

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS Fundada en 1551

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE LITERATURA

ESA FLOR ROJA SIN INOCENCIA: UNA LECTURA DE VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES DE BLANCA VARELA

TESIS Para optar el título profesional de: LICENCIADA EN LITERATURA

AUTORA

BETHSABÉ HUAMÁN ANDÍA

LIMA – PERÚ 2003

AGRADECIMIENTOS .	1
INTRODUCCIÓN .	3
<u>CAPÍTULO I</u> LA PERSPECTIVA DE GÉNERO. ACTORES Y ENEMIGOS .	7
1. Aspectos generales .	7
1.1 Diferencias y confluencias entre sexo y género .	10
1.2. Principales corrientes de la crítica literaria feminista . .	14
2. El hombre universal .	18
2.1 Escritura femenina & escritura masculina .	21
2.2 Masculino sin hombre y femenino sin mujer .	22
2.3 Leer como mujer .	24
3. Las estrategias del discurso .	26
4. Resumen .	28
<u>CAPÍTULO II</u> EL ESTADO DE LA CUESTIÓN LAS CONFESIONES SOBRE VALSES .	31
1. El punto de partida: Octavio Paz . .	32
2. Los mismos tropiezos .	35
3. Un prólogo más . .	38
4. El peso de la tradición .	39
5. Los ángeles .	40
6. Los ángeles al desnudo .	45
8. Resumen .	46
<u>CAPÍTULO III</u> VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES. UNA LECTURA . .	49
1. Introducción .	49
2. Los poemas ²¹ . .	51
2.1 Único vals . .	51
2.2 Vals del Ángelus .	56

²¹ Todos los poemas de Blanca Varela aquí citados han sido sacados de la edición del Fondo de Cultura Económica de 1996, Canto Villano. Poesía Reunida.

2.3 Auvers-sur-Oise . .	59
2.4 <i>Juego de niños</i> .	61
2.5 La risa de la medusa .	63
2.6 Nadie sabe mis cosas y otras falsas confesiones .	64
3. El conjunto . .	65
4. Resumen .	66
CONCLUSIONES . .	69
BIBLIOGRAFÍA .	71
BIBLIOGRAFÍA SOBRE BLANCA VARELA . .	71
BIBLIOGRAFÍA GENERAL . .	77

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de tesis no hubiera sido posible sin la valiosa colaboración de Rocío Silva-Santisteban por su continuo respaldo, sus comentarios, así como por los libros y la bibliografía que compartió conmigo. De igual manera ha sido vital la ayuda de Javier García, sus agudas apreciaciones, las largas y agotadoras conversaciones sobre las ideas aquí planteadas y su preocupación por el desarrollo de las mismas. Tampoco puedo dejar de mencionar a Santiago López, mi asesor en el presente trabajo de tesis, por su apoyo, su confianza, sus apreciaciones y su tiempo; a mi mamá por su acogida y continuo aliento, así como a todas las personas y amigos que contribuyeron de múltiples formas con mi trabajo, principalmente transmitiéndome su interés y su amistad en el largo periodo que duró esta investigación. Y finalmente, de manera especial, a mi padre por cultivar en mí el interés por la literatura y darme la oportunidad de desarrollarlo.

INTRODUCCIÓN

Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos Blanca Varela

Plantearse con seriedad un tema de tesis es, muchos lo hemos padecido, difícil por la cantidad de autores que se destacan en nuestra literatura y sobre cuyas obras se mantiene todavía un perenne silencio. Aún más problemático quizá es intentar hipótesis novedosas sobre aquellos grandes nombres de la literatura peruana que han atraído la atención de la crítica mundial. Blanca Varela es en este sentido un caso singular, a pesar del gran prestigio que tiene su obra los estudios que ha concitado son bastante reducidos, aunque abundan los comentarios y reseñas de sus libros, la mayor parte de su obra todavía no ha sido estudiada.

Nacida en Lima en 1926, Blanca Varela publica su primer poemario en 1959, justo para ser todavía vinculada a la generación del 50. *Ese puerto existe (y otros poemas)* se publicó en México con un prólogo de Octavio Paz, quien ya veía en la joven poeta una gran calidad. Muy pronto, en 1963, aparece *Luz de día*, el segundo libro de su ya emprendedora vocación poética. Después de un largo intervalo de tiempo se suceden *Valses y otras falsas confesiones* (1972), *Canto villano* (1978), *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1983* (1986), *Ejercicios materiales* (1991), *El libro de barro* (1993), *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994* (1996) y finalmente *Concierto animal* (1999). Recientemente la editorial Galaxia Gutemberg de España (Círculo de Lectores), ha publicado su obra completa, incluido el libro hasta entonces inédito *El falso teclado*, bajo el nombre *Donde todo termina abre las alas* (2001).

Blanca Varela ha llegado a ser una de las poetas más importantes de la poesía

peruana. Goza de gran prestigio y reconocimiento internacional hecho patente al recibir en 1996 la Medalla Internacional "Gabriela Mistral", otorgada por el gobierno chileno en mérito a su destacada producción lírica. Y recientemente, la obtención del Premio Octavio Paz 2001 ha venido a consolidar el interés por su poesía.

Su poesía ha sido caracterizada por la crítica especializada como hermética, carente de retórica, precisa y directa. Se dice también que en ella se oculta todo rasgo sentimental, se acentúa la ironía y se sirve mucho de lo cotidiano. Estos rasgos de la poesía vareliana se han encontrado en abierta contradicción con el estilo que se atribuye a la poesía escrita por mujeres. Si bien todo ser humano posee un conocimiento sensible de las cosas así como un conocimiento racional, en la mujer se cultiva lo sentimental con más insistencia, de modo que estas cualidades que socialmente se le atribuyen a la mujer se adjudican igualmente a la literatura escrita por ellas y encontrar un discurso tan abiertamente opuesto en Varela no ha dejado de sorprender a la crítica. Justamente el poemario que nos ocupa, *Valses y otras falsas confesiones*, parece romper con estas características del estilo vareliano al elegirse un género musical, el vals criollo, marcado por su temática amorosa, su sensibilidad y además, por ser representativo del sistema de valores de la Lima tradicional.

Hay que tener en cuenta que, en primer lugar, la obra de Blanca Varela desde sus inicios ha estado sujeta a comentarios vinculados con la existencia de una escritura *femenina* distinta de una escritura *masculina*, tomando en cuenta que Octavio Paz ya plantea la cuestión en su prólogo a *Ese puerto existe*. Y, en segundo lugar, por un hecho que tal vez suscitó lo primero, el uso de una voz masculina en los primeros poemas de Varela. Característica esta, aunada a las antes mencionadas, que se encuentran esbozadas desde el prólogo de Octavio Paz y que son la causa de que el escritor mexicano se vea en problemas para nombrar a la poesía de Varela y termine refiriéndose a Varela como **un** poeta.

Esta suerte de prejuicio o de sorpresa nos parece muestra de una desigualdad evidente entre hombres escritores y mujeres escritoras y por tanto hemos optado por abordar esta problemática en la obra vareliana desde la teoría de género o teoría feminista¹. El feminismo es un movimiento político que lucha contra la exclusión de las mujeres en todos los ámbitos, cultural, social, político e intelectual; la literatura como vemos, al igual que cualquier otro tipo de representación artística, produce muestras de esas desigualdades de género que contribuyen a la percepción social de las diferencias entre hombres y mujeres (Borràs 14).

Elegir la teoría de género como instrumento teórico para nuestra investigación es en sí mismo todo un reto. Debido a que en primer lugar no se trata de un grupo organizado de procedimientos, es antes que nada un conjunto de estrategias culturales y discursivas que permiten dar cuenta de las relaciones entre los sexos y cómo se configuran estas en diversas producciones culturales. "En lo que a metodología se refiere, la crítica literaria

¹ Nos parece válido hablar en este caso de teoría feminista, y más adelante de teoría literaria feminista, en la medida que se trata de una actividad de orden filosófico destinada a la comprensión del fenómeno literario (y/o cultural), que se constituye como la "necesidad de reconstrucciones racionales que pongan de relieve los criterios generales que guían, en la comunidad literaria, la producción y la interpretación de obras" (Mignolo, 33); todo ello desde el paradigma del género.

feminista no tiene una metodología propia, sino que se basa en las contribuciones del marxismo, del psicoanálisis, la lingüística, la semiótica" (Borràs 18). De modo que intentaremos en un primer momento ser lo más sistemáticos posible al exponer las principales directrices sobre las cuales trabaja la teoría de género para ponerlas en práctica a la hora de proponer nuestra lectura sobre *Valses y otras falsas confesiones*.

Es también un reto porque se trata de un espacio de la crítica que no recibe ni la atención, ni el reconocimiento, ni el interés que merece. De tal manera que conseguir revertir todos esos prejuicios se convierte también en un propósito de nuestro trabajo, aún sabiéndolo imposible de antemano, pero confiando en que es hacia esa meta que apunta buena parte de lo que en adelante desarrollaremos.

A la hora de emprender este trabajo nos pareció extraño comprobar la poca bibliografía especializada que existía sobre Varela, así como sobre nuestro armazón teórico. Sin embargo, a medida que hemos ido avanzando en nuestra investigación esta situación se ha revertido, poco a poco, tal vez a la par de nuestro creciente interés por la autora, ha aumentado también el interés hacia ella de parte del mundo, por los numerosos comentarios, reseñas, ediciones y reconocimientos que ha concitado su obra, sin que todavía se halla dicho suficiente sobre ella.

En cuanto a investigaciones académicas, podemos mencionar cinco trabajos de tesis sobre la autora, aunque no directamente vinculados con el libro que nos ocupa. "El discurso amoroso en la poesía de Blanca Varela" de Jessica Morales Hurtado y "Blanca Varela. El discurso de la frustración. Análisis semiótico del poema 'Canto villano'" de Lunia Vera Vera; ambos emparentados por la utilización de la teoría semiótica como base para su análisis. La tesis de maestría "El cuerpo y la literatura de mujeres" de Rocío Silva-Santisteban donde se trabaja el poemario *Ejercicios materiales*, aunque su investigación se ocupa también de otras autoras. La perspectiva de género que se utiliza para el análisis lo vincula con lo que deseamos desarrollar en nuestra investigación. "Tres incisiones en la poética de Blanca Varela: Canto Villano, Ejercicios Materiales y Libro de Barro", tesis de maestría presentada por Rosario Valdivia Paz-Soldán que privilegia en su estudio los poemarios posteriores a *Valses y otras falsas confesiones*. Y asimismo, el interesantísimo trabajo de Modesta Suárez "Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela" realizado para la Université de Pau et des Pays de l'Adour.

En resumen, lo que deseamos conseguir con este trabajo de investigación es, en primer lugar, proponer una lectura del poemario *Valses y otras falsas confesiones*, que pueda suscitar nuevas interpretaciones. En segundo lugar, utilizar la perspectiva de género para entablar un diálogo con la crítica especializada que posibilite la difusión de esta nueva corriente de estudio y su aplicación a los estudios literarios. Y, en tercer lugar, proporcionar una bibliografía lo más amplia posible que pueda servir como punto de partida para futuras investigaciones sobre el tema y/o sobre las herramientas teóricas utilizadas.

Para dichos fines, hemos dividido nuestro trabajo de investigación en tres capítulos. En el primer capítulo desarrollaremos algunos conceptos que son de interés de los estudios de género y que nos servirán posteriormente en el desarrollo de nuestra propuesta de lectura. El segundo capítulo es un estado de la cuestión donde revisamos

los comentarios que se han hecho sobre la obra de Blanca Varela destacando aquellos que se vinculan con aspectos de género. El tercer capítulo es nuestra propuesta de lectura de *Valses y otras falsas confesiones*, partiendo de la crítica que se ha hecho de los poemas y estableciendo nuestra propia interpretación, sirviéndonos para ello de la teoría de género. Seguidamente vienen las conclusiones, en las que consignamos los puntos más sobresalientes, así como nuestras apreciaciones finales del poemario trabajado. Por último, reunimos la bibliografía consultada, acompañada de un conjunto de libros que nos parecen de vital importancia para posteriores trabajos sobre los temas desarrollados.

CAPÍTULO I LA PERSPECTIVA DE GÉNERO. ACTORES Y ENEMIGOS

Muchas veces hablar de una cosa equivale a denunciarla Roberto Juarroz

1. Aspectos generales

Para empezar a hablar de los estudios de género —perspectiva o teoría de género— hay que tener en cuenta que estos surgen en estrecha vinculación con la teoría feminista, si es que acaso no han devenido sinónimos; puesto que es precisamente en el debate feminista de los años setenta donde se plantea por primera vez la distinción entre *sexo* y *género*. El estudio antropológico de sociedades primitivas dio luces sobre los roles que adquirirían los hombres y mujeres en sociedades distintas a la occidental; las saltantes diferencias hicieron patente que categorías como la *feminidad* y la *masculinidad*, tanto como los roles masculinos y femeninos, eran producto de contextos históricos y sociales específicos. Siendo así se entendía que el sexo era el factor biológico determinado por la naturaleza y el género la construcción social del sexo.

Hasta ese momento, los roles sexuales asumidos como naturales y basados en un hecho biológico innato habían sido el principal argumento de la discriminación de las mujeres de los espacios del poder. Y el peso de la costumbre había imperado por encima

de la lógica y la creciente voluntad social y política de que las mujeres tuvieran una participación equiparable a la de los hombres en la sociedad. Especialmente en el marco de los ideales de la revolución francesa, pensadores como John Stuart Mill veían "una contradicción insoportable a la razón el hecho de proclamar la igualdad de todos los seres humanos, y dejar fuera de esta igualdad a la mitad de la especie" (De Miguel "Deconstruyendo la ideología patriarcal", 54). A partir de entonces el género es visto no sólo como un elemento que distingue las relaciones sociales basado en la diferencia de los sexos, sino también y sobre todo el generador de relaciones de poder.

Pueden establecerse dos etapas vinculadas directamente con el desarrollo del feminismo. En la "primera ola del feminismo", desde mediados del siglo pasado hasta los años setenta, se tuvo como objetivo luchar por el sufragio universal, la reivindicación de derechos y otras demandas políticas que se asumían en diversas tendencias ideológicas. La "segunda ola del feminismo", que llega hasta la actualidad, busca una ruptura simbólica de la figura legitimada de mujer y del discurso construido sobre ella, mediante diferentes perspectivas teóricas que pretenden analizar los efectos de la invisibilidad, ocultamiento y marginación, de las experiencias de las mujeres de los espacios del poder, tales como la escritura y el ámbito público, entre otros (Martínez y Bonilla 46).

En el caso peruano, Patricia Ruiz Bravo trata el tema en tres momentos. El primer momento está caracterizado por la carencia de conceptos e instrumentos teóricos necesarios para leer e interpretar la situación de la mujer. Hacer evidente una insatisfacción general es el principal acierto de esta etapa. El segundo momento da paso a la categoría *género*, como primer concepto válido para dar razón de esa primera insatisfacción y de las desigualdades e inequidades padecidas por las mujeres. Pero la incorporación de este concepto se dio: prescindiendo de la perspectiva masculina, sin una dimensión cultural y dejando de lado en su universo a las mujeres de clase media y las campesinas. El tercer momento viene a revertir estas carencias en la medida que se asume la perspectiva de género como un *instrumento conceptual*, por tanto se enfatiza en primer lugar la dimensión cultural y la diversidad, para plantear así los principales patrones de construcción de género.

Podríamos decir que el feminismo dio paso a los estudios de género, o que el feminismo es la primera etapa de los estudios de género. Esa primera etapa es principalmente política y reivindicativa. Característica de ella son los grupos feministas radicales que consideraban imposible un discurso teórico sin una práctica política. Lo que se buscaba era rescatar del olvido a las mujeres escritoras, pensadoras, luchadoras, que habían sido desdeñadas a lo largo de la historia; se intentaba denunciar esa realidad que colocaba a la mujer en los bordes de la sociedad y que la limitaba en todos los campos. En la segunda etapa, lo que impera es la comprensión teórica de la situación de la mujer, la reflexión y el estudio de los mecanismos que han posibilitado a lo largo de la historia, y en cada época, la dominación de la mujer por parte del hombre.²

Es en este segundo momento donde recién pueden tener cabida propuestas como la de Julia Kristeva de desligar los conceptos culturales de femenino y masculino de sus referentes sexuales, pues en el primer momento esta intención era desde todo punto de vista imposible, ya que impedía la denuncia y atentaba contra la voluntad política de la crítica feminista³. En realidad no es que se suspenda lo político, sólo se relega a un

segundo plano, pues en la medida que se trata de un problema de poder, su ámbito seguirá siendo el de la lucha política. Habría que tener en claro que lo que estaba en juego antes era la mujer, ahora es lo femenino.

Hay la creencia extendida de que la problemática de género es sólo cosa de mujeres, que es un nombre que viene a suplantar al de feminismo, pero que no difiere en nada de esas posturas radicales que tanto espantan al grueso de la población. Tal vez habría que aclarar que el feminismo entendió pronto que cualquier cambio que deseara hacer en la sociedad para las mujeres tenía que ser compartido por los hombres y que por lo tanto era absurdo mantener la idea de las *esferas separadas*, es decir, la idea de que el cambio de la situación de la mujer era tarea y responsabilidad exclusiva de ellas en la cual no cabía la intervención de los hombres. De modo que hablar ahora de teoría de género viene precisamente a renovar la concepción feminista del cambio, volviéndola integral y dialógica.

“Los estudios de las mujeres y de género son deudores de los diversos feminismos. El movimiento feminista, que se planteó como un movimiento social, transformador de las relaciones y formas de vida sujetas a las rígidas prescripciones sustentadas por la cultura patriarcal, ha derivado, entre otros aspectos, tanto en acciones políticas destinadas a sacar de la subalternidad a las mujeres, reivindicando y conquistando parcelas en cuanto a la igualdad de derechos, como en propuestas teóricas que, abarcando diversas concepciones del sujeto y su imbricación social —de ahí que hablemos de feminismos—, actualmente permiten defender, debido al corpus científico producido, la existencia de una matriz consolidada de conocimientos” (Martínez y Bonilla 45-46).

De todos modos, si sigue imperando en la gente la visión del sector más recalcitrante de las reivindicaciones feministas, si se recuerda tan solo el llamado de las posturas más radicales de este movimiento es porque se le hizo más publicidad a grupos como W.I.T.C.H (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) que proclamaban la eliminación de todos los hombres del planeta, antes que a los sectores dentro del movimiento feminista que postulaban la *igualdad en la diferencia*, indagando en los mecanismos que habían permitido la supremacía del varón y buscando que la mujer adquiriera el control de su sexualidad y su fecundidad.⁴ Esto debido a que se trataba de

² Para Julia Kristeva, las etapas que mencionamos serían dos generaciones dentro del movimiento feminista. Una primera en la que se aspira a hacer un sitio en el tiempo lineal como tiempo del proyecto y de la historia; en la cual se lucha por una serie de derechos tales como el aborto, la anticoncepción, etc. Se apela para ello a la globalización y la universalización de la mujer. Una segunda ligada a un rechazo de la temporalidad lineal y una desconfianza exacerbada hacia la política, en ella se preocupan más por la especificidad de la psicología femenina y sus relaciones simbólicas. (Kristeva, *Las nuevas enfermedades del alma* 190-191).

³ En los libros estudiados sobre el tema de género, no se establece una diferenciación precisa entre teoría y crítica, como lo han hecho los estudios literarios, de modo que utilizaremos indistintamente teoría o crítica para hacer referencia a la producción intelectual relativa a este tema, así como también utilizaremos las denominaciones: perspectiva o estudios. Todas ellas dan cuenta de un mismo espacio de la reflexión intelectual sin establecer diferencias formales. Asimismo, ya hemos dejado establecido en la introducción, que desde nuestro punto de vista sí es posible hablar de una teoría de género, en los términos en que Mignolo propone el término.

una crítica a la sociedad moderna que podía afectar el sistema impuesto, a diferencia de las "brujas" que por el contrario lo reafirmaban al provocar el rechazo de la población ante una supuesta e imposible masacre de hombres (Britto 130-131).

Lo que terminó por desarticular al movimiento feminista (la falta de una dimensión cultural, pero también la falsificación de sus demandas por parte de la sociedad capitalista⁵) fue lo que al final consiguió crear la teoría de género, por ello al hablar de teoría de género se habla también de teoría feminista pues están involucradas en sus orígenes y en sus propuestas. A pesar de haberse superado muchos errores, la teoría de género, como otrora el feminismo, tiene serios problemas para ser aceptada como un campo válido de reflexión intelectual que legitima a su vez reivindicaciones políticas. Nuestro interés para el presente capítulo es establecer algunos elementos básicos sobre la teoría de género como un modo de entablar un diálogo fructífero con la crítica especializada así como para ser utilizado en adelante para nuestra lectura de la obra vareliana.

1.1 Diferencias y confluencias entre sexo y género

La proclamación de las diferencias entre el sexo y el género fue de vital importancia para la primera etapa de los estudios de género, pues permitió establecer que las características humanas consideradas femeninas, es decir, exclusivas de las mujeres, eran adquiridas mediante complejos procesos individuales y sociales y no se derivaban automáticamente de su sexo. Con este argumento se combatió el determinismo biológico que negaba a las mujeres igualdad de oportunidades en la sociedad, así como la supuesta existencia de una esencia femenina.

⁴ Habría que ser justos también con los grupos radicales entre los que habían algunos que manejaban un discurso ordenado y organizado, y diferenciarlos de aquellos exclusivamente interesados en montar espectáculos, como lo demuestra el excelente y revelador artículo de Kathleen Barry "Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual".

⁵ Los aportes de Luis Britto, desde un punto de vista sociológico, explican cómo la sociedad capitalista falsifica las demandas de sus *subculturas* (grupos que ejercen una crítica sostenida y directa a la cultura oficial) terminando por volverlas *contraculturas* (subcultura que llega a un punto de conflicto irreconciliable con la sociedad). "Para interferir en la subcultura, el sistema 1) se *apropia los símbolos de ésta*, los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra así 2) *la universalización del símbolo*, a través de la cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de *uso general*; con lo cual ocurre 3) *una inversión del significado simbólico*: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido" (Britto 33, cursivas en el original). Ante esa violencia simbólica, la subcultura se convierte indefectiblemente en una contracultura y es completamente marginada y apartada de la sociedad. Para Britto, una sociedad como esta, que niega a las subculturas los medios de adaptación (tanto mediante su incorporación, *evolución*, como mediante la ruptura, *revolución*) produciendo exclusiones y marginaciones sociales es una cultura decadente. Gerda Lerner, sin embargo afirma que no se puede hacer referencia a la "cultura femenina" como una subcultura porque difícilmente puede la mayoría vivir en una subcultura. "Las mujeres viven su existencia social dentro de la cultura general y, cuando la restricción patriarcal o la segregación las confina a un estado de separación (el cual siempre tiene como propósito la subordinación), ellas transforman esta restricción en complementariedad (afirmando la importancia de las funciones de la mujer, incluso su "superioridad") y la redefinen. Por lo tanto, las mujeres viven una dualidad: como miembros de la cultura general y como participantes de la cultura femenina" (Showalter 102).

Marta Lamas define el género, desde un campo cercano a la antropología, como **"la construcción cultural de la diferencia sexual"**, para ella lo primordial son las relaciones sociales de los sexos, es decir el proceso por el cual se fabrica la idea de lo que debe ser un hombre y lo que debe ser una mujer. Es a través de **"la acción simbólica colectiva"** que se establecen estos preceptos. (Lamas, "Usos, dificultades y posibilidades" 16, 29). El género, entendido así como un ideal regulador, no informa sobre cómo son hombres y mujeres, sino sobre cómo deben ser (Martínez y Bonilla 57).

Martínez y Bonilla, en el ámbito de la psicología, prefieren hacer referencia al género como **"una construcción psicosocial de naturaleza relacional que, aunque no debe identificarse con el hecho de nacer sexuado, está íntimamente entrelazado con este hecho, por lo que entre sexo y género se establecen múltiples interacciones"** (10). La diferenciación sexo/género ha producido posturas contrapuestas en el campo de la psicología. Hay quienes apuestan por la no diferenciación de ambos conceptos debido a su intensa interacción. Por otro lado, para quienes la variable género subsume relaciones diferenciadas, consideran operativa la diferenciación de ambos conceptos. En realidad, la relación sexo/género es muy estrecha y muy compleja, básicamente porque sería difícil delimitar con exactitud hasta dónde actúa la biología y dónde entra a tallar la cultura.

Un estudio muy interesante a este respecto es el de Thomas Laqueur. En su libro *La construcción del sexo* plantea que el sexo tal como lo entendemos ahora, es decir, el fundamento biológico de lo que es ser hombre y mujer, surge a finales del siglo XVIII. Desde la antigüedad hasta entonces el sexo había sido una categoría sociológica antes que ontológica. Ser de un sexo u otro, ser hombre o mujer, significaba tener un rango social, un lugar en la sociedad, no ser orgánicamente de un sexo. Previa a nuestra concepción de los dos sexos existía el "modelo de sexo único", el cual veía en los órganos genitales un isomorfismo. El patrón del cuerpo humano era el del cuerpo masculino, de lo cual da fe el mismo lenguaje puesto que no existían palabras específicas para denominar los órganos femeninos.

Es así que ese cuerpo que a la sensibilidad moderna le parece tan acabado y autárquico y fuera del alcance del significado, no ha sido siempre visto de la misma forma. En efecto, ni los descubrimientos científicos del Renacimiento consiguieron que se vieran los órganos femeninos de modo diferente al de los masculinos, estos seguían considerándose órganos masculinos internos o imperfectos, a los cuales les había faltado el calor suficiente para salir al exterior, de modo que cuando en 1559 Realdo Colombo descubrió el clítoris, afirmaba haber descubierto el pene femenino. Existía sólo un sexo y un modelo de cuerpo que era el masculino, frente al cual la mujer era sólo una versión disminuida. Incluso el papel reproductor que hoy parece tan típicamente femenino era considerado prioritariamente masculino puesto que se creía que el semen masculino, por ser más caliente, llevaba la verdadera semilla de la vida, y al "semen" de la mujer se le daba un papel meramente secundario.

Dos son las razones que justifican la preeminencia de este modelo por aproximadamente dos mil años. En primer lugar, que no había una argumentación biológica sólida sobre la cual basar otras características. Y en segundo lugar, que el modelo del sexo único mostraba el hecho de que el mundo público tenía un fuerte predominio masculino y que por lo tanto el hombre era la medida de todas las cosas y la

mujer no existía como categoría ontológica distinta. De modo que toda una visión del mundo hacía que la vagina parezca un pene invertido y vacío para los observadores renacentistas.

Muchos elementos políticos, entendiendo la política en sentido amplio como competencia por el poder, permitieron el cambio a un nuevo cuerpo sexuado. La crisis del viejo orden estuvo acompañada de la búsqueda de diferencias fundamentales entre los sexos. Pero existe también una razón de índole epistemológica que permitió el cambio de paradigma. A finales del siglo XVII el cuerpo dejó de considerarse como un microcosmos de otro orden mayor, y dejó de depender de analogías que implicaban al mundo entero en cada empresa científica. El sexo, tal como ha sido considerado desde la Ilustración, como el fundamento biológico de lo que es ser macho o hembra, fue posible gracias a estos dos cambios. A partir de entonces los órganos de reproducción pasaron a ser los paradigmáticos en las jerarquías y se dio nombre propio a los órganos que no gozaban de él, como por ejemplo la vagina. Se inventaron los dos sexos como fundamento para el género. La visión de dos sexos inconmensurables es un producto cultural en la misma medida que lo era el modelo unisexo.

Laqueur es muy enfático al señalar que aquel que considere que los cambios científicos por sí mismos podrían generar un nuevo concepto de cuerpo está completamente equivocado. Lo que demuestra con su estudio es que históricamente las diferenciaciones del género precedieron a las del sexo y que la biología está limitada por las normas culturales en la misma medida en que la cultura se basa en la biología.

Los aportes de Laqueur son bastante claros para establecer la dificultad de desligar sexo y género. Sin embargo, la diferenciación del sexo y el género es una diferenciación estratégica pues permitió que en su primera etapa los estudios de género se opusieran a los roles sexuales, supuestamente amparados en un determinismo biológico, con el contra argumento de que era la misma sociedad quien los imponía para sus propios fines. Pero también conllevan un demérito, el de convertir al sexo en una esencia.

“The sex/gender distinction provides the basic framework for a great deal of feminist theory, and it has become widely accepted in society at large. Over the past ten years or so, the distinction has nevertheless become highly contentious among feminist theorists. Feminists inspired by psychoanalysis, French feminist theory, and queer theory have questioned its value. Poststructuralist theorists of sex and gender (...) have subjected it to merciless critique. For them, the original 1960s understanding of concepts has the merit of stressing that gender is a social construction and the demerit of turning sex into an essence. Considered as an essence, sex becomes immobile, stable, coherent, fixed, prediscursive, natural, and ahistorical: the mere surface on which the script of gender is written” (Moi, What is a woman?3-4).

Esta problemática se aborda desde las nuevas corrientes en la teoría de género entendiendo el cuerpo y el sexo como algo concreto, como un fenómeno histórico y social, no como algo inamovible y eterno. Precisamente a lo que apunta un estudio como el de Laqueur.

Pero, establecido ya ese punto nos preguntamos hasta dónde es posible hablar de las categorías de género, femenino y masculino, sin la referencia del cuerpo.

Consideramos que se trata de una cuestión de mucha importancia pues si los conceptos de femenino y masculino se desprenden completamente de sus referentes corporales, serán categorías abstractas que terminarán igualmente cayendo en una suerte de esencialismo. Creemos que hecha la salvedad, tal vez sería conveniente devolver el cuerpo al concepto, entendiéndose que somos nosotros mismos, personas sociales, las que dotaremos a esos cuerpos y a esos conceptos de un significado positivo y cercano a lo que deseamos conseguir en el mundo. Tal vez una salida para este entrampamiento pase por asumir la diferencia como diversidad y no de modo jerárquico e impositivo.

Es muy posible que, como sostiene Marta Lamas, nunca abandonemos la dicotomía mujer/hombre, pues la mayor parte de las sociedades piensan binariamente y es con base en ello que elaboran sus representaciones. De hecho, la dicotomía hombre/mujer es, antes que una realidad biológica, una realidad simbólica y cultural (Lamas, "Usos, dificultades y posibilidades" 28), si impera la dupla hombre/mujer es porque prevalece la construcción simbólica de entendernos y vivirnos en términos duales.

Teresa de Lauretis tal vez sea quien ha reflexionado con mayor detenimiento sobre la categoría género, de manera interdisciplinaria, criticando su utilización y marcando sus limitaciones. Si bien de Lauretis reconoce la importancia de la noción de género para las reflexiones y prácticas feministas de las décadas del 60 y 70, considera que entender el género como la construcción cultural de la diferencia sexual tiene principalmente dos limitaciones.

En primer lugar, la noción de diferencia sexual constriñe al pensamiento crítico feminista dentro del marco conceptual de una oposición universal de los sexos (232). Lo cual hace muy difícil distinguir las diferencias en el interior del conjunto de las mujeres, ya que todas se limitarían a representar diversas encarnaciones de alguna esencia arquetípica de la mujer. En segundo lugar, la noción de diferencia(s) sexual(es) tiende a retener el potencial epistemológico radical del pensamiento feminista, entendiendo por potencial epistemológico una manera distinta de concebir al sujeto social y a las relaciones entre subjetividad y sociabilidad. Se trata de un sujeto ciertamente constituido en el género, pero no exclusivamente merced a la diferencia sexual, sino sobre todo a través de diversos lenguajes y representaciones culturales (233).

De tal manera que para de Lauretis, no hay que considerar el género como aquello que deriva de forma sencilla y directa de la diferencia sexual, es decir, la categoría género no debe ser una noción que dependa a tal grado de las diferencias sexuales que resulte su equivalente. Su propuesta de la *tecnología del sexo*, retomando la concepción de Michel Foucault, es utilizada para argumentar que también el género —como representación y autorepresentación— es producto de diversas tecnologías sociales (234). Siendo así, **"el género no es una propiedad de los cuerpos ni algo existente desde el origen en los seres humanos, sino que es 'el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales' —en palabras de Foucault— por el despliegue de 'una compleja tecnología política" (de Lauretis, 234).**

El concepto de género termina siendo así una noción maleable y útil para muchos fines, pero que en sí mismo también viene siendo cuestionada por muchas autoras. Es

esencial entender que la categoría de género en términos prácticos permite una crítica sostenida a los roles sociales impuestos, permite también diferenciar cuerpos de identidades, pero imposibilita un desarrollo intelectual que pueda superar el androcentrismo y que posibilite una verdadera deconstrucción de la cultura dominante, por más utópica que esta intención pueda parecer.

Los reparos y las preguntas que vamos expresando a medida que ahondamos en el tema de los estudios de género no deben impedirnos una sistematización de sus aportes, aunque sí la hacen mucho más difícil. Sin embargo, nos parece de vital importancia asumir un espíritu crítico y expresar nuestras dudas como un mecanismo que permita nuevas formulaciones y mejores resultados en este campo de estudio que se está gestando.

1.2. Principales corrientes de la crítica literaria feminista

La crítica feminista ha abarcado muchos campos de estudio; en lo que se refiere a la crítica literaria feminista, ésta ha postulado la existencia de una literatura/escritura femenina. Las bases teóricas que sostienen este postulado dividen la crítica literaria feminista en dos corrientes: una *esencialista* y otra *de la diferencia* (Cf. Golubov).

En la corriente esencialista hablar de una literatura femenina o de una escritura femenina supone la existencia de una identidad de género estable que subyace a toda la literatura escrita por mujeres y corre el riesgo de borrar todas las diferencias culturales que marcan al sujeto del discurso por privilegiar el género como categoría analítica. En la corriente de la diferencia se trata de una noción posicional, puesto que define al sujeto femenino como una posición discursiva cuyas diferencias se establecen dentro de la categoría mujer y dentro de las existencias sociales específicas de las mujeres⁶. En otras palabras la corriente esencialista parte desde un sujeto biológico mujer y asume una idea de lo femenino predeterminada, mientras que la corriente llamada de la diferencia tiene como origen el sujeto discursivo, de modo que el concepto de lo femenino es producto del texto y es ahí donde se construye su posición histórica y social.

Como parte de su referente biológico, la corriente esencialista ha caído inevitablemente en la explicación biografista que vincula experiencia vital y obra literaria. Y ha debido enfrentar además la *poética andrógina*, es decir aquella que niega la singularidad de la identidad literaria femenina y postula la existencia de valores universales y únicos para juzgar la literatura. Esta poética es la que más o menos maneja un buen número de escritoras y escritores, estableciendo un conflicto aparente entre creadores y críticos. Pero es también el argumento más recurrente por parte de cierto sector de la crítica especializada como veremos más adelante, para negar el género como una categoría válida desde la cual abordar la literatura.

⁶ El diccionario de la Real Academia Española diferencia femenino(na): propio de mujeres; del término femenil: perteneciente o relativo a la mujer. En el primer caso se trata de cualidades, en el segundo de cualquier tipo de cosa que pertenezca a una mujer. En su artículo Golubov evita utilizar el término femenino debido a las connotaciones que éste tiene y lo reemplaza por femenil, haciendo con ello referencia a lo relativo a la mujer y que no es femenino ni feminista. Hemos evitado esta utilización para evitar confusiones, pero entiéndase que femenino está siendo utilizado exclusivamente como relativo a la mujer.

Por otro lado, la corriente de la diferencia piensa a las mujeres como sujetos múltiples e internamente contradictorios, abriendo la posibilidad de concebir diferencias de la mujer, no frente al hombre, sino frente a otras mujeres. Para evitar que esas colectividades se entiendan a su vez de forma esencialista, es necesario insertar el texto en su contexto histórico y literario específico.

Pero lo que hace más compleja la investigación sobre la perspectiva de género es que, ambas posturas hablan desde un *cuerpo*, entendido **"como ese espacio siempre ya construido por discursos y prácticas donde opera el poder" (Golubov 121)**⁷. De ahí las posibles contradicciones de un proyecto que busca cambiar la posición de la mujer en la sociedad y una literatura atada a un sistema establecido. Como ha planteado también Pierre Bourdieu, en su libro *La dominación masculina*, el principal problema de la escritura de mujeres y sus reivindicaciones es que para concebir la dominación masculina y cuestionarla deben recurrir a pensamientos que ya son producto de la dominación.

Dentro de este marco, la primera dificultad para crear principios teóricos para la crítica feminista fue que en sus inicios la crítica feminista se negaba a establecer sus bases teóricas como una resistencia a la codificación: **"cuando la crítica científica luchaba por deshacerse de lo subjetivo, la crítica feminista reafirmaba la autoridad de la experiencia" (Showalter 77)**. De modo que antes que un impase teórico, como fue entendido por muchos, se trataba de una etapa de rechazo hacia una comunidad que había negado los aportes intelectuales de las mujeres. Acabada esa etapa, en lo que se refiere a la crítica literaria feminista, se configuran dos modalidades de crítica.

La primera es la *lectura feminista*, que es un modo de interpretación, una modalidad ideológica que se ocupa de la lectora y ofrece lecturas feministas de textos literarios. Su interés es examinar las imágenes y estereotipos de la mujer, las omisiones y falsos conceptos de la mujer en la crítica literaria y el lugar asignado a ella en los sistemas semióticos literarios. Es en cierto sentido, como toda la crítica feminista, revisionista, pues intenta develar el modo como han sido interpretados, leídos y obligados a ser leídos los libros y textos a lo largo de la historia; y es esa obsesión por corregir y atacar la teoría crítica masculina que la mantiene dependiente de ella (entendiendo por crítica literaria masculina un concepto basado enteramente en la experiencia masculina y proclamado como universal) (Showalter 80).

La segunda es el estudio de las mujeres como escritoras o *ginocrítica*. Sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres. Al tener como objeto principal a la escritura hecha por mujeres, es necesario y esencial pensar cómo constituir a las mujeres como grupo literario definido y establecer así cuál es la diferencia de la escritura femenina. Es esta segunda modalidad de la crítica literaria feminista la que ha tenido mayor respaldo puesto que se considera que es un paso de lo androcéntrico a lo ginocéntrico, puesto que la primera modalidad al revisar las interpretaciones y criticarlas, establecía un diálogo con la crítica masculina, (como es definida por Showalter) y era ignorada por ella. El desinterés de la ginocrítica por conseguir un reconocimiento de la crítica académica es considerado como un paso

⁷ La posibilidad de profundizar en el tema del cuerpo excede los propósitos de este trabajo. Para los interesados en el tema, Rocío Silva-Santisteban ha trabajado la relación entre cuerpo y escritura en su tesis [El cuerpo y la literatura de mujeres](#).

adelante en la configuración de una teoría autónoma.

Ante la interrogante por las particularidades que hacen a la escritura femenina diferente, las teorías sobre la escritura femenina hacen uso de cuatro modelos de diferencia: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural; para lo cual retoman los aportes de las principales teorías de cada uno de estos campos de estudio. Cada uno de ellos representa una escuela crítica feminista ginocéntrica específica con sus propios métodos y estilos, aunque se incorporan e imbrican.

La ginocrítica biológica es una de las más extremas, establece que todo texto está marcado por la huella indeleble del cuerpo, estableciendo así que anatomía es textualidad (Showalter 85). Sin embargo, proclamar la identidad anatomía/textualidad arriesga el regreso a un esencialismo cercano al que sometió a la mujer en el pasado. Esta crítica feminista que lee desde el cuerpo de la mujer, es intimista y confesional. El estudio de las marcas biológicas puede ser interesante en la medida que se entienda que lo biológico abarca también otros factores no anatómicos, que no hay expresión del cuerpo sin que esté mediada por estructuras lingüísticas, sociales y literarias. La diferencia de la práctica literaria feminista estará en **"el cuerpo de su escritura y no en la escritura de su cuerpo" (Showalter 89).**

La ginocrítica lingüística se pregunta si hombres y mujeres emplean el lenguaje de manera distinta; si ese uso del lenguaje puede teorizarse y si hablar, leer y escribir están marcados por el género. Para Showalter la crítica lingüística debe centrarse en el acceso de la mujer al lenguaje, pues considera que el problema radica en que a la mujer se le ha negado el uso libre del lenguaje y se le ha forzado al silencio, al eufemismo y la circunlocución. De modo que el uso que hacen las mujeres del lenguaje está determinado por las marcas de género, al no tratarse de una relación libre, al funcionar el lenguaje como una prisión, como un medio de represión, no puede considerarse como espacio de una teoría de la diferencia.

Aquí podríamos mencionar el trabajo de una lingüista española, Irene Lozano, que intenta saber si acaso nuestro sexo condiciona nuestra forma de hablar. Su planteamiento parte de la idea de que las diferencias sociológicas de los sexos se reflejan en nuestros discursos, principalmente en el uso que hacen del lenguaje hombres y mujeres. Sostiene que la sociedad, a través de los siglos, se ha encargado de crear una imagen del habla de la mujer desfavorable para ella. En primer lugar el ideal de feminidad no es hablar sino callar, su conversación es censurable la mayoría de las veces pues se le asocia con tres defectos: la mentira, la indiscreción y el chisme. Por ello el silencio es preferible a un parloteo inútil, silencio como señal de sumisión y obediencia, así como la restricción de la expresión y el consiguiente amordazamiento del pensamiento y todo desarrollo intelectual. Siendo la falta de cultura la razón de la cual se deriva la vacuidad de su conversación, resulta paradójico que se negara su instrucción, tardíamente aceptada con el único fin de ser ornamento de su figura. Lozano en su investigación plantea finalmente que el discurso de la mujer es *cooperativo*, mientras que el de los hombres es *competitivo*, pues estos últimos tienden al intercambio de información mientras que las primeras consideran el diálogo con el fin de establecer y mantener relaciones sociales, por lo que su interés principal es estrechar lazos entre los interlocutores.⁸

La ginocrítica psicoanalítica ubica la diferencia de la escritura femenina en la psiquis de la autora y en la relación del género con el proceso creativo. La dificultad es que el modelo freudiano requiere de revisiones constantes para hacerlo ginocéntrico y la ginocrítica psicoanalítica debe luchar constantemente con la desventaja femenina y su identificación con la falta.

Para Alicia Puleo y Celia Amorós, el debate respecto de si el psicoanálisis es un campo propicio para una teoría de género se centra en dos posiciones encontradas. La primera considera que Freud (y sus sucesores) se encarga(n) de dar una normatividad de la verdadera feminidad (en este grupo estaría principalmente Kate Millett); y la segunda sostiene que por el contrario Freud se limita a describir cómo se estructura la feminidad de la mujer bajo una sociedad patriarcal, descripción que podría funcionar como una arma más contra el patriarcado (donde podríamos incluir principalmente a Juliet Mitchell) (Puleo 144; Amorós, “La dialéctica del sexo” 164).

Sin embargo, para Showalter el ámbito del psicoanálisis le parece igualmente insuficiente para dar explicaciones al cambio histórico y otros varios aspectos sobre las mujeres, de ahí que le parezca necesario introducir el problema en el ámbito de la cultura. Cabría señalar aquí que el rechazo de buena parte de las críticas feministas al psicoanálisis se ampara en la percepción del modelo psicoanalítico como un modelo sumamente cerrado que no posibilita un espacio para tratar la problemática de la mujer ni sus reivindicaciones, lo cual ha derivado en malas lecturas del psicoanálisis, rechazo absoluto, injurias e ignorancias. De todos modos, hay un sector importante de la crítica feminista que valora el aporte psicoanalítico en los estudios de género y que ha sentado las bases para continuar las reflexiones en ese campo de estudio.⁹

La ginocrítica cultural es en opinión de Showalter la forma más completa y satisfactoria para hablar sobre la especificidad y la diferencia de la escritura femenina. Esto debido a que una teoría de la cultura incorpora aspectos de la biología, la lingüística y el psicoanálisis, pero los interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren. Esta crítica buscaría también ubicar la escritura femenina en las variables de la cultura literaria, como los modos de producción y distribución, las relaciones entre la autora y el público, las influencias literarias, las relaciones entre la alta cultura y la popular, y las jerarquías de géneros literarios. Debido a que la escritura femenina se encuentra entre dos tradiciones, la masculina y el territorio de las mujeres, muchos de los textos escritos por mujeres deben ser leídos como palimpsestos puesto que en ellos confluirían lo expresado y lo silenciado.

Showalter concluye recordando que el estudio de una escritura femenina se presentó en un inicio, para el feminismo, como un camino que llevaría al final a un conjunto de textos que serían iguales y carecerían de sexo. Sin embargo, mientras más se profundiza en el estudio de estos temas, se comprenden con más claridad que el fin no es la

⁸ Habría un interés diferente en el discurso publicitario, que por el contrario hace de la comunidad de hombres *cooperativa* y de la comunidad de mujeres *competitiva*, para propiciar discordias y evitar la solidaridad y la identificación de grupo (Peña-Marín y Frabetti).

⁹ Cf. Kristeva, Irigaray, entre otras.

universalidad serena de los textos sino por el contrario el tumultoso e intrigante desierto de la diferencia misma (Showalter 111).

2. El hombre universal

Las interrogantes sobre la mujer y la feminidad plantean necesariamente la revisión de la categoría hombre y la masculinidad¹⁰. Sin embargo, el hombre nunca se ha visto en la obligación de definirse, pues como señala Gabriela Castellanos: ***“Del varón de la especie se habla poco, puesto que se asume (en una presuposición nunca expresada, nunca reconocida) que hablar de lo humano es ya hablar del varón; las mujeres, en relación con esta entelequia, el ser humano, son apenas el caso especial, la excepción de la regla. Al hombre, como varón, entonces, se hace referencia siempre o nunca, según se mire”*** (39-41).¹¹

De igual manera Pierre Bourdieu, quien se ha ocupado de describir este conjunto de mecanismos inconscientes por los cuales el hombre mantiene los dominios de un orden que ha sido severamente cuestionado, afirma que ***“La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla”*** (22).

Denunciaba ya Derrida hace tiempo que una estrategia de lo hegemónico es entenderse como universal, amparándose en una categoría neutral un sujeto igualmente marcado por un sexo y un género: ***“El falogocentrismo es una jerarquía que se presenta bajo la forma de la neutralidad. Se habla del “hombre en general” y, detrás de la tapadera del hombre en general, es el hombre-varón el que se lleva el gato al agua”*** (de Peretti 287).

Esa universalidad del hombre, puede explicarse, tomando los aportes de la crítica deconstructiva, precisamente por el lugar central que ocupa el hombre en la cultura. En su crítica al estructuralismo, Derrida cuestionaba el concepto de *estructura centrada* que ignoraba al sujeto como el elemento ordenador de la estructura.

¹⁰ Cabe destacar que en Estados Unidos existen más de 200 departamentos de *Men's Studies*, surgidos precisamente como correlato de los *Women's Studies*, por una urgencia por replantear la masculinidad. El surgimiento de este campo de estudio en los Estados Unidos estaría explicado por la obsesión que ha tenido siempre la sociedad norteamericana por la virilidad. Los *Men's Studies* han proliferado también en Inglaterra, Australia y en menor medida en los países nórdicos (Badinter 20). Sin embargo, aunque es una señal alentadora de cambio, se trata todavía de un campo de estudio marginal y poco reconocido.

¹¹ Precisamente en el marco de los *Men's Studies*, Michael Kimmel habla de la "invisibilidad" del género masculino, en la medida que se ha identificado con lo humano. El pensamiento tradicional al considerar al hombre como la norma humana, excluyendo de sus consideraciones lo que se refiere al género masculino particular, ha negado en el hombre la experiencia personal que se deriva de su género (Badinter 24-25). Suena extraño encontrar hombres que se quejen de su universalización y que reivindiquen su experiencia de género, pero ahí precisamente un complemento importante de los estudios de género, en los cuales en realidad se encontraría incluidos los *Men's Studies*.

“El concepto de estructura centrada —aunque representa la misma coherencia, la condición del epistèmè como filosofía o ciencia— es contradictoriamente coherente. Y, como siempre, la coherencia en contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de la estructura centrada es, de hecho, el concepto de un libre-juego que se constituye sobre una inmovilidad fundamental y una certidumbre aseguradora, que se encuentra más allá del alcance del libre-juego”. (Derrida 270, cursivas en el original).

Esa certidumbre aseguradora de privilegios, esa inmovilidad fundamental es el hombre. De ahí que el interés de la crítica deconstructiva, como también el de la crítica feminista, sea hacer evidente que al ser el hombre el elemento ordenador del sistema no está sometido, como los otros elementos, a las mismas reglas que se aplican a ellos y que se encuentra por ello fuera y dentro de ese sistema al que Derrida denomina *estructura descentrada*. Esta propuesta es un posible punto de partida para explicar la cualidad universal del hombre. El tema es muy basto y muy complejo. No pretendemos agotarlo, ni mucho menos dar respuesta a él, pero nos interesa dar cuenta de algunos de los aportes que a hecho la teoría de género a este respecto.

Lucía Guerra, en su libro *La mujer fragmentada*, hace un recorrido histórico del signo mujer y los significados que las distintas organizaciones políticas y económicas le han otorgado. Un elemento que perdura, a pesar de los cambios históricos, es la mistificación de la mujer que hace de ella un ser puro, sublime, hermoso y espiritual, que al mismo tiempo, y por esa misma razón, debe ser excluido de los espacios públicos y del poder en aras de evitar su corrupción.

En relación a la universalidad del hombre, Guerra comienza constatando que el propio lenguaje da cuenta de ello. En nuestro lenguaje común utilizamos el sustantivo masculino para hacer referencia a hombres y mujeres. El caso más representativo es la palabra 'Hombre', que en determinados contextos es sinónimo de humanidad y no presenta rasgos sexuales.

“En un discurso que subsume a la categoría "mujer" en el sustantivo abstracto que tiene como significante el léxico "Hombre", estas disciplinas [las llamadas "áreas trascendentales de la cultura": teología, filosofía y ciencia] generalizan, de manera universalizante, acerca de la naturaleza humana, la esencia del ser o los problemas religiosos y metafísicos de la existencia. A través de esta simulación, se enmascara la dicotomía sexual y su carácter subordinador por medio del cual el Sujeto masculino excluye a la mujer de todo tipo de producción cultural y, a la vez, la incluye en sus teorizaciones, en un gesto totalizante. Esta estrategia produce dos efectos principales: fraudulentamente hace creer a la mujer (en su posición de ser excluido y subordinado) que pertenece, de manera igualitaria, a la categoría "universal" denominada "Hombre" y, de modo autoritario, impone sus discursos abstractizantes aniquilando la posibilidad de que surjan discursos alternativos” (Guerra, *La mujer fragmentada* 20).

Para la crítica chilena Lucía Guerra el proceso de universalización de lo masculino tiene una larga data. Su análisis parte destacando cómo el pensamiento filosófico se sostiene en la idea de razón y cultura, marginando a la mujer en la medida que sus facultades de procreación la vinculaban más hacia el instinto y la naturaleza: ***“En el pensamiento filosófico, se define el conocimiento racional como aquello que transforma,***

controla y trasciende las fuerzas naturales asociadas con lo femenino que se elabora profusamente a partir de su semejanza con la naturaleza, el cuerpo y la materia" (Guerra, La mujer fragmentada 14).

Al hablar de la religión, establece que la divinidad masculina, por ejemplo el Dios cristiano que funda la tradición occidental, se concibe de una forma muy distinta a las divinidades femeninas de la antigüedad. Es así que frente a la divinidad femenina en la que se conjugaban la creación y la procreación surge un dios masculino que en el proceso de un pensamiento abstracto anula lo concreto biológico, simbolizado en "el nombre" o "el sople de vida". Este dios crea con el pensamiento y, a consecuencia del pecado original, hace de la facultad de parir de la mujer, un castigo para ella.¹²

Por su lado Carmen de Elejabeitia propone el concepto de *paterialidad* para denominar el predominio de la línea paterna, del padre, la Ley y del poder, sobre la *materialidad*, que para ella no es otra cosa que la línea materna, de la madre y la naturaleza. Sería así que lo que posibilita la dominación de la mujer es: ***"el Padre, como un Dios exterior e interiorizado, la línea paterial, como la forma con la que el Padre asegura su permanencia, y el patriarcado, como la estructura sobre la que asienta su poder y desde la que se comunica en sentido único"*** (202).

Ella también trata el tema de la universalidad del hombre, manifiesta en ciertos momentos cruciales de la historia. Tal vez el primero de ellos fue la Revolución Francesa y la declaración de los derechos del hombre, por lo que las mujeres habían tan duramente luchado y que a la postre no incluía sus propios derechos. De modo que se hizo necesaria una declaración expresa y clara de los derechos de la mujer (de Elejabeitia 113). Olimpia de Gouges, quien escribió en 1791 la "Declaración de los derechos de la Mujer y de la Ciudadana", acabó en la guillotina, dos años más tarde, acusada por sus antiguos correligionarios de ser una conspiradora que había abandonado las virtudes propias de su sexo.

Otro momento de esta contradicción de la universalidad masculina ocurrió con la revolución socialista. Son muchas las críticas feministas que han sido en sus inicios partidarias de algún movimiento comunista o socialista y que pronto se han sentido traicionadas. Pues, la revolución socialista que propugnaba la liberación de los hombres de sus opresores relegaba a las mujeres, también oprimidas, y postergaba sus demandas hasta que ***"todo el mundo sea socialista o hasta que no haya contrarrevolucionarios en ninguna parte"*** (De Miguel, "El conflicto" 96).

En resumen, una de las problemáticas que enfrentan los estudios de género es la del hombre universal, la creencia de que el hombre y sus producciones culturales están exentas de marcas de género y que su identidad prescinde de ello. No sólo se intenta que el hombre reconozca su género, sino que se debate también sobre la supuesta neutralidad que le otorga a todas sus manifestaciones culturales. Para algunas autoras como por ejemplo la propia Carmen de Elejabeitia, el desarrollo de la humanidad y en

¹² Para algunas autoras se trata de una gran alegoría que sostiene la supremacía del varón y mitiga su desventaja biológica que lo excluía del poder de dominar la especie por un poder abstracto que lo coloca como elemento central de la misma. En ello se trasluce la concepción de que la filosofía como la sociedad patriarcal y su desarrollo está sostenida en un hecho biológico del hombre que es su exclusión de la mayor parte del proceso de la procreación.

concreto la sociedad moderna son producto de la paterialidad, de tal modo que su fracaso sería entonces el fracaso de un proyecto creado por el hombre y desde el hombre. En todo caso, la teoría de género intenta denunciar y hacer evidente el modo en que la construcción del género ha jugado un papel primordial en la historia y en las manifestaciones culturales de los hombres, consideradas neutras.

2.1 Escritura femenina & escritura masculina

La universalidad pasa también por la idea de la neutralidad, como lo hemos señalado líneas arriba. Y es precisamente en la forma de lo neutro que se presenta la literatura, como un campo donde no opera ni es pertinente el género. De ahí que el carácter universal de las obras de los autores se contrapone a las obras de autoras en las cuales lo que se dice y cómo se dice estaría marcado por su sexo y su consiguiente género.

Nos preguntamos si acaso la mujer escribe siempre como mujer y responderíamos que al menos hoy en día las mujeres escriben con plena conciencia del género desde el cual hablan. Igualmente afirmamos que los hombres, aún cuando no escriban con plena conciencia de su género, dejan rastros de género en su literatura a pesar de que se empeñen en negarlo. Sucede tal vez que como la mujer ha estado por mucho tiempo excluida del espacio del poder y la palabra, era innecesario pensar la literatura (y otros aspectos de la cultura) en base a la categoría de género. El hombre por ello asumió su unicidad como universalidad, y precisamente hoy, cuando la mujer es capaz de acceder a múltiples espacios sociales que antes le estaban negados, es cuando el monopolio del hombre en la cultura cae y se ven cuestionadas muchas de sus creencias, como su supuesta universalidad. Es así que ***"a los hombres productores de cultura siempre se les ha visto como individuos, mientras que a las mujeres se les ha tomado como meros ejemplos de un género"*** (Martínez-Zalce 210).

Como nunca se ha pensado la literatura en términos del género, se ha venido considerando que no existen rasgos definidos en lo masculino por lo cual es capaz de desempeñarse como totalidad para designar un conjunto de individualidades, cuando en realidad, para la teoría de género, lo que sucede es que los rasgos que definen lo masculino no han sido considerados como tales por lo cual no se han identificado. De ahí que en cambio lo femenino sí tendría características marcadas que harían imposible ese mismo proceso.

"La obras producidas en el seno de las "literaturas mayores" y, en particular, las consagradas como "importantes", adquieren, en virtud de su misma canonización, uno de los valores máximos del sistema: la universalidad. Aun cuando sus autores suelen ser hombres y, como tales, investidos de un género sexual que, además de adjudicarles autoridad para hablar, deja una impronta en sus discursos y en su percepción de la realidad se da por sentado que sus textos son representativos de los seres humanos en su totalidad, con prescindencia del sexo, la raza, la edad, la clase social y todas las demás diferencias materiales o simbólicas que juegan algún rol en la vida de las personas. Estos postulados quedan por lo común tácitos pero cuando se los cuestiona —como lo estoy haciendo yo ahora— suelen encontrar una formulación tópica en ciertas frases

muy repetidas —incluso por los propios escritores y escritoras— del tipo de: “la escritura no tiene sexo” (aunque el escritor lo tenga)”. (Reisz, Voces sexuadas 27-28).

Por ello es una trampa caer en la justificación de una literatura femenina frente a una literatura masculina, pues no puede existir tal denominación mientras se considere que la literatura verdadera es tal cuando es "universal". Habría que revisar la literatura llamada universal desde la categoría género para establecer qué formas se han asumido universales y si en ellas se pueden rastrear elementos que correspondan al género.¹³ Sacando del terreno neutral los textos escritos por hombres estaremos en mejores condiciones de leer adecuadamente la literatura desde una perspectiva de género y no culpar a la teoría feminista por sexualizar la literatura¹⁴.

De tal manera que ante la interrogante de si existe una literatura femenina diferente de una literatura masculina, responderíamos que sí, existe, sólo que no es reconocida desde los grupos del poder, debido a que se ha venido asumiendo que el hombre se encuentra al margen del género en la extendida concepción de que la literatura es universal y neutra. Podemos responder a la interrogante que se ha suscitado en torno a la escritura y su sexo, o mejor dicho su género y preguntarnos si se puede hablar de una escritura masculina, distinta de una escritura femenina. Estaríamos así en desacuerdo con quienes afirman que no existe la escritura femenina como categoría ***"porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual"*** (Ludmer, ***"El espejo universal"*** 167); pues esta afirmación cae en el supuesto de entender lo masculino como universal.

2.2 Masculino sin hombre y femenino sin mujer

En el acápite anterior hemos hecho referencia a los riesgos que implica proclamar una literatura femenina diferente a una literatura masculina, mientras el sujeto masculino siga resguardándose bajo la forma de lo universal. Frente a este impase existe una creciente voluntad en la crítica literaria feminista por desligar el género del sexo y proclamar lo femenino y lo masculino sin que exista una identificación con la mujer y el hombre. De tal manera que una escritura femenina no estaría dada necesariamente por mujeres ni una escritura masculina necesariamente por hombres.

¹³ Para Elisabeth Badinter la identidad masculina se forma por oposición y es más una reacción que una adhesión. De ahí se deriva dos temas que para ella obsesionan a muchos de los escritores contemporáneos de lengua alemana. Producto de la separación de la madre se genera la traición de la madre amada (madre buena) y la liberación de la opresión materna (la madre mala, frustrante y todopoderosa). Pero es esta última, la madre castradora y mortífera, que la novela masculina contemporánea ha hecho uno de sus temas más extendidos (Badinter 94-108). En realidad, Badinter se limita a dar cuenta de esto y ejemplificarlo con algunas obras específicas, pero no hace un análisis minucioso de los textos mencionados desde la hipótesis que plantea. Una labor que debería ser retomada, no sólo en cuanto a los autores mencionados por ella, sino a cualquier otro autor, por ejemplo, peruano.

¹⁴ En realidad la crítica literaria feminista no sexualiza la literatura sino que problematiza el sujeto cultural y las relaciones de género. Sin embargo, una forma de ataque a la teoría de género es considerar que lo único que busca es proclamar a la mujer por encima del hombre, y todo lo que de ella se derive, sea literatura, arte, expresión; sin reparar en el proyecto que justifica la reivindicación de la mujer y su estudio, desde la reflexión sobre el género.

Esta propuesta, que parte de los planteamientos de Julia Kristeva, asume la particularidad de la mujer antes que en su condición genérica en su marginalidad, por lo cual estaría emparentada con otros grupos marginados de la sociedad. Sin embargo, al ser de todos modos la diferencia sexual un elemento que atraviesa todos los otros tipos de marginaciones, la posición hegemónica, estable, ordenadora, será llamada masculina y la crítica, desestabilizadora, cambiante por tanto femenina; desligando estos conceptos de los cuerpos biológicos que históricamente los representan (hombre y mujer).

“Desligar ambas construcciones del realismo naturalista del cuerpo originario, permite darles movilidad de signos a lo masculino y a lo femenino; signos que se desplazan y se transforman según las dinámicas de subjetividad que cada proceso simbólico-sexual va formulando en respuesta a los llamados del modelo social de identidad dominante. Tal como "ser mujer" no garantiza por naturaleza el ejercicio crítico de una feminidad necesariamente cuestionadora de la masculinidad hegemónica (ni de sus parámetros culturales dominantes), "ser hombre" no condena al sujeto autor a ser fatalmente partidario de las codificaciones de poder de la cultura oficial ni a reproducir automáticamente sus mecanismos, por mucho que la organización patriarcal busque convencerlo de sus beneficios” (Richard 133-134).

¿Cómo se definiría entonces esa escritura femenina y cómo esa escritura masculina separada de los seres biológicos? Partiendo de lo antes dicho, la escritura femenina, en la medida que es crítica de lo hegemónico, adquirirá las características opuestas a las dadas por el discurso ordenador. De tal modo que considerando ese discurso racional, contenido y preocupado de temas trascendentales, la escritura femenina resaltaría lo emocional, lo desbordante y se preocuparía de los temas más cotidianos. De modo que sea cuales fueran las cualidades de ese discurso hegemónico, sería denominado masculino, y a su contrario, femenino.

La concepción de lo masculino como racional frente a lo femenino como emocional ha sido asignada desde un lugar hegemónico. Por ello las cualidades de lo femenino: sensorial, pasional y cotidiano tiene una fuerte carga peyorativa. En un artículo de Marta Traba, ella distingue ciertos rasgos de la literatura escrita por mujeres, que no se encuentran en la literatura escrita por hombres, los cuales pueden enumerarse del siguiente modo:

- a) Encadenan los hechos sin preocuparse por conducirlos a un nivel simbólico.
- b) Se interesan por una explicación antes que interpretación del universo que esclarece para ellas mismas lo confuso (búsquedas personales).
- c) Continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de la ficción.
- d) Se subraya el detalle, lo cual dificulta la construcción del símbolo.
- e) Se establecen parentescos, "instintivos", con las estructuras propias de la oralidad.

Aunque en un primer momento Traba afirma que la mujer está en franca desventaja con el hombre, pues no escribe sobre la base de esas reglas universales (dadas por una literatura escrita por hombres); luego concluye invitando a que las mujeres no intenten escribir como los hombres sino que acepten escribir como mujeres. Es decir, asumiendo lo personal, intuitivo y explicativo. Pero lo que se evidencia en este artículo es que lo

sensorial, lo pasional, lo cotidiano, características con las que habíamos dotado a la escritura crítica de la mujer, resultan ser asumidas como desventajas y por lo tanto antes que cuestionar un orden establecido estarían reafirmando una estructura dada.

Nos parece por ello problemática esta opción teórica. En primer lugar, como hemos ya manifestado, por los riesgos de asumir la esencialidad del género que podría terminar convirtiéndose en una camisa de fuerza. Pues si se tratara de identidades separadas, ¿cómo podrían éstas reactualizarse de acuerdo a los cambios sociales y culturales de una época si les es ajeno el cuerpo que los representa? En segundo lugar, debido a que la misma literatura relativiza estas posiciones. ¿Qué sucedería ante autores que adoptan las características de la escritura femenina para transmitir el modelo de mundo que constituye el punto de vista masculino dominante o viceversa, autores que adoptan las características de la escritura masculina para transmitir un punto de vista marginal? El caso de Blanca Varela es un ejemplo claro que contradice las características establecidas por Traba para la literatura escrita por mujeres y que además echa por la borda las posibilidades prácticas de la separación de lo masculino y lo femenino de sus referentes sexuales.

El problema no radica en escribir femenina o masculinamente, si no en asumir la no universalidad ni neutralidad del discurso masculino, y por lo tanto entender como opciones literarias las dos posturas ahora establecidas. No hay que valorar a ciegas lo sensorial, ni proclamar como única escritura posible la racional, pues con ello conseguimos única y llanamente que en el coche de la buena literatura se cuelen cuantos puedan, sin razón de ser. Pero ¿cómo dejar de admirar la literatura contenida y racional por encima de la sensorial? ¿Cómo dar el justo valor a ambas? He ahí el mayor reto.

Pero tal vez nos encontramos en el camino correcto, si consideramos que se ha abierto un campo importante en la literatura por el protagonismo que ha adquirido lo personal y confesional en los textos contemporáneos, lo cual parecería un indicio de que ha dejado de imperar, al menos en una mínima medida, lo racional, contenido y trascendente como única norma. La mejor manera entonces de responder a la mentada pregunta de si se puede hablar de una escritura masculina distinta o no de una escritura femenina, sería decir, en primer lugar que **"es el sistema lo que hay que quebrantar, no unos cuantos términos que deben ser sustituidos" (Bennington y Derrida 59).**

2.3 Leer como mujer

En su exposición sobre la deconstrucción Jonhatan Culler dota de una mirada crítica a lo femenino debido a su posición marginal dentro de la sociedad falogocentrista. Lo femenino es así entendido en oposición a lo masculino. Sin embargo, menciona al mismo tiempo que en realidad no toda mujer tiene que sentirse llamada al ejercicio crítico, como no todo hombre es fatalmente defensor del orden social.

En su exposición, empieza tratando el problema de la interpretación y la esencia hermenéutica de toda crítica, que ha desatado diversos comentarios que oscilan entre la fe ciega en una objetividad y la eterna subjetividad. Estamos de acuerdo con el autor en que se trata siempre de una lectura y de que ésta parte de una manera determinada de

ver e interpretar el texto. Es aquí donde Culler introduce una interesante digresión sobre si la condición de mujer interfiere o no en la lectura de una obra determinada.

Culler establece *un leer como mujer*, llamado lectura feminista, que tendría tres etapas o momentos. En un primer momento su lectura está marcada por la experiencia que se desprende del cotidiano ser y vivir como mujer, en una sociedad donde existen claras diferencias entre los sexos. Un segundo momento intentaría ir más allá y tratar de dar una forma y una especificidad a una *lectura femenina*, esta especificidad sin embargo se establece por oposición a lo masculino, donde leer como mujer es leer de manera opuesta o diferente a como normalmente lee un hombre. Y un tercer momento, el más productivo tal vez, sería aquel en el que se investiga, y no simplemente se asume el contrario, lo que es lo masculino y lo que esta instancia pretende decir y hacer para con ello conseguir una manera propia de lectura. Es decir, estos tres momentos corresponden a una constatación de la diferencia, una definición por oposición y una búsqueda de identidad.¹⁵

Para Culler la experiencia como mujer marca definitivamente una forma particular de aproximación a un texto. Aunque se trata de un factor no determinante, puesto que la propia experiencia es también en sí misma interpretada por el sujeto y está en relación con la forma en que nos miramos a nosotros mismos. Es por eso que leer como mujer **"no es repetir una identidad o una experiencia ya dada sino representar un papel que construye con referencia a su identidad como mujer, que también ha sido construida" (Culler 61).**

Pero como denuncia Culler, maliciosamente se pretende ver en una lectura femenina —que descubra aspectos subterráneos en abierta oposición de lo femenino— una interpretación parcial y en cambio **"la perspectiva del crítico hombre es asumida como sexualmente neutra"** (54). Es decir, que nuevamente sale a la luz el hombre universal por encima de la categoría género. Y este es el horizonte desde el que se enfoca la crítica literaria de género para negar esa neutralidad; puesto que la búsqueda de la identidad femenina pasa por la caída del sujeto cartesiano, en la medida que se desmistifica al Sujeto Masculino de la Razón, cuando se plantea que el género es uno de los contextos más cruciales donde situar al Sujeto (Benhabib 245).

La teoría de la recepción ha llegado a preguntarse, partiendo del supuesto de que la experiencia de la lectura depende de las cualidades del lector, qué diferencia plantearía entonces que se trate de una mujer y de un hombre. El problema de la lectura se rastrea entonces en varios campos. Primero el del canon literario, donde se constata que el canon es androcéntrico, no sólo en el sentido de que está poblado por autores hombres, sino porque los personajes son en su mayoría masculinos o recreaciones femeninas hechas por los hombres que no han dado paso a que las mujeres configuren sus propios sujetos literarios con los cuales identificarse. Lo cual implica para Judith Fetterley que se le enseña a las mujeres como lectoras **"a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores,**

¹⁵ Curiosamente estos tres momentos del *leer como mujer* se asemejan al desarrollo de la crítica literaria de género, pues precisamente después de la constatación de las diferencias, después de la identidad por oposición al hombre, ahora se busca una identidad propia.

uno de cuyos principios centrales es la misoginia" (Schweickart 127-128); lo cual es llamado por ella misma *inmasculación*. Es así que la mujer se identifica con las características masculinas en contra de sus propios intereses como mujer, en contra de sí misma, al deber identificarse con el héroe de la narración que hace de la mujer sino su enemiga por lo menos su oponente, debido a que comparte con él sentimientos anti-femeninos. A **"esa sensación perturbadora de estar en contra del personaje que 'representa al género' se le ha denominado tragedia de la lectora (Silva Santisteban, "¿Basta ser mujer?" 121).**

Patrocino Schweickart plantea que muchas veces la lectura de obras clásicas demandan de parte de una lectora un efecto dañino y difícil pues debe identificarse con aspectos que le son completamente ajenos. En el caso de un pasaje famoso de *Retrato del artista adolescente* en la escena de la epifanía de Stephen, cuando él describe las cualidades físicas de una muchacha que se encontraba delante suyo. Es evidente que una lectora tendrá problemas para "sentir" lo que Stephen describe de modo natural ante la contemplación de una bella mujer. En cambio: **"Para el lector masculino, el texto sirve como lugar de encuentro entre lo personal y lo universal. Se aproxime o no el texto a las particularidades de su propia experiencia, queda invitado a validar la igualdad de lo masculino con lo universal. El lector varón siente su afinidad con lo universal, con el ser humano paradigmático, justamente porque él es varón" (Schweickart 126).**

Habría que preguntarse también: **"¿Qué espera una mujer cuando lee a otra mujer? ¿Qué pretende decir una mujer cuando escribe para otra mujer?" (García, E. 55).** La respuesta estaría dada desde la identificación genérico-sexual que supone que cuando una mujer lee a otra mujer espera que ésta escriba femeninamente, es decir, que denuncie y de cuenta de aquella específica manera de ser mujer. Esta postura puede bien amoldarse a una configuración social de la mujer o asumir una posición política de crítica social. En cambio cuando un hombre es leído no se asume una condición de género y por ello los hombres serán leídos universalmente y su experiencia pasará por ser universal antes que personal.

3. Las estrategias del discurso

Susana Reisz plantea que sería inútil identificar recursos literarios que sean *per se* característicos de la escritura de mujeres, buscar aquellos rasgos *diferentes* que las esencialistas asumen propios. Pero **"sí es epistemológicamente válido establecer conexiones causales entre ciertos procedimientos textuales, determinadas formaciones sociales y particulares momentos históricos" (Voces sexuadas 25-26).** Y precisamente se propone dar cuenta de estos procedimientos textuales ligados a aquella literatura, específicamente femenina, que parte por denunciar el estatuto de la mujer dentro de una cultura patriarcal.

Se da por ello un tratamiento de los géneros literarios tradicionales que presentan dos rasgos opuestos complementarios: **"una 'canibalización' de todas las formas**

canonizadas por la cultura dominante" y por otro lado "tendencias antidiscursivas o contradiscursivas en el interior de cada forma asimilada para articular, a través de la parodia o de otros recursos desestabilizadores, la idiosincracia individual y grupal" (Reisz, Voces sexuadas 52).

Esto deviene en lo que Susana Reisz llama *poéticas plagiarias* o *poéticas del plagio* (*Voces sexuadas* 56, 59); que no es más que el efecto paradójico y autodestructivo de la canibalización contradiscursiva, que no es más que la conjugación del doble juego entre la sumisión y la subversión. **"La tendencia a erosionar las bases de cada género desde el momento mismo en que se lo adopta, se puede explicar por la relación ambivalente —de atracción y desconfianza a la vez— frente a las formas de codificación consagradas por la cultura dominante" (Reisz, Voces sexuadas 53).**

La estrategia de las escritoras ha sido la *mimesis* de ese sujeto discursivo con el *cuerpo*, es decir con las marcas sociales y de poder que en él se establecen, como identificación para subvertir. Esto da origen a una serie de poéticas plagiarias (caníbalas/ antidiscursivas) como son: la reescritura de géneros menores, los grandes relatos contados en una voz diferente y el doble vínculo.

En la *reescritura de géneros "menores"*: "Se trata de la reapropiación irónica de géneros 'menores', como las cartas, los diarios, las autobiografías reales o fingidas, la literatura 'infantil', el folletín y hasta los recetarios de cocina" (Reisz *Voces sexuadas* 81). Puesto que en ellos se hace referencia a la experiencia personal privada, su utilización estaría claramente en contradicción con lo cerrado del ámbito cotidiano, al ser dado a la luz. Al mismo tiempo, al ser géneros menores parecería inocente toda propuesta estética consignada en ellos, incapaz de cuestionar y aceptando la relegación, cuando precisamente se busca todo lo contrario.

Los *"grandes relatos" contados "en una voz diferente"*, no es otra cosa que **"la reescritura de los grandes mitos de la tradición grecolatina y judeocristiana desde una perspectiva ignorada a través de los siglos: la de las protagonistas de esas historias paradigmáticas" (Reisz, Voces sexuadas 87, las cursivas son nuestras).** Lo cual podríamos nosotros rebautizar como la versión de los vencidos y los olvidados, pues es sabido que quienes escriben la historia son los protagonistas, los triunfadores, los hacedores de la humanidad.

Y finalmente, el *"doble vínculo"*. Se trata de una expresión que proviene del terreno de la psicología moderna y **"alude a un patrón comunicativo asimétrico y afectivamente ambivalente, que niega y afirma al mismo tiempo una opinión, sugerencia o mandato y que, al hacerlo en forma reiterada, genera angustia y desconcierto en el interlocutor" (Reisz, Voces sexuadas 95).** Para Reisz la mujer está constantemente sometida a esta contradicción al exigirse de ella cualidades contradictorias, comportamientos mutuamente excluyentes que se sostienen con palabras pero se invalidan con actos. De ello se derivan para Reisz dos temáticas más o menos comunes en la escritura de mujeres como es el trauma de los treinta y el horror a la gordura, entre otros.

De las tres estrategias discursivas establecidas por Reisz, es tal vez esta última el único recurso que podríamos llamar exclusivo de la escritura femenina y de las mujeres

(pues está basado en el *cuerpo*, como espacio del poder) y en la relación contradictoria que se establece entre el cuerpo y la sexualidad femenina, así como del rol de la mujer en la sociedad. Las otras estrategias son más universales o pueden ser asumidas desde cualquier posición marginal, aunque también es verdad que han sido en su mayoría utilizadas por mujeres a lo largo de la historia. De todos modos, todas ellas tienen en común la necesidad de ocultar una intención crítica y asumir un discurso "inofensivo". Se trata del doble juego mimético para subvertir, como los camaleones, para pasar desapercibidas en sus intenciones últimas.

Josefina Ludmer en "Las tretas del débil" también plantea, desde una lectura de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, la necesidad de la mujer de buscar mecanismo que le permitan expresar algo al mismo tiempo que niega estarlo haciendo. Ludmer establece dos campos de estas *tretas del débil*. El primero es la separación del saber y el decir, en él se asume un relativo "no saber decir", se asume el silencio como un espacio de resistencia "no decir que sabe", como una forma de asumir falsamente la sumisión y la aceptación del lugar asignado para la mujer. El segundo campo es el "saber sobre el no decir", consiste en que desde un lugar asignado y aceptado, "se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismos de lo que se instaura en él"(53). Ella plantea que por ejemplo si la cultura establece lo cotidiano y personal como una esfera separada de la ciencia y la política, la mujer constituye ese espacio cotidiano como un espacio de la reflexión, de modo que no es posible dicha distinción y se hace ciencia o política desde lo personal, en una concepción que subvierte el lugar asignado a ella.

Finalmente, desde el ámbito de la teoría fílmica Teresa de Lauretis ha propuesto, como una estrategia del discurso, hacer evidente ese espacio oculto (*space-off*), aquel espacio que no es visible en el cuadro pero que se puede inferir de lo que el propio cuadro permite ver. Este movimiento hacia el género es **"un movimiento de ida y vuelta entre la representación del género (en su marco androcéntrico de referencia) y lo que esa representación deja fuera o, más exactamente, hace imposible de representar"** (271-272). Lo cual es tal vez en resumen la esencia de toda la teoría de género, hacer patente algo que la misma cultura se resiste a aceptar pero que está presente en todos sus espacios.

4. Resumen

Resumiendo, la teoría de género tiene sus primeras raíces en el feminismo con la diferencia que percibe el problema desde un punto de vista cultural. Existen dos grandes corrientes en la teoría de género: *la esencialista* y *la de la diferencia*. La primera supone la existencia de una identidad de género estable que subyace a toda la literatura escrita por mujeres, su aplicación colinda la mayoría de las veces con el biografismo. La corriente de la diferencia, piensa a las mujeres como sujetos múltiples y entiende lo femenino desde lo discursivo, por tanto es el texto y sus parámetros históricos y sociales los cuales determinarán su significado.

El interés de la teoría de género se ha dirigido a dos campos, por un lado el de la

recepción de la literatura, el ámbito del lector, la *lectura feminista*, que es principalmente revisionista pues se ocupa de investigar con un interés crítico el modo en que ha sido interpretada y entendida la literatura escrita por mujeres y a las mujeres de la literatura, a lo largo del tiempo. El otro campo es el de la escritura, la *ginocrítica*, que se ocupa exclusivamente de la escritora y trata de establecer que existe una literatura específicamente femenina, es decir, que la mujer escribe con rasgos particulares diferentes al hombre. La justificación de un grupo literario definido por el sexo/género femenino se trabaja desde cuatro disciplinas: la biología, la lingüística, el psicoanálisis y la cultura. Aunque es la última, la ginocrítica cultural, la que abarca a todas las disciplinas anteriores y por tanto se piensa que desde ella pueden obtenerse mejores resultados en la reflexión sobre la mujer y su escritura; aunque cada línea por sí misma ha producido interesantes trabajos.

En este panorama, el presente trabajo adopta la corriente *de la diferencia* en la teoría de género, inclinándose por una definición textual y discursiva de lo femenino. Posición que se desarrollará principalmente en el ámbito de la *lectura feminista*, es decir, en la revisión de los comentarios hechos sobre la obra de Varela en general y en específico sobre el libro *Valses y otras falsas confesiones*, así como mediante el ejercicio crítico.

En cuanto a la problemática de si existe una literatura femenina distinta de una literatura masculina, como lo hemos desarrollado ya, nos parece que este planteamiento es absurdo e inútil mientras se siga asumiendo al mismo tiempo que la verdadera literatura es aquella literatura con rasgos neutros y universales, es decir, en cuyo seno no cabe hurgar por rasgos de género porque se encuentra por encima de ellos, lo que se ha acordado en denominar *poética andrógina*. Precisamente es en la absoluta certeza de esta universalidad de la literatura, de la coincidencia total con la *poética andrógina*, que se ha planteado desde una posición hegemónica, una falsa problemática sobre la literatura y el género que ignora la profundidad de una verdadera discusión sobre el tema. No estamos diciendo, sin embargo, que no apoyemos la idea de que el género influye y deja huella en la literatura, como en toda representación cultural, pero no estamos en posición de respaldar la idea de que esta huella se presente en términos de una escritura particular.¹⁶ Y creemos además que el problema mayor radica en que aún si pudieran ser identificados estos rasgos de esa escritura femenina que dieran pie a erigirla como una esfera particular de la literatura, aun si se pudieran corroborar, ellos pasarían a ser marginados y despreciados, de modo que más allá de una forma específica de la escritura de la mujer, habría primero que cambiar la sociedad que la lee, la interpreta y la valora.

Desde ese punto de vista no asumimos la ginocrítica porque nos parece que no es posible sostener la idea de una escritura femenina como grupo literario definido o definible, en la medida que no creemos que exista una particularidad en la escritura de

¹⁶ Un propuesta divergente y sumamente interesante a este respecto es la de Rocío Silva-Santisteban en su tesis [El cuerpo y la literatura de mujeres](#). Ahí se propone que existiría una literatura específicamente femenina desde la vivencia del cuerpo (el cuerpo viene a ser el *locus* de la identidad de género, es decir, el lugar concreto, social e históricamente situado a través del cual y en el cual se construye el sexo y el género), una vivencia crítica si se entiende que parte de una posición de subalternidad y marginación, pero desde la cual sería posible deconstruir la literatura oficial andrógina.

mujeres que justifique esta separación, ello sería en todo caso materia de una tesis particular. El eje central sobre el que trabajaremos es el circuito de la obra y su recepción. Tanto para hacer evidentes los mecanismos a través de los cuales se presenta la marginación, como para poner en ejercicio una mirada cultural del problema, que abarque tanto al autor real e implícito de la obra, el cuerpo desde el cual escribe, la obra en sí misma y su lectura ¹⁷. De modo que cualquier referencia a lo femenino y masculino, a menos que se indique lo contrario, se usa en su acepción de relativo a la mujer o al hombre. Sin embargo, dotaremos de cualidades a estos conceptos con base en los texto que vayamos analizando.

¹⁷ La problemática de la lectura feminista que pasaremos a desarrollar se relaciona con una problemática estética, sin embargo lo estético en sí mismo no se desarrollará en el presente trabajo por la imposibilidad de abordarlo con el detenimiento que se merece ya que es un campo de investigación muy vasto. De modo que haremos referencia a él dejando su tratamiento profundo para un siguiente trabajo, aunque para quienes estén interesados en el tema, éste ya viene siendo trabajado en nuestro medio por Rocío Silva- Santisteban en "Estética y poder: la recepción en torno a los debates sobre *literatura femenina*".

CAPÍTULO II EL ESTADO DE LA CUESTIÓN LAS CONFESIONES SOBRE VALSES

Las mujeres cuando mueren lo hacen para siempre, sometidas al doble fin de la carne y del olvido. Dacia Maraini

Como mencionábamos en la introducción de este trabajo, no son muchos los estudios realizados sobre la obra de Blanca Varela; en el caso particular del libro que nos ocupa, todavía escasos. Por ello nuestra primera labor será revisar críticamente esa multitud de comentarios suscitados por su obra y entre ellos dar prioridad a aquellos en los que se plantea la problemática de género.

Sea por la voz masculina que asume el yo poético en *Ese puerto existe*, o sea por el prólogo de Octavio Paz que de algún modo abre el debate, o por un sinnúmero de otros elementos, los artículos y análisis de la obra de Blanca Varela han suscitado comentarios relacionados con la escritura femenina y masculina en la literatura. En realidad, sostenemos que tanto el yo masculino de sus primeros poemas como el primer comentario serio de su obra en palabras del célebre mexicano fueron decisivos para las subsecuentes lecturas e investigaciones de Varela. Por ello consideramos indispensable empezar con una revisión minuciosa del mencionado texto para dar cuenta de lo que ahí se señala y develar los elementos de género que están en juego. Veremos cómo las apreciaciones de Paz son cruciales para todos los que posteriormente han leído la obra

de Varela. Por ello, aunque en dicho prólogo no se habla sobre el poemario que nos ocupa, es indispensable hacer mención de la descripción y los conceptos empleados por Paz para hablar de la poética vareliana.

1. El punto de partida: Octavio Paz

En los primeros párrafos, en un tono poético y hasta melancólico, Paz describe el ambiente que se vivía por esos años en Europa (1959), donde fueron a parar muchos de los jóvenes artistas latinoamericanos en busca de nuevos ideales. Se destaca el ejercicio artístico como un arma contra el mundo, adoptada con fe en la palabra y confianza en su eficacia: **"Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira"(9). Después de dicha semblanza, se menciona por primera vez a Blanca Varela: "En aquellos tiempos todos cantamos. Y entre esos cantos, el canto solitario de una muchacha peruana: Blanca Varela. El más secreto y tímido, el más natural"(10).**

Es así que se habla de la poesía de Varela como oculta, pues sorprende su aparición, caracterizada por una timidez que se reitera al afirmar que **"un poco contra su voluntad, casi empujada por sus amigos, Blanca Varela se decide a publicar un pequeño libro"**(10). Pero antes se ha dicho que se trata de un **"canto solitario de una muchacha peruana"**, ¿qué lo hacía solitario?, ¿no señalaba previamente Paz que **"en aquellos tiempos todos cantamos?"** A pesar de ello es *solitario* el canto de una *muchacha peruana*. Su condición única entonces parecería incidir, no queda claro, en su falta de identificación con aquel espíritu que se describe de forma casi lírica previamente, y/o por su condición de mujer (pues latinoamericanos lo eran casi todos).

Sigamos llevando esta interrogante a cuestras. **"Esta colección reúne poemas de aquella época y otros más recientes, todos ellos unidos por el mismo admirable rigor"**(10). Al hacer alusión a *aquella época* parece asociar a Varela con ese espíritu que embargaba al conjunto de los artistas que radicaban en París en aquellos años. Siendo así, su canto solitario sólo se podría adjudicar a su condición de mujer.

"Blanca Varela es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia"(10). La utilización del masculino *un poeta*, en lugar de *una poeta* (e incluso en lugar de *poetisa*, que sin embargo se puede justificar por su sentido peyorativo), no es casual; como tampoco es casual que Paz resalte la *no confidencialidad* de su poesía. Ambas afirmaciones, la de ratificar a Varela como poeta, en masculino; como la de apelar a su no confidencialidad, en realidad están queriendo otorgar rasgos universales a la obra comentada, que habría sido irremediablemente criticada de afirmarse que era una poesía marcadamente personal y femenina, y por tanto tampoco hubiera sido considerada como verdadera poesía, pues sólo la poesía *pura*, que no cae en explicaciones, es considerada arte. **"En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto. A medida que se**

interna en sí misma —y, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior—, la mujer se revela y se apodera de su ser"(10). Nuevamente esa aludida timidez, mezclada con el orgullo, llamaría a la poeta a enunciar desde una instancia masculina, abstracta, es decir, sin rasgos de género, por lo tanto, para Paz, universal. Desde nuestro punto de vista, este recurso no es timidez, es más bien, eso sí, orgullo. Saberse poeta y someterse a una crítica que la tildará de *poetisa*, en el mal sentido de la palabra, debió calar en lo más profundo de Varela. Por ello es que su estrategia es precisamente la apelación de lo "universal" (masculino) para luego revelarse, al alcanzar un lugar en la crítica, en lo público, como una mujer, es decir, ya no "universal", sino personal.¹⁸

Se acota sin embargo: **"Cierto, nada menos 'femenino' que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo, nada más valeroso y mujeril"**, y continuando después de una cita textual anota: **"Poesía contenida pero explosiva, poesía de rebelión"**(10). Pero, al afirmar Paz que la poesía de Varela era *femenina* se estaba contradiciendo el *admirable rigor* que ya le había atribuido antes. Paz entiende que lo femenino es lo sentimental y lánguido **"su poesía no explica ni razona"**, por ello acota **"tampoco es una confidencia"**, como advirtiendo, previendo que vaya a ser considerada de ese modo. Y de ahí continúa con un circunloquio poético **"[Su poesía] Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad"**(10). Nos parece que Paz vislumbra algún rasgo rebelde en la poesía de Varela, **"un conjuro contra, hacia el mundo"**, **"Poesía contenida pero explosiva, poesía de rebelión"**; así como aprecia su gusto por lo hermético **"piedra negra tatuada por el fuego"**, junto a una temática personal **"el amor, el tiempo y la soledad"**. Pero esta temática se señala con la palabra *mujeril*. La utilización de la palabra *mujeril* estaría así aludiendo a **"relativo a la mujer"**, como lo confirma el verso citado por Paz: **"Hay algo que nos obliga a llamar mi casa al cubil y mis hijos a los piojos"**(10), donde se trata el tema de la maternidad. Evita caracterizar la poesía de Varela como femenina, aún entre comillas, por los prejuicios que esta actualizaría.

Pasa entonces, el prologuista, a mencionar un sin número de poetas de renombre de los que Varela recibiera alguna influencia: **"No sé si Blanca Varela se reconoce en Lorca, Alberti o Alexandre, aunque tengo la certeza de que Cernuda es una de sus lecturas favoritas. En cuanto al surrealismo (palabra que no dejará de irritar y desconcertar a más de un crítico): en efecto, Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una 'manera' o una academia sino una estirpe espiritual"**(11). No sólo se le agrupa junto a poetas de la talla de Alberti y Lorca, sino que se le considera dentro de la tradición literaria "universal"; más adelante se le comparará también con Hurtado de Mendoza, un poeta del siglo XIV y con la tradición del haiku japonés. Es decir, la entrada de Varela a la tradición poética no podía ser más exitosa, mal entendida como tímida por el mismo Paz en su utilización de una voz masculina (**"En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto"**); su

¹⁸ Varela se ha preocupado mucho por evitar y hasta cierto punto negar una lectura de su poesía desde su condición de mujer, pero a medida que ha pasado el tiempo, por el contrario, a terminado por afirmar esa condición. Volveremos sobre ese punto más adelante.

entrada es a todas luces inteligente y osada porque logra ser leída y al mismo tiempo paliar los prejuicios reservados a las escritoras. De esta manera pues, se le reconoce a Blanca Varela como *un verdadero poeta*. **"¿Por qué no decir, entonces, que Blanca Varela es, nada más y nada menos, un poeta, un verdadero poeta?"**(11)¹⁹. "Blanca Varela es un poeta de su tiempo. Y por esto mismo un poeta que busca trascenderlo, ir más allá" (12).

Se establece pues una dicotomía clara en el discurso de Paz. Son rasgos positivos: el poeta, lo masculino, lo universal, abstracto, riguroso, trascendente; y negativos: la poeta, lo femenino, confesional, personal, intrascendente.

La opinión que le merece a Susana Reisz el prólogo de Octavio Paz es sumamente crítica y precisamente resalta lo que estamos tratando de demostrar respecto de la dicotomía que se establece en él, cuyo polo negativo sería lo femenino.

"Pienso que Octavio Paz acertó plenamente en describir el núcleo de la personalidad vareliana como un tremendo orgullo que es a la vez tremenda timidez. Creo, sin embargo, que se asustó un poco de lo que estaba descubriendo en los textos de la impertinente joven de entonces y que lo perturbó el hallazgo de que la "gran" poesía puede llevar una marca de género. La comprensible ansiedad generada por ese reconocimiento lo llevó a tratar de acuñar calificativos que él creyó más potables que "femenino" pero que dejan ver, por contraste, las valoraciones negativas asociadas al género en cuestión. Como si feminidad y valentía fueran atributos incompatibles..." (*Voces sexuadas* 50).

Podemos apreciar ahora con claridad que la voz masculina adoptada por Varela es más que una simple coincidencia, y no es para nada inocente. Como dice un verso del poema "Primer baile" de *Ese puerto existe*: "Amo esta flor roja sin inocencia". La poeta busca en este *travestismo literario* (vemos en el texto de Paz, como éste se encarga de vestirla de hombre), que consistiría en proyectar la ilusión de que es un hombre el que habla en el poema tanto como el que lo escribe, lo que por siglos han hecho las mujeres al intentar acceder al poder de la palabra, evitar el menosprecio, la indiferencia y pelear por el reconocimiento, que contradictoriamente implica que su condición de mujer pase lo más desapercibida posible. Creemos que es Varela la primera en entender que sólo podía ser reconocida en la medida que se **"ocultara" tras la palabra "universal"**. Ella no quería ser una poeta más, ella quería ser **"un gran poeta"**. Años después la poeta del *Canto villano* diría al respecto:

"Me imagino a cualquier poeta joven, más si es mujer en un medio donde hay poca poesía femenina en la cual cobijarse, se ayuda con influencias o enmascara su voz con el tono de los maestros, que en mi caso, casi todos fueron hombres. Pero una vez que la propia poesía o el trabajo constante me descubre, me reconcilio con mi verdadera identidad, el escribir como mujer era lo único que

¹⁹ Cabe mencionar aquí que Blanca Varela ha sido condecorada el año 2001 en el rango de "Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras", distinción hecha por el Ministerio de Cultura de Francia, con la cual este país saluda su calidad poética y su proximidad a la cultura francesa. Nos preguntamos si no hubiera sido más acorde con las circunstancias nombrarla "Dama de la Orden de las Artes y las Letras", pero por lo visto no se trata de una simple palabra que cambiar, al igual que en el caso de Paz cuando la declara UN verdadero poeta, sino de toda una ideología que minar.

podía honestamente hacer con absoluta entrega” (Sarda).

Aunque muchas veces los testimonios de los autores son menospreciados a la hora de hacer una lectura de sus obras, pues la apelación a ellos parece colindar con el biografismo, me parece que en este caso, las lúcidas palabras de Blanca Varela pueden ser una interesante puerta de acceso para ingresar a su poesía. De sus palabras podemos sacar en claro dos cosas. En primer lugar, que vivía en un ambiente de hombres (ella y Cecilia Bustamente son las únicas mujeres consignadas en la antología de Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo, entre casi cien poetas varones; y si nos remontamos a la historia de la literatura peruana la relación es aún más devastadora); y en segundo lugar, que la falta de una tradición en la cual apoyarse la dejaba solitaria ante la opción de asumir su hacer creativo desde su condición de mujer. Aunque ella prefiere siempre la crítica velada y dice eufemísticamente que los maestros en su caso ***“casi todos fueron hombres”***. Frente a ambos problemas Blanca Varela tomó la opción más adecuada: tomar la voz masculina; en la medida que le permitió construir un muro que la protegiera de los prejuicios y defender así su poesía hasta que pueda valerse por sí misma y ser entonces sí ***una*** gran poeta.

2. Los mismos tropiezos

En su artículo "Blanca Varela y la batalla poética", a propósito de la publicación de *Canto Villano. Poesía reunida*, la intención de Ana María Gazzolo en su análisis, después de haber expuesto algunas características de la escritura de Varela, es comprobar las ideas e impresiones expuestas por Octavio Paz en su prólogo con los planteamientos temáticos a lo largo de la obra de la poeta, para ver sus similitudes con el movimiento surrealista o la vanguardia. Nuestra intención es claramente otra y aunque ella no toca el tema de género nos parece que aflora en muchos momentos elementos subyacentes a esa estructura simbólica.

De entrada, nos sorprende encontrar que sus opiniones se basan en la misma dicotomía que otorga rasgos positivos a lo masculino y rasgos negativos a lo femenino. En este caso, Gazzolo afirma que la poesía de Varela es verdadera pues oculta, evitando así el lenguaje fácil de lo cotidiano, lo artificioso y superficial, considerado por ella meros paliativos que producen un efecto engañoso. Frente a esa escritura, la poesía de Varela es directa, áspera, seca y dura. Se condena tajantemente todo lo confesional, subjetivo, pero de modo más absoluto incluso que en el prólogo de Paz.

“Parca en la frecuencia de sus libros, lo es también, en cierto modo, en la manifestación de su yo poético. Este se encubre precavidamente y no se expande jamás en el tono confesional; Varela tiene suficiente conciencia del ridículo. La poesía, para ella, no parece ser un medio a través del cual se expresan las vivencias cotidianas que, con variantes, agitan a todo ser humano, es en sí misma la búsqueda de un fin que se sabe imposible, es a la vez esa búsqueda con toda su retahíla de imperfecciones y el fin que no se alcanza. La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero. Es por esto que su rechazo a lo superficial es tan

claro y rotundo, el mismo que no sólo se verbaliza sino que también se pone en práctica dejando de lado las alternativas fáciles y no dando cabida a la completa gama de artificios poéticos, lo cual no revierte, de ningún modo, en pobreza formal y significativa” (130).

En el párrafo citado, Gazzolo se delata en sus preferencias poéticas, y a nuestro parecer, se excede al proclamar universales que no necesariamente tienen que ser compartidos por los lectores, aunque coinciden sospechosamente con una *estética androcéntrica*, aquella que propondría que lo confesional sería fácil, superficial y falso, mientras que lo oculto, complejo, profundo y verdadero, desconociendo y condenando una vertiente de la literatura que explota precisamente ese ámbito de lo cotidiano cuestionando lo "importante" y "trascendente". Se trataría de la misma *estética androcéntrica* que obliga a Paz a nombrar a Varela como un poeta.

Es sintomática la acotación de Gazzolo: ***"Varela tiene suficiente conciencia del ridículo"*** por su mención de lo "ridículo", que implica una mirada externa, el hecho de encontrarse expuesto a la burla de la gente, pues como señala Rachel Blau DuPlessis, la mujer ha sido construida por una tradición en la que ella era un objeto de la mirada, constantemente escudriñado y no sujeto hablante, por lo cual, la escritora se constituye en un caso sumamente interesante porque es hablante de sí misma en su obra (255).

Más adelante, se dice también:

“Uno de los rasgos que más sobresale en la escritura de Varela es el acto de contención que la poeta se impone. Ya hemos mencionado su decidido rechazo a la inclusión de elementos inútiles y superficiales, esta actitud y la de "callarse a tiempo" que señalaba Paz en el prólogo a Ese puerto existe, cercanas pero no idénticas por guardar una más acentuada relación con el plano de la realización formal y la otra con el de los contenidos expresados, le otorgan a la poesía vareliana el característico atributo de medida que la distingue” (131, las cursivas son nuestras).

Respecto de este fragmento, tendríamos que preguntarnos primero si las comillas de ***"callarse a tiempo"*** son una cita o un signo de ambigüedad y discrepancia con lo afirmado. Sin embargo, el sentido total del párrafo parecería indicar que se trata de una cita, pues lo que se afirma es que el rechazo a incluir elementos inútiles y superficiales (ya sabemos que con ello quiere decir vivenciales, cotidianos) tiene que ver con lo formal, mientras que el ***"callarse a tiempo"*** tiene que ver con el contenido. Es decir, que en otra palabras la misma Gazzolo afirma que una de las virtudes de la poesía de Varela es evitar lo confesional y además callarse a tiempo, es decir, no hablar de más. Rasgo que la vincula directamente con el uso del lenguaje que se ha asignado a las mujeres a lo largo de la historia, donde el ideal mayor es el no hablar o hablar bajo ciertas restricciones: dulcemente, indirectamente (Cf. Lozano).

Pero además, cabe destacar que Gazzolo define la poesía de Varela como contenida debido a que la poeta *se lo ha impuesto* y que no se presentan rasgos inútiles y superficiales por el *decidido rechazo* que la poeta hace de ellos. No habría una voluntad propia, ni un estilo, según la lectura de Gazzolo, más bien una desesperada necesidad de encajar en un orden y una manera de expresión impuesta que rechaza cualquier tipo de escritura diferente. Quedaría pendiente aquí la postura de Varela, ¿es su personalidad

creadora o la necesidad la que le lleva a adoptar ese estilo? A nosotros nos parece que ninguna de las dos cosas, no creemos que haya desprecio por lo femenino en la poesía de Varela, lo que hay es una identidad atípica que le impide amoldarse a las formas impuestas por la sociedad. De modo que su propuesta es crear como se lo dicta su persona, pero al mismo tiempo criticar el lugar desde el cual se impone una norma con la que su poesía es incapaz de identificarse.

La posición de Gazzolo comparte las ideas de Paz, con las cuales hemos discrepado ya, es sintomático sin embargo, cómo utiliza verbos que dan cuenta clara de la dominación masculina, en los términos en que ha sido explicada por Bourdeu, nos referimos a claves como "ridículo", "vergüenza", "pudor", y otros que evidencian una norma que está funcionando eficazmente en el caso de la crítica efectuada por Gazzolo, que parecería sentirse emparentada o por lo menos ofuscada por lo que no debe ser mencionado.

Respecto de la voz masculina adoptada por Varela, señala Gazzolo:

“Varela se inclina por dejar de lado toda alusión a lo femenino y adopta un “yo” poético masculino que, a su vez, puede ser interpretado como universal. Hay que anotar que la utilización del género femenino se ha revestido tácitamente de un carácter restrictivo y que la poeta puede haber tenido conciencia de esta limitación; por otro lado, con el rechazo a adoptar de manera abierta este género, Varela da a entender, en una tímida actitud primigenia, que percibe la extrañeza que suele producir la escritura de las mujeres —debido a su infrecuencia, para no entrar aquí en otras consideraciones— y revela, asimismo, el pudor ante un género que puede ser más indicativo, por restringido, de la persona que se esconde tras el poema” (132, las cursivas son nuestras).

En el párrafo citado se asume en primer lugar lo masculino como universal, pues no hay un cuestionamiento a esa identificación. La actitud de Varela a no adoptar abiertamente el género femenino en su voz poética es también para Gazzolo como para Paz, producto de la timidez y del pudor, aunque en este caso se trataría de una actitud que también incluiría al tú destinatario de los poemas.

“Puede llamar la atención que, al hablar de la obra de esta poeta peruana, no hayamos hecho referencia al sujeto poético al que se destinan los versos, a la segunda persona que se juega en la comunicación poética. Sucede que la parquedad de Blanca Varela alcanza también ese aspecto y que la razón de la poca presencia de segundas personas poéticas (a excepción de la que encubre a la primera persona) puede repartirse entre el pudor, que elige lo tácito, y el carácter de reflexión general sobre la condición humana que distingue su poesía. Lo cierto es que cuando estos sujetos aparecen en sus escritos son generalmente indefinidos y borrosos, la autora oculta intencionalmente buena parte de las pistas para identificarlos y, en más de una ocasión, son ambivalentes, es decir, podrían muy bien remitir a uno como a otro sujeto posible” (136).

Habría que trabajar la idea del pudor con más detenimiento, pues hemos apreciado que así como en Paz y en Gazzolo, otros críticos como José Miguel Oviedo también destacan este elemento en la poesía de Varela.²⁰ Nos parece pues que la lectura de Gazzolo, no difiere mucho de la de Paz, al menos no en cuanto a las características y pistas que

descubre en su poesía.

3. Un prólogo más

La última edición de la poesía reunida de Blanca Varela está acompañada, además del prólogo de Octavio Paz, de dos prólogos: el de Roberto Paoli y el de Adolfo Castañón. Nos gustaría hacer referencia al primero, en el cual Paoli afirma que la poesía de Varela siempre ha respondido a una incitación interior, sin **"un solo instante de aflojamiento y sometimiento a palabras de orden que le vinieran de fuera"**(15). Es decir, antes que un rechazo absoluto a formas específicas o una actitud impuesta en su poesía como propone Gazzolo, Paoli siente que la poética vareliana es una personalidad no efusiva, *hipoverbal*, como él la llamaría.

Sin embargo, a diferencia de Paz y Gazzolo, Paoli se preocupa de no valorar negativamente ninguna de las propuestas poéticas y se limita a manifestar su asombro ante el yo lírico masculino que adopta Varela en sus primeros poemas, así como a **"un discurso tan tupido de pausas secas, sujetado por una asidua puntuación, bruscamente aforístico o gnómico, entrecortado, casi a veces sollozante"**(19) que no consigue más que desconcertarlo.

Entendemos que una serie de demandas que Paoli le hace al texto no son cumplidas, pero más allá de la sorpresa, no siente ninguna decepción en ello. De todos modos, se delata un poco cuando afirma que **"Pocas veces se ha visto un mayor autocontrol, casi lindante en el autocastigo y en evidente choque con la libertad surrealista de la que, no obstante, esta escritura es hija"**(19). Pues, en esta cita creemos que manifiesta sentir una suerte de racional control sobre el poema para que exprese con pocas palabras como si ello le fuera sobremanera difícil a su autora, algo que fuera en contra de sus deseos sino naturaleza, por ello la referencia al "autocastigo".

Lo femenino en el prólogo de Paoli está sobreentendido antes que definido, aunque no se manifiesta como un absoluto. De todos modos, Paoli caracteriza la poesía de Varela en torno a dos ideas: la falta de complacencia sentimental (que podría suponer una previa demanda de complacencia sentimental) y la renuncia a la exterioridad de los atractivos, es decir, al lenguaje fluido y dulce que empalaga (que podría suponer una previa demanda de lenguaje fluido y dulce). Por ello, la poesía de Varela no es aquella poesía que se recita casualmente, pues no es complaciente ya que la estética de Varela pasa por un profundo sentido crítico y por la capacidad fascinante de decir callando.

La diferencia más resaltante entre el texto de Paoli y el de Paz (en el que podríamos incluir también a Gazzolo por la afinidad de sus opiniones), es que si bien en ambos se pone en juego una demanda del discurso femenino proveniente de la definición cultural realizada sobre el sujeto mujer (complacencia sentimental, exterioridad de los atractivos,

²⁰ Hemos encontrado el siguiente fragmento en el comentario de Oviedo: "La decisión de publicar no es algo a lo que la autora llegue con facilidad y sin vencer los fantasmas del pudor" ("Blanca Varela o la persistencia" 15). Más adelante volveremos sobre la lectura de Oviedo sobre Varela.

en palabras de Paoli; sentimental y lánguida, en el decir de Paz), el primero tiene el tino de definir la poesía de la autora desde las características del texto (aun evidenciando expectativas no colmadas), mientras que el segundo asume la identidad de género de la autora para entrar al texto, es decir conciente de que es una mujer quien escribe, de modo que ante la incongruencia de su poesía con las cualidades dada a su género, derivadas hacia sus producciones culturales, no enfrenta al texto sino que lo trasviste. Por ello, en Paoli tenemos características que evidencian sorpresa y en Paz, cualidades contradictorias con una identidad de género y de ahí la necesidad de asumir el discurso masculino para amparar una poesía impensable en la pluma de una mujer.

4. El peso de la tradición

Uno de los historiadores oficiales de la literatura peruana como es Luis Alberto Sánchez, con un comentario ácido y sesgado, parece también referirse de soslayo al elemento de género, sin tener dudas al respecto de la posición de la voz poética de Blanca Varela dentro del conjunto de poetas peruanos. Copio *in extenso* el párrafo que le dedica en su *Literatura Peruana*:

“Es posible que Blanca Varela (Lima, 1926), poetisa de corto, pero intenso registro, no vuelva a publicar versos: calló tan prematuramente que la hipótesis dista de ser antojadiza. Residente por mucho tiempo en México, allí enaltecida, recibió un espaldarazo de Octavio Paz, quien la considera una auténtica artista del verso, sumersa dentro de sí misma. Se refería Paz al contenido del libro Ese puerto existe (México, 1957), al que siguió una larga tregua, rota en 1963, con Luz de día (Lima, 1963). Blanca Varela, que había unido su destino al pintor Fernando de Szyszlo Valdelomar, abandona las actividades literarias. La poesía de Blanca Varela, a la que algunos consideran dentro del surrealismo; se nutre de las reacciones propias de una mujer sensible; brota de la intimidad y a ella vuelve, sin subterfugios, ni alambicamientos” (5: 2130-31).

Se puede caracterizar estas palabras con la siguiente frase de Oviedo ***“La poesía escrita por mujeres es una fuente de malentendidos y de prejuicios disfrazados de halagos” (Blanca Varela o la persistencia 15)***. Efectivamente hay una suerte de prejuicios disfrazados en las palabras aparentemente exaltativas de Sánchez. En primer lugar empieza con una profecía, anunciando que posiblemente Varela no vuelva a escribir más; una profecía negativa y que funciona también como una negación, como la negación de lo que hasta ese momento ha escrito, puesto que según Sánchez no volverá a escribir. Posición que sí nos parece completamente antojadiza y que sin embargo vuelve a reiterarse cuando más adelante postula que Blanca Varela ***“abandona las actividades literarias”***, anuncio que hace ya sin la mediación de la duda, habiendo previamente hecho referencia al casamiento de la poeta.

Seguidamente se preocupa por relatar el enaltecimiento y el espaldarazo que recibiera la poeta de parte de Octavio Paz. La palabra espaldarazo, además de su significado de golpe en la espalda, es también la ***“admisión de alguno como igual en un grupo o profesión”*** y el ***“reconocimiento de la competencia o habilidad***

suficientes a que ha llegado alguno en una profesión o actividad” (Diccionario de la Lengua Española). Sin embargo, Sánchez deja bien establecido que es Paz, quien la considera (a Varela) una auténtica artista del verso. De modo que se distancia de esa posición y aún cuando para Paz ella pueda ser admitida como una igual y reconocida su competencia, Sánchez no se manifiesta sobre ello, lo cual nos inclina a pensar que discrepa decididamente con esa posición.

Pero aún más controversiales resultan las palabras finales de Sánchez cuando afirma que la poesía de esta poeta **“se nutre de las reacciones propias de una mujer sensible”**. De modo que la discrepancia con Paz es total, pues no sólo no considera a Varela digna del respaldo otorgado por Paz, sino que dota a su poesía de los rasgos negativos que el poeta mexicano esperaba evitarle. Negándole asimismo su afinidad con la poesía surrealista. El comentario de Sánchez hace evidente la necesidad de paliativos pues Blanca Varela se destaca en una tradición de poetas masculinos por antonomasia con subterfugios discursivos antes que autorales, pero subterfugios al fin.

Habría que hacer la acotación de que bien Sánchez con el gran prestigio que le precedía hubiera podido, de ser el caso, dejar en claro su opinión sobre la poesía de Varela, pero sus comentarios se restringen a manifestar lo que otros piensan, aunque no está ausente su posición respecto de la poeta. Cabría más haber dicho abiertamente sus reparos, sin embargo, es precisamente en el juego de la negación y el subterfugio que se mueve su crítica.

En el caso de otro historiador de la literatura, Augusto Tamayo Vargas, su comentario sobre la poesía de Varela es mínimo, con lo cual no es fácil decidirse por la mención irónica o el cuasi olvido. **“Blanca Varela publicó Ese Puerto Existe , en 1957, y en 1963 salió Luz de Día . Una veta intelectualista la distingue: “El viento cuenta y ordena” , “activo sueño” , “tal vez el otro lado existe” . Se orienta, al parecer, hacia la poesía de Octavio Paz” (2: 1053-54).**

La conclusión de Tamayo al manifestarse por el camino que tomará la poeta, una nueva profecía, es lo más sintomático, sobre todo cuando afirma que seguirá los pasos de Octavio Paz, aunque no nos quede claro lo que eso significa. Tal vez Octavio Paz se hubiera sentido halagado por esa orientación vareliana hacia su poesía, como plantea Tamayo, que suponemos no puede ser otra cosa que incluir a **otro poeta** en la tradición "universal" de la literatura, es decir, afirmar un estilo y una estética de la literatura que sin embargo sigue queriéndose entender sin marcas de género, neutra y universal.

5. Los ángeles

José Miguel Oviedo inicia su artículo haciendo una semblanza de Blanca Varela, como una persona tímida y pudorosa que a las justas se ha aventurado a publicar libros, temerosa de ser expuesta. Seguidamente se manifiesta abiertamente sobre el tema de género:

“La poesía escrita por mujeres es una fuente de malentendidos y de prejuicios

disfrazados de halagos. Haré, por eso, algunas precisiones previas. No entiendo, no sé lo que es "poesía femenina", aunque varias antologías especializadas abonen su existencia. La poesía no tiene sexo, aunque puede expresar todas las variantes de la pasión sexual. Que el autor de un poema sea hombre o mujer nos es indiferente para disfrutarlo, para entenderlo, para juzgar su valor. De hecho, conocemos y gustamos mucha poesía, especialmente antigua, de la identidad de cuyos autores no sabemos nada. Que cierta poesía la escriban mujeres, no la hace en principio ni más curiosa ni justifica una escala crítica especial para estudiarla" ("Blanca Varela o la persistencia" 15).

Coincidimos con lo citado, en algunos aspectos. En primer lugar, nos parece que efectivamente el destacar una poesía escrita por mujeres da pie a una serie de malentendidos y prejuicios que aparentemente no contribuirían a la revalorización de la mujer, relegada por muchos siglos del espacio del poder y la palabra. Sin embargo, como bien menciona Oviedo, las antologías que consignan una serie de autoras se convierten en un arma de doble filo, pues si bien son útiles a la hora de recuperar figuras olvidadas, son inútiles a efectos de darle un espacio dentro de la tradición literaria, y por el contrario contribuyen a alimentar la teoría de que la mayor parte de la poesía escrita por mujeres no tiene calidad suficiente para acompañar a los autores consagrados, de ahí su necesidad de tener un espacio aparte. Se trata de una interpretación llena de maledicencia, pues se hace borrón y cuenta nueva sobre la cantidad de mujeres que han sido negadas a pesar de su genio y sus méritos. Como medio para la difusión y el esparcimiento de la información, las antologías son a todas luces un gran aporte. Incluso como espacio de denuncia son interesantes. Pero a la hora de buscar los cambios en las estructuras de lo hegemónico, hay que cambiar de armas.

La ignorancia que confiesa Oviedo sobre lo que es *poesía femenina*, como él la llama, es precisamente un fortín que es necesario dinamitar. Pues en su no saber, está implícito un no querer saber y muchos prejuicios, pues concluye afirmando que no se justifica que haya un escala crítica especial para estudiar dicha poesía. Al parecer no se ha tomado la molestia de indagar sobre los principios y los argumentos que sostiene esa escala crítica diferente. De lo contrario entonces sí sabría a qué se hace referencia cuando se habla de poesía femenina, en el caso de las antologías a las que alude, poesía femenina hace referencia a aquella poesía escrita por mujeres. La necesidad de una teoría particular para estudiarla está precisamente justificada en la medida que se ignora el género como una categoría válida para abordar la literatura cuando al mismo tiempo se le niega a la mujer un espacio en ella.

Si no hubiera hecho referencia a su ignorancia, entonces el comentario de Oviedo hubiera podido ser leído como el rechazo a la ginocrítica, aquella modalidad de la teoría de género que postula la existencia de una escritura particular de la mujer que justificaría un grupo aparte en la literatura. Y sobre este punto, ya hemos manifestado nuestra posición respecto de que no creemos que exista una escritura particular de la mujer, de modo que hubiéramos podido coincidir con Oviedo al respecto y entablado un diálogo. Igualmente si con su negativa a postular una poesía femenina, Oviedo estaría rechazando la concepción determinista que desplaza los rasgos socialmente atribuidos a la mujer hacia su escritura, en la cual primaría lo sentimental, marcando así un estilo, hubiéramos coincidido con él en la necesidad de una deconstrucción de esa visión de la

escritura de mujeres por presentarse inamovible y autárquica como los roles de género que se imponen a los sujetos sociales; la obra de Varela en este sentido hubiera sido un buen espacio para desarrollar este debate por su cuestionamiento a dicha concepción determinista de un estilo femenino.

Pero por el contrario su postura, un lugar común en la discusión de este tema, es la de afirmar que la poesía no tiene sexo y de ignorar los planteamientos que sobre el tema se han expuesto. Se trata además, de una verdad a medias, es verdad que la poesía, y el arte no tienen sexo, pero sí género, son masculinas (en la medida que se privilegia al sujeto hombre) y por tanto entendidas como neutras. Así que para quienes lo masculino no es neutro ni universal, es decir, quienes cuestionan esa mirada dominante, la poesía sí tiene sexo, como lo tiene el arte, la literatura y la sociedad, ese sexo privilegiado que ordena el mundo, la cultura, los cuerpos y los sentimientos, el sexo masculino. O más claramente, tiene un género, pues es la construcción social que se ha hecho a partir del sexo masculino lo que en realidad organiza el mundo.

Claro está que un poema no puede ser juzgado por la identidad de su autor, que un autor sea hombre no lo hace automáticamente bueno, así como si es mujer no lo hace automáticamente malo. Aunque creo que sí marca una diferencia en lo referente al goce y al entendimiento de la obra.

En cuanto al goce, muchos géneros, como la novela antes que la poesía, necesitan una identificación entre el lector y el protagonista y se ordenan con base en ella. Es así que al estar la literatura poblada de figuras masculinas, o figuras femeninas con estructuras de pensamientos acordes con las sociedades falogocéntricas que habitaban, había una suerte de violencia a la hora de la identificación. Pues una mujer debía identificarse con una voz masculina, con un deseo masculino, con una visión del mundo que le era difícil de comprender. Lo que hemos llamado en el capítulo anterior *inmasculación* o la *tragedia de la lectora*.

Que se creara la palabra poetisa es precisamente un indicio de ese menosprecio al ejercicio de la palabra en las mujeres, como también menciona Oviedo **"poetisa" —que no sólo es un de las [palabras] más desafortunadas de la lengua española porque establece una diferenciación sexual impertinente al acto de la creación sino que ha llegado a ser casi despectiva: ninguna mujer se sentiría honrada al ser llamada 'poetisa'"** ("*Blanca Varela o la persistencia*" 16).

En un momento dado justificamos esa supuesta ignorancia de Oviedo sobre la perspectiva de género en la literatura por el desconocimiento de artículos posteriores donde tal vez se hubiera tomado la molestia de indagar en el tema. Sin embargo, en un artículo reciente vemos que ante la ignorancia de su artículo de 1972 hoy sus planteamientos parecen haber caído completamente en la ceguera y el prejuicio.

Con el sugerente título de "Mujeres de letras. ¿Existe literatura femenina?" empieza indicando que frente a la presencia destacada de la mujer en nuestra vida intelectual, que ha sido presentada como novedad, él se propone aclarar ciertas percepciones erróneas y mitos populares relativos al trabajo literario **"en el que están empeñadas las mujeres"** ("*Mujeres de letras*" 10), situación que no parece agradaarle del todo pues ese "empeño" suena a estorbo.

Así empieza afirmando: **"Uno de esos mitos es que la literatura producida por ellas ha sido históricamente negada u olvidada y que el nuevo trabajo creador de las mujeres subsana un largo vacío. Esto sencillamente no es verdad, como nuestra propia historia literaria demuestra. Si tuviéramos que señalar a la más grande figura de nuestras letras coloniales (y una de las mayores de nuestra lengua en su tiempo), nadie vacilaría en citar el nombre de una mujer excepcional: Sor Juana Inés de la Cruz."** (*"Mujeres de letras"* 10).

Nos parece que Oviedo tiene la extraña impresión de que una golondrina hace el verano, pues no entendemos cómo la figura de Sor Juana Inés de la Cruz puede negar el olvido y la exclusión de las mujeres del ámbito de la palabra y la literatura, si es la misma Sor Juana ejemplo de esa exclusión y ese olvido. Habría que recordarle que ella eligió los hábitos para evitar un matrimonio que hubiera sepultado para siempre su pasión por el saber y que fue precisamente su genio y su gran inteligencia los motivos del ataque y el sufrimiento que debió padecer por el simple anhelo de querer leer y escribir dentro de su claustro, con lo cual no sentía que hacía daño a nadie. Forzar a una mente brillante a dedicarse a tareas domésticas fue un duro golpe para Sor Juana que tuvo que aceptar y someterse a una prohibición absurda.

"Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer; y aun hay quien diga que daña" (Sor Juana Inés de la Cruz 53).

Existe un nombre para esa suerte de padecimiento que sufre Oviedo, llamado **"el síndrome de la gran mujer"**, así definido por Asunción Lavrín, cuyo síntoma más evidente es el de intentar **"redimir la anonimidad de muchas mediante el brillo de unas cuantas"** (Suárez, *"Elemental es el canto"* 149). Nadie discute el genio de Sor Juana Inés de la Cruz, ni el de otras escritoras mencionadas por Oviedo como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o Juana de Ibarbourou. Su presencia indica tan sólo los inicios de un cambio en la percepción de la mujer en la sociedad, pero no niegan que se trató de un camino difícil y que costó muchos siglos de largo silencio el que estas mujeres hoy puedan ser reconocidas. Reconocimiento parcial y dudoso, pues en la historia de la literatura oficial, en el canon literario de nuestra literatura, aún el ingreso de las mujeres es muy restringido.

Sin embargo, Oviedo manifiesta que **"La presencia de las mujeres en nuestro proceso literario es, pues, una realidad muy visible, constante e indiscutible; no comenzó apenas ayer, como a veces quiere hacérsenos creer"** (*"Mujeres de letras"* 10). Esta afirmación es contraria a lo que afirma Denegri en su libro sobre las mujeres ilustradas del siglo XIX: **"Las escritoras estudiadas fueron las primeras en la historia del país en ingresar al ámbito del discurso público dominado hasta entonces por hombres"**(11). Sobre si se trata de un proceso que comenzó apenas ayer, es claro que la mujer ha tenido siempre la necesidad de expresarse y a pesar de las prohibiciones lo ha hecho, por lo tanto no es algo que ha empezado ayer, lo que sí ha sido cambio de hace pocas horas es la capacidad cada vez mayor de tener acceso a la palabra.

Pero las afirmaciones de Oviedo no terminan ahí:

"Otro mito tiene que ver con el difundido concepto de 'literatura femenina', que

es parte de una reacción contra la presunta exclusión que sufrieron las mujeres en el campo literario; es decir, como otra manifestación de una lucha contra la discriminación general contra la mujer. Reafirmar aquí la muy importante —en algunos casos, pionera— obra literaria de las mujeres no supone legitimar la existencia de una ‘literatura femenina’ como una noción estética válida o como el único medio de reconocer lo que ellas realizan en ese campo. La literatura no tiene, en sí misma, sexo específico, no porque excluya a los sexos o lo sexual, sino porque los incluye a todos de manera inevitable. Cuando escriben, las mujeres no lo hacen sólo como ‘mujeres’, sino como seres humanos cuya visión, sensibilidad e intereses son particulares; igual pasa con los escritores hombres, sin que nos animemos por eso a hablar (pues sería ridículo) de una ‘literatura masculina’”. (“Mujeres de letras” 11, las cursivas son nuestras).

Es reincidente Oviedo en su argumentación, pues si parte de negar la exclusión que sufrieron las mujeres en el campo literario, calificándola de presunta, es claro que la suya y la nuestra son posturas irreconciliables, pues a nosotros nos parece imposible sostener que no se ha dado dicha exclusión, como lo hemos desarrollado en el primer capítulo de este trabajo. Alude además, nuevamente, a la mentada androginia de la literatura o *poética andrógina*, tema sobre el cual también hemos debatido. En lo que sí estamos de acuerdo con Oviedo es que sería ridículo postular la existencia de una literatura masculina, pues como ya hemos dicho, lo masculino no necesita refrendarse ni justificarse pues es el absoluto inamovible sobre el cual se erige nuestra sociedad.

Si alguien tuviera dudas de que estamos ante un problema de género habría que citar el siguiente fragmento del artículo de Oviedo: ***"Lo ‘femenino’ —sea eso lo que fuere— es natural o espontáneo para cualquier mujer que escribe; proponérselo como un programa es algo sospechoso y contraproducente"*** (“Mujeres de letras” 11). Es evidente que el crítico peruano aún se mueve en el plano de lo biológico, entendiendo lo femenino como algo natural, cuando hoy se reconoce como una construcción cultural. No ha cambiado mucho su posición ni su aludida ignorancia de antes, nos parece que sigue sin saber ni entender lo que es literatura femenina, pero sobre todo sin querer saberlo.

Hay, finalmente, una intención conciliadora en las palabras con que concluye su artículo, donde reconoce que existen una serie de elementos sociales que hacen el trabajo literario de las mujeres menos fácil. Lo que no entendemos es cómo no tiene problemas en enunciar dicha diferencia en este siglo y no ser capaz de asegurar que en siglos pasados existió y fue mucho más compleja. Nos parece ingenua su creencia de que no existe dificultad en difundir y valorar el trabajo literario de las mujeres en países como el nuestro; habría tal vez sólo que recordar el modo en que fue leído y difundido el grupo de escritoras de los ochenta, con el calificativo de "poetas eróticas". No parece ser un problema de nuestros países sino del mundo; y si acaso como reconoce Oviedo, la diferencia es que ahora las mujeres escritoras constituyen un grupo verdadero de profesionales es porque no han permitido ni se han subordinado al silencio impuesto a través de la historia. Claro que no es un problema estrictamente literario y abarca aspectos de carácter social, moral y económico, los cuales se traslucen y evidencian en el arte y en los sujetos que lo crean. Tal vez tendría que darse cuenta Oviedo que su fe en los cambios venideros dependerán de que él y todos, entiendan que muchos de sus

puntos de vista y el modo en que interpretan los hechos parte de un sistema social y simbólico que se sustenta en la dominación de la mujer por el hombre, y que estos últimos están tan subordinados como ellas por dicha estructura. Pero sobre todo en abrir la posibilidad de un diálogo al respecto, lo cual no puede darse desde la ignorancia y la indiferencia, sino precisamente desde el conocimiento y el reconocimiento del otro.

6. Los ángeles al desnudo

A diferencia de la postura de Oviedo que afirma que la poesía no tiene sexo, hay quienes consideran la poesía de Varela profundamente femenina y les parecería casi imposible que sus versos hubieran podido ser escritos por un poeta varón. Es el caso de David Sobrevilla, que termina diciendo que **"la poesía no tiene sexo, pero sí quienes la escriben"**(58).

Hay que señalar que para Sobrevilla una poesía escrita por una mujer y que trata temas relativos a la experiencia sexual de la mujer o a la experiencia de la maternidad es femenina, independientemente de los rasgos formales que socialmente se le atribuyen a lo femenino. Tal vez esa sea una salida, hablar de obras y autores, antes que de hombres y mujeres. También es evidente que el interés por los temas que desarrolla en su obra le vienen al escritor de su experiencia vital, así como de su sexo, esquemas de los que es difícil escapar del todo.

Como también menciona más adelante Sobrevilla en su artículo, la voz de Varela se ve relegada por el peso de una tradición, pues sabemos que la tradición es en sí misma masculina. **"Pero ser un poeta mujer en el Perú es especialmente difícil: a los obstáculos anteriores [la poca estima que se tiene de la poesía, los inconvenientes materiales y el peso de una gran tradición poética] se agregan los prejuicios existentes, las cargas que impone la situación familiar y la ausencia de una gran tradición poética femenina que sirva de incitación y el aplastante peso de la masculina"**(58).

Una postura que tal vez conjuga tanto la postura de Oviedo como la de Sobrevilla, es la de James Higgins, quien plantea que Varela escribe desde su experiencia como mujer y habla con una voz profundamente femenina. En ese caso habría una correspondencia entre ambos aspectos. Es decir, la poesía de Varela, tiene un estilo femenino, como se entiende socialmente que debe ser el de una mujer. Aunque la última parte del trabajo vendría un poco a tirar por la borda su opinión de lo femenino, no tan abierta e indeterminista como la de Sobrevilla. Higgins dice **"esta tenacidad ante la vida tiene una estrecha relación con la experiencia doméstica de la mujer y confirma la profunda femineidad de la poesía de Varela"**(149). Con lo que se está manejando la idea de una mujer confinada a lo cotidiano.

Susana Reisz también hace referencia a los comentarios sobre la poesía de Blanca Varela: **"Siguiendo el dictamen de Paz, algunos críticos insisten todavía —recurriendo incluso al trillado 'la poesía no tiene sexo' (...)— en que el discurso**

vareliano en su conjunto —y no solo en esos primeros poemas— 'se resiste a ser femenino'." (Voces sexuadas 50). Para afirmarse en su creencia contraria de que el lenguaje de Varela es profundamente femenino aunque de un modo desconcertante y fuera de todo convencionalismo.

En todo caso, lo que importa remarcar en este contexto es que, sea cual fuere el uso que un hombre poeta haga de los géneros, a nadie se le ocurriría decir que su discurso "se resiste a ser masculino" (a menos que fuera militantemente "gay"). Y que, en el caso hipotético de que a alguien se le ocurriera la idea, difícilmente la usaría como una alabanza. Los presupuestos en que se funda esta valoración desigual son que la 'gran' poesía es la hecha por hombres y que, cuando un hombre escribe, su discurso no es masculino ni femenino sino 'universal'". (Voces sexuadas 51).

Al respecto dice Rocío Silva Santisteban: **"La posición y la búsqueda de neutralidad de Blanca Varela en su primer libro, en realidad se inscribe dentro de lo que líneas atrás hemos denominado la identificación del yo, ella intentaba preservar su yoidad pensando en los hombres, no en las mujeres, como sus propios iguales"** ("Escrito con el cuerpo" 143).

Lo cual estaría en concordancia con lo que la misma Varela ha confesado: **"Antes no lo había aceptado; yo quería ser una persona absolutamente asexual"** (Forgues, "Blanca Varela" 85), es decir, que efectivamente no quería manifestarse en aspectos o temas que se relacionaran con la mujer, ella deseaba ser universal, lo que dentro de las coordenadas de la sociedad falocéntrica significaba masculino. Pero más adelante va a manifestar que **"a partir de cierto momento ya no soy el yo masculino y me asumo como mujer e incluso tengo cierto empeño en reivindicar ciertos temas de mujer, como la maternidad, por ejemplo"** (Forgues, "Blanca Varela" 84).

8. Resumen

Hemos intentado una revisión de los principales comentarios de la crítica sobre la obra de Blanca Varela, una lectura feminista de aquellos textos que abordan una problemática de género, indagando por el modo en que se configuran lo femenino y lo masculino en dichos discursos. Hemos partido del prólogo que hiciera Octavio Paz al primer libro de Varela, *Ese puerto existe*, pues sostenemos que los comentarios de Paz fueron decisivos para la recepción, interpretación y valoración de la obra vareliana.

En su prólogo Paz establece una clara oposición entre femenino y masculino, el segundo resaltado en detrimento del primero como universal, abstracto, riguroso, trascendente; frente a los rasgos negativos de lo femenino definido como lo confesional, personal, intrascendente. La definición que hace Paz de lo femenino y masculino es esencialista porque para él están tan imbricadas estas cualidades que le es imposible hacer referencia a la poesía de Varela adjudicándole los rasgos que para él son y sólo pueden ser masculinos, por tanto referentes a un sujeto hombre.

Se produce entonces un *travestismo literario* por el cual a Varela se le otorga una

identidad masculina. Este travestismo tiene dos procesos, por un lado un hecho discursivo, la voz masculina utilizada por Varela en los primeros poemas de *Ese puerto existe*. Por otro lado, los comentarios de un crítico reconocido, Octavio Paz, que vienen a proyectar la ilusión de que quien escribe los poemas es **un poeta, un verdadero poeta**. De modo que se configura así un sujeto masculino dentro del texto pero también fuera de él.

Se trataría de una *estrategia de la inocencia*, puesto que la utilización de la voz masculina acompañada de rasgos discursivos universalmente identificados con lo masculino se entiende como un respeto a esa norma. Pero ello no es sólo obra del *travestismo literario* al que hemos hecho ya referencia, sino a una negación voluntaria de la estrategia en cuestión, pues la autora real, Varela, se ha negado y ha rechazado múltiples veces la lectura de su poesía desde una visión de género y además se ha apoyado en la autoridad de otros poetas; la presencia de Paz viene a darle el espaldarazo necesario para evitar así que la calidad de su obra sea puesta en tela de juicio por el prejuicio existente sobre las mujeres escritoras.

La figura de Octavio Paz ha sido clave a la hora de la valorización de la poesía de Blanca Varela, evitando la actualización de los prejuicios ya conocidos respecto de la literatura hecha por mujeres, aquella que las olvida para siempre y no las valora en su verdadera dimensión.

Varela parece instalarse en la *poética andrógina* al no querer referirse al sexo de la escritura, pero sin embargo es quien ha hecho patente más que nunca cómo la supuesta universalidad de la escritura no es neutra y sólo se asume en lo masculino. Y al mismo tiempo la crítica tampoco es neutra, pues también da valor a aquellos rasgos que asume como universales pero que se emparentan con lo masculino, con el sujeto masculino real y simbólico, a lo que hemos hecho referencia como una *estética androcéntrica*. Pues como dice David Sobrevilla, “la poesía no tiene sexo, pero sí quienes la escriben” y precisamente sobre esta situación, para revertirla, es que surgen las estrategias del débil, las estrategias de la inocencia, las estrategias femeninas.

CAPÍTULO III VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES. UNA LECTURA

miente la nube la luz miente los ojos los engañados de siempre no se cansan de tanta fábula Blanca Varela

1. Introducción

Valses y otras falsas confesiones fue publicado en 1972, por el Instituto Nacional de Cultura en Lima. El libro se encontraba conformado por quince poemas titulados e independientes. Pero desde su aparición en la primera edición de *Canto Villano. Poesía reunida 1949-1983*, publicada en 1986, el poemario se divide en dos partes; se le quita el título de "valsos" al primer poema pasando así éste a nombrar a toda la primera parte, y aparece el título de "falsas confesiones" para agrupar el resto de poemas o segunda parte. La primera parte, *valsos*, está conformada por nueve poemas: "valsos", "vals del ángelus", "nadie sabe mis cosas", "ejercicios", "historia", "encontré", "a rose is a rose", "fútbol" y "toy". La segunda parte, *falsas confesiones*, se constituye de "secreto de familia", "es más veloz el tiempo", "la justicia del emperador Otón", "poderes mágicos", "Conversación con Simone Weil" y "Auvers-sur-Oise", seis poemas que junto a los otros

nueve dan el total de quince para este libro. Esta variante será reproducida en la segunda edición de la poesía reunida de Varela, *Canto Villano. Poesía Reunida 1949-1994*, publicada en 1996, y en ediciones posteriores.

Cabe destacar, como ha señalado David Sobrevilla, que la edición de poesía reunida de 1986 tiene varios errores, felizmente corregidos en la edición de 1996. El primero, entrecomillar, en contra de la voluntad de la autora y sin justificación alguna, todos los títulos de poemas con palabras o expresiones en idioma extranjero. Así como un cambio de palabras que altera el efecto del poema "Anvers-sur-Oise" que designa un lugar inexistente, en vez de "Auvers-sur-Oise" el sitio donde se suicidó el pintor Van Gogh (Sobrevilla 54).

Nos parece que las razones para separar el libro en dos partes son hasta cierto punto injustificadas y que no se ha reparado lo suficiente en el efecto que tiene dicha organización del poemario para una interpretación del conjunto. Si nos detenemos tan sólo en el título *Valses y otras falsas confesiones*, se entiende claramente que dentro de esas falsas confesiones están incluidos los valsos, es decir, que los valsos son también falsas confesiones. Como también se pregunta Paoli "**¿Por qué falsas y por qué villano?**" y se responde "**Porque las confesiones siempre son falsas, ya que inevitablemente nos escondemos cuando nos confesamos**"(16).

En el título, *Valses y otras falsas confesiones*, se hace referencia al primer poema, "Valsos" (y a aquellos titulados también con el vocablo valsos, como por ejemplo "Vals del Ángelus"), y al resto de poemas, todos ellos caracterizados como falsas confesiones, con lo que se anunciaría el carácter crítico de los textos, la lengua falaz del yo poético; característica que debe tener el lector en consideración a lo largo de su lectura. Pero, al separar el libro en dos partes se pierde ese giro del lenguaje puesto que tenemos por un lado *Valses* y por otro *Falsas confesiones*. Y dentro del conjunto *Valses*, un grupo de poemas que se diferenciarían y quedarían aparte de aquellos incluidos en las *Falsas confesiones*, de modo que las posibilidades de contener los poemas que constituyen la primera parte dentro de las "falsas confesiones" se hacen más difíciles y menos claras.

El lector está llamado a inquirir si son los valsos también falsas confesiones, y a su vez, a asumir que hay rasgos diferentes entre los poemas que conforman cada parte, lo cual no es a nuestro modo de ver exacto. Consideramos que el verdadero punto de encuentro que organiza y hace funcionar el libro es precisamente ese lenguaje crítico velado bajo la apariencia del vals, o bajo la apariencia de una prosa sentimental y fatalista, o bajo algún subterfugio del cual se sirve la autora para impedir que se revele a simple vista la intención de sus palabras, que sea la ironía y la sorna la encargada de llegar al lector. De tal modo que nos parece que una lectura más enriquecedora del libro tendría que considerar este rasgo crítico, leer el conjunto de los poemas como falsas confesiones y pasar por alto la división del libro en dos partes.

Sobre las interpretaciones de este poemario hay múltiples comentarios que se remiten en su mayoría a poemas individuales de este libro, mas no a su relación con la totalidad. Los poemas comentados profusamente son: "valsos", "vals del ángelus" y "Auvers-sur-Oise", por ser considerados por la crítica los mejores del conjunto.

2. Los poemas ²¹

2.1 Único vals

Sobre el primero de ellos, "valeses", primer poema del libro ²², Sologuren advierte: **"Tan breve como vario, Valeses requiere no pocas lecturas que nos irán descubriendo múltiples y sorprendentes facetas, suerte de calidoscopio de la inspirada perspicacia de su autora. Su universo personal y el de la cultura y la sociedad vividos en un nivel de experiencia tanto emotivo como intelectual, traspasan la anécdota para llegar a su entraña, a su verdad" ("Al andar del camino" 22).**

En un tono semejante, José Miguel Oviedo lo denomina **"constelación textual, un tejido de palabras propias y ajenas, de formas líricas y narrativas, de biografía e imaginación, que se van entrelazando alrededor de ejes señalados por citas de viejos valeses peruanos" ("Blanca Varela" 18).** En efecto, aludiendo a imágenes como el calidoscopio o la constelación, ambos críticos están intentando describir la estructura del poema, la cual se hace compleja en la medida que superpone una serie de elementos disímiles.

Habría que acotar aquí que para Steven Stein, el vals criollo es la forma de expresión de la clase baja limeña de principios del siglo XX. Sus letras se caracterizan por expresar la primacía de la resignación, del fatalismo, del respeto a las jerarquías y de la dependencia personal en el sistema de valores de las masas urbanas. Son además, al parecer, sinceras manifestaciones de sentimientos personales de sus compositores proletarios. **"Un elemento conspicuo de casi todo vals tradicional es la predominante atmósfera depresiva. El vals parece ser el medio con el cual el compositor o cantante pone en palabras la sensación de sufrimiento interno que acompaña a su existencia cotidiana" (47).**

El poema "valeses" intercala fragmentos en verso y fragmentos en prosa, cada uno de ellos identificado con un yo poético diferente, entrelazados a su vez por citas de valeses peruanos. Siguiendo la propuesta de Rocío Silva Santisteban ("¿Muchachita ingenua?") diremos que el primer yo lírico (YL1) se encuentra en diálogo con un tú que es el receptor del mensaje y objeto del mismo, quien se identifica al inicio con un amado, pero luego se desdibuja en el rostro de Lima, la imagen de la madre, ambas inventadas y amadas a la distancia. Es el yo lírico nostálgico del poema y por ello el que adopta el registro valesesco.

²¹

Todos los poemas de Blanca Varela aquí citados han sido sacados de la edición del Fondo de Cultura Económica de 1996, Canto Villano. Poesía Reunida.

²²

Aunque en la edición de 1986, así como la de 1996, el primer poema pierde su título para dar nombre a toda la sección, nosotros respetaremos la forma dada a este en la edición de 1972, por tanto haremos referencia a él por su título original.

No sé si te amo o te aborrezco como si hubieras muerto antes de tiempo o estuvieras naciendo poco a poco penosamente de la nada siempre. Porque es terrible comenzar nombrándote desde el principio ciego de las cosas con colores con letras y con aire. Violeta rojo azul amarillo naranja melancólicamente esperanzadamente eternamente.

El segundo yo lírico (YL2) está signado por el diálogo imposible, la falta de comunicación, la extrañeza ante el paisaje que habita, identificado con Nueva York, el cual resulta agresivo y aplastante en su cotidianidad.

Una mujer joven y su hija muy pequeña (las recuerdo perfectamente, la niña tenía un abrigo rojo sucio y pesadas botas de goma) me empujaron para se las primeras en presenciar el espectáculo. Yo estaba en Bleeker Street, con un pan italiano bajo el brazo. Primero escuché sirenas, luego cerraron la calle que dejé atrás. Alguien se había arrojado por una ventana. Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando. "Mi noche ya no es noche por lo oscura" A unos cuantos pasos de esa esquina, de esa casa, bajo esa misma ventana alta y negra, la noche anterior había comprado salchichas y cebollas. Era una noche muy fría, tres muchachos tocaban jazz en la acera y un escocés auténtico, llevaba por el talle a una menuda japonesa. Parecían verdaderamente enamorados. Esta mañana también era muy fría. Había nieve sucia, irreconocible. Un ebrio dormía profundamente, como un ángel, en la escalera de un sótano. Al lado, en la vitrina de una tienda de modas, un formidable sol de cartón sonreía.

El discurso del YL1, en términos de una historia, va de un estado de disyunción a otro de conjunción con su objeto de deseo que vendría a ser la ciudad-madre-Lima, el tú con quien dialoga, conjunción final que anula su deseo y su recreación nostálgica. Por otro lado, el discurso del YL2 es más narrativo en la medida que cuenta una historia donde se describe el yo-protagonista paseando por Nueva York, sus encuentros con múltiples personajes de la ciudad, el vacío y la soledad de ese recorrido, que opta finalmente por la ironía.²³

En primera instancia el YL1 constituiría lo sentimental, cercano a lo que describe, subjetivo; mientras el YL2 sería lo racional, distanciado y desvinculado de lo que narra, objetivo. Sin embargo, tanto el YL2 como el YL1 nos ofrecen una mirada subjetiva, en un caso de Nueva York y en el otro de Lima, la diferencia estaría dada por el modo en que se asume en cada caso el espacio. Es la mirada la que acompaña al hablante lírico en su paso por Nueva York, en cambio es el cuerpo, el sentimiento, el recuerdo, el que guía los versos de la voz en vals.²⁴ Rastreemos lo antes dicho en el YL2:

Crucé la calle y sentí que el cielo era más oscuro a mi derecha. A ese lado las torres más altas de Wall Street parecían dibujadas con carbón, en un solo plano

²³ Este poema ha sido analizado con detenimiento por Modesta Suárez, privilegiando los fragmentos en prosa. Ella propone que "valeses", aunque desvinculado de la problemática entre pintura y poesía, hipótesis que sostiene todo su trabajo sobre Varela, el poema es una verdadera construcción estética en la cual emerge también una dimensión arquitectónica (Espacio pictórico y espacio poético 36).

²⁴ Retomamos aquí una apreciación hecha por Suárez en su tesis (Espacio pictórico y espacio poético 38).

gris lavado con delicadas manchas amarillas y rosas. Cuestión de óptica, parecían un decorado de teatro. Sabía que estaban muy lejos y, sin embargo, me parecía también que se inclinaban peligrosamente sobre mi cabeza.

Aún cuando el YL2 está describiendo la ciudad, ésta es vista desde la perspectiva del hablante, por tanto desde una mirada subjetiva, la cual se hace evidente pues es a ella a quien “le parece” que las torres se inclinan peligrosamente sobre su cabeza, transmitiéndonos una sensación de temor, infundado tal vez, pero experimentado por la voz narrativa en su contemplación del espacio. Veamos ahora el YL1:

Tras la ventana adoraba mi fiebre mi enfermedad llena de espejos donde yo era todo a un tiempo el árbol la caricia la sombra que ocultaba el rostro de los amantes y la tarde abriéndose como una fruta otoñal sobre el acantilado a la izquierda como para enseñarme que el crepúsculo llega primero al lado del corazón. Hogueras en un huerto donde las horas danzaban sin prisa. El minuto era eterno. ¡Qué misteriosas voces! ¿Por qué cantaban entonces?

En este fragmento vemos una fusión de elementos, es por un lado el cuerpo, enfermo, abundante en sensaciones, la persona, que se mimetiza con los elementos del espacio, el árbol, la sombra que ocultaba el rostro de los amantes, la tarde, el huerto. Los elementos del espacio de la infancia, de su vida, Lima, expresados con una carga subjetiva también muy intensa, es el tiempo que transcurre lento, y las sensaciones que se mezclan, “***el árbol la caricia***”, una contigüidad en la que confluyen y se comparan por un lado el viento que mece las hojas y el leve contacto de una mano que altera la piel. Pero tal vez los versos que con más claridad evidencian esta enunciación desde el cuerpo sean los siguientes: “***Vienes entonces desde mis entrañas/ como un negro dulcísimo resplandor/ así de golpe***” o “***Naces como una mancha voraz en mi pecho/ como un trino en el cielo/ como un camino desconocido***”. La ciudad, el amado, la madre, el tú a quien se dirige el YL1 emerge de sí mismo, de su pecho, de sus entrañas, por tanto de su vivencia de ello.

Tanto el YL2 como el YL1 hablan desde la experiencia personal. En el caso del YL2 la utilización de las cursivas parecería indicar un monólogo interior, pues nos confiesa su historia, una breve narración de un paseo por Nueva York. Pero esta revelación se relatada sin la carga sentimental que caracteriza las confesiones, sino por el contrario con un distanciamiento que configura al hablante lírico como un narrador, como un observador del mundo al cual describe y como un observador también de sí mismo. En el caso del YL1, éste habla también desde la experiencia personal, pero desde el sentimiento, la vivencia del cuerpo, el recuerdo.

Siempre amé lo confieso tus paredes aladas transparentes con enredaderas de campanillas como en Barranco cuando niña miraba a una pareja besarse bajo un árbol.

El espacio que configura además el YL1, está asimismo referido como si se tratara también de un cuerpo, no de una geografía, sino de un ser vivo, latente en movimiento. Pensemos por ejemplo en “***tus paredes aladas***” de los versos recién citados o “***No sé si te amo o te aborrezco/ como si hubieras muerto antes de tiempo/ o estuvieras naciendo poco a poco***” del inicio del poema o también “***Mas luego retrocedes te agazapas/ y saltas al vacío***”. Podríamos abundar en ejemplos parecidos, pero basten los citados para dejar sentada una nueva diferencia entre este espacio/cuerpo que

representa a Lima, el amado, la madre, frente a este otro espacio/vacío de Nueva York.

Al mismo tiempo, si por un lado en el discurso valsesco (YL1) se proyecta el sentimiento desgarrado, así como una idealización de Lima y sus valores; en el poema hay una voz oculta que contradice este discurso desde el sentimiento, la del YL2 que está enunciado desde la indiferencia. De modo que se pone en tela de juicio lo sentimental, esa supuesta confesionalidad del YL1, no sólo desde el discurso narrativo del YL2, sino desde el mismo yo poético 1, la voz en vals que se cuestiona y duda; duda que no puede mostrarse libremente y que se manifiesta (entre paréntesis):

(¿Cuál de tus rostros amo cuál aborrezco? ¿Dónde nací en qué calle aprendí a dudar de qué balcón hinchado de miseria se arrojó la dicha una mañana dónde aprendí a mentir a llevar mi nombre de seis letras negras como un golpe ajeno?)

Y finalmente, la instancia desde la cual se cuestiona también este discurso emotivo es el título, las "falsas confesiones" que salpican de ironía el conjunto de poemas. Pero la ironía no radicaría sólo en el hecho de que se utilice la palabra emotiva del vals como marco para el poema, sino en que el deseo del yo poético, se haga vacío ante su conjunción con el mismo. **"Lima sería la ciudad que se ha dejado o a la cual se regresa en la última sección del poema sólo para reconocerla como una pordiosera: la nostalgia se disipa frente a la realidad decrepita de una ciudad 'horrible', se descubre entonces la parodia de las secciones impares: ese amor en tono de vals es 'una falsa confesión'" (Silva Santisteban, "¿Muchachita ingenua?" 106).**

Falta por descifrar el tercer espacio del poema, la función de las canciones citadas, que sería también necesario considerar para develar un sentido más completo del poema.²⁵

Situémonos entonces en las breves citas que a modo de pinceladas ha ido soltando la autora entre la prosa y el verso. **"Mi noche ya no es noche por lo oscura"**, es el vals; el contexto es completamente otro, pues viene a intercalarse en el monólogo interior del YL2 que cuenta su tropiezo con un suicida en una esquina donde la noche anterior había comido una salchicha. Hay una referencia a la muerte, la noche oscura de la vida, el ocaso final. La ciudad ha caído en el letargo, pero no era la noche, tanta oscuridad era la muerte.

Los otros versos "Juguete del destino", "Tu débil hermosura", "En tu recuerdo vivo", parecen portales, la música de fondo que dispara los recuerdos en muchas direcciones. Pensemos además que la primera referencia a un vals criollo viene anunciado por la voz poética, al decir: **"Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando"**. Con "Juguete del destino" se vincula al YL2 con el negro que un día le pidió unas monedas, su mano mostraba una línea de la vida cortada por una cicatriz, el destino inesperado de la desgracia. Habría que reparar en el hecho de que no se cita una canción completa por el título, sino algún verso que tenga gran fuerza expresiva. En este caso, el título del vals es "Engañada"²⁶.

²⁵ De igual manera, la búsqueda de coincidencias con el poema "Vals" de *Luz de día*, podría servir de mucho para entender la poética vareliana y su relación con la tradición criolla.

"Tu débil hermosura" la devuelve al vals y al discurso del YL1 en versos presentes en el poema que parecen hablar de una figura ya desgastada ("sólo este subterráneo perfume de lamento y guitarras"), por el tiempo ("el gran dios roedor"), por la maternidad ("el gran vientre vacío"), por la tristeza. Igualmente en este caso, en vez de nombrarse el título del vals "Ódiame"²⁷, muy conocido por todos, se cita un verso de la última estrofa, la menos conocida y por lo general eliminada de las interpretaciones musicales.²⁸ Habría tal vez, una relación más directa si recordamos el inicio del poema **"No sé si te amo o te aborrezco"**, con el canto de **"Ódiame, por piedad, yo te lo pido"**²⁹, pues ambos mantienen el mismo tono de rebeldía ante el sentimiento que los embarga, pues se dice ódiame, pero se está queriendo con esa palabra opuesta nombrar el amor.

Y finalmente, la última nota, el YL2 se ha puesto los lentes oscuros para no ser vista, para ocultarse dentro, "En tu recuerdo vivo", volviéndose hacia ese espacio de la memoria donde guardamos lo vivido (**"el cielo del alma donde nacen palabras que el amor ilumina"**).

La interpretación de Susana Reisz de "vales" parte de la idea de que el poema, desde su primer verso (**"No sé si te amo o te aborrezco"**) establece dos espacios, el "alto", "canónico" y el "bajo" y "popular", con una distancia y un recelo hacia el primero. En ese sistema alto están los mejores momentos de la canción criolla, espacio del discurso emotivo, que sin embargo queda aislado frente a las digresiones narrativas autobiográficas y al cuerpo poético en su conjunto, que lo interrumpen. Es así que ese discurso emotivo valesco está enunciado por un sujeto que le habla más que a su patria, a su "matria", la cual respeta a la lírica aristocrática tan poco como a la plebeya (Reisz Voces sexuadas 54).

²⁶ "No creas que si tú te alejas/ te voy a rogar,/ tendré que buscar otro amor./ pero que sepa amar.// Y aunque sé que sufriré/ por mucho tiempo,/ mas luego, tu verás,/ te lograré olvidar.// Vuela mariposa del amor,/ juguete del destino,/ hoy te toca reír a ti,/ mañana a mí.// Sueñas que eres muy hermosa,/ vives engañada,/ no tienes corazón,/ tu amor no vale nada. (Valverde 44)

²⁷ "Ódiame, por favor, yo te lo pido/ ódiame, sin medida ni clemencia. Odio quiero más que indiferencia/ porque el rencor hiere menos que el olvido.// Si tú me odias, quedaré yo convencido/ de que me amaste, mujer, con insistencia;/ pero ten presente, de acuerdo a la experiencia,/ que tan solo se odia lo querido.// ¿Qué vale más, yo niño, tú orgullosa?/ ¿O vale más tu débil hermosura?/ Piensa que en el fondo de la fosa/ llevaremos la misma vestidura" (Valverde 76).

²⁸ La popularidad de este vals ha hecho olvidar que la letra fue originalmente un poema de Federico Barreto, poeta tacneño nacido en 1868, adaptado para su musicalización. Barreto cuenta con dos libros de poesía: *Algo mío* (Lima, 1912) y *Aroma de mujer* (Lima, 1927). A este segundo libro pertenece el poema que dio letra al vals "Ódiame", titulado "Último ruego" y del cual se modificaron los versos que originalmente decían: "Yo quedaré, si me odias, convencido/ de que otra vez fue mía tu existencia./ Más vale el odio a la indiferencia./ ¡Nadie aborrece sin haber querido!" Barreto es también autor de otro vals muy conocido "Algo mío" del cual sin embargo sí se ha respetado la letra original aunque se ha olvidado la autoría.

²⁹ Esta estrofa difiere de la transcripción hecha antes, tomada de una de las tantas recopilaciones de vales, puesto que es la versión con la cual se conoce popularmente este vals, aunque no haya sido consignada así por Valverde, pues como suele ocurrir en las recopilaciones se busca plasmar con mayor fidelidad la letra, olvidando la versión que la gente defiende, por lo general alguna hecha conocida por un interprete popular.

James Higgins comenta sobre el mismo poema que ***"la poeta delata su ineludible limeñismo incurriendo en el sentimentalismo característico del vals criollo"***(136). Nos parece que esta apreciación pasa por alto la inclusión de los valeses en las falsas confesiones, pues no hay peor cuestionamiento a ese limeñismo al que alude Higgins que precisamente ese vals arítmico de Varela con sus traspies prosaicos, como dice Paoli ***"refrenada en su canto por fragmentos prosísticos intercalados, por citas de viejos valeses populares, que tienen la función de interrumpir y templar lo emotivo"***(*"Una visión lúcida"* 21).

Si recuperamos lo dicho antes sobre las estrategias discursivas de la literatura femenina, encontramos que en este poema Varela utiliza la técnica de la reescritura; la ironía radica, como señala Susana Reiz, en que se asume el lema valsario para hacer algo anti-valsesco porque no olvidemos que la nota de estos poemas es la falsedad, que no es la mentira, sino la artificialidad de una posición, una vivencia, un sentir.

Creemos que la clave para leer el poema, así como el poemario, estaría dada por la hipótesis de trabajo planteada por Silva Santisteban en su artículo que es la siguiente: ***"esa 'idealización emotiva' es sólo una parodia y es desde el discurso paródico que debemos entender este falso temor a soltar un chorro de emotividad: esos versos que aluden a Lima como una amante que se enjoya no pueden ser explicados desde la poética vareliana, siempre contendida y densa, sino sólo a través de este juego con el vals como referente"*** (*"¿Muchachita ingenua?"* 105).

De ahí sería posible también explicar, las confesiones falsas que este libro se propone, todo lo emotivo está construido desde la idealización, una idealización del sentimiento que rompe con el estilo de la poeta. Por ello, advierte desde un inicio, desde el título del libro, que son falaces estos valeses, estos versos.

Paralelamente en el poema hay un cuestionamiento al proyecto de la modernidad, temática que juega también un papel predominante a lo largo del libro. En este caso tenemos a Lima frente a Nueva York. En el primer espacio se da un proyecto narrativo, cuya conjunción final agota el deseo por ese tú imaginario con quien se dialoga, la patria (matria), madre, amado. Pero en el caso de Nueva York la ciudad parece venir sobre la cabeza del hablante, no hay diálogo ni comunicación, sólo extrañeza y enajenación. De modo que aunque en el primer caso se llegue a una frustración, en el caso de Nueva York, símbolo evidente de la modernidad, todo proyecto personal está negado, la ciudad/modernidad se inclina peligrosamente sobre la cabeza del yo poético, individuo, agotándolo.

No habría que perder de vista que, como se ha dicho antes, estamos ante un texto sumamente complejo, que funciona a modo de calidoscopio y de constelación textual, y como tal no sólo las posibilidades de interpretación se hacen innumerables sino que bien podría dar luces sobre el libro en su conjunto y sobre la poética de la autora.

2.2 Vals del Ángelus

Decíamos al inicio de este capítulo que el título del libro privilegiaría al poema "Valses" y a aquellos que contenían la palabra "vals", por encima de las "otras falsas confesiones",

los otros poemas. El otro poema con el vocablo "vals" es "Vals del Ángelus" el cual vamos a analizar en el presente acápite.

Partamos primero del título en el cual se mezclan dos conceptos diría yo por lo menos contradictorios, por un lado el vals que no es otro que el vals criollo, caracterizado en cuanto a la letra de sus canciones por una exaltación de los sentimientos, ya sean estos del amor hacia una mujer, el despecho, la desilusión, la fatalidad, el fervor patrio, etc., junto a un verso modernista, en su mayoría ligado a la Lima de antaño. Por otro lado el ángelus, la oración en honor del misterio de la Encarnación, es decir el acto misterioso de haber tomado carne humana el Verbo Divino en el seno de la Virgen María. Es en otras palabras, una oración en honor a la Virgen.

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo. Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

El texto deja claro que quien habla es la santa, es la propia Virgen aunque en este caso su oración sea más bien una suerte de recriminación, de reproche, hacia el Dios/Hombre que la ha subyugado. Encontramos una coincidencia entre este poema y la lectura filosófica que hace Lucía Guerra del signo mujer en el Génesis. El planteamiento de Guerra desarrolla el modo en que la creación pasa a ser, por acción de la divinidad, una facultad del pensamiento y no del cuerpo, **"esta devaluación simbólica de la mujer en relación con lo divino, se transformó en una de las metáforas fundadoras de la civilización de occidente"** (*La mujer fragmentada* 36). La capacidad de dar vida deja de ser una facultad de la mujer, de su cuerpo, para ser potestad de "un soplo de vida" de una divinidad que si no se quiere encarnar en el hombre, es a todas luces masculina y que hace de la facultad de parir de la mujer, un castigo, un dolor, un motivo de marginalidad y debilidad. Es así como se usurpa el poder fecundante de las mujeres por un poder creador. La mujer entonces queda confinada al castigo de la fecundación, no es más un poder autónomo de la mujer, sino una orden dada por el creador. En los versos antes mencionados justamente se hace referencia a esta facultad del cuerpo de engordar, menstruar, sangrar que son parte de su función reproductora. Empieza además, el yo lírico, instalándose en las afueras, al lado de las letrinas, en la última sala, como si se tratara, esta santa, de lo más bajo, lo más despreciable, lo más insignificante.

Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro, en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en la plaza de la Bastilla —Jules te llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México. Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste.

Pero la recriminación a este Dios y a su creación, es una recriminación al Hombre y sus inventos: la guerra "vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes", la prostitución, la pobreza "castrado bueyes", entre otros.

Ve lo que has hecho de mí. Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de

tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba. Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira.

La "divina baba" es desde nuestra lectura, una alusión irónica al soplo de vida, a la palabra divina que da la vida y que crea, en siete días, el mundo, este mundo donde la vida es imposible y donde todos son prisioneros, no hay posibilidades de mejorar, ni de crecer, de ahí las durísimas palabras de "tambor estéril de mi vientre", "prisionero", "feto", "mentira". Pero también un mundo dividido en dos y que ha dado un papel minoritario a la mujer, la compañera, la costilla, la que debe al hombre su presencia, la culpable, la causante de todos los dolores, la pecadora.

La poeta dice ***“aquí estoy (...) guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba”***, ciega precisamente en la medida que no se le permite ver su verdadera situación, ahora de pronto dicha a voz en cuello por esta santa. Hay un consenso en la teoría de género sobre los mecanismos por los cuales se relega a la mujer en la sociedad. Junto al discurso de la inferioridad biológica de la mujer (mental, física, etc.) se desarrolla también el discurso de la excelencia que legitima la subordinación, al considerarla pura, virtuosa y superior en alma.³⁰ De tal modo que se excluye al tiempo que se mistifica y no hay imagen donde se condensen mejor ambas tendencias que precisamente la de la Virgen María. Cabría aquí mencionar además que esta encarnación del verbo divino que se hace vida en el seno de la virgen, se da sin el acto sexual, sin el contacto físico. Por tanto, estamos ante una sociedad y una visión que asimismo rechaza y estigmatiza lo sexual, como algo negativo, indeseable.

Escucha la trompeta de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra. ¿Qué más quieres de mí? Quieres que ciega, irremediablemente a oscuras deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que sólo es espalda y jamás frente, el que siempre tropieza, el que nace de rodillas, el viperino, el potroso, el que enterró sus piernas y está vivo, el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está solo. Ve lo que has hecho de mí. Predestinado estiércol, ciego de ojos vaciados. Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza.

Especialmente sobre estos versos finales del poema se han gestado múltiples comentarios. Modesta Suárez repara, en relación a los espacios presentes en el poema, en el paso del museo, lugar de la representación clásica que además permite la abundante exposición de imágenes, al espacio de la feria. Se trata de un paso en el que la imagen degenera hacia lo grotesco, lo monstruoso y lo degradante. El verso final, que como señala Suárez remitiría a un verso de Westphalen (***“Qué será el poema sino un espejo de feria”***) permitiría plantear que ***“el poema se cierra haciendo de sí mismo el propio espacio en el cual encontrar la semejanza aludida. (...) Es decir que todo el***

³⁰ Cf. Cobo, De Miguel, Guerra, Lipovetsky, entre otros. Cabría destacar que Lipovetsky separaría la mujer excluida (la primera mujer) de la mujer divinizada (la segunda mujer), aunque a nosotros nos parece más bien que hay una convivencia de ambas actitudes como lo señalan otros críticos.

poema es a la vez retrato, autorretrato de la voz lírica y retrato de la divinidad”(77).

Higgins advierte sobre la utilización del yo poético femenino y sostiene que está dirigido a Dios, increpándolo por la condición injusta que ha impuesto a la mujer (132). El museo haría referencia a una serie de pinturas religiosas que evocan el modelo de la mujer católica, santa sufrida, abnegada, que acepta su padecimiento y que al mismo tiempo la despoja de su amor propio, llevándola a instalarse en el lugar de las letrinas, en la última sala. Se trata de la exclusión/exaltación de la que hablábamos líneas arriba denominado también *discurso mariano*. El marianismo ***“es el culto a la superioridad espiritual femenina, que enseña que las mujeres son semidivinas, superiores moralmente y más fuertes espiritualmente que los hombres” (Stevens 123).***

Pero, la frase final del poema haría pensar al crítico escocés que el hombre también padecería de una opresión similar: ***“al considerar al hombre en el contexto de un mundo donde ya no imperan los antiguos absolutos, toma conciencia de su común humanidad, se da cuenta de que tanto como la mujer el hombre es esclavo y víctima de su sexualidad y vive insatisfecho con la condición que ésta le impone” (Higgins 134-135).***

En los versos finales del poema "Vals del ángelus" se trata de dar cuenta de un sufrimiento muy grande, indescriptible y continuo, el de aquel "dueño de la otra mejilla". Se espera sumisión, soledad, resignación, silencio. Y la última frase del poema, "Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza" invita a pensar que la tal semejanza sea tal vez la culpa, porque ella, la santa, ha sido también, aún sin quererlo, parte de esa marmita celeste, parte de ese mundo, lo ha creado finalmente, ha parido sus hijos, ha aceptado ese silencio, esa sumisión, ese lugar, el de la mujer, la compañera, la costilla, retomando las metáforas bíblicas, ha adorado a ese Dios. Y por tanto este lamento, este reproche, esta oración, no está sólo dirigida a Él, sino a ella misma y a todas las que como ella, siguen junto a las letrinas, susurrando reproches, sin levantar la voz.

Lo que se entiende como virtud, es transformado en las palabras de la santa más pobre del museo en egoísmo y desgracia, las cualidades tan bien consideradas de lo masculino se vuelven soberbias y absurdas y el silencio de esta santa, la verdadera fortaleza, el verdadero pilar que sostiene el mundo.

Una lectura complementaria, pondría en evidencia un peligro, un riesgo, que embanderando el mismo reproche, esta santa, no tan santa, haga del mundo el mismo espacio de guerra, de dolor y miedo que su antecesor divino, porque finalmente las semejanzas son muchas como lo son también las diferencias. Varela cuestiona, una posición, un lugar, una sociedad y un mundo, de una manera crudísima y magistral, nada a tono con la jarana. Y por el contrario, también lleva esta crítica a su propia realidad, la de Lima. Si bien el vals idealiza a la mujer, relegándola de los espacios del poder, pues la santifica y margina, alejándola de su propia voz; en esta oportunidad es la mujer, quien reprocha esa posición a ella dada y no añora sino recrimina al hombre sus errores (y en ello los suyos propios).

2.3 Auvers-sur-Oise

Analizaremos ahora otro de los poemas más destacados por la crítica de este conjunto titulado *Valses y otras falsas confesiones*. En su descripción del poema, David Sobrevilla (al igual que Higgins) destaca que el título nombra el lugar en que se suicidó Van Gogh y el poema se constituye entonces en el espacio donde se hace un recuento de los varios acontecimientos que determinaron el fracaso del pintor holandés en su esfuerzo por comunicarse, incluyendo además el autocercenamiento de su oreja, señal de que su suicidio fue precisamente el fracaso de ese intento de comunicación.

Las lecturas de este poema coinciden en considerarlo una crítica al mundo moderno, a la enajenación del trabajo y al vacío en el que caen quienes pretenden ver el mundo de otro modo. ***"El poema va dirigido a Van Gogh, quien encarnaba la contradicción del hombre moderno, en cuanto vivía en un mundo desacralizado por el progreso científico y filosófico sin poder librarse del condicionamiento religioso de siglos. Así, Varela lo presenta como un hombre que busca acceso a una casa cerrada, símbolo de lo absoluto de lo cual se siente desconectado"*(Higgins 140).**

Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando. Insiste. Al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono. Te equivocas. Es un ruido de máquinas, un jadeo eléctrico, chirridos, latigazos. No. Es música. No. Alguien llora muy despacio. No. Es un alarido agudo, una enorme, altísima lengua que lame el cielo pálido y vacío. No. Es un incendio.

A pesar de la minuciosidad con la cual Higgins analiza el poema, nos sorprenden algunos comentarios, tales como: ***"Varela insta al pintor a acomodarse a la realidad terrestre, sin querer dominarla y sin exigirle absolutos. Adoptando una perspectiva femenina, equipara el mundo con la mujer, que se resiste a ser dominada y que sólo corresponde a los deseos del hombre en momentos propicios"*(142)**, haciendo referencia a los siguientes versos: ***"Pega el oído a la tierra que insiste en levantarse y respirar./ Acaríciala como si fuera carne, piel humana capaz de conmoverte, capaz de rechazarte./ Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos."***

El símil entre tierra/carne, tierra/piel humana, no es una "perspectiva femenina" como señala Higgins, no es tampoco una comparación extraña si recordamos la visión del mundo andino y otras culturas antiguas, que identifica la tierra, la fertilidad con la madre. De modo que la "perspectiva femenina" vendría a ser la resistencia de la mujer a ser dominada, el sacar partido de esa posición correspondiendo al hombre en momentos propicios. La alusión a los "momentos propicios" nos parece imbuida de una visión de la mujer "bruja", la mujer insaciable y manipuladora, "diabólica"; visión sintomática de una sociedad que precisamente diviniza a la mujer negándole la vivencia total de su sexualidad.

Si se puede hacer un paralelismo con la situación de la mujer, es tal vez precisamente por el hecho de encontrarse del otro lado de la puerta, incomunicada y marginada ***"Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el saltito, la imagen que te saca la lengua"***. Su posición marginal la comparten aquellos que no asumen los ideales, ni los valores de la sociedad falogocentrista, que la cuestionan de algún modo y no desisten de tocar la puerta que no les será abierta.

Creemos que la referencia a la tierra está siendo utilizada en dos acepciones, como planeta, pero también como conjunto de seres humanos, por lo tanto, la tierra es capaz

de conmover, su geografía, su belleza, sus rincones e insiste en respirar a pesar de la destrucción sistemática a la cual la lleva el desarrollo industrial; pero la tierra, su gente, su sociedad es capaz de martirizar y odiar lo distinto, lo que no encaja en ese plan ciego al que llaman desarrollo y en esa construcción social rígida que establece para sus individuos.

Irónicamente es también la misma sociedad que erige la vida como el ideal máximo, cuando le niega la plenitud de esa vida a todos los que están del otro lado de la puerta. De modo que el suicidio, la renuncia a seguir hablando sin ser escuchados es un acto crítico contra una sociedad hipócrita que parece no inmutarse ante nada.

No es el único poema que trata o fabula a partir de un personaje importante del mundo moderno, tenemos el poema de "Conversación con Simone Weil", que aunque no sea uno de los más logrados por su estilo cerrado y repetitivo, sí deja patente los puntos de encuentro entre la poeta y la filósofa francesa Weil, su mirada crítica del mundo, su rechazo a la modernidad, su experiencia marginal como mujer. **"No había tenido experiencia de la desdicha, salvo de la mía, que no era sino una desdicha a medias, puesto que era biológica y no social" (Tamayo, J. 2)**³¹.

El poema trabaja sobre un tema central en el pensamiento de Weil, quien consideraba que lo más importante sobre la tierra era la Revolución capaz de eliminar el hambre en el mundo. En efecto, ella murió de tuberculosis al negarse a ingerir otro alimento que no fuera el que comían los conciudadanos franceses en la zona ocupada, posición que se recrea en el poema con el verso repetitivo **"En la mayor parte del mundo/ la mitad de los niños se van a la cama/ hambrientos"**.

Pero la lectura de Varela parece plantear una Simone Weil que fracasa en su conocimiento del ser humano (**"El hombre es un extraño animal"**), y que además es vencida antes que por el hambre, por la renuncia a la palabra, por su automarginalidad, por su desconfianza en el propio pensamiento intelectual que se aleja de la vivencia directa de sus proclamas reivindicadoras (**"El verbo no alimenta. Las cifras no sacian"**). Lo que tal vez acabaría por dar término a ese diálogo con Simone Weil, que tiene como correlato el diálogo que tuvo la filósofa con la otra Simone (De Beauvoir), cuando ésta le dice que lo más importante es que los seres humanos encuentren sentido a la existencia, que es precisamente en lo que Van Gogh parece haber fracasado.

2.4 Juego de niños

Después de haber revisado los poemas más destacados del libro, según la crítica,

³¹ *En esta cita parece vislumbrarse cómo, a diferencia del pensamiento de Simone de Beauvoir, en Weil imperó por sobre la experiencia de ser mujer, la experiencia de clase, y cómo ella misma terminó relegando a un segundo plano la problemática de la discriminación de la mujer, no muy lejos de la propuesta del socialismo que planteaba que las reivindicaciones de la mujeres sólo podían ser atendidas cuando se haya abolido las diferencias de clases, es decir cuando todo el mundo sea socialista (De Miguel, "El conflicto"). Y por otro lado, la confusión extendida de creer que la marginación de la mujer era un hecho natural amparado en la biología antes que en la construcción social del sujeto mujer.*

quisiéramos ahora reparar en algunos textos que nos parecen interesantes y que darían luces sobre la propuesta poética del libro.

Nos referimos a "Fútbol" y "Toy", los cuales comparten el tema de la maternidad, posibles antecedentes de ese gran poema que es "Casa de cuervos". Ambos funcionan a modo de escenas, tienen una estructura visual:

FÚTBOL A Vicente y Lorenzo juega con la tierra como con una pelota báilala estréllala reviéntala no es sino eso la tierra tú en el jardín mi guardavalla mi espantapájaros mi atila mi niño la tierra entre tus pies gira como nunca prodigiosamente bella.

A pesar de ser un poema breve y donde impera la ternura ante el juego de los niños, se trata también de un texto de múltiples significados dados principalmente por la plurivalencia de la palabra 'tierra'. Por un lado nos movemos en el plano visual de la descripción, niños jugando al fútbol en un derroche de alegría y energía que ilumina el mundo. Al mismo tiempo, una cierta fascinación por la infancia, jugar con el mundo como con una pelota es un poco ver las cosas sin el peso de la conciencia, sin preocupaciones, con libertad e inocencia, hacer que todo sonría. Y el efecto que produce en el yo poético la contemplación de los niños es el despertar de la ternura, expresada en esa enumeración de "*mi guardavalla, mi espantapájaros, mi atila, mi niño*", que marca una pertenencia y una cercanía afectiva con el niño, no es un niño sin rostro, es mi niño. Esta cercanía afectiva es también la que permite conjugar en uno solo y al mismo tiempo, al campeón de fútbol, al débil, al fuerte, al pequeño, al inmenso; posturas que oscilan entre el sentimiento de protección y el orgullo. Hay esperanza en esa escena, aliento, fuerza. Una mirada de madre, dulce, emotiva. De todos modos, aún al tratar temas vinculados directamente con una vivencia de la mujer, o precisamente por ello, Varela se niega a la complacencia sentimental y a la exterioridad de los atractivos (Paoli, "Una visión lúcida y desencantada" 18, 20).

TOY made in japan nunca hizo el amor bajo el limo ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe ni vivo ni muerto este cocodrilo me llena de lágrimas de cocodrilo.

El pesimismo ante el mundo moderno ha caracterizado la poesía de Varela y la de una época. El inicio de "Toy" nos remite necesariamente al mundo del consumo, industrial capitalista, al reino del *american way of life*, de ahí la frase en inglés que nos indica "*hecho en Japón*". Y al mismo tiempo, es el poema sobre un juguete, podemos suponer que es el juguete de un niño querido por el yo lírico del poema, puesto que la contemplación del mismo la hace llorar. De ahí que estemos invitados a pensar que se trata de la madre, la madre que observa un juguete que ha perdido la facultad de ser una cosa y se ha vuelto parte del niño a quien le pertenece; por lo tanto el juguete comparte el afecto de la madre por su hijo. La contemplación del juguete la llena de lágrimas de cocodrilo y es ahí donde el poema rompe con todo pues, el dicho "*lágrimas de cocodrilo*" se utiliza para hablar de aquellas lágrimas falsas, fingidas con las que uno pretende convencer, manipular. ¿Son lágrimas de cocodrilo las que derrama el yo lírico? ¿Es sólo un juego de palabras? Por un lado creemos que se trata de una metonimia, las lágrimas no son de pena, ni de alegría, sino de cocodrilo, provienen de la contemplación del cocodrilo, el cocodrilo es lo que ha producido el llanto. Por eso mismo, se trataría de

unas lágrimas sin sentido, injustificadas en la medida que no se amparan en una razón de peso, más que indicar la ausencia del niño en ese momento y la presencia del niño en la vida y los recuerdos de la madre. Pero también son las lágrimas desbordantes de alguien que contiene y no desborda sentimientos, de alguien que racionaliza el afecto pero no puede evitar sentirlo y hasta mostrarse vulnerable.

2.5 La risa de la medusa

Hay un grupo de poemas dentro del libro, con un profundo sentido irónico. En primer lugar tenemos "A rose is a rose"

inmóvil devora luz se abre obscenamente roja es la detestable perfección de lo efímero infesta la poesía con su arcaico perfume

Apreciamos un rechazo simbólico a la rosa como encarnación de la belleza. Esta rosa es obscena, es arcaica, es detestable, es efímera; se critica a la tradición clásica de la rosa en la poesía. La rosa no es más la encarnación de lo más puro y delicado, la representación mayor del sentimiento amoroso, del deseo, es tan sólo una rosa, lo más trillado de la poesía, que ha venido a corromperla con su perfección, su contemplación, cuando nadie habla de la flor marchita, de la rosa muerta, del olor pastoso de sus pétalos secos. Es una rosa nada más, no es lo que la poesía dice de ella, no es lo perfecto. Parece haber un llamado a que la poesía no falsifique las imágenes de la realidad, que las nombre como son, en la perspectiva de Varela, dura, difícil, imperfecta, nada bella.³²

Un planteamiento similar se puede apreciar en el poema "Poderes mágicos":

No importa la hora ni el día se cierra los ojos se dan tres golpes con el pie en el suelo, se abren los ojos y todo sigue exactamente igual

No son tales los poderes mágicos, son ilusiones creadas, como la rosa, que es sólo rosa, como los poderes que no son mágicos. El mundo es igual, aún cuando se desee lo contrario, aún cuando se luche por cambiarlo. ***“Sabemos desde la lectura del poema ‘Poderes mágicos’, que la fórmula mágica señala inmediatamente sus límites y fracasos ante otro poder mayor, el de la realidad”*** (Suárez, Espacio pictórico, espacio poético 56).

Un poema muy singular en esa línea, pero que también conlleva una propuesta mayor es el poema "Encontré"

No he buscado. Por costumbre si escucho el canto de un pájaro digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro! O digo ¿de qué color era? Y el color no tiene en realidad importancia, sino el espacio en el que una inmensa flor sin nombre se mueve, el espacio lleno de un esplendor sin nombre, y mis ojos, fijos, sin nombre.

Aparentemente las palabras se niegan a sí mismas, ***Encontré/No he buscado, digo/a nadie, ¿de qué color era?/el color no tiene en realidad importancia.*** Pero podría estar haciendo referencia a Picasso, en su famosa frase ***“Yo no busco, encuentro”***³³.

³² El tema de la rosa, que implicaría una definición de belleza y de poesía, excede los propósitos de este trabajo. Un análisis profundo de este poema reclamaría un paralelo con otros poemas de escritores coetáneos a Varela de la generación del cincuenta, así como su relación con los más destacados poemas a la rosa de parte de nuestros mejores poetas como Martín Adán, Romualdo, entre otros.

Estaría acorde además no sólo con el interés de Varela por la pintura ³⁴, sino también con los poemas dedicados a personajes famosos, como el de Simone Weil o Van Gogh. Si nos preguntamos en el caso de Varela ¿qué se encuentra? Tal vez sólo el silencio de no poder nombrar el espacio, lo encontrado. Ese silencio con el que Varela suele decirnos lo que no puede decir, la impotencia, la sensación de fracaso, sus palabras que salen como fuego de boca de un dragón.

2.6 Nadie sabe mis cosas y otras falsas confesiones

"Nadie sabe mis cosas" es tal vez la primera confesión verdadera (pero falsa, pues como decía Paoli, siempre nos escondemos cuando nos confesamos). El discurso aparece velado, de forma indirecta, pues es a través del uso de paréntesis que conseguimos llegar al discurso del yo poético. Este yo poético representado por la figura de una mujer plantea un diálogo con otro, un hombre, el hombre universal (**"tal vez padre o hijo"**, **"infatigable lector del reloj del sueño/ de la fatiga del tedio de la esposa/ a nadie sino a ti"**), objeto de deseo del yo poético (**"a ti capaz de hacer girar la llave/ de inventar el sol en un cuarto vacío"**). El poema es un diálogo, antes que con el amado, entre el yo lírico y sus sentimientos, a modo de una confesión.

Para Modesta Suárez el poema tiene **"una estructuración bajo la forma de los paréntesis —voluntad de unificar— sin disipar nunca el carácter enigmático del conjunto: de (dedicatoria) y (cualquier hora del día) a (pobres matemáticas), pasando por (tell me the truth). El contenido del poema, su estructura explícita, y el secreto del diario se enfrentan pero favorecen la emergencia en el poema de lo cotidiano y, en cierto sentido, la confesión que forma parte de la práctica del diario"** (192).

Confesión pero de la experiencia creadora nos parecen los poemas "Ejercicios" y "Encontré". En "Ejercicios" se destaca la posición de objeto de la mirada del yo creador, "terco azul/ ignorancia de estar en la ajena pupila/ como dios en la nada" como parte de una concepción del hacer poético:

Un poema como una gran batalla me arroja en esta arena sin más enemigo que yo yo y el gran aire de las palabras

Y en "Historia" se describe el discurso poético, como aquel falsario, capaz de decir cosas contrarias a lo que se desea **"creer no es importante/ lo que importa es que el aire mueva tus/ labios"**. Se presenta la conciencia de la construcción de la voz poética **"que fabules tu historia tu cuerpo/ a toda hora sin tregua"**.

El poema "Secretos de familia" entraría dentro del *bestiario* que para Suárez es la obra de Varela, pues para la estudiosa más de la mitad de sus poemas incluyen alguna referencia al mundo animal. Aunque también se vislumbra cierta vena surrealista.

³³ Aunque en 1914 las críticas hacia el cubismo eran abrumadoras, llegándose incluso a pedir su expulsión en la cámara de diputados, Picasso crecía y vendía a precios exorbitantes sus cuadros. Se consideraba que estaba en la cumbre. Se dice que entonces un admirador le preguntó "Pero Maestro... ¿Qué busca usted?" Y él contestó "Yo no busco, encuentro".

³⁴ Cf. Suárez. *Espacio pictórico, espacio poético*.

"Secreto de familia", que es claramente una confesión pues está revelando algo que había permanecido oculto, se presenta a modo de una ensoñación, en la que se contempla un perro, un perro desollado, que acaba despertando al yo poético, quien se identifica con el animal **"tú eres el perro/ tú eres el desollado can de cada noche/ sueña contigo misma y basta"** (132). La coordenada temporal "cada noche", estaría indicando un padecimiento cotidiano, una angustia adoptada con resignación **"sueña contigo misma y basta"**. Una resignación terrible si consideramos que no se le permite soñar más que con la propia realidad, sin poder dar paso a utopías y anhelos distintos a la cotidiana desollación.

"El poema funciona en base a una serie de desdoblamientos que todos remiten al yo poético"(Suárez, 138). Se pierden las fronteras entre el perro y la misma voz del poema **"esta metamorfosis violenta, más por la sensación que puede provocar en el lector que por la percepción expresada por la voz poética, parece llevar si no a un peligro por lo menos a una soledad y a un aislamiento que confirma el tono abrupto del verso final: Sueña contigo misma y basta"**. Soledad hacia la que también conduce el poema Auvers-sur-Oise. "Secretos de familia" remite además a la *Metamorfosis* de Kafka, pues en ambos casos esta suerte de animalidad repulsiva es un "secreto de familia".

Los poemas restantes, "Es más veloz el tiempo" y "La justicia del emperador Otón" tocan la temática de la modernidad. Percibimos una desesperanza, una angustia, que caracteriza muchos de los poemas del libro, es el caso de "Es más veloz el tiempo" en el cual la renuncia se presenta como la incapacidad de crear **"junto palabras contra palabras/ no creo en nada de esta historia", acompañado de un instinto de la vida absurdo "y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta"**.

Habría una visión alegórica presente en "La justicia del emperador Otón" en el cual podemos encontrar una suerte de "justicia divina" pues es el hombre, el verdugo, que finalmente termina siendo condenado, por otro hombre:

una mano sin nombre pálida amarga mano de hombre ¿es la mano de dios señalando lo invisible? es tarde la frágil hierba ennegrece no hay pájaros ni cielo sólo un rostro más pálido que el aire ¿a quién ofrecen la cabeza del hombre?

Y tal vez por ello, el fracaso expresado también por el pensamiento ("Conversación con Simone Weil"), por el arte ("Auvers-sur-Oise"), por el sueño ("Poderes mágicos"). ¿Pero acaso es verdaderamente la visión de Varela tan negativa? ¿O radicaría en ello la falsedad de sus confesiones?

3. El conjunto

Nos hemos detenido en la totalidad de los poemas que conforman *Valses y otras falsas confesiones*. Nos parece pertinente aquí volver nuevamente sobre la división del libro en dos partes. Mencionamos que a partir de la publicación del libro en la poesía reunida en 1986, éste se divide en dos partes *Valses y Falsas confesiones*.

Si regresamos sobre lo dicho, no encontramos una justificación, a nivel formal, que ampare la reunión de los poemas que se presentan en cada sección. Sin embargo, en la totalidad del libro vemos varias directrices que atraviesan los poemas y que nos gustaría señalar con detenimiento.

Los valeses

Tenemos un conjunto de poemas que dialogan con la tradición del vals criollo. El vals criollo, es una de las expresiones más representativas de la Lima tradicional, en él se traducen muy claramente las jerarquías sociales que la rigen. Su letra dada al fatalismo y al sentimentalismo explota los sentimientos y lo sensible. La poesía de Varela caracterizada por la crítica por su contención de lo sentimental se presenta como contraste, contrapunto y diálogo con las particularidades del vals. Aquí podemos encontrar los poemas “Valeses” y “Vals del Ángelus”.

La confesionalidad

La confesionalidad y lo cotidiano como temática se presenta en algunos poemas del conjunto de modo nuclear, a diferencia de aquellos otros poemas en diálogo con la tradición del vals criollo en los cuales también se aprecia el componente confesional y cotidiano pero como una forma anexa. En esta línea tenemos principalmente “Nadie sabe mis cosas” que se estructura a modo de un diario íntimo y como tal es un diálogo entre el yo poético y sus sentimientos. Pero también lo apreciamos en los poemas “Toy” y “Fútbol” en relación a la vivencia de la maternidad. Y en los poemas “Ejercicio” e “Historia” en la vivencia del hacer poético.

La modernidad

La preocupación por la modernidad es una constante de la poesía de Varela. Encontramos aquí tal vez el grueso de los poemas. “Encontré”, “A rose is a rose”, “Secretos de familia”, “Es más veloz el tiempo”, “La justicia del emperador Otón”, “Poderes mágicos”, “Conversación con Simone Weil” y “Auvers-sur-Oise”. Pero se encuentra presente también en “Valeses” por ejemplo.

4. Resumen

Dijimos desde un inicio que el título del libro, la cualidad de falsedad que le adjudica a los poemas en él contenidos, era la clave dada por la autora para el lector, que era una característica que debía recordar a lo largo de su lectura; y, asimismo, afirmamos también que se daba especial importancia a los poemas nombrados con la palabra “vals” por sobre las otras “falsas confesiones”.

En los primeros poemas del libro, “Valeses” y “Vals del Ángelus”, se establece el doble juego de la sumisión y la subversión. En términos de lo postulado por Susana Reisz, se asumiría o canibalizaría una forma canonizada por la cultura dominante, en este caso el discurso del vals criollo, y al mismo tiempo se daría rienda suelta a las tendencias antidiscursivas en el interior de la forma adoptada, que en este caso se presenta como lo

antivalesco y se simboliza en el propio título al hacer del vals un sinónimo de falsas confesiones, utilizando asimismo otros elementos desestabilizadores como la ironía.

Es así que el poemario anuncia estar escrito en tono de vals, es decir, en el regocijo de la letra pasional, resignada y fatalista. Y en efecto así empieza, con los conocidos versos **"No sé si te amo o te aborrezco"**, en clara contradicción con el estilo de Varela definido por la crítica desde su inicio en el hacer poético, como contenido y de una precisión verbal llevada hasta el mutismo. Sin embargo, el poema organizado en sus tres espacios consigue paliar y menguar ese chorro de sentimentalismo. Como afirma Rocío Silva-Santisteban, la emotividad puesta en escena por Varela sólo se puede entender como correlato y contrapunto del vals criollo, pues no es entendible bajo ninguna forma en el estilo de la poeta.

Es entonces que surge la problemática de la poesía femenina, puesto que mientras Varela se ha preocupado por desarrollar un estilo difícilmente encasillable en el discurso construido sobre la mujer, intentando borrar sus marcas de género, asume ahora el género valesco, caracterizado como emocional y sentimental, y que además conlleva una ideología que ubica a la mujer en un espacio marginal.

El poemario, sin embargo, evidencia una intención distinta y contraria a las características del vals criollo. Y así tenemos, junto a los "Valses" destemplados con que se abre el libro, una crítica feroz al orden establecido que es "Vals del angelus". Fuera de estos dos poemas, el conjunto desarrolla otras propuestas como el tema de lo cotidiano y la modernidad. Sin embargo, al igual que los otros libros de Varela, éstos se presentan concisos y parcos. Ello nos lleva a pensar que las falsas confesiones anunciadas en el título del libro vienen por un lado a criticar la tradición del vals criollo y por otro lado a poner en alerta al lector sobre expresiones que pudieran ser interpretadas como sentimentales, está anunciando desde un inicio: **"toda confesión es falsa"**.

Creemos que nos encontramos ante una nueva *estrategia de la inocencia*, como mencionábamos a la hora de hacer revisión a los comentarios sobre Varela. Esta nueva estrategia estaría también dirigida a paliar los comentarios críticos sobre una poesía que pudiera ser catalogada como confesional y sentimental. Hemos establecido desde el inicio de este trabajo cómo desde el prólogo de Paz, la crítica entiende lo confesional, lo sentimental como rasgos negativos en la poesía. De modo que la proclamación de falsedad de las confesiones anunciadas por Varela estarían en la misma línea. Se niega la posibilidad del poema de ser sentimental, por lo menos en apariencia, pues al anunciar la falsedad de la confesión, ésta no vendría a recoger críticas negativas pues ya se ha anunciado, en una actitud que podríamos llamar defensiva, pero también colindante con la *estética andrógina*, que todo lo sentimental es falso, es negado, es rechazado.

Creemos que a lo que Varela apunta es a configurar *estrategias de lectura*, que complementarían algunas de las *estrategias discursivas* (Reisz) por ella también desarrolladas, como la poética plagiarías de la canibalización de géneros como en "Valses", los grandes relatos contados en una voz diferente (que es hasta cierto punto lo presentado en "Valse del Ángelus" en la medida que la santa del poema pasa revista a la historia de la humanidad, desde sus orígenes, pero en tono de queja y leyendo los hechos no como éxitos y gloria sino como el total desastre de un dios, un chef de la

desgracia.

En el caso de su primer libro, *Ese puerto existe*, el paliativo estaba dado por la voz masculina asumida en el poema. Cabe destacar que la voz masculina se presentaba en los primeros poemas del libro, mientras que en los restantes se asume una voz poética femenina, sin embargo, ese primer poema estratégicamente ubicado, al igual que las falsas confesiones de los valeses que también inicial el libro *Valeses y otras falsas confesiones*, marcan la lectura del conjunto. La estrategia del *travestismo literario* que mencionamos se despliega en *Ese puerto existe*, mediante la voz masculina del poeta acompañado de rasgos universales, todo ello junto a la falacia de la negación y la autoridad. En *Valeses y otras falsas confesiones*, Varela enmarca los poemas dentro de la falsedad, es decir, de los confesional y sentimental, pero no como una apuesta poética, sino casi como un ejercicio lingüístico, un guiño, una experimentación. Aunque también se acompaña de la negación, pues ella no se reconoce en la tradición del vals criollo, incluso para ciertos críticos como Higgins, éste representa para la poeta una sensiblería sin autenticidad.

Las otras falsas confesiones, los poemas que no son ni “Valeses” ni “Vals del Ángelus” proponen una estética diferente, más acorde con la poesía que hasta entonces ha hecho Varela. Cuando asume el tema de la maternidad, un tema vinculado directamente con la experiencia de la mujer, su cuerpo, su sentir desde el cuerpo, utiliza no el destape sensorial que le permitiría el discurso del vals, sino por el contrario, el verso medido y contenido. De modo que, nuevamente como en *Ese puerto existe* que se inicia con una voz masculina, a la defensiva, para luego dar paso a otros poemas que sí asumen una voz femenina; igualmente en *Valeses y otras falsas confesiones*, también se empieza con un discurso defensivo, esta vez incidiendo en los rasgos sentimentales que se rechazan de antemano.

Tanto las estrategias discursivas como las estrategias de lectura, son tretas del débil, subterfugios que se van gestando para evitar y mediar entre el prejuicio y la indiferencia. ¿Pero con ello no estaríamos contradiciendo nuestra posición sobre la inexistencia de una particularidad de la escritura de mujeres? No, no nos parece el caso puesto que no se trata de una cualidad de su escritura, sino como su mismo nombre lo dice, de estrategias, que además se dirigen hacia los lectores, los críticos y la valoración que de ellas se de. Estas estrategias evidencian una desigualdad, una marginalidad, un descontento, la negación absoluto de rasgos de género en la literatura. Nos parece posible aventurarnos a afirmar que contrariamente a la *poética andrógina*, existe una *poética androcéntrica*, oculta en la neutralidad y la universalidad pero que funciona en los textos literarios y nos parece necesario sacar a relucir.

CONCLUSIONES

Amo esta flor roja sin inocencia Blanca Varela

En el presente trabajo de tesis nos propusimos tres objetivos, en primer lugar entregar una lectura del libro *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca Varela; en segundo lugar dar cuenta de las principales directrices de la teoría de género como una forma de entablar un diálogo con la crítica literaria y en tercer lugar propiciar con ello nuevas y fructíferas lecturas sobre la obra vareliana.

Decidimos introducir en el título un verso de Varela que hemos consignado como epígrafe para estas líneas finales y como marco para tratar el tema de las *estrategias de la inocencia*, desarrolladas principalmente en el segundo y tercer capítulo de este trabajo. La teoría de género se propone abolir todo tipo de discriminación hacia la mujer, por lo cual creemos ha sido pertinente utilizarla para nuestra lectura que busca evidenciar esa misma discriminación en el ámbito de la literatura. Esta discriminación se expresa de dos modos, como indiferencia o como censura.

1. Sostenemos que la identidad del autor, su género y sexo, es determinante para la valoración de su obra. Por ello, en el caso de Blanca Varela fue de vital importancia la presencia de Octavio Paz, como respaldo para su poesía. Se deriva de ello que le hubiera sido muy difícil a Varela conseguir un lugar importante en la literatura a pesar de la calidad de su poesía, de no haber contado con el apoyo de personajes destacados, por el sencillo hecho de ser mujer. La presencia de Octavio Paz tras la obra de Blanca Varela fue un hecho crucial a la hora de su valoración crítica, pues permitió que prevalecieran los méritos de la poesía vareliana por sobre los prejuicios asumidos hacia la escritura hecha

por mujeres. Lo decisivo que resultaron los comentarios de Paz se expresa también en el hecho de que las características por él dadas en el prólogo al libro de Varela se han repetido casi mecánicamente en la mayoría de comentarios posteriores.

2. En la obra de Varela se desarrollan estrategias discursivas que apuntan a combatir los prejuicios con los que se suele abordar las obras escritas por mujeres. En su primer libro utiliza el travestismo discursivo, asumiendo una voz masculina, en *Valses y otras falsas confesiones*, niega lo sentimental, negación que no es tal y por tanto podría ser considerada una falacia. La poética vareliana es en sí misma una crítica a lo hegemónico, a pesar de su supuesto compadrazgo con una tradición masculina leída como universal, a pesar de su supuesto rechazo a las formas negadas por la *estética androcéntrica*, como lo sentimental y sensorial. Varela mediante su travestismo discursivo, mediante sus falsas confesiones, no sólo pone en evidencia para los más observadores estas desigualdades, sino que deja en evidencia profundas grietas en la sociedad dominante.

3. Existe antes que una *poética andrógina*, aquella que promulga la no pertinencia del género a la hora de valorar las obras literarias, una *poética androcéntrica*, donde se privilegia un estilo y un tipo de escritura masculina, la cual se asume como universal. Para poder criticar la poética androcéntrica, andrógina, habría que recuperar la vivencia del cuerpo, desde el cual se escribe, como la fuente que determina y modela un modo de ver el mundo.

4. Sostenemos, en contra de la crítica que propone que el camino de la palabra para la mujer ha sido y es libre y sin trabas, como el del hombre, que la mujer ha padecido y padece una discriminación del ámbito de la escritura y que su reconocimiento en ese ámbito está determinado por su cercanía o alejamiento a una falsa neutralidad escritural asociada con lo masculino y una supuesta negación de lo confesional. Nuestra pregunta final sería si acaso no sea tan sólo la mirada del crítico, de la sociedad, de los roles impuestos, lo que enseguece la relación con el texto. Por ello para un lector Varela resulta siendo sumamente confesional y sensorial y para otros, entre ellos la crítica especializada, su estilo linda más bien con la negación de todo sentimentalismo. Y por tanto cabría también preguntarse si acaso es posible definir lo confesional o lo racional, como tales.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE BLANCA VARELA

POEMARIOS

Ese puerto existe (y otros poemas). Prólogo de Octavio Paz. Xapala, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 1959.

Luz de día. Lima: ediciones de La Rama Florida, 1963.

Valses y otras falsas confesiones. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972.

Canto villano. Lima: ediciones Arybalo, 1978.

Canto villano. Poesía reunida, 1949-1983. Prólogo de Roberto Paoli. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Ejercicios materiales. Lima: Jaime Campodónico, 1993.

El libro de barro. Madrid: ediciones del Tapir, 1993.

Ejercicios materiales. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia, 1994.

Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994. Prólogo de Octavio Paz, Roberto Paoli y Adolfo Castañón. México: FCE, 1996.

Concierto animal. Valencia-Lima: Pre-Textos / Peisa, 1999.

Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida 1949-2000. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001.

TRADUCCIONES

Le livre d'argile: poemes/poemas. Traducción y presentación de Claude Couffon. París: Índigo y Côté-femmes éditions, 1998.

Exercices matériels. Trad. Tita Reut. Prefacio de Mario Vargas Llosa. París: Myriam Solal, 1999.

POEMAS EN REVISTAS

"Poema: "El día" y "La ciudad". Las Moradas. N° 5. Lima, julio 1948: 149.

"Poemas: "Carta", "Fuente", "Divertimento" y "Poema". Letras Peruanas. N° 8. Lima, octubre 1952: 128-129.

"Poemas: "Último día de junio". Socialismo y Participación. N° 11. Lima, 1980: 243-244.

"Casa de cuervos". Hueso Húmero. N°4. Lima, enero-marzo 1980: 8-10.

"Poemas: "Malevitch en su ventana", "Canto villano" y "Amor escrito". In Apertura. Lima, marzo 1991: 15.

"Crónica". Hueso Húmero. N°29. Lima, mayo 1993: 68-70.

Poemas. (Plaqueta). Rodanillo, Colombia: ediciones Embalaje, 1988.

"Supuestos". Kachkaniraqmi. II Época, N°6. Lima, octubre 1991: 43.

ANTOLOGÍAS

Bravo, José Antonio, comp. La generación del 50. Hombres de letras. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989. 156-157.

Cobo Borda, Juan Gustavo, comp. Antología de la poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.341-344.

Camino a Babel. Prólogo de Javier Sologuren. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986.

Como Dios en la nada (Antología 1949-1998). Selección y prólogo de José Méndez. Madrid: Visor Libros, 1999.

Escobar, Alberto, comp. Antología de la poesía peruana. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965. 146-152.

-----, comp. Antología de la poesía peruana. Tomo I. 2da ed. Lima: Peisa, 1973. 135-139.

Del orden de las cosas. Caracas: Fondo Ed. Fundarte/ Alcaldía de Caracas, 1993.

González Vigil, Ricardo, comp. De Vallejo a nuestros días. Poesía peruana, antología general. Tomo III. Lima: Edubanco, 1984. 151-155

- , comp. Poesía Peruana Siglo XX. Tomo I. Lima: Ediciones Copé, 1999. 595-609
- Martos, Marco, comp. Documentos de Literatura 1: La generación del Cincuenta. Antología poética de la promoción 45/50. Contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Masideas, 1993. 55-65.
- Ortega, Julio, comp. Imagen de la literatura peruana actual. Tomo I. Lima: Editorial Universitaria, 1968. 99-100.
- , comp. Antología de la poesía hispanoamericana actual. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. 220-225.
- Palabras de mujer. Cambio16. N° 1057. Madrid, 24 de febrero de 1992: 42.
- Poesía escogida 1949-1991. Prólogo de Jonio González. Barcelona: Editorial Icaria, 1993.
- Romualdo, Alejandro y Sebastián Salazar Bondy, comp. Antología general de la poesía peruana. Lima: Librería Internacional del Perú, 1957.
- Silva-Santisteban, Ricardo, comp. Antología general de la poesía peruana. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1994. 569-577.

ENTREVISTAS

- Ángeles, César. "Las confesiones de Blanca Varela". La República. Lima, 30 de abril de 1989: 25-27.
- Arévalo, Javier. "Los mortales vivimos en el esplendor de un momento". El Comercio. Lima, 28 de noviembre de 1993.
- Campos, Mario. "Blanca Varela, el amor, la muerte y otras sorpresas". Somos. Suplemento de El Comercio. Lima, 21 de setiembre de 1996: 23-26.
- Forgues, Roland. "Blanca Varela. La fascinación por lo maravilloso". Palabra Viva. Las poetas se desnudan. Tomo IV. Lima: El Quijote, 1991. 75-90.
- Jarque, Fietta. "Blanca Varela: Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y con el poder". El País. Suplemento Cultural Babelia. Madrid, 21 de julio del 2001.
- Posadas, Claudia. "La pasión contenida. Blanca Varela". La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva Época, N°365. México D.F., mayo 2001: 7-9.
- Sarda, Manuel. "El rostro místico de mi palabra es una feroz soberbia de ángel caído". El Nacional. Caracas, 29 de agosto de 1993.
- Sarmiento, Edwin. "La soledad al pie del acantilado". La Revista Domingo de La República. Lima, 11 de marzo del 2001: 36:38.
- Valcárcel, Rosina. "Blanca Varela: 'esto es lo que me ha tocado vivir'" La Casa de Cartón de OXY. II Época, N° 10. Lima, 1996-1997: 2-15.
- Valencia Tsuchiya, Marcela. "Blanca poesía". La Tortuga. N° 15, 1985: 44-45.

ARTÍCULOS, RESEÑAS Y ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE BLANCA VARELA

- Albada-Jelgersma, Jill E. "Desire as the Abjection of the Maternal Body in Blanca Varela's 'Casa de cuervos'". Bulletin of Hispanic Studies. N° 74. Liverpool, January

1997: 105-115.

Areta, Gema. "El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela". Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994). Ed. Paco Tovar. Madrid: Universidad de Lleida, 1996.

Aridjis, Ana. "Poesía escogida 1949-1991 de Blanca Varela". Vuelta. Vol. 17, N°205. México, diciembre 1993: 49.

Becciu, Ana María. "Blanca Varela. Rotunda, descarada, impúdica". Quimera. N° 123. Barcelona, 1994: 62-63.

Castañón, Adolfo. "Blanca Varela: La piedad incandescente". Prólogo a Canto Villano. Poesía reunida 1949-1994 de Blanca Varela. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura del Perú Republicano". Historia del Perú. Tomo VIII. Lima: Juan Mejía Baca, 1980.

Cueto, Alonso. "El deseo es un lugar que se abandona". Libro Dominical. Lima, 14 de noviembre de 1993.

Escribano, Pedro. "La poesía peruana goza de buena salud". La República. Lima, 3 de marzo del 2001.

-----". "Homenaje a Blanca Varela". La República. Lima, 21 de marzo del 2001.

Ferrari, Américo. "Varela: explorando los 'bordes espeluznantes'". Hueso Húmero. N°21. Lima, diciembre 1986: 134-143. Red. "La carrera y el premio. Reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela". Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX. Lima: Mosca Azul, 1990: 96-103.

Forgues, Roland. "La creación poética femenina del Perú. Las fundadoras: Magda Portal y Blanca Varela". Ser mujer y tomar la palabra en América Latina. Murcia, Pau: Universidad de Murcia y Université de Pau, 1999: 105-115.

Gazzolo, Ana María. "Blanca Varela y la batalla poética". Cuadernos Hispanoamericanos. N°466. Lima, abril 1989: 129-138.

-----". "Blanca Varela: más allá del dolor y el placer". La Casa de Cartón de OXY. II Época, N°10. Lima, 1996-1997: 16-25.

González Vigil, Ricardo. "Blanca Varela: cantar de ciegos". Dominical de El Comercio. Lima, 19 de noviembre de 1978: 17.

Graves, Cristina. "Con el ángel entre los dedos". Hueso Húmero. N°4. Lima, enero-marzo 1980: 93-101.

Gutiérrez, Miguel. La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance. Lima: Labrusa, 1988.

Higgins, James. Hitos de la poesía peruana. Lima: Milla Batres, 1993.

Huamán Cabrera, Félix, coord. La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX. Tomo I. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle", 1989.

Jiménez, Reynaldo. "Contra el regreso a Babel". Oráculo. N°2. Lima, junio 1981: 75-79.

Niño de Guzmán, Guillermo. "El canto villano de Blanca Varela" La búsqueda del placer. Notas sobre literatura. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1996. 125-130.

- O'hara, Edgar. "Blanca Varela en aire, tierra y agua". Cielo Abierto. Vol. VIII. Lima, abril-mayo-junio 1983: 19-24.
- Ortega, Julio. Figuración de la persona. Barcelona: EDHASA, 1971.
- Oviedo, José Miguel. "Blanca Varela o la persistencia de la memoria". Diálogos. Vol. 15, N°5. México, setiembre-octubre 1979: 15-20.
- . "Poesía como legítima defensa". El Dominical de El Comercio . Lima, 4 de marzo del 2001: 8-9.
- Paoli, Roberto. "Una visión lúcida y desencantada". 1986. Prólogo a Canto Villano. Poesía reunida 1949-1994 de Blanca Varela. Segunda. edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . Estudios sobre literatura peruana contemporánea. Italia: Università degli Studi di Firenze/ Stamperia Editoriale Parente Firenze, 1985.
- . "Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos". La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX. Coord. Félix Huamán. Tomo I. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle", 1989. 93-164.
- Paz, Octavio. "'Destiempos' de Blanca Varela" 1959. Prólogo a Canto Villano. Poesía reunida 1949-1994 de Blanca Varela. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pollarolo, Giovanna. "Blanca reunida". Debate. Vol. VIII, N° 40. Lima, setiembre 1986: 86.
- Rebaza Soralez, Luis. La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyslo y Blanca Varela. Lima: PUCP, 2000.
- Reisz, Susana. Voces sexuadas. Género y poesía en hispanoamérica. Madrid: Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, 1996.
- Robles, Marcela, ed. A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . "Este sí es un premio". El Comercio. Lima, 3 de marzo del 2001: c3.
- Sánchez, Luis Alberto. La literatura peruana. Tomo V. Sexta edición. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1989.
- Silva-Santisteban, Rocío. "Un animal para el sacrificio". Hueso Húmero. N° 30. Lima, marzo 1994: 109-113.
- . "Vestida de humana" Somos. Suplemento de El Comercio . Lima, 7 de diciembre de 1996.
- . "Mala madre. Exorcizando las representaciones simbólicas de la maternidad". Lima, 1997. (Inédito).
- . "¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de una expresión criolla popular: a propósito de *Valses* de Blanca Varela". Márgenes. Encuentro y debate. Año XI, N°16. Lima, diciembre 1998: 85-110.
- . "Escrito con el cuerpo". A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas. Ed. Marcela Robles. Lima: Fondo de Cultura Económica,

1998. 127-152.

----- . "Cómo ver en el doblez". El Comercio. Lima, 4 de marzo del 2001: c5.

----- . "Blanca Varela: exacta dimensión". Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal. N° 137. Lima, mayo 2001: 49-52.

----- . "Ejercicios materiales: aprender la mortalidad". 2002. 29 pág. (Inédito).

Sobrevilla, David. "La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949 -1983) de Blanca Varela. Kuntur: Perú en la cultura. N°2. Lima, setiembre-octubre 1986: 52-58.

Sologuren, Javier. "Al andar del camino. Poesía del 40: Blanca Varela". La Imagen. Suplemento cultural de La Prensa . Lima, 25 de julio 1972: 22. Red. "Prólogo a Blanca Varela". Gravitaciones & tangencias. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1988: 284-287.

Suárez, Modesta. "Lima en la poesía femenina peruana". Ser mujer y tomar la palabra en América Latina. Murcia, Pau: Universidad de Murcia, Université de Pau et des pays de l'adour, 1999. 147-159.

----- . "De sombras y destellos – Ritmo y épica en 'crónica' de Blanca Varela". Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s). Madrid: Editorial Verbum, 1999.

----- . "'Elemental es el canto de la memoria'. Poesía femenina peruana e historia". Mujer, cultura y sociedad en América Latina. Vol 2. Lima: UNMSM, 2000. 149-164.

Tamayo Vargas, Augusto. Literatura peruana. Lima: José Godard Editor, s/f.

NÚMEROS ESPECIALES DE REVISTAS

La Casa de Cartón de OXY. Revista de Cultura. II Época, N°10. Lima, primavera 1996-verano 1997.

La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Homenaje a Blanca Varela. Nueva Época, N°365. México D.F., mayo del 2001.

Ajos & Zafiros. Revista de Literatura. N°3/4. Lima, 2002.

Tesis

Morales Hurtado, Jessica. El discurso amoroso en la poesía de Blanca Varela. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima: 1990, Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Silva-Santisteban, Rocío. El cuerpo y la literatura de mujeres. Tesis para obtener el grado de Magister en Literatura Latinoamericana. Lima: 2001, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Suárez, Modesta. Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela. Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Valdivia Paz-Soldán, Rosario Elvira. Tres incisiones en la poética de Blanca Varela: Canto Villano, Ejercicios Materiales y Libro de Barro . Tesis para obtener el grado en

Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: 1999. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Vera Vera, Lunia Laritza. Blanca Varela. El discurso de la frustración. Análisis semiótico del poema "Canto villano". Tesis para obtener el grado de Licenciada en Literatura y Lingüística. Arequipa: 1996, Universidad Nacional de San Agustín. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela Profesional de Literatura y Lingüística.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Amorós, Celia, coord. Historia de la teoría feminista. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

-----."La dialéctica del sexo de Shulamith Firestone: modulaciones en clave feminista del freudo-marxismo". Historia de la teoría feminista. Coord. Celia Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 151-171.

-----.Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad. Madrid: Cátedra, 1997.

Armstrong, Nancy. Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela. Trad. María Coy. Madrid: Cátedra, 1991.

Arango, Luz Gabriela, Magdalena León y Mara Viveros, comp. Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1995.

Areta Marigó, Gema, et all, eds. Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s). Madrid: Editorial Verbum, 1999.

Badinter, Elisabeth. XY. La identidad masculina. Trad. Ana Roda. Bogotá: Norma, 1994.

Barry, Kathleen. "Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual". Trad. Ramón del Castillo. Historia de la teoría feminista. Coord. Celia Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 295-309.

Benhabib, Seyla. "Feminismo y posmodernidad: Una difícil alianza". Trad. Pedro Francés Gómez. Historia de la teoría feminista. Coord. Celia Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 241-256.

Benhabib, Seyla y Drucilla Cornella, eds. Teoría feminista y teoría crítica. Valencia: IVEI, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida. Jacques Derrida. Trad. María Luisa Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1994.

Berenguer, Carmen, et all, comp. Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987. Segunda edición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

Blau DuPlessis, Rachel. "Otramente". Trad. Nattie Golubov. Otramente: lectura y escritura feministas. Coord. Marina Fe. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999. 243-264.

- Borràs Castanyer, Laura. "Introducción a la crítica literaria feminista". Feminismo y crítica literaria. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria Editorial, 2000. 13-29.
- Bourdieu, Pierre. La dominación masculina. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Britto García, Luis. El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad. Segunda edición. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1994.
- Butler, Judith. "El Falo lesbiano y el imaginario morfológico". Trad. Leticia Tatinclaux. Sexualidad, género y roles sexuales. Comp. Marysa Navarro y Catherine Stimpson. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999. 213-262.
- Buytendijk, F.J.J. La mujer. Naturaleza, apariencia, existencia. Trad. Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Buzzatti, Gabriella y Anna Salvo. El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos. Madrid: Cátedra, 2001.
- Castellanos, Gabriela. "¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura". Género e identidad. Comp. Luz Gabriela Arango, et al. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1995. 39-59.
- Cobo, Rosa. "El discurso de la igualdad en el pensamiento de Poullain de la Barre". Historia de la teoría feminista. Coord. Celi Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 9-20.
- . "La construcción social de la mujer en Mary Wollstonecraft". Historia de la teoría feminista. Coord. Celia Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 21-28.
- Colaizzi, Giulia, ed. Feminismo y teoría del discurso. Madrid: Cátedra, 1990.
- Collin, Françoise. "Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía". Historia de las mujeres. 5. El siglo XX. Dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Santillana, 2000. 319-357.
- Cornejo Polar, Antonio. "Testimonio de Antonio Cornejo Polar". La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX. Coord. Félix Huamán. Tomo I. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle", 1989. 148-155.
- Culler, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984.
- De Elejabeitia, Carmen. Quizá hay que ser mujer. Madrid: Zero, 1980.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. Selección. Edición preparada por L. Ortega Galindo. Madrid: Editorial Nacional, 1987.
- De Lauretis, Teresa. "La Tecnología del género". El género en perspectiva. Comp. Carmen Ramos. México: Universidad Autónoma de México, 1992. 231-278.
- De Miguel Alvarez, Ana. "Deconstruyendo la ideología patriarcal: Un análisis de *La sujeción de la mujer*". Historia de la teoría feminista. Coord. Celi Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 49-68.
- . "El conflicto clase/sexo-género en la tradición socialista" Historia de la teoría feminista. Coord. Celi Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad

- Complutense de Madrid, 1994. 87-105.
- Denegri, Francesca. El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú. Lima: IEP/Flora Tristán, 1996.
- De Peretti, Cristina. "Entrevista a Jacques Derrida". Debate Feminista. El feminismo en Italia. Año 1, Vol 2. México, setiembre 1990: 281-291.
- Derrida, Jacques. "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas". Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista. Eds. Richard Macksey y Eugenio Donato. Barcelona: Barral Editores, 1972. 269-293.
- Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- Fe, Marina, coord. Otramente: lectura y escritura feministas. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Ferrari, Américo. Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX. Lima: mosca azul, 1990.
- Forgues, Roland y Juan Andreo, eds. Ser mujer y tomar la palabra en América Latina. Murcia, Pau: Universidad de Murcia, Université de Pau et des pays de l'adour, 1999.
- Fuller, Norma. "La masculinidad y sus desafíos". Cuestión de Estado N°26. Lima, 2000: 73-77.
- Gambaroff, Marina. "El poder de la mujer". Ver desde la mujer. Ver a la mujer. Ed. Olga Grau. Santiago de Chile: Ediciones La Morada/ Editorial Cuarto Propio, 1994.
- García Gual, Carlos. Los orígenes de la novela. Madrid: Istmo, 1972.
- García, Evelyne. "¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre?" Quimera N°23. Barcelona, setiembre 1982: 54-57.
- García Selgas, Fernando y José B. Monleón. Retos de la posmodernidad. Ciencias sociales y humanas. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- Género. Conceptos básicos. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP, 1997.
- Gibaldi, Joseph. MLA Handbook for writers of research papers. 4th ed. New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- Giddens, Anthony. La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Trad. Benito Herrero. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2000.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Trad. Carmen Martínez. Madrid: Cátedra, 1998.
- Glantz, Margo. "La escritura y el cuerpo". Fem Vol. VI, N°21. México D.F., febrero/marzo 1982: 31.
- González, Elena y Eliana Ortega, eds. La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Huracán, 1985.
- Guerra, Lucía. "Entre la sumisión y la irreverencia". Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987. Comp. Carmen Berenguer, et al. Segunda. edición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. 17-20.
- . La mujer fragmentada: historias de un signo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.
- Golubov, Nattie. "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la

- diferencia" Debate Feminista. Crítica y censura. Año 5, Vol 9. México, marzo 1994: 116-126.
- Historia de las mujeres. 5 tomos. Dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Santillana, 2000.
- Irigaray, Luce. Yo, tú, nosotras. Madrid: Cátedra, 1992.
- . Ser dos. Buenos Aires: Piados, 1998.
- Jofré, Manuel. Teoría literaria y semiótica. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- Kristeva, Julia. Sol negro. Depresión y melancolía. Trad. Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila editores, 1991.
- . Las nuevas enfermedades del alma. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kuhn, Annette. Cine de mujeres. Feminismo y cine. Trad. Silvia Iglesias. Madrid: Cátedra, 1991.
- Lamas, Marta. "Cuerpo e identidad". Género e identidad. Comp. Luz Gabriela Arango, et al. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1995. 61-81.
- . "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género". Para entender el concepto de género. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998. 9-69.
- Laqueur, Thomas. La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud. Trad. Eugenio Portela. Madrid: Cátedra, 1994.
- Lemlij, Moisés y Carmen Morales, comp. Sobre femineidad. Lima: Centro de Psicoterapia Psicoanalítica de Lima, 1992.
- León, Emma. Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana. Barcelona: Anthropos, 1999.
- Le Vay, Simone. El cerebro sexual. Trad. Eva Rodríguez. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Lipovetsky, Gilles. La tercera mujer. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Loayza, Luis. El sol de Lima. Lima: Mosca Azul, 1974.
- López, Adelaida, comp. Discurso femenino actual. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu. Semiótica de la cultura. Trad. Nieves Méndez. Madrid: Cátedra, 1979.
- Lozano Domingo, Irene. Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar? Madrid: Minerva ediciones, 1995.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Eds. Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Huracán, 1985. 47-54.
- . "El espejo universal y la perversión de la fórmula". Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987. Comp. Carmen Berenguer, et al. Segunda. edición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.167-183.

- Macksey, Richard y Eugenio Donato, eds. Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Marías, Julián. La mujer en el siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Martínez Benlloch, Isabel y Amparo Bonilla. Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad. Valencia: Universitat de València, 2000.
- Martínez-Zalce, Graciela. "Las escrituras del yo en la obra de Margaret Atwood". Debate Feminista. Crítica y censura. Año 5, Vol 9. México, marzo 1994: 199-211.
- Mercader, Martha. Juana Manuela, mucha mujer. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- Mignolo, Walter. Teoría del texto e interpretación. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Moi, Toril. Teoría literaria feminista. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988.
- . What is a woman? and other essays. Great Britain: Oxford University press, 1999.
- Moreno, Hortensia. "Crítica literaria feminista". Debate Feminista. Crítica y censura. Año 5, Vol 9. México, marzo 1994: 107-112.
- Mujer, cultura y sociedad en América Latina. Vol. 2. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.
- Mujer/Fempres. Especial la mujer y el humor. N° 2. Santiago de Chile, 1990.
- Mulvey, Laura. "Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel in the Sun*" Psychoanalysis & Cinema. Ed. Ann Kaplan. Routledge: New York-London, 1990. 24-35.
- Navarro, Marysa y Catharine R. Stimpson, comp. ¿Qué son los estudios de mujeres? Buenos Aires: FCE, 1998.
- . Sexualidad, género y roles sexuales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . Nuevas direcciones. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Olivares, Cecilia. Glosario de términos de crítica literaria feminista. México D.F.: Colegio de México, 1997.
- Oviedo, José Miguel. "Mujeres de letras. ¿Existe literatura femenina?" El Dominical. El Comercio. Lima, 21 de enero 2001: 10-11.
- Peña-Marin, Cristina y Carlo Frabetti. La mujer en la publicidad. Madrid: Instituto de la mujer, 1994.
- Pecatello, Ann, comp. Hembra y macho en América Latina. México D.F.: Diana, 1977.
- Puleo, Alicia H. "El feminismo radical de los setenta: Kate Millett". Historia de la teoría feminista. Coord. Celi Amorós. Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. 139-149.
- Reisz, Susana. "¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*". Mester. Vol. XX, N°2. Fall 1991: 107-126.
- . "La crítica literaria feminista: órgano de conocimiento y forma de resistencia". Atajos. Boletín Trimestral de CENDOC-Mujer. Año 1, N°3. Lima, agosto 1997: 12+.

- ". "¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?" dis. *Encuentro Internacional: "Mujeres de la Literatura en la Universidad de Lima"*. Lima: U. de Lima, 1999. (Inédito)
- Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?" *Debate Feminista. Crítica y censura*. Año 5, Vol 9. México, marzo 1994: 127-139.
- Riera, Carme. "Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?" *Quimera*. N°18. Barcelona, abril 1982: 9-12.
- Rodríguez, Rosa María. *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Ruiz Bravo, Patricia. "De la protesta a la propuesta. Itinerario de la investigación sobre relaciones de género". *Tiempos de ira y amor. Nuevos actores para viejos problemas*. Lima: Desco, 1990.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima: Ediciones Era/ Populibros Peruanos, 1964.
- Santa Cruz Gamarra, César. *El Waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec, 1989.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.
- Schweickart, Patrocínio P. "Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura". Trad. Claudia Lucotti. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coord. Marina Fe. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999. 112-151.
- Segarra, Marta y Àngels Carabí, eds. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria editorial, 2000.
- Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto". Trad. Argentina Rodríguez. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coord. Marina Fe. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999. 75-111.
- Silva-Santisteban, Rocío, comp. *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Lima: PUCP, 1999.
- ". "¿Basta ser mujer para escribir como mujer?" *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Comp. Rocío Silva-Santisteban. Lima: PUCP, 1999. 111-126.
- ". "Estética y poder: la recepción en torno de los debates sobre *literatura femenina*". *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*. Ed. Santiago López Maguiña, et al. Lima: PUCP/ IEP/ U. del Pacífico, 2001.
- Silva Rojas, Therenca. *La evasión y otras constantes axiológicas en la obra de Felipe Pinglo*. Tesis para optar el grado de Bachiller. Lima: 1972. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Stevens, Evelyn P. "Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica". *Hembra y macho en Latinoamérica: ensayos*. Comp. Ann Pescatello. México: Diana, 1977. 121-134.
- Stein, Steven. "El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en Lima de comienzos del siglo XX". Trad. José B. Adolph. *Socialismo y Participación*. N°17. Lima, marzo 1982: 43-50.

-
- Tamayo, Juan José. "Simone Weil, intelectual compasiva". El País. Madrid, 23 de agosto 1999.
- Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente". González, Elena y Eliana Ortega, eds. La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Huracán, 1985. 21-26.
- Valcárcel, Amelia, comp. El concepto de igualdad. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1994.
- Valverde Chale, Eleazar, ed. 1000 valsos criollos de todos los tiempos. Tomo I. Lima: Colección Valverde, 1993.
- Venturo, Sandro. "Donde la masculinidad y la feminidad no existen". Cuestión de Estado N°26. Lima, 2000: 78-82.
- Yep, Virginia. Análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú. Lima: Juan Brito editor, 1998.
- Zavala, Iris M., ed. Feminismos, cuerpos, escrituras. Madrid: La Página Ediciones, 2000.