres asumidos por la poeta peruana durante el siglo

pasado fueron, en su mayoría, extranjeros³, esta literatura no tiene ni siquiera a finales del siglo XX y a inicios del presente una presencia equitativa (una vez más, cuantitativamente) que la de los hombres: los poemarios publicados por mujeres en los quince años que ocupan la selección de este estudio antológico (1989-2004) superan apenas el ciento en contraposición de los libros publicados por hombres que fácilmente duplican, por lo menos, esa cifra.

La poesía que escriben las mujeres en el Perú ha desarrollado las categorías trabajadas por los discursos de género y podrían coincidir todas, inclusive, en el periodo señalado. La poesía más reciente, escrita por mujeres, ha desovillado la esencia de la gran mayoría de los enfoques posibles que los discursos de género podrían plantear para catalogar su discurso poético: desde la reafirmación de la identidad corporal (Rivas, Troiano, Yunis) hasta la poética más lejana al imperativo de género (García, Delgado, Flores). En la mitad de esa distancia todos los coros se abrazan y se diseminan por los versos: cada planteamiento genérico ubica su traducción poética en las representantes de la poesía última del segundo milenio en el Perú.

La mujer, tradicionalmente vista como representación más que como sujeto activo de representaciones, ha debido romper con el mito de su semiótica y trascender a los tres aspectos que, según Cirlot, apoyándose en Jung, el imaginario colectivo plantea: “sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; *Magna mater*, o amada o ánima” (Cirlot: 320). Jung propone las tres nociones de mujer que han prevalecido en el inconsciente colectivo (del hombre, podría indicarse, aunque, como consecuencia, también de la mujer como auto-representación) en las que la representación femenina (impulsiva, Eva; afectiva, Elena; intelectual, Sofía; y moral, María) se asienta para ser objeto de construcción por parte de otros.

El cuerpo femenino ha ejercido una fascinación continua y múltiple en la cultura occidental. Arte, mito, política, religión y anatomía ahondan en el tema del cuerpo femenino como lugar de reproducción sexual, organización del parentesco, división del trabajo, regulación de la sexualidad y estética. El cuerpo de Eva ha sido considerado tanto la esencia de lo sublime como la condensación de la suciedad peligrosa. Cielo e infierno habitan, recubren, abarcan y expresan el cuerpo femenino. (Castro-Klarén: 123)

Las poetisas del concierto finisecular peruano han demostrado someterse a ese paradigma o someter el paradigma para reconstruirse como entidades femeninas y, por lo tanto, como nuevos símbolos o replanteados. La mixtura que permite una apertura de género más fuerte desde mediados de siglo pasado en el mundo (y, al parecer, desde los 80 en el Perú) se ha coronado en una actitud exploradora de esas dimensiones personales (e incluso, cuestionadora de ellas) en los años 90 (recordar al grupo *Noevas* que se formó y que editó en los 90 libros de poetisas, como Violeta Barrientos, que planteaban esta confrontación con la tradicional representación femenina, incluso, desde el nombre de su agrupación) y en el tercer milenio. Muestra de esta ruptura con la simbología tradicional y apropiación del “objeto femenino” por el sujeto femenino en el poema es la poesía de la ya mencionada Barrientos, Grecia Cáceres, Giulliana Mazzetti o Montserrat Álvarez en *Zona dark*:

Oh, nosotros tenemos que trivializarlo todo
ustedes saben
para qué malgastar miradas demasiado profundas

³ No creemos necesario señalar aquí, para la sustentación de este argumento, estadísticas que recuerden que la tradición poética de las mujeres peruanas ha, generalmente, sido mucho menor que aquella extranjera con posibilidades de influencia real en la escritura de los peruanos y peruanas.

en las cosas
yo no he nacido para que me tomen el pelo
si veo a una mujer echo mano a sus senos
bruscamente arremeto
contra su 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

El replanteamiento de la mujer como concepto por la propia mujer en el discurso poético de las poetisas de los 90, en contraposición con algunas que reafirmaban la condición femenina de referente en los 80, no ha agotado el desarrollo de una poética acorde con las aperturas prismáticas de los 90, que incluso tuvo su germen en algunas poetisas poco vindicadas de los 80 (Chocano) y otras aventuras más individuales de décadas previas (Portal, Varela, Bustamante, Ordóñez, Beleván). Sostenemos que esta apertura más colectiva en los 90 es su punto de partida (aún demasiado pobre, sin embargo, y sin garantías de mantener ese desarrollo temático y actitudinal).

La actitud de ruptura con estos cánones de la noción femenina, la diversidad de registros poéticos, la confrontación con la noción de referente poético más que de poeta activa y, como veremos en la selección, la gran calidad de algunas poetisas que iniciaron y desarrollaron su devenir poético público durante los 90, demuestran que el inicio de una apertura se ha dado, pero, como se dio –hasta cierto punto– en la década de los 80, puede fácilmente truncarse o dispersarse para no llegar a espacio concreto en relación con su punto de partida.

3. El discurso de género en el Perú y la poeta peruana

La tradición literaria peruana no ha sido muy proclive a los estudios de género, como bien lo ha señalado Velázquez Castro, indicando que los trabajos críticos que ocupan esa dimensión han tenido desarrollo bastante tardío, con ejemplos de publicaciones notables y sistemáticas en los años 90 (Velázquez Castro: 217-218). Tradicionalmente, la noción de género y de la poeta en el Perú ha soportado una mirada poco lúcida y bastante tendenciosa frente a los planteamientos que requerían definir o plantear tesis entre literatura y género, entre poesía y poeta mujer. Si a esto se agrega que el mayor desarrollo de los discursos de género es un producto reciente, y que también el prejuicio y las definiciones ambiguas y tendentes a relacionar directamente sexo y género como dicotomías insolubles han sido patentes y fundamentales escollos para formular juicios de valor sobre la poesía de las mujeres en el Perú y definirla, podremos completar un panorama crítico de los estudios literarios poco auspicioso para la poesía escrita por mujeres y mucho más para cualquier tesis de replanteamiento teórico sobre la misma:

La poetisa es hasta cierto punto, en la historia de la civilización occidental, un fenómeno de nuestra época. Las épocas anteriores produjeron solo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, pues se contentaba con ser una variación de sus temas líricos o de sus motivos filosóficos. La poesía que no tenía el signo del varón, no tenía tampoco el de la mujer –virgen, hembra, madre—. Era una poesía asexual. En nuestra época, las mujeres ponen al fin en su poesía su propia carne y su propio espíritu. La poetisa es aquella que crea una poesía femenina. Y desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de todas las literaturas. Su existencia es evidente e interesante a partir del momento en que ha empezado a ser distinta. (Mariátegui: 322-323)

Si bien es cierto que Mariátegui no le resta total mérito a la poesía escrita por mujeres (por lo menos, a la que él asume como poesía de mujeres, es decir, “femenina”) sí subordina su valor e, incluso, su propia existencia a la “diferenciación espiritual de la del hombre”. Mariátegui estaba muy lejos de los discursos de género que cuestionan la oposición sexo/género y también muy lejos de esa misma dicotomía que los asume interdependientes. La existencia de “poesía masculina” escrita por mujeres es un planteamiento de los discursos de género; sin embargo, Mariátegui no se plantea el valor de esa poesía escrita por mujeres con rasgos “masculinos” (que simplemente hacen referencia al devenir poético del canon). Asume, equivocadamente, que los temas líricos o los motivos filosóficos de la poesía son exclusivamente masculinos (y por lo tanto, rasgos de una poesía masculina) excepto cuando refieren directamente aspectos “femeninos” en su discurso.

Ya Sánchez, cuatro décadas después, había señalado (sin acusar directamente el caso Mariátegui) el absurdo de una constitución taxonómica de la literatura en virtud a “características genéricas” y, por lo tanto, aboliendo su valoración a partir de esta referencia de identidad: “Fue con los románticos con los que, desatado nuevamente el sentimiento, se abrieron nuevas oportunidades para la poesía y la narración femeninas (suponiendo que la literatura tenga sexo, lo cual es un disparate ritualmente aceptado) (Sánchez: 173).

Sin embargo y a pesar de alguna mirada de cierta lucidez en esta perspectiva, el problema de confusión de género propuso en el Perú una noción de poesía escrita por mujeres subordinada a la ruptura con los temas usuales (“masculinos”) o de la tradición poética occidental, la misma idea que planteó equivocadamente una “generación poética femenina de los 80” por agrupar algunas voces que refirieron en su construcción poética la referencia al género propio.

Es palmario que a la poeta no se le ha permitido el ludo verbal en lo que se refiere al género: si refiere en su poética el recurso al elemento sexual *necesariamente* está haciendo poesía femenina o necesariamente está incluyéndose dentro del discurso de género o, peor, construyendo un legítimo discurso propio (Reisz 1994). Uno de los problemas mayores que esta equivocada noción de género/sexo/escritura ha provisto a los estudios literarios peruanos ha sido el de la devaluación de la poesía que las mujeres publicaron en el Perú. Es cierto que, durante el siglo XX, al igual que en el espacio de los hombres, la poeta peruana ha tenido grandes momentos y momentos pobres (generalmente, al igual que los hombres, con altos representantes individuales y más o menos aislados); sin embargo, el desconocimiento, el prejuicio y la pobre noción de género ha llevado a nuestros críticos e historiadores literarios a una marginación parcial de la poesía escrita por mujeres o a juicios de valor totalmente despropositados como el de Núñez en el 38:

Las poetisas están, en gran mayoría, adheridas, con bastante heterogeneidad de valores, a la línea tradicional. Acusan muchas de ellas, poca evolución espiritual y cierto apartamiento de la cultura literaria que determina, de una parte, que no sepan distinguir aquellos módulos ya concluidos y cultivados hasta la saciedad por meritorios poetas de otras épocas, de aquel margen de características también tradicionales que pueden merecer aún hoy un cultivo y un aprovechamiento dignos de aprecio. De otro lado, no existe en ellas, un estricto criterio de selección estética y el desborde sentimental prima con su cortejo de banalidades, de arrobamientos, de lugares comunes y de imitaciones demasiado saltantes de poetisas americanas de alta valía como la Agustini, la Ibarbourou y la Storni. (118)

Todo lo señalado por Núñez, hacia 1938, podría en una importante medida ser atribuido a la poesía escrita por hombres, en la que también encontramos numerosas muestras de los mismos errores poéticos que

él señala. Podría asumirse que las pocas poetas de valía de aquel entonces (Portal, Recavarren) no estaban dentro de las referidas en los errores que Núñez enumera (a pesar de que Núñez generaliza, dice: “no existe en ellas, un estricto criterio de selección estética y el desborde sentimental prima con su cortejo de banalidades...”); sin embargo, lo grave de las apreciaciones de Núñez es que asume como característica de la poesía escrita por mujeres aquello que no es exclusivo de ellas en aquel periodo.

Curiosamente este efecto negativo que tuvo la incompreensión de género y la ausencia de planteamientos en la discusión de este tipo en el Perú produjo, hacia los años 80, un efecto antitético: la invención de una generación poética femenina y la sobrevaloración de los discursos poéticos que se adecuaban a la noción que Mariátegui proponía como “poesía femenina” y, por lo tanto, la única poesía que las mujeres podrían producir de valor o interés.

4. Cronología precedente: errores en la noción *mater poeticae*

El pánico que invade al sujeto (masculino) frente a este teatro
expresa el terror de que, detrás de muchas máscaras, que caerán
una a una como las capas de una cebolla, no haya nada,
ningún secreto femenino último.

Slavoj Žižek

La señalada sobrevaloración e invención de “generaciones” poéticas ha obedecido a una tendencia equivocada de algunos críticos por diseñar una periodización lineal de referentes: el tiempo sería determinante para definir precedentes, influjos e influidos (incluso en periodos tan breves como un año). La noción de lo que hemos querido llamar *mater poeticae* (“madre de la poesía”, “madres” e “hijas” poéticas, sujetos poéticos “parteros” de una tradición posterior) ha sido clave para los analistas históricos de la poesía hecha por mujeres en el Perú. A pesar de que no se ha estudiado ni se han vinculado sustancialmente los referentes temporales de las mujeres de otras épocas literarias peruanas, desde Magda Portal hasta Carmen Ollé, ni se han vinculado influencias entre las poetas de los 50 (Blanca Varela, Fonseca, Ferrer), ni las de los 60 (Eguren, Allison, Helfgott, Bustamante, Westphalen, Briceño, Ibáñez, Thorne, Bejarano), sí se ha construido una línea de referentes entre las poetas de los 80 (sobre todo Silva Santisteban, Dreyfus, Pollarolo, Robles, Alba, Di Paolo, Sui-Yun⁴) y, asimismo, se ha buscado el germen de esa iniciación en poetas de los 70 y su borde (María Emilia Cornejo y Carmen Ollé). A pesar de haber sido signadas algunas poetas anteriores como “creadoras de una tradición de poesía escrita por mujeres”, nunca se describió un vínculo ni lo suficientemente sólido ni razonable, en el sentido de la *mater poeticae* entre ellas, puesto que tampoco lo había:

Cada una de las poetas de las que nos venimos ocupando [Bejarano, Bustamante, Thorne, Varela, Westphalen, Portal, etcétera]⁵ han sido creadoras de algún modo de una tradición como Magda

⁴ A pesar de lo difícil que resulta catalogar de poetas a algunas referidas, e incluidas en el canon, en este interparentético.

⁵ Los corchetes y la referencia, de aquí en adelante, son nuestros.

Portal por su actitud emblemática o como Blanca Varela por la consecución de un estilo muy personal. (Martos: 49)

Es importantísimo redefinir, en contra de la idea de las *mater poeticae* hegemónicas y determinantes, este planteamiento con uno de simplemente “referentes”, incluso circunstanciales. Es verificable que todas las figuras precedentes de los 80 y 90 han sido influencia importante (dependiendo de cada individualidad influyente e influida) de las poetas posteriores; han sido, además, responsables de una tradición; que estas figuras (sobre todo Blanca Varela, única poeta del siglo XX peruano puesta en real valor) de la poesía peruana han resultado punto de partida y validación de género, además de revolución estilística (sobre todo en Varela) en sus aportes estéticos. Empero, el sistema de influencias es, en esta tradición poética de mujeres, demasiado ambiguo como para signar compartimentos estancos en un riesgo poco razonable. Sería maniqueo reducir los trabajos de estas figuras como estigmas a representar referencias del poder creador de la mujer, al margen de evidentes influencias específicas, poéticas, estilísticas; sin embargo, sería igualmente simplista erigirlas matronas, parteras, figuras “emblemáticas” creadoras de una “tradición específica”. Puesto que como toda poesía, mixta, interrelacionada siempre y retroalimentada de múltiples fuentes y siendo fuente múltiple de muchos alimentos, la poética que devino en las últimas décadas del milenio se nutrió, a nivel estrictamente poético, tanto de ellas cuanto de poetas hombres y de referentes extranjeros:

Cuando [Antonio] Cisneros pregunta si reconocen en alguna autora peruana el antecedente de su trabajo, [Patricia] Alba responde:

Viéndolo bien, nuestro auténtico punto de partida no sería una poeta, sino un poeta como César Moro. Para él también el objeto amoroso es masculino. Su poesía es, en mucho, una referencia fundamental. Un complejo físico, psicológico, afectivo, sexual. La idea de la totalidad. (Dreyfus: 60)

No es desatinado, inclusive, hablar de la influencia de las poetas de la generación del 70, 80 ó 90 en unas Varela o Bustamante, por ejemplo, posteriores al inicio de su trayectoria poética. En teoría de influencias literarias no hay, como sabemos, influjos sincrónicos.

5. *Mater poeticae* y la construcción del mito 80

A partir del final de la década del 70 se inicia uno de los fenómenos idealizadores más extraños y polémicos del devenir inscrito en la poesía de la mujer peruana. El fenómeno en el que un grupo de poetas mujeres tratarían en su poesía el tema de su circunstancia de género y hablarían, sin escrúpulos, de sus conflictos más excluyentes en relación al cuerpo femenino y al fenómeno femenino *per se*; siguiendo a Mariátegui: una *poesía femenina escrita por mujeres* y, por lo tanto, una poesía interesante y válida.

En el análisis de la gestación de este fenómeno de liberación y búsqueda de la identidad femenina a partir de la muerte de la década de los 70 y toda la década de los 80, se ha pretendido signar a Carmen Ollé, con *Noches de adrenalina* (1981), como punto de partida consolidador de la mirada femenina ante la búsqueda de la mujer como ente genérico y corporal (condicionado y enriquecido por un cuerpo con características diferenciales, al margen del hombre y al margen de cualquier entidad biótica), construyendo, por primera vez, con lucidez y proyección, una poética experimental, intelectual –dotada de yuxtaposiciones e

intertextualidad—, como una reflexiva poetización de una postulación ensayística de la “problemática de la mujer” en voz lírica e intimista.

La aparición de *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé en 1981 tuvo un significado diverso: el ritual de la ruptura. Diez años antes Ollé había formado —si bien discretamente— parte del grupo iconoclasta *Hora Zero*, pero nadie hubiera podido señalar que ella iba a ser la poeta más audaz y más impúdica de los años ochenta. Esta afirmación es válida no solamente considerando a la poesía escrita por mujeres sino también a la escrita por hombres. Ollé es una precursora de las poetas que la han seguido en el tiempo. Cierto es que un ojo cuidadoso puede ver en sus versos un empapamiento tal vez excesivo de los puntos de vista de Bataille, pero es verdad también que Ollé es atrevida y por eso original. . . . Por antonomasia Ollé es la señaladora del cuerpo, del propio y del ajeno, no para mostrar la belleza de sus proporciones y de las formas, sino para evidenciar la complejidad de su funcionamiento.” (Martos: 49-50)

La salida en 1981 de *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé (1947) será el punto de partida de toda una corriente poética femenina que expresará su anticonformismo con la sociedad machista, el cuestionamiento de los valores morales vigentes a través del tema erótico (Forgues 1991: 30)

La audacia mayor señalada por Martos en Ollé no solo implica una sobrevaloración de la poeta (su “audacia” acapara toda una década de poetas hombres y mujeres, a pesar de que su planteamiento puede rastrearse fácilmente, como él mismo señala, en postestructuralistas como Bataille, el que, además, desarrolló un discurso de género) implica, también, implícitamente la construcción de otro “hito” representativo de la poesía en eclosión que tendría su cúspide en los 80, poesía seguida desde esa audacia por otras “hijas” de la tradición iniciada por Ollé, ya que Martos y Forgues la plantean, uno, como precursora y, otro, como punto de partida, de las poetas que la han seguido, en esa noción de periodización lineal, en el tiempo.

Ollé, sobrevalorada de esa manera, fue limitada en sus posibilidades de aquilatamiento real, que desde una perspectiva menos maniquea podría haber sido signada como una de las mejores muestras de un tipo de *incunable* (en el sentido etimológico) de uno de los discursos de género traducido en discurso poético. Sin embargo, la crítica afortunadamente puede replantear sus códigos y reordenarse.

Dotada de una capacidad intelectual ecléctica y sincrética de las más ricas, *Noches de adrenalina* configurará un experimento poético-racional de interesante reflexión sobre la condición femenina (desde el deterioro hacia la potenciación de su volición como mujer por encima de la simple clasificación) y las innumerables posibilidades creativas que este hurgamiento personal postula. Sin embargo, ni fue la única ni por ser la primera por publicación tendría que ejercer la hegemonía del referente. *Noches de adrenalina* (ni siquiera Ollé, el libro) tuvo el *privilegio* de ser un libro novedoso (por publicación y planteamiento) pero no iniciador sino sintomático de esas múltiples y amorfas influencias alimentadoras y retroalimentadoras en un contexto de poetas ya con conciencia de los discursos de género y de corrientes feministas en boga. *Noches de Adrenalina* conforma un libro clave para una comprensión del fenómeno en conjunto, pero no un arquetipo ni un hito fundacional, posible de mitificación por encima de la poetas de su propia generación.

Por su parte, el supuesto magisterio de Ollé resulta incluso más arbitrario, si atendemos a las fechas de publicación. Aún cuando en apariencia sea más fácil detectar su presencia entre las *audaces*, a partir de los versos de *Noches de Adrenalina* que Silva-Santisteban y Dreyfus toman como epígrafes para sus primeros libros. ¿Empatía o tutelaje? Pues los críticos optan por lo segundo y cometen un flagrante anacronismo. No olvidemos

que al menos los primeros textos de Alba y Dreyfus, aparecen en revistas como *Sic*, *Macho cabrío* y *Trompa de Eustaquio*, que circulan entre el 79 y el 80. Esto es, cuando Ollé vivía en París y su primer libro estaba todavía inédito. (Dreyfus: 62)

Es importante señalar que Forgues, en una reciente publicación, reitera su valoración y taxonomía y contesta al argumento descalificador de Dreyfus sin agregar ningún planteamiento repensado:

El caso de Mariela Dreyfus es aún más sintomático, pues al mismo tiempo que cuestiona la inserción de su poesía en el marco de una corriente erótica iniciada por María Emilia Cornejo y formalizada por Ollé —mantengo el juicio piense lo que piense Dreyfus— pretende situarse en el mismo plano de fundación de Cornejo y Ollé. (Forgues 2004:19)

Como lúcidamente ha planteado Mariela Dreyfus (sin plantearse como “fundadora”), la crítica (en el germen de Martos y Forgues) ha pretendido signar una fórmula de *mater poeticae*, fenómeno que ella denomina irónicamente de “mamás es hijas” (Dreyfus 1999: 62), en la instalación del paradigma por María Emilia Cornejo y la praxis primera de este paradigma por Ollé. El caso de esa instalación es más endeble aún, puesto que la escasa difusión y la publicación póstuma de la poesía reunida de Cornejo (ocho años después que *Noches de adrenalina*, en 1989) impiden una teoría sustentada de influjos, ni siquiera a través de Ollé, puesto que sus postulados (ya fue anotado, con razón por el mismo Martos), planteados desde la filosofía y discursos de género más obvios y metatextuales que los actitudinales de Cornejo, impiden siquiera la simple sugerencia de un magisterio real.

María Emilia Cornejo, era, cuando murió en 1972 y tenía sólo 23 años, la figura más prometedora de la poesía femenina. Por desconocerse mayormente su escritura, pocos saben que es ella la iniciadora de la nueva corriente del erotismo de la poesía en el Perú. Desperdigada en revistas, o conservada celosamente por sus familiares cercanos, su escritura sorprenderá sin duda a muchos cuando se publique su libro póstumo. Cornejo tiene una renovada rebeldía frente a las convenciones patriarcales de la sociedad . . . En la tradición femenina, María Emilia Cornejo cumple un parecido rol al que tiene en la poesía de los varones Javier Heraud. Es una mujer emblemática que en su corta vida escribió algunos textos verdaderamente antológicos y que anunciaban ya mejores logros. (Martos: 51)

La temprana muerte de María Emilia Cornejo (1949-1972) ha privado sin duda a la “poesía femenina” de una de sus voces más auténticas y prometedoras. Si se conoce su poema “Soy la muchacha mala de la historia” antologado por Alberto Escobar, el resto de su poesía ha sido hasta la fecha poco divulgado. (Forgues 1991: 15)

Si María Emilia Cornejo se ha convertido en figura emblemática de la poesía escrita por mujeres —igual que Javier Heraud, el poeta guerrillero muerto con las armas en la mano 1965, en el caso de la poesía escrita por varones— no es tanto en mi opinión, como se ha sostenido algunas veces, por haber desaparecido en plena juventud, como porque los poemas que publicó en vida anunciaban algo nuevo. Algo nuevo por el malestar y rebeldía, empapados de ternura, que expresaban sus versos frente a la sociedad en la que le había tocado vivir, a las convenciones sociales y al tabú del sexo. (Forgues 2004: 103)

La poesía de Cornejo, mantenida durante los 70 y los 80 casi de manera clandestina (un puñado de poemas publicados en 1970 en la revista *Gesta* y tres poemas publicados en otra revista de poca difusión,

Eros, en 1973), no podría influir más allá de sus posibilidades reales de recepción⁶. En todo caso, asumiendo un posible influjo, los pocos poemas publicados en vida por Cornejo plantean una construcción poética subversiva por actitud y no por planteamiento poético, valor que sí podríamos aceptar parcialmente en Ollé (recordando que varios postulados de *Hora Zero* fueron incluidos en su *constructo* poético y que Ollé tomó prestados muchos artilugios de la vanguardia de los años veinte y treinta, en ese momento, ya trasnochados, empero). A partir de la publicación, en 1989, de *En la mitad del camino recorrido*, poesía reunida Cornejo, pudimos hacer un análisis más certero de su capacidad poética. Reducimos esta posible influencia (y solo posible) a un tenor de actitud, puesto que la poesía de Cornejo ha demostrado, en una lectura menos apasionada que la de Martos y Forgues, el no tener mayor trascendencia poética o estética. Dreyfus señala que habría que leer la poesía reunida de Cornejo “sin desmerecer la factura lograda de *ciertos textos*”⁷ (62), Escobar (1973) la incluye en su antología como promesa (sin contar con todos los textos publicados en 1989, es decir, sin capacidad real de valoración del *corpus* poético), Tamayo simplemente la menciona dentro de la poesía del los 70 (1993: 1006) y, para enfatizar la intrascendencia que Cornejo ha significado en el concierto hispanoamericano, Oviedo ni la nombra en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, a pesar de sí nombrar en un par de líneas a Carmen Ollé (2001: 470).

Sabiendo que lo signado podría referirse únicamente a diferencias de críticos en recepción de una poeta, no debemos dejar de lado, para analizar la real calidad poética de Cornejo, el imperativo mariateguista de *validación de la poesía femenina* en confrontación con las características “femeninas” que la poesía de Cornejo sí exhibe en los poemas dados a conocer en los 70 y que facilitaron el aplauso y/o la aceptación de críticos aún permeables a la poesía desde su imperativo genérico de validez:

Podemos empezar diciendo entonces que la poesía de María Emilia Cornejo es femenina, porque su obra expresa formas ligadas a su posición como mujer en la sociedad patriarcal. La voz que se expresa en sus textos construye una identidad en conflicto, enfrentada por *lo que debe ser una mujer* y *lo que ella es* y afirma ser. (Huamán: 30)

En 1989 se publica *En la mitad del camino recorrido*, libro póstumo que debería demostrar la calidad prometida por sus mayores promotores y, además, sus posibilidades de validación como *mater poeticae* de una “generación” (una década) entera. El libro, sin embargo, solo demuestra el fiasco. Por encima de cualquier pretensión poética o estética que, en Cornejo es generalmente artificial y carente de importantes recursos expresivos, lo único rescatable en Cornejo fue su postura contestataria y aguerrida frente a las normas de “decoro y silencio” que ante la sexualidad personal y la intimidad corporal la sociedad patriarcal sugiere mantener. La poesía no está desasida de sus sistemas de incursión histórica y contextual, pero su texto debe ser lo suficientemente sólido como para superar una época o una circunstancia.

No me parece atinado abandonar el objeto científico, sino, por el contrario, aceptar las peculiares condiciones que nos impone nuestro objeto de estudio, para determinar, por un lado, el grado de elaboración y coherencia

⁶ Sostenemos, además, la imposibilidad *real* de valorar la obra de una o un poeta cualquiera en base a poemas sueltos y no en base a libros íntegros, en los que se expresa –además de la capacidad poética a nivel de *unidades/partículas* independientes en el trabajo del poema o del verso– la construcción del cosmos estético, temático y técnico de una postura orgánica y mayor que incluye tanto a la poeta como un todo (con múltiples búsquedas, regiones y aristas) como a su poesía. No negamos la posibilidad de desentrañar calidad desde la valoración de un solo poema, sin embargo esta calidad es únicamente específica y particular de ciertos elementos del desarrollo poético, no de la mayoría. La simbiosis entre la poesía (la palabra, el verso, el poema) y el registro vital del creador(a) –solo posible en un libro– hacen la Poesía y conjugan su real y mayor valor.

⁷ El subrayado es nuestro.

de la obra, y, por el otro, su poder expresivo, innovador, respecto de los signos ya consumidos. Al efectuar este doble abordaje que supone un análisis intraestructural (dentro del sistema de signos de la obra) e interestructural (confrontando los sistemas de signos de la obra con los exteriores a ella), nos encontraremos con una sorpresa: descubriremos que el logro alcanzado en la elaboración y la coherencia interna en un nivel estético posee una relación de mutua implicación con el logro alcanzado en el intento de renovar un sistema de signos que evidencia ya agotada su capacidad expresiva. (Maldavsky:48)

Sucede con Cornejo ese abismo interestructural/intraestructural. Su manejo simbólico se empobrece al confrontarse con una estructura externa a la del poema en sí: los referentes manidos y, en algunos casos, demasiado obvios para *innovar* poéticamente se destruyen ante su ropaje de estructura confesional y contestataria. Se diría que el sistema de tonos actitudinales son rescatables pero no en relación con sus construcciones sígnicas internas, pues colapsan al confrontarse con las estructuras externas que las descubren faltas de *creación*, riesgo poético e innovación estética: “Creemos, efectivamente, que no basta violar el código para escribir un poema. El estilo es falta, pero no toda falta es estilo.” (Cohen, 201)

Otros analistas más recientes han, sin embargo, mantenido el mito de Cornejo, Ollé y la “generación del 80” como parte de un *status quo* asumido sin ningún sustento argumental.

Cabe llamar la atención sobre la trascendencia de las voces femeninas de la generación del 70. La notable floración de la poesía escrita por mujeres en los años 80 y 90, sin desconocer resonancias de las voces mayores (sobre todo, Blanca Varela), ha tenido como ejemplos desencadenantes a dos poetas de la Generación del 70: María Emilia Cornejo y, en particular, Carmen Ollé. (González Vigil: 29)

A pesar de lo notado, la llamada “generación del ochenta” ha persistido dentro de las categorías de antólogos e historiadores de la literatura peruana del siglo XX. Algunos investigadores ya han verificado lo obvio, es decir, que ni todas las poetas de los 80 trabajaron la identidad erótica del cuerpo como parte de su enfoque poético, ni cada uno de los libros de cada poeta significó una partícula de la unidad erótico-poética de su trayectoria: la mayoría de las poetas mostró las aristas de la verdadera creadora (Chocano en *Estratagema en claroscuro*, Silva Santisteban en *Ese oficio no me gusta*, Rosella di Paolo en *Continuidad de los cuadros*, Patricia Alba en varios poemas de *O un cuchillo esperándome*, por dar algunos ejemplos.). La generación temática (erótica) del 80 es cada vez más fragmentaria y menos nuclear de lo que ha, estructuralista y apasionadamente creído, la periodización usual:

Pero la poesía de Cornejo, ni la de Ollé, ni la de Silva Santisteban o la de Dreyfus, es solo erótica. Tal vez suceda que al catalogar a la poesía femenina de poesía “erótica”, como exacerbación de los sentidos, se esté nuevamente resemantizando lo femenino y si ya no remite a lo trivial, sentimental o afectivo, ahora se convertirá en un sinónimo de erótico, corporal, sensorial. (Huamán: 40)

Notemos, además, que Forgues recientemente replantea su discurso y, en contra inclusive de lo planteado por Martos, señala también la heterodoxia temática de las poetas de los 80. En el capítulo “La vertiente erótica” de su libro *Plumas de Afrodita*, luego de enumerar a Cornejo, Ollé y a las poetas de los 80, según el autor, incluidas en su categoría, señala que “conviene aclarar no obstante para ser completos que estas poetas no se mantendrán en esta sola línea de creación” (2004: 51), rompiendo el erróneo paradigma de la cohesión temática de las poetas de los 80.

Es evidente, por lo expuesto, que ni hubo una gestación simplista de generaciones temáticas ni hubo matronas de una estructura de discursos de género durante la década del 80 en el Perú, simplemente existió poesía escrita por mujeres con, en algunos poemas y libros (y no totalmente, incluso), temáticas de identidad, trabajo estético y expresivo del cuerpo: la toma de la mujer como signo y metáfora por la misma mujer que escribe y gesta su poética y teoría simbólica. 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. Los discursos de género, los planteamientos y cuestionamientos que estos discursos plantearon durante la citada década y la del 90 sí tuvieron eco, sin embargo, en el discurso poético de la mujer en el Perú; discursos variados que, asimismo, se amplificaron (inclusive, por ejemplo, en el trabajo del sujeto homoerótico en poesía) durante los años finiseculares y el inicio del tercer milenio. Por ello hemos escogido como punto de partida de nuestra selección poética el año 1989, año de la publicación de la poesía reunida de María Emilia Cornejo, como el hito paradigmático de la destrucción de un mito y sus consecuencias en todo lo asumido como moneda corriente por el *establishment* literario en el Perú.

6. Periodización

Es obvio que no todos habitamos el mismo tiempo.

Ezra Pound

Periodizar el sistema último de la poesía peruana escrita por mujeres desde 1981, fecha del pretendido inicio de la poesía “de identidad” (que no incluyó a toda la poesía escrita por mujeres en los 80) como preferimos nominarla, no es un asunto de hitos sino de cuestionamiento al hito, al referente, y a la generación.

Recordemos que la teoría de generaciones (esbozada en el XIX por los positivistas von Ranke, Comte y Dilthey, y aplicada en el XX a la literatura por Petersen, cuyos principios recogerán Jeschke y Salinas en sus estudios de la denominada “Generación del 98”), se cristalizaron más sustancialmente en el pensamiento de Ortega y Gasset quien aportará realmente desde una reflexión profunda una visión filosófica rigurosa del concepto de “generación” en el campo de la cultura y la literatura. Basándose en el desarrollo de la vida del hombre en sus etapas (infancia, juventud, madurez, ancianidad), Ortega construye analogías con el avance, vigencia y duración de valores culturales y estéticos de los periodos, planteando en lapsos de 60 años de lucha, replanteamiento y confrontación de generaciones divididas en 15 años cada una. Estas teorías han sido reformuladas y confirmadas por Pedro Laín en *Las generaciones en la Historia* (1945) y Julián Marías en *El método histórico de las generaciones* (1949).

Sin embargo, tanto el replanteamiento cuanto la reafirmación de las ideas positivistas desarrolladas por Ortega y Gasset han tenido en Wellek y Warren crítica e, incluso, negación. Los detractores de los postulados de Ortega y Gasset plantean que no es suficiente el cambio de generaciones para explicar los giros literarios producidos en la historia de los distintos movimientos estéticos. Creemos que, a pesar de la lucidez de los planteamientos de Ortega y Gasset, Wellek y Warren señalan verdades empíricas muy sencillas de comprobar. No nos serviría de mucho, por lo tanto, el plantear un sistema de generaciones aplicado a las mujeres del fin de siglo (a pesar de la coincidencia: 1989-2004, hacen 15 años).

Si bien es cierto que la cercanía de las tres décadas pasadas no ayudan a que podamos tentar una distancia importante para asunto tan (pretendidamente, por lo menos) objetivo como la periodización de sistemas y valores estéticos (como bien lo refiere García-Bedoya 2004), tentaremos la aproximación a una

periodización provisional que sirva de base o de referente contra el cual (o a favor del cual) plantear alternativas posteriores.

García-Bedoya culmina su periodización del siglo XX en el lapso denominado “Periodo de crisis del estado oligárquico”, con cierre en 1975. El argumento que finiquita el periodo es la carencia de objetividad para periodizar a partir de la fecha, sin dejar entrever que la referida implique el cierre del periodo incluido en la categoría. Nosotros nos planteamos un inicio de eclosión de poesía escrita por mujeres en los años setenta, con las poetisas que publicarán sus poemarios en los 80 pero que comenzaron a publicar poemas en revistas de la especialidad en la década pasada. Podríamos, asimismo, signar 1981 como el inicio de esa eclosión de poesía escrita por mujeres (no femenina, no genérica, ni siquiera solo de identidad) que construiría estancos temáticos (identidad, cuerpo, acto poético, metapoesía, referencia doméstica, enajenación de los entornos cotidianos, referente mítico-simbólico, relación de pareja y también erotismo) entre poetisas y entre poemarios. 1981 por el primer libro, *Noches de adrenalina*, no por libro iniciador, que difiere absolutamente con los postulados de Martos, Forgues y lo establecido en el *status quo* literario peruano.

El mito crítico también construye un periodo literario, por lo que ese periodo mítico de poesía “erótica” escrita por mujeres culmina con la publicación de la poesía de Cornejo en 1989. Nada mejor que la evidencia de la carencia como para dejar de lado un mito construido a partir de la ignorancia y ausencia de los elementos probatorios (el texto).

De 1989 al 2004, a pesar de constituir los 15 años que Ortega y Gasset hubiera aplaudido, no nos convence ni como generación ni como periodo, simplemente porque desconocemos lo que significará para el periodo planteado los años que se avecinan. El límite de algo debe construirse sobre la base de un territorio más amplio que el mismo límite a determinar. Este espacio de 15 años, sin embargo, sí tiene su propia dinámica y sus diversificaciones contrarias a las poetisas del periodo 75-89 (mezclando un poco al azar, licencia que nos permite la cercanía de nuestro tiempo y el tiempo analizado, la categoría de García-Bedoya con la nuestra).

No debemos asumir, sin embargo, esta pretendida periodización a espaldas de la lógica: la absoluta coherencia estilística no es propia de ningún periodo, la poesía convive polifónicamente en la que secuencias literarias diferentes coexisten o, inclusive, se mantienen autónomas, enfrentadas o contiguas (Rama 1974).

Es notorio que la coetaneidad de un grupo de escritores implica que éstos reciben el impacto de similares circunstancias políticas, sociales o culturales, que suelen moverse en los mismos ambientes o recibir la influencia de maestros comunes. Pero no es menos cierto que frente a estímulos semejantes, distintos individuos reaccionan de maneras también diversas, e incluso totalmente contrapuestas: la unidad generacional resulta solo aparente, y encubre con frecuencia propuestas divergentes. (García-Bedoya: 24)

Siguiendo estas categorías, no es posible construir “leyes” que rijan un periodo específico y conglomeren a toda una “generación” biológica por el simple imperativo coetáneo-cultural y menos pretender aplicarlas periodológicamente en busca de “forzadas regularidades en el proceso literario” (García-Bedoya: 24).

Quizá sería más interesante o adecuado el reformular para nuestro periodo, 1989-2004, la teoría de Wellek en la que una sección del tiempo es *dominada* por un sistema de normas, lo que supone otras normas actuantes contiguas a la dominante (Wellek y Warren 1966), sin embargo esta comprensión de periodo (o de generación) o nos desirve para el periodo 1989-2004 o nos invita a concluir que no existe en él generación

alguna; inclusive, periodo alguno, puesto que no existe en el lapso planteado ningún planteamiento estético dominante sino compartimientos estancos, sin demasiada solidez en sus contornos, que constituyen una dinámica *inter pares*.

Tendremos que concluir, para el lapso en cuestión, una noción de periodo más heterogénea y activa que las planteadas usualmente. El periodo será, entonces, un territorio simbiótico de lucha de espacios y contigüidad, amalgama parcial y atomización: dispersión y concentración con leyes internas y en comunicación *interespatial* de simbiosis y repulsión enésimas, señalando también espacios que no comparten en absoluto ni siquiera el simple conocimiento del otro. Quizá el *Zeitgeist* (espíritu de la época), dentro de las teorías que acusan a los 90 como una “generación X”, sin identidad, sin colectivismo, sin requisito gregario, demasiado individual, pueda congregar en parte lo disperso.

El periodo no es pues la encarnación de una esencia intemporal que el estudioso debe intuir o aprehender en una obra. Un periodo es la resultante de fuerzas contrapuestas, y obras diversas pueden expresar “espíritus” diversos (no solo en lo ideológico, sino también en cuanto a orientaciones estéticas). (García-Bedoya: 22)

7. 1989-2004: La resultante de fuerzas contrapuestas o la poética de la mujer escindida

7.1 Sobre la antología: ¿postulación necesaria de un canon?

El plantear un estudio de la poesía de un periodo determinado no implica tanta problemática como el gestar una antología o selección. El estudio puede ser hasta cierto punto descriptivo y, a pesar de no excluirse de juicios de valor, sus tesis podrán superar el espacio individual de cada poeta para centrarse en el periodo. Una antología no puede darse tales licencias. Una selección debe excluir lo que se muestre debajo de la línea de calidad e incluir aquello que se empine sobre ella. Determinar la línea de la exclusión es menudo trabajo; sustentarla es una pretensión mayor.

Debemos, sin embargo, antes de abordar directamente el espacio real de las poetas 1989-2004, especificar las directrices de la inclusión o exclusión de voces en el presente estudio antológico, intentando ser claros para facilitar la crítica que todo trabajo antológico suscita:

- Nos hemos centrado en considerar los poco más de cien poemarios (libros íntegros, no hemos tomado en cuenta *plaquettes*) publicados entre 1989 y 2004, por autoras cuyo primer libro hubiese aparecido entre dichos límites cronológicos, recordando que, según Robert Escarpit (1974), lo importante no es la fecha de nacimiento sino la fecha de acceso a la vida literaria (a pesar de lo polémico de la idea, hemos asumido como fecha de acceso a la vida literaria la publicación del primer libro).
- Hemos ubicado una búsqueda bastante interesante por registros poco explorados por las mujeres en el Perú. Hemos vindicado el rasgo de la innovación en las poetas de los 90.
- Asimismo, hemos descubierto también una regular búsqueda de exploración de varios registros en la trayectoria de una misma autora. Esta pretensión aparece en más de una poeta de los 90. También ha sido un importante juicio valorativo para este estudio y selección. Por obvias razones este criterio ha sido muy difícil de aplicar a poetas con un solo libro editado y no ha sido objeto de

consideración en los casos de poetas muy jóvenes que hubieran publicado su primer libro a pocos años del cierre de la presente selección.

- No hemos incluido voces “prometedoras” o “con potencial en el futuro”. Creemos que una antología es una radiografía de un tiempo, no un ejercicio de adivinadores. No apostamos por ninguna voz poética: solo podemos validar desde nuestra perspectiva lo existente.
- No creemos en una poesía estática. Hemos valorado la calidad de la trayectoria poética, cuando nos referimos a una poeta con más de un libro editado. Muchas poetas que, inicialmente se incluyeron en esta antología, tuvieron que ser marginadas de ella por la baja calidad de sus entregas poéticas posteriores.
- No creemos en antologías de a poema por poeta: esta selección pretende mostrar la mayor cantidad de aristas de calidad de cada poeta seleccionada.
- La calidad poética ha sido la directriz excluyente y mayor de esta antología.

En el mismo momento en que se plantea una selección o antología, se piensa inevitablemente en la construcción de un canon. Desde el momento en que excluimos e incluimos, seleccionamos. Desde el momento en que seleccionamos, señalamos a la selección con un juicio de valor por encima de cualquier otra, puesto que de lo contrario entraríamos en una contradicción inaceptable. Sin embargo, las razones más importantes que construyen un canon no son las que incluyen o marginan un libro (o un autor) sino aquellas que lo mantienen a lo largo del tiempo (recordemos que el término ‘canon’ hace referencia a la norma y a la repetición musical). Por lo tanto, una selección tan reciente como la que planteamos no podría pretender arrojarse ínfulas de canon, aunque pueda servir de germen para ello en el futuro.

A pesar de lo afirmado, el problema ya no radica en construir o no un canon, sino en su posibilidad real. Bloom ha defendido al canon con la idealizadora idea de la memoria colectiva:

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como la lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. (Bloom: 27)

Cuando referimos al canon como un ejercicio de memoria o un sistema de colectividad cultural en el que grupos de seres humanos nos hacemos partícipes a partir de la cultura (a partir de referentes comunes) pareciera el canon un sistema bastante auspicioso para servirle a las ciencias sociales como categoría de aglomeración social y construcción de identidad cultural. Sin embargo, poco tiene que ver el actual canon literario con su efectividad real en un sistema de mercado absolutamente desorganizado y mal informado, en un sistema en el que el lector (con la pobreza de lectores y de lecturas contemporáneas) en general no se guía por cánones académicos ni por referentes concretos de poder desde influencias de información, sino por un caos poco definible:

Así pues, por una parte, la oferta, dominada por el terror a una crisis de mercado considerada siempre inminente, ha “enloquecido”, en el sentido en que ha perdido a todos los niveles (y especialmente a los más fuertes) un campo de referencia en el que moverse con relativa seguridad y entrega al público productos de *Triviallitteratur* y clásicos en ediciones modernizadas, *instant-books* periodísticos de pésima elaboración, ensayos filosóficos o lingüísticos y recopilaciones de chistes, poesía y novela negra, ciencia-ficción y política,

historias del vestido o del sexo y novela rosa, todo ello de modo indiferenciado, es decir, sin que el sello editorial, ni el aspecto comercial, ni, sobre todo, el precio sirvan para discriminar, para reordenar el amasijo de textos cotidianamente producido. (Cavallo y Chartier: 608)

¿Cómo plantear un canon frente a un sistema de adquisición del libro tan caótico y frente a un lector tan, masivamente, empobrecido y desorientado en ese caos? Es posible que el canon como una referencia exclusivamente académica funcione, incluso, en la acepción de 'memoria' cultural que Bloom maneja, empero la norma planteada no se acerca al lector existente en el sistema de mercado actual ni un ápice. Y no tenemos manera de saber cuánto le serviría si, por lo menos, lo conociera.

Si no es posible un canon real en este contexto, debemos trabajar *mutatis mutandi* sobre el ideal. El rechazo académico (ya no del lector inserto en el zafarrancho del mercado actual), de las minorías y de los que plantean cambios en lo que postula repetición, no es un problema reciente para el canon. Desde que los cristianos de los siglos III y V d.C. se rebelaron contra el canon de la tradición pagana griega y latina e impusieron su "canon" de libros sagrados y, asimismo, cuando los humanistas del XIV y XV rechazaron el canon escolástico y propusieron leer a los clásicos autores latinos y griegos, un canon ha perseguido a otro por la hegemonía. Sin embargo, nunca el rechazo fue total, lo que permitió (y aún permite) la coexistencia de cánones en una misma sociedad o en una misma cultura. Quizá es a esa superposición o convivencia a la que podríamos apuntar al plantear cánones (o semillas de canon) para que las próximas generaciones de investigadores modifiquen, replanteen o superpongan los suyos.

En la literatura peruana no existe un canon en consenso absoluto y podríamos decir que aún está en formación primigenia. El canon literario peruano no solo es el arquetipo del ideal (puesto que representa lo que "deberíamos leer" y no lo que el lector efectivamente lee) sino que demuestra una fragilidad inusitada. El conjunto contemporáneo de libros *que todo peruano debería tener como referente cultural*, o que todo lector debería asumir como "de calidad" está construido sobre la base de visiones o muy subjetivas o tendentes a una rigurosa telaraña de intereses dentro de los fueros académicos y los pocos espacios mediáticos que se ocupan de la literatura. Podríamos decir que tenemos un canon comercial real (que sí puede influir más certeramente en algún público que compra libros) pero no un canon real, ya que este (por endeble) ni se respeta totalmente en las escuelas.

El canon, como estantería, necesita ser reordenado, espolvoreado, rociado con líquido antipolilla y probablemente a medida que la población crece y el tiempo pasa se le debe añadir unas cuantas tablas con ladrillos en uno de los extremos. Eso no ha sido hecho desde por lo menos fines de los años 40 y comienzos de los 50, cuando intelectuales como Jorge Basadre o José Gálvez contribuyeron a hacer el balotario con el que todos hemos estudiado. Al balotario se le han añadido novedades, cómo no, pero no ha sido repensado, a pesar de que un cúmulo de investigaciones ha cambiado por completo la topografía literaria. Hay una especie de tranca política y de ocio que ha impedido que el cambio se procese. (Lauer: 137)

El canon en el Perú es un problema aún por resolver. Nuestra selección agrega su grano de arena a la problemática y simplemente espera, ya que el tiempo está aún demasiado encima como para ver sin nebulosas e intuir con cierta precisión.

7.2 Sobre las poetas: la poética de los 90: sombras de vidrio⁸

Estamos de acuerdo, básicamente, con lo postulado por Luis Fernando Chueca en su ensayo sobre la poesía de los 90, "Consagración de lo diverso", cuando postula una dispersión de temáticas y estéticas sin demasiada claridad y ningún planteamiento poético dominante. En el caso de las poetas, la diáspora estética y temática es más evidente y obedece, también, a una conciencia mucho más importante que desde los estudios de género han producido ellas en la construcción del discurso poético.

En la poesía de los 90 existe una evidente búsqueda por reafirmar, tanto en autoras jóvenes cuanto mayores, la consolidación del individuo en la poética descrita y en la diferencia.

De modo tentativo se pueden señalar algunas líneas que los poetas de los noventa recorrieron y, hoy, ya terminada la década siguen recorriendo. Cabe notar que no se trata de compartimientos estancos ni de escenarios que exigen fidelidad exclusiva, sino de "espacios" por los que se está "de paso", en los que se habita durante algún tiempo o, en algunos casos, en los que un poeta ha fijado su voz, quizá definitivamente. (Chueca: 78).

Es el caso de la mujer peruana durante los 90. Sin embargo, el quiebre importante en ella es la independencia que a partir de una noción más fuerte de su "condición femenina" (falsa, parcial, heterogénea o híbrida) y su apartamiento de cánones genéricos usuales que habían signado la poesía de la mujer como excluyente únicamente en "lo femenino".

La poesía hecha por mujeres en los 90 no está constituida por varias voces que comparten un mismo género (si es que es posible, a estas alturas, aglutinar u homogenizar al referirse al género), sino que son una misma voz que se refracta en busca de todas las variantes, aristas y pliegues que contemplan la posición de su feminidad (o su no-feminidad). En los 90 poco pareciera importar, también, el conglomerado genérico, el gregarismo feminista (con guardadas excepciones, claro está⁹) como motor o móvil del impulso poético.

Habíamos notado ya la posible construcción de "espacios" técnico-temáticos en los que los poetas de los 90 podrían insertarse para agruparse de alguna manera (pretensión un tanto *antinatural* si recordamos la diversificación e individualismo regentes en la poesía finisecular) también en el caso de las poetas de los 90. Descubrimos espacios similares a los que Chueca señala, segmentándolos, discutiendo en algunos casos algún espacio por él señalado o la adscripción de determinada poeta a un "espacio" definido¹⁰. Es obvio que, en sentido estricto, hay espacios que incluirían a más autoras pero hemos preferido únicamente incluir a las voces de calidad tanto en su planteamiento poético como en su trayectoria. Incluso, existen "espacios" técnico-temáticos no tomados en cuenta por la misma razón, porque ninguna voz amerita presencia en la selección.

⁸ Este espacio del ensayo ha sido escrito en tándem con Gonzalo Portals Zubiare.

⁹ Nos referimos a algunas agrupaciones exclusivamente femeninas que influyeron en el devenir poético de las poetas de los 90, como *Noevas*, que incluyó a poetas del 80 y del 90, como Doris Moromisato y Violeta Barrientos, respectivamente; o *Colmena* con muy poca trascendencia en el espacio cualitativo de la poesía de los 90, hasta el momento. Además, grupos del mismo periodo que incluyeron dentro de sí a poetas mujeres, no constituyeron un espacio de cuestionamiento de género ni un manifiesto en pro de la poesía con elementos "característicos" femeninos. *Noble Katerba* (que incluyó entre sus fueros a la poeta del 90 Roxana Crisólogo), como otros grupos heterogéneos de este periodo, demostraron que el ejercicio poético de los 90 ha sido un afirmación de la individualidad, tanto en grupos homogéneos cuanto en aquellos que se permitieron la mixtura genérica.

¹⁰ No está de más puntualizar que en nuestro estudio y antología incluimos a poetas que Chueca no incluye, puesto que escapan de su lapso de trabajo o, bajo sus criterios de coetaneidad, no se incluyen en los noventa. Asimismo, excluimos autoras que él sí incluye por haber formulado nosotros juicios de valor diferentes de los suyos o, quizá, más estrictos.

El primer espacio a notar es el del experimentalismo técnico e hibridez poética. Este es un espacio de mixturas, pero en el que predomina el trabajo de lenguaje, las acrobacias de dicción y de sentido. En este espacio, ubicamos a Ana María García, Monserrat Álvarez, Mónica Delgado y Gladys Flores.

Ana María García plantea en *Hormas & averías*, desde el epígrafe (“al amor, contra él”), la bidimensionalidad explícita de su lectura. Una celebración dudosa y con reparos de la existencia humana reviste las páginas de este libro en el que, amén de una disposición tipográfica cuyo rigor enaltece visualmente al texto, el acusado riesgo verbal puesto de manifiesto por su autora sólo puede sorprender a quienes consideran la inclusión del mismo como un elemento añadido y no como parte consubstancial, y por lo tanto indelible de todo proceso creador. Hormas y averías (es decir, moldes con los que se fabrican o forman cosas y daños o deterioros que impiden el funcionamiento de esas mismas cosas) se contraponen – como si de espejos idénticos y encarados se tratara— con el ánimo de consignar, de un lado los resultados previsibles de una búsqueda de antemano infructuosa, y del otro la confirmación fría y razonada de los mismos. Si ya en la primera sección (hormas) se había diseñado a priori el territorio de la imposibilidad y fustigado toda creencia en el devenir (“la vida precede al acto final”), la desazón, el desgarramiento o descarnamiento que trae consigo la segunda (averías) resulta predecible. Es el lenguaje, empero (conjunción generalmente afortunada y luminosa del verso español renacentista y el vanguardismo creacionista y sincrético, con una rastreable impronta vallejiana), el que, negado al derrocamiento, a la obsolescencia, se renueva palmo a palmo. *Juegos de mano* produce un replanteamiento de lo notado y reproduce sistemas que, en un devenir de símbolos en busca de su revés, constituyen, al mismo tiempo, una continuidad poética y una ruptura: el aliento breve del nuevo poemario y la búsqueda mayor de sugerencias signan el cambio, pero el tono se desarrolla desde un mismo cauce de lúcida hibridez y experimentalismo feliz.

Monserrat Álvarez construye *Zona dark* con el uso general de los indicios de “la generación X” y el malditismo de fin de siglo –algo impostado, artificial pero esencialmente irreverente, ahí válido—; define sus filos, sus encuentros y desencuentros con la raza humana y con la sometida oscuridad de su variadísimo registro. *Zona dark* –su único libro– es un macrocosmos poético de sincretismos arriesgados e inteligentes. La estructura se define escindida: segmentos sólidos, disociados del todo nunca lineal. Catorce segmentos en los que presenciamos el discurrir temático de variadas impertinencias, jugarretas lúdicas, verso estrófico formal (cuarteta rimada y métrica), verso con incrustaciones visuales, poética de la calle, poética del vulgo (bilingüismo/barbarismo/vulgarismo), poesía insular –de gestos aguerridos—, poesía confesional tanto como poesía sugerente y lúcida.

Mónica Delgado, por otro lado, una de las voces más jóvenes de esta antología, en este escenario, funda con *electios*, un imperio doméstico en el que el acto de elegir (recuérdese que ‘*electios*’ proviene de la voz latina ‘*electio*’, elección) domina y circunscribe las acciones. Y el elegido para tal fin es, sin lugar a dudas, el lenguaje: hermético, por momentos abstruso, pero rico en matices, en neologismos, en vueltas de tuerca y sacadas de vuelta a lo inocente, a lo superfluo y/o predecible. La estructura del poemario puede resultar un poco dispersa y advertirse fallida (reunión de textos sueltos, sin un hilo conductor aparente), pero es que en *electios* su autora apuesta fundamentalmente por una reformulación del lenguaje a ultranza. La no-significación es una piedra angular asentada solemnemente sobre uno de sus vértices más empinados pero negada a titubear o a ensombrecer, y mucho menos a resbalar sobre lo ya nombrado o elucidado. Gea ya no esculpe, deconstruye; Cronos, en vez de procrear o disponer de las horas, desordena; y Sirenia, en lugar de invitar o persuadir con sus dones, se repliega al punto de la exclusión.

Gladys Flores, otra de nuestras voces más jóvenes, muestra en *Erlebnis* una ironía *in extremis*. Ironía pequeña montada sobre el cuello de la ironía adulta con el único propósito de clavarle los dientes y nutrirse mutuamente de sus fluidos. Nutrientes que se nos ofrecen en un muestrario amplio y rico en matices y desafíos: desde la literatura clásica castellana, pasando por la imaginería barroca, hasta los avances menos percutidos de las vanguardias literarias hispanoamericanas. Todo ello bajo la verborreica lucidez y apostura sincrética de un Behemoto cada vez más demonio del vino y de la gula. Recurriendo a un lenguaje predador, por momentos abrumadoramente husmeador de las decoloraciones citadinas y los andrajos del lenguaje, la poética de Flores establece una cabecera de playa inédita en el escenario poético de su tiempo, y quizá en el de todo el desarrollo de la poesía hecha por mujeres. Hay en ella, amén de un desenfreno mayor, una voluntad de desenmascarar todo lo de esperpéntico que pueda subyacer o subyace bajo el andamiaje literario peruano. Fracturas de carácter tipográfico ceden paso a las fracturas formales que ella asume como mayores en riesgo y decantamiento. Respondiendo a un doble manejo situacional, a una fractura de la fractura misma, Flores –digámoslo puerilmente— lleva adelante el “desatino” y el “absurdo” más encomiable (poetizar de los resabios o retazos por ella misma escarbados y decodificados), precisamente después de recolectar las imágenes y los ropajes que configuraron ese primer espacio creador.

En el segundo espacio, descubrimos una poética extraña y, por lo tanto, no sorprenderá el mostrar una sola voz de calidad: el espacio mitológico de ritualización de la palabra. En este espacio ubicamos *Numerales* y *Cuestión de hojas* de Ana Luisa Soriano. Textos de pertinencia lúdica o dispersión sugestiva en espacios reducidos y de alta capacidad de planteamiento como los trabajados por Soriano se empeñan en elaborar una poética desarrollada por un planteamiento que engarza lucidez y enriquecimiento mitológico (como la numerología) en una taumaturgia verbal y emocional; poética que permite, además de la intuición y la emotividad de su gesto, la mirada fundamental del raciocinio. La brevedad de su tono y de su texto ha evitado una tautología innecesaria y de poca pertinencia en la retórica de Soriano. Es esta autora, una de las pocas con una real capacidad para el manejo del verso reducido, cercado por la ilimitada cadena retórica de metáforas “en ausencia” (que potencia la sugerencia) y metalepsis enriquecedoras de la progresión de significados.

El tercer espacio es el del eclecticismo como signo mayor de la poeta. El paradigma de ese ejercicio de cambios y recambios en cada publicación es Violeta Barrientos Silva.

Empeñosa por el riesgo y los diversos registros poéticos en cada planteamiento: sugerencia, ciframiento, veladura; ludo verbal y visual, ludo ácido y simbólico, ludo laberíntico, lirismo sensual, lirismo lúcido (metonimia, sinécdoque, antítesis), cada uno como búsqueda individual signada en cada libro publicado. *Elíxir* es una primera búsqueda, algo desordenada, algo impuesta sobre el texto que atisba buen desempeño y manejo lúcido de temáticas generales. *El innombrable cuerpo del deseo* es –a pesar de ser un segundo libro de tres— su mejor poemario, un libro de madurez y capacidad; la coherencia y el cultivo de voces en este poemario devuelven al lector el empleo de su visión personal en visión desbordante y expresiva, sensual y crucialmente estética –tanto en el dolor, en el embiste tánico, como en el plácido espacio del reposo (atento, lúcido)—. Este libro trabaja un verso más ordenado dentro del texto en sí y dentro del poemario; el verso concatenado con inteligencia y visión abiertas a la posibilidad y al destierro de los imposibles imprime reflexión y cadencia. Este trabajo pretende ubicar la relación de pareja, el requerimiento

del cuerpo por otros cuerpos y, de esta manera, de los humanos cuerpos por no prescindir de sus heridas o su roce. Un texto breve, pero enhiesto, coherente, sensorial y preciso. *Tras la puerta falsa* es una pretensión más que un poemario: la sugerencia dentro de espacios mínimos, reducidos, texto escaso en busca de puntillismo verbal, precisión de nota musical. *Tras la puerta falsa* utiliza muchos componentes que la sugerencia engloba para hacerlos posibles de expresión y de forma; utiliza el recurso lúdico, la simbología básica, el arraigo personal en el que la mente punzante recuerda una única memoria, mínima, y la repliega en dos o tres versos de musitar difícil. Su cuarto texto ausculta una extraña y desafortunada conjugación de las estéticas previamente tratadas en sus tres libros precedentes. *El Jardín de las Delicias* es una búsqueda por podar y adecuar, usurpar estéticas ya iniciadas y colocarlas dentro de un *collage* avisado y compresor de miradas. Su más reciente poemario, *Tragic/comic* busca un planteamiento de crítica social e ideológica en el uso de un verso absolutamente básico. Esta entrega verifica su notable amplitud de registros; empero, también demuestra cuánto se arriesga la poeta en esos cambios de foco: *Tragic/comic* es la cima de la poesía de Barrientos, de la que esperamos pueda escalar.

El cuarto espacio es el de la poesía urbano-metafísica. Roxana Crisólogo es la poeta mayor de este espacio. Sus poemas-masa, catárticos, abrumadores, desmesurados sobre bases cotidianas y con elementos del pop y de la rebelión individualista-juvenil de los *beatniks*, han requerido de un verso dispuesto visualmente para mantener un ritmo abierto (encabalgado en cortes de propósito, prosódicos), libre, además de elaborar una retórica de la repetición, deprecaciones e interrogaciones retóricas. Crisólogo: avasalladora, demostrativa de los reductos socio-urbanos, de una apretada dimensión de construcciones infectas, erige una poética de la diaria catástrofe, con versos largos, multidimensionales, preñados de elementos cotidianos que avanzan de su banalidad hacia el ser que los vive y que los poetiza. La técnica de Crisólogo, muchísimo mejor en *Abajo sobre el cielo* que en *Animal del camino*, es de una libertad frenética; la metáfora, el oxímoron y la sinestesia, las figuras sensuales y las tremendistas, conjugan su canto, su silencio y su ausente música.

El quinto espacio es el del lirismo sensual y la enajenación simbólica de los entornos. Grecia Cáceres es la diseñadora y sacerdotisa de este oráculo. Cáceres construye, de figuraciones y lirismos sobre objetos-símbolo, una poética exacerbadamente sensual y al mismo tiempo litúrgicamente metafísica. Ubica sus espacios detallistas y breves, plenos de sugerencia y liturgia presta al preludio de la existencia, de la atención y del abatimiento en una técnica sensual, plagada de sinestesias reforzadoras del ambiente descrito y preguntas que imprimen su poesía de sugerencia y misterio. Construye una poética de la veladura, del rumor y del musitar dilecto; la palabra agraviada mantiene su intensidad y su lirismo frente a la dupla que se eleva de la retórica sensorial con el sentido tras la lectura. La dupla levedad/gravidez actúa en *de las causas y los principios*, único texto poético de Grecia Cáceres, como el eje central de un desarrollo argumental que, empezado por la nómina de los espacios nombrados (reveladores del ansia de conocimiento y reconocimiento) decantan en otros hemisferios, en búsquedas mayores. Objetos, sustancias y esencias pasan a formar parte de un ámbito mayor, a cuyo elevamiento la autora ajusta perfectamente sus sentidos. Narcotizante por momentos, esta realidad se despliega y abre en una suerte de escenario contemplado a través de una luna de aumento o del cristal redondeado de una pecera. Sólo así, la mirada hurgadora de quien esto atiende es capaz, haciendo ósmosis, de ingresar y participar en ella. Pero si por una parte, haciendo gala de esa facultad para penetrar territorios generalmente vedados o esquivos, el sujeto narrador entra en contacto (casi filiación) con los mismos, tornándose para tal propósito leve e ingravido, del otro lado

surge la amenaza del rompimiento de semejante hechizo, de ese espacio sobreexpuesto a los sentidos, y por ende de una caída posterior y/o abismal.

El sexto espacio es un simbolista desagregado del anterior, pero por su extremismo temático y singularidad técnica demanda un espacio propio: la liturgia simbolista de la muerte y la claustrofobia. En este espacio ubicamos a la voz más singular en este grupo antologado: Giuliana Mazzetti, representante mayor del oscurantismo poético en la generación femenina de los 90. Sus fueros, rugosos, opacos, divergentes, de visiones subterráneas, patológicas y mortuorias, se construyen, en *No entrará la luz*, a nivel de prosa discursiva, en un monólogo (o diálogo retórico) en primera persona. Los usos imaginistas son sensoriales en Mazzetti, no conceptuales, pero mantienen sus bases en la prosa expresionista, retorcida la palabra hasta el oscuro grito.

El séptimo espacio es el de la memoria colectiva y la mitificación de esa memoria desde entornos no urbanos. En este espacio la poeta mayor es Ana Varela Tafur. Ella construye una poética del ámbito mítico e histórico en la estadia de un mundo herido por la interacción con el hombre, humanismo que, en la retórica de Varela, se construye desde el verso sensorial hasta la metáfora mística. Desde *Lo que no veo en visiones* hasta *Dama en el escenario*, sus textos son proyección no sólo artística sino de replanteamiento histórico a través de emociones y percepción testimonial.

Como hemos podido precisar, las posturas de cada poeta no solo suelen ser personales sino que, además, suelen escindir-se entre sí dentro de una misma autora o, algunas veces, dentro de un mismo libro (García, Álvarez, Barrientos, etc.). Asistimos en los 90 a una necesidad de ruptura con los propios planteamientos, entre libro y libro, entre autora y alter ego poético (entre alter ego poético y alter ego del ego poético) que antes no habíamos ubicado con tanta facilidad. Este ya notado individualismo no prefiere usos en bloque ni poesía en seguidilla, busca su constante evolución.

Sin embargo, no podemos dejar de notar que, a pesar de que los “espacios” señalados y de las voces notadas, no existe una gran producción poética en la poesía escrita por mujeres de fin de siglo y de inicios del presente. Es cierto, hemos señalado que existen más autoras en cada espacio en los que —a excepción del primero— hemos mostrado una sola autora. Sin embargo, son las poetas indicadas las que han demostrado adecuarse a nuestros juicios de valor (explicitados en los puntos señalados en el acápite anterior) e, inclusive, algunas de las seleccionadas podrían excluirse del “canon-germen” aquí planteado en el avance de los próximos años si su nivel decayese. Existen, en esta misma antología, voces más sólidas que otras, obviamente. Sin embargo, no jugamos al azar de la coronación de ninguna. Estas son las pocas sombras en el vidrio que los discursos de género han poetizado al final del milenio, esta es la dispersión que la mujer ha delineado en versos y ruptura. Estas, las pocas sombras de vidrio que esperamos no se quiebren en el futuro (o, que se quiebren para dispersarse en muchos más registros, múltiples e iconoclastas, lejos del “imperativo *poesía femenina*”). Que el tiempo nos desmienta o confirme este pensamiento, no es parte del ejercicio reflexivo del antólogo: en algún lugar lejano, oculto entre tinta y almidón, entre libros que nadie coge, que nadie despliega o en donde muy rara vez el movimiento humano ingresa, la poesía susurra y musita a solas sus imágenes y su voz: ¿agradecida?

Bibliografía

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bretón, André. *Magia cotidiana*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1989.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Kegan & Paul, 1990.
- Castro-Klarén, Sara. "La escritura y el espectáculo del cuerpo encendido". *Mujeres por mujeres*. Moisés Lemlij, ed. Lima: Fondo Editorial Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1994. 101-133
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2001.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. París: Flammarion, 1966.
- Chueca, Luis Fernando. "Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa". *Lienzo* 22. (2001): 61-132.
- Dreyfus, Mariela. "Flashback". *El combate de los ángeles*. Rocío Silva Santisteban (comp.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima, 1999. 59-64.
- Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. (Dos tomos). Tomo II. 1960-1973. Lima: PEISA, 1973.
- Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1974.
- Forgues, Roland. *Palabra viva: las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: Editorial El Quijote, 1991.
- _____. *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.
- García-Bedoya. *Para una periodización de la literatura peruana*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- Huamán, Bethsabé. "María Emilia Cornejo, el camino del silencio". *Dedo crítico* 6. (1999): 27-42.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología de la transferencia*. México: Editorial Planeta-De Agostini S.A., 1985.
- Lauer, Mirko. "Entrevista a Mirko Lauer". *Ajos & zafiros*. 3/4. (2002): 133-150
- Maldavsky, David. *Teoría literaria general*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- Mariás, Julián. *La mujer y su sombra*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editora Amauta, 1992.
- Martos, Marco. "Turbulencia de la escritura de los cuerpos" *El combate de los ángeles*. Rocío Silva Santisteban, comp. 43-58. Repr. en *La escritura, un acto de amor*. Roland Forgues y Marco Martos. Grenoble: Edicions det Tignahus, 1989.
- Mitchell, Juliet y Jacqueline Rose (eds.). *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École freudienne*. London: Macmillan, 1982.
- Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena, 1938.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4 tomos. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Paz, Octavio. "Nosotros, los otros". *Obras completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. México: Fondo de cultura económica, 1996. 15-36
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Editorial Joaquín Mortiz / Grupo Editorial Planeta, 1989.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Rama, Ángel. "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica". *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974. 81-107
- Reisz, Susana. "Conflictos de 'género' (y de géneros) en la poesía peruana de nuestro fin de siglo". (Actas del XXX Congreso de IILI, Pittsburg, junio 12-16, 1994).
- Sánchez, Luis Alberto. *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: Gráficos P.L. Villanueva, 1972.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. 3 tomos. Lima: PEISA, 1993.
- Velázquez Castro, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal / Editorial Universitaria, 2002.
- Wellek, Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. Trad. José Ma. Gimeno. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Wolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Ediciones Júcar, 1991.
- Žižek, Slavoj. *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Bibliografía complementaria (para el estudio y la selección)

- Aguilar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- Barrig y Narda Henríquez (Ed.). *Otras pieles. Género, historia y cultura*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1995.
- Basadre, Jorge. *Equivocaciones (ensayos sobre literatura penúltima)*. Lima: La opinión pública, 1928.
- Beltrán Peña, José. *Antología de la poesía peruana / Generación del 80*. Lima: Estilo y contenido editores, 1990.
- _____. *Antología de la poesía peruana / Generación del 70*. Lima: Editorial San Marcos, 1995.
- _____. *Estas 13 (del 90)*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.
- Bendezú, Edmundo. *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bonilla Amado, José. *Antología de la poesía peruana*. Lima: Libertadores de América, 1984.
- Cabel, Jesús. *La fiesta prohibida (Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana, 60-80)*. Lima: Sagsa, 1986.
- _____. *Bibliografía de la poesía peruana, 80/84*. Lima: Ed. De la Biblioteca Universitaria, 1986.
- Carrillo, Francisco. *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones La Rama Florida y Biblioteca Universitaria, 1965.
- Chirinos, Eduardo. *Infame turba / Poesía de la Universidad Católica 1917-1997*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Cornejo, María Emilia. *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1989.
- Cristóbal, Juan; Jorge Luis Roncal y Rosina Valcárcel. *Di tu palabra / 9 poetas alzadas*. Lima: Arteidea Editores, 1998.
- Eielson, Jorge; Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946.
- El Saffar, Ruth. "La literatura y la polaridad masculino/femenino". *Teorías literarias en la actualidad*. Graciela Reyes (Ed.). Madrid: Ed. El arquero, 1989. 229-254
- González Vigil, Ricardo. *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días*. Lima: Ediciones EDUBANCO, 1984.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1981.
- _____. "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?" *Otras pieles Género, Historia y Cultura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995: 141-154.
- Oquendo, Abelardo. *Poesía, continuidad maravillosa*. Lima: Ediciones peruanas Simiente, 1960.
- Paoli, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Florencia: Università degli studi di Firenze, 1985.
- Portocarrero Maisch, Gonzalo. "La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente". *Revista del Instituto Riva Agüero* 22 (1995): 57-71
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- Risso, Santiago. *La generación del noventa*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1996.
- Rojas-Trempe, Lady. *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima: Arteidea, 1999.
- Sánchez, Luis Alberto. *Índice de la poesía peruana contemporánea*. Santiago de Chile: Ed. Ercilla, 1938.
- _____. *La literatura peruana (derrotero para una historia cultural del Perú)*. 5 tomos. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1989.
- Scorza, Manuel. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Casa de la cultura del Perú, 1963.
- Silva Santisteban, Ricardo. *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1994.
- Sologuren, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946.
- Suárez, Modesta. "Por entre las fisuras de la historia: la creación femenina peruana." *Travesía* 3.8 (1993): 123-133.
- Suárez Miraval, Manuel. *La poesía en el Perú*. Lima: Ediciones Tawantinsuyu, 1959.

Tauro del Pino, Alberto. *Elementos de la literatura peruana*. Lima: Palabra, 1946.

Troiano, Marita (comp.). *Mujer y poesía*. Lima: Carpe Diem Editora, 1997.

Varias. *Presencia de la mujer peruana en la poesía*. Lima: Consejo Nacional de Mujeres del Perú, 1971.

Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los huesos / antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México: Ed. El tucán de Virginia, 1995.