

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ÁNCASH
“SANTIAGO ANTÚNEZ DE MAYOLO”**



**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, EDUCACIÓN Y DE LA
COMUNICACIÓN**

ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN

**EL SIGNIFICADO DEL CUERPO EN *MARIPOSA NEGRA* DE ROCÍO
SILVA SANTISTEBAN**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN EDUCACIÓN**

ESPECIALIDAD: COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

PRESENTADA POR:

CAMONES OLIVERA, Iris Regina

CHEREQUE BOCANEGRA, Brayan Miguel

ASESOR : Lic. SEGUNDO ANTONIO CASTRO GARCÍA

HUARAZ - ÁNCASH - PERÚ

2014





ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Los Miembros del Jurado de Sustentación de Tesis, que suscriben, se reunieron en acto Público en la sede de la Facultad de Ciencias Sociales, Educación y de la Comunicación de la Universidad Nacional "Santiago Antúnez de Mayolo" para calificar la Tesis presentada por los Bachilleres:

Apellidos y nombres	Especialidad
Iris Regina CAMONES OLIVERA	Comunicación Lingüística y Literatura
Brayan Miguel CHEREQUE BOCANEGRA	

TÍTULO DE LA TESIS:

"Significado del Cuerpo en Mariposa Negra de Rocío Silva Santisteban".

Después de haber escuchado la sustentación y las respuestas a las preguntas formuladas, los declararon APTA (0) para optar el Título de Licenciados en Educación.

Con el calificativo de (17) DIECISIETE a la Bach. Iris Regina CAMONES OLIVERA

Con el calificativo de (17) DIECISIETE al Bach. Brayan Miguel CHEREQUE BOCANEGRA

En consecuencia, los sustentantes adquieren el derecho a que se le confiera el Título de Licenciados en Educación, con mención a su especialidad, que otorga el Consejo Universitario de la UNASAM de conformidad con las Normas Estatutarias y la Ley Universitaria en vigencia.

Huaraz, 17 de diciembre de 2014



Mag. Macedonio Villafán Broncano
Presidente



Carlos Julián TOLEDO QUINONES
Secretario



Lic. Segundo Castro García
Vocal

DEDICATORIA

A ti, Virgencita, por ser nuestra guía. A Dios por sus bendiciones. A mi abuela Teófila, por su tierna cobija en las madrugadas de estudio. A mi padre Víctor, por enseñarme el don creativo. A mi madre Dina, por su mirada amorosa, y a mis hermanos Diana y Kumer. Gracias a todos por ser los motores de mis pensamientos y las metáforas de mi existencia.

Iris R. Camones Olivera

A mi madre, Rose Mary, por sus sabios consejos. A mi padre, Carlos, por su paciencia infinita. A mi abuelo Segundo, por su sincero amor. A mi hermano Renzo, por su grata compañía. A mi hijo Miguel, por motivar mi existencia. A Juli, por su apoyo incondicional. Gracias a todos por ser parte de esta vida mía que es suya.

B. Miguel Chereque Bocanegra

A nuestros maestros: Segundo Castro, por asesorarnos con pasión en esta tesis; a Carlos Toledo, por inculcarnos el gusto por la poesía; a Macedonio Villafán, por su enseñanza literaria y vivencial. También queremos dedicar este estudio a las escritoras que adoptaron el rol protagónico de nuestra tesis: A Rocío Silva Santisteban, por enseñarnos con maestría sus postulados y a Bethsabé Huamán Andía, por esta aventura literaria.

Los tesistas



SUMARIO

Dedicatoria	
Sumario.....	III
Resumen	VII
Abstract	IX
Introducción.....	1

CAPÍTULO I

PROBLEMA Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Descripción de la realidad.....	7
1.2. Planteamiento del problema.....	9
1.3. Formulación de los problemas.....	11
1.3.1. Problema general.....	11
1.3.2. Problemas específicos.....	11
1.4. Formulación de los objetivos.....	11
1.4.1. Objetivo general.....	11
1.4.2. Objetivos específicos.....	12
1.5. Justificación e importancia de la investigación.....	12
1.5.1. Justificación temática.....	12

1.5.2.	Justificación legal.....	14
1.6.	Antecedentes de la investigación.....	14
1.7.	Marco conceptual.....	17
1.8.	Formulación de las hipótesis.....	27
1.8.1.	Hipótesis general.....	27
1.8.2.	Hipótesis específicas.....	27
1.9.	Enfoque analítico interpretativo.....	27
1.10.	Variables de investigación.....	30
1.10.1.	Variable independiente.....	30
1.10.1.1.	El significado del cuerpo.....	30
A.	Definición conceptual.....	30
B.	Indicadores.....	31
1.10.2.	Variable dependiente.....	32
1.10.2.1.	<i>Mariposa negra</i>	32
A.	Definición conceptual.....	32
B.	Indicadores.....	34
1.11.	Metodología de la investigación.....	35
1.11.1.	Tipo de investigación.....	35
1.11.2.	Diseño de investigación.....	35
1.11.3.	Métodos.....	36
1.12.	Descripción del área de estudio.....	37
1.12.1.	Población.....	37



1.12.2. Muestra.....	37
1.13. Técnicas e instrumentos de recolección de datos cualitativos.....	38
1.13.1. Entrevistas.....	38
1.13.2. Fichaje de contenido.....	39

CAPÍTULO II

EL CUERPO COMO METÁFORA

2.1. Hacia una definición del cuerpo.....	40
2.2. Cuerpo y sociedad.....	44
2.2.1. Herencias culturales.....	44
2.2.2. Representaciones colectivas.....	46
2.2.3. Discursos de autoridad.....	49
2.3. Simbología corporal.....	51
2.4. Demarcaciones sistémicas: el esquema corporal y la imagen del cuerpo.....	57
2.4.1. El esquema corporal.....	57
2.4.2. La imagen del cuerpo.....	59



CAPÍTULO III

EL CUERPO COMO ESTRATEGIA PARA SUBVERTIR EL FALOGOCENTRISMO EN *MARIPOSA NEGRA*

3.1. El imaginario femenino.....	66
3.1.1. Imagen centrípeta y centrífuga de la mujer.....	70
3.1.2. La polifónica imagen del amor	84
3.2. El erotismo: subterfugio de la revuelta.....	102
3.2.1. Una revuelta íntima.....	102
3.2.2. Un acto suicida.....	119
3.3. El empoderamiento del falo.....	127
3.3.1. Empoderamiento del falo en el ámbito sexual.....	132
3.3.2. Empoderamiento del falo en el ámbito escritural.....	142
Conclusiones.....	159
Sugerencias.....	161
Bibliografía.....	164
Anexos	

RESUMEN

El propósito fundamental del trabajo de investigación denominado: *El significado del cuerpo en "Mariposa negra" de Rocío Silva Santisteban*, es explicar el significado que adquiere el cuerpo para establecer la identidad femenina en el poemario. En consecuencia, se identifica rasgos de la escritura que subvierte la ideología falocéntrica, además permite relacionar el significado del cuerpo con el erotismo, el amor, la violencia y la muerte para analizar e interpretar la simbología empleada en el poemario.

El tipo de investigación es de diseño descriptivo. La muestra de estudio estuvo conformada por el poemario “Mariposa negra”, de Rocío Silva Santisteban, los métodos empleados fueron: inductivo, deductivo, analítico, sintético y hermenéutico. La técnica e instrumentos de recolección de datos cualitativos que se utilizó, fue entrevistas a Rocío Silva Santisteban y Bethsabé Huamán Andía, además se empleó el fichaje de contenido.

Los resultados obtenidos indican que el cuerpo es un constructo sociocultural que, entabla relaciones objetivas y subjetivas, demostrando que en el análisis e interpretación del poemario “Mariposa negra” el significado del cuerpo es utilizado como una subversión contra los discursos opresivos del falocentrismo, construyendo así la identidad sexual y la escritura que escudriña la sensibilidad creativa dentro de la

poesía escrita por mujeres, desde los tópicos universales como lo son el amor, el erotismo, el dolor, el desamor, la vida y la muerte.

Palabras claves: Poemario “Mariposa negra”, significado del cuerpo, falogocentrismo e identidad.

ABSTRACT

The fundamental purpose of the research work called: The meaning of the body in “Black butterfly” by Rocío Silva Santisteban, is to explain the meaning that the body acquires to establish the feminine identity in the collection of poems. Consequently, features of the writing that subverts the phallogocentric ideology are identified, in addition it allows to relate the meaning of the body with eroticism, love, violence and death to analyze and interpret the symbology used in the collection of poems.

The type of research is descriptive design. The study sample was made up of the collection of poems “Black butterfly”, by Rocío Silva Santisteban, the methods used were: inductive, deductive, analytical, synthetic and hermeneutic. The qualitative data collection technique and instruments that were used were interviews with Rocío Silva Santisteban and Bethsabé Huamán Andía, in addition the recording of content was used.

The results obtained indicate that the body is a socio-cultural construct that establishes objective and subjective relationships, demonstrating that in the analysis and interpretation of the collection of poems “Black butterfly” the meaning of the body is used as a subversion against the oppressive discourses of phallogocentrism, thus

building sexual identity and writing that scrutinizes the creative sensitivity of love, eroticism, pain, heartbreak, life and death.

Keywords: “Black butterfly” poetry book, meaning of the body, phallogocentrism and identity.

INTRODUCCIÓN

Existe un gran debate que ha calado en todos los ámbitos del imaginario social y es el de la dicotomía entre el pensamiento masculino y femenino. El pensamiento masculino, impuesto desde siempre como estructura lógica, identitaria de varones y mujeres ha propiciado una cultura de órdenes antagónicos, dotando de poder al sujeto masculino, relegando a la mujer al servilismo y, por consiguiente, otorgándole a esta, una identidad añadida. Puesto que la cultura falocrática es un constructo heredado, la cultura ginocrítica vendría a ser un anticonstructo o una base nula en el devenir social. En tal sentido, la sociedad opera bajo dos órdenes contrarios: el orden hegemónico (masculino) y el orden emergente (femenino).

Es así que se han configurado las identidades universalmente, como resultados de procesos culturales y sociales en base a factores de orden del sistema preponderante (Rostworowski, 1995) y puesto que en el sistema predomina el ideario androcentrista, las identidades han sido configuradas a partir de esta *performance*, sin tener en consideración las políticas de género y de la diferencia sexual.

En este proceso cultural y social existe una emergente fuerza con objetivos deconstructivos del orden establecido denominado Feminismo, movimiento que no busca más que tratar de “exponer las prácticas machistas para erradicarlas” (Moi, p. 10). Esta tendencia ideológica analiza la condición sociocultural de la mujer a lo largo de los tiempos y, a partir de ello, plantea propuestas de reivindicación de la figura

femenina, cuyos postulados se encuentran, principalmente en escritos científicos diversos, como en las obras de arte de distinta índole.

La literatura, no exenta a los avatares sociales, participa de la realidad cultural mediante sus discursos simbolizantes (macro y microdiscursos), evidenciando con ello las celebraciones del discurso masculino y la lucha constante del discurso femenino por subvertir este poderío. Las obras literarias femeninas y/o feministas constituyen así, medios discursivos que revelan el malestar y la inconformidad por la subyugación heredada culturalmente. Este pronunciamiento femenino ha calado significativamente en el pensamiento colectivo. Lo ha hecho mediante distintos recursos, y uno de ellos ha llamado una atención especial: el aspecto corporal.

Durante la época de los años 80, en pleno auge de la poesía femenina en el Perú, fueron muchas las poetisas que usaron la categoría del “cuerpo” para exponer su voz de protesta. En este sentido, se debe entender que los discursos femeninos feministas parten de la noción del cuerpo, principal constructo semántico-simbólico de la mujer. Es así que escritoras como Carmen Ollé con *Noches de adrenalina* (1981), Patricia Alba con *O un cuchillo esperándome* (1988), Ana María Gazzolo con *Cabo de las tormentas* (1988), Rosella Di Paolo con *Piel alzada* (1991), Rocío Silva Santisteban con *Mariposa negra* (1993), Mary Soto con *Limpios de tiempo* (1998), Rocío Castro Morgado con *Húmeda piel* (2001), entre otras; se inscriben todas en la temática del cuerpo y, en muchos casos, en la temática erótica, la cual revoluciona los cánones de la poesía femenina en el Perú.

En el caso de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963 -), su poesía ha sido catalogada como la “literatura del cuerpo”, pero este encasillamiento es muy frívolo, puesto que sus primeros poemarios indagan en los vericuetos del amor y atienden, principalmente, al ideal romántico de la comunión entre la pareja. La escritora ha publicado los siguientes poemarios: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1996), *Turbulencia* (2005) y *Las hijas del terror* (2007).

Mariposa negra (1993) es, quizás, el poemario más importante de su producción, un trabajo de alto contenido semántico presentado a través de tópicos como los placeres del cuerpo, el fracaso amoroso, la violencia, la melancolía, el dolor, la ausencia, la vejez, la muerte, etc. Este poemario es un recorrido por las complejidades de las relaciones amorosas y sus posteriores fracturas que sumen al sujeto femenino en una completa desolación y la orillan a contemplar su muerte, no sin antes perturbar al sujeto masculino mediante las instancias del cuerpo poetizado. Entonces se parte de la consideración del “cuerpo” como instancia simbólica, mediante la cual se significa el orden social y se vinculan procesos biológicos, a órdenes sociales y culturales (Ramírez, 2000).

El texto presenta, estructuralmente, cuatro hilos conductores principales: el amor, el erotismo, la sexualidad y la muerte; temas que se cohesionan durante el espectáculo poético de la celebración amorosa. Inicia con la sección “Cantos” (celebración de la vida, del amor, de la juventud, de la felicidad; pero también preludio de lo funesto),

luego sigue “Epigramas” (alegoría a los testimonios de la experiencia vivida), “Plagios” (corresponde a la identificación con moldes poéticos existentes), “Boleros” (alusión a la musicalidad y a la cercanía de los cuerpos en movimiento) y finaliza con “Responsos” (cantos fúnebres).

La connotación musical de las secciones que conforman el libro es evidente, pero lo es más la presencia de la temática corporal en los poemas que lo constituyen. El “cuerpo” se consolida como la base de configuración de la identidad humana y si la imagen que se tiene del cuerpo se desvirtúa, la identidad, también. En tal sentido, se hace necesaria la intervención crítica a este aspecto a fin de revelar sus profundas significaciones, aun cuando la propuesta feminista sea incipiente y la temática corporal haya surgido como tópico en la prosa y la poesía patriarcal.

Por lo tanto, escribir una tesis sobre las significaciones corporales de una manifestación de la subjetividad afálica del *yo* poético de Rocío Silva constituye la revelación de las implicancias políticas, sociales y culturales de todas las mujeres, una puerta de liberación del sistema patriarcal que subyuga la postura feminista entendida como contradictoria al sistema.

El primer capítulo de la siguiente tesis contiene la metodología de la investigación, apartado que presenta el planteamiento del problema, la formulación de los mismos (problema general y problemas específicos), la formulación de los objetivos (principal y secundarios), la justificación e importancia de esta investigación,

los antecedentes del trabajo aquí presentado, la definición conceptual correspondiente a los términos y frases que apoyarán el análisis del tema abordado; también se redactará la formulación de las hipótesis (general y específicas), el enfoque analítico interpretativo que ayudará a extraer las implicancias de los significados del cuerpo en el poemario *Mariposa negra*, las variables de investigación (variable dependiente y variable independiente), los indicadores y las dimensiones de las variables, la metodología de la investigación usada en este análisis, la descripción del área de estudio (población y muestra) y, por último, las técnicas e instrumentos de recolección de datos cualitativos empleados para el logro del propósito.

En el segundo capítulo, titulado “El cuerpo como metáfora”, se aborda de modo sesudo, la conceptualización y las dimensiones de la categoría “cuerpo”, partiendo de su definición, sus dimensiones sociales, culturales y políticas, para pasar luego a explicar la “imagen corporal” y el “esquema corporal”, significantes esenciales para este estudio.

El tercer capítulo, titulado “El cuerpo como estrategia para subvertir el falogocentrismo en *Mariposa negra*” presenta el análisis del “cuerpo” en el poemario en mención, el cual parte de las implicancias de esta categoría y su relación con el “imaginario femenino”, luego se procede a analizar “el erotismo: una forma de amor”, tema que se posiciona como imperioso durante todo el recorrido poético y que se expresa mediante la presencia del cuerpo poetizado, la sexualidad y las figuraciones de la muerte, y finaliza con las connotaciones semánticas del falo en el texto, entendido

este como medio discursivo de poder del patriarcado, sección que lleva el título de “el empoderamiento del falo”, eje central de esta investigación, puesto que plantea la subversión del patriarcado desde las configuraciones eróticas y manifestaciones del lenguaje.

Por último, se han considerado las conclusiones y sugerencias para las personas vinculadas a la investigación, el análisis y la interpretación de textos literarios. También se han consignado las referencias bibliográficas usadas para este trabajo, las cuales posibilitarán la apertura a nuevos problemas de investigación y sus consecutivas propuestas de solución.

Se presenta esta tesis con toda la confianza de que será considerada como un trabajo de interés para los estudiantes, docentes y público interesado en el estudio de la lírica y con la seguridad de haber contribuido a la investigación sobre poesía femenina y erotismo en nuestro medio.

CAPÍTULO I

PROBLEMA Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Descripción de la realidad:

A fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX surge en Europa y Estados Unidos de Norteamérica una tendencia denominada Feminismo. Las ideas que emitía esta corriente ideológica causó gran conmoción en las sociedades patriarcales de todos los rincones del planeta, pues no solo se revelaba una voz exógena a la figura masculina, sino que, en términos de creación, se insinuaba ya, la aparición de un modelo estético novedoso. En este sentido, se empezó a configurar un movimiento creado y desarrollado exclusivamente por mujeres y cuyos postulados tenían y tienen, en la actualidad, como elemento discursivo principal al “cuerpo”, significativo a partir del cual configuran las demandas sociales, políticas y culturales que apoyan la lucha por el logro de su objetivo principal: la reivindicación de la mujer. Es así que a partir de razonamientos sociales que plantean el sufrimiento de la mujer explotada y reflexiones eróticas que parten de la exposición del cuerpo y los fantasmas sexuales presentados, muchas veces en cuadros desgarrados, y otras, a través de retratos sublimes; van a intentar fijar la subordinación a la que han sido sometidas desde siempre, tratando de contrarrestar esta condición para conseguir la igualdad social.

El Feminismo repercute en toda América Latina. En el caso del Perú, se tiene como un antecedente de la eclosión del movimiento feminista (durante los años setentas y, sobre todo ochentas) a la argumentación expuesta por Flora Tristán, pensadora francesa de ascendencia peruana, quien denuncia, a través de sus publicaciones (*Peregrinaciones de una paria*, principalmente), los abusos a los que son sometidas las mujeres en este país y el maltrato que sufre esta escritora en carne propia por su condición de mujer; además de ello, otro evento que contribuirá al desarrollo de este movimiento será la conferencia de la escritora María Jesús Alvarado, quien en el año 1911 expuso una magistral disertación titulada “El feminismo”, anunciando con ello el surgimiento del Movimiento Feminista en el Perú.

Durante la época de los años ochenta, el país sufrió una eclosión política, social y militar ferviente de atentados y muertes que exaltaba los ánimos de todos los ciudadanos, invitándolos a ser gestores del cambio. Es en este contexto de luchas que surge un grupo de poetisas que elevaban su voz de protesta contra el constante ultraje político, social y moral al que han sido sometidas desde siempre por parte de la figura masculina, cruel y salvaje, y ante la cual se revelaron como un ente audaz, haciendo uso de la pluma y el verbo. Así hace su aparición, con una magnífica escritura, cargada de pasión y rebeldía, Rocío Silva Santisteban; quien en el año de 1993 publica su tercer y más logrado poemario, titulado

Mariposa negra, obra que plantea, fiel al estilo de su autora, la reivindicación de la mujer mediante la manifestación de las relaciones entre el ente masculino y el femenino, plasmándolas, sin tapujos, a través del significado simbólico del “cuerpo” en su más elevada expresión, creando, para ello, un espacio de intensa efusión, que anula los sentidos y pondera las virtudes de la mujer, tantas veces relegada a la sumisión y servilismo.

El significado del “cuerpo” revela implicancias sociopolíticas y culturales, pues de lo que se trata es de usar esta categoría para establecer las relaciones con uno mismo (autoconocimiento) y con la colectividad (identificación). El cuerpo poetizado por Rocío Silva Santisteban en *Mariposa negra* está estrechamente relacionado con la sexualidad y vinculado a una tendencia lírica denominada “poesía erótica”; estas relaciones confieren significaciones heterogéneas al cuerpo, las mismas que le van a permitir a la autora elaborar textos discursivos que le permitan a la mujer posicionarse en su entorno y emprender la construcción de su identidad basada en la diferencia sexual.

1.2. Planteamiento del problema:

La presente investigación parte de una carencia: la escasa exploración del “cuerpo” en el poemario *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban, y de una necesidad: revelar las verdaderas implicancias del significado del cuerpo en este poemario.

El “cuerpo”, como categoría, adopta distintas dimensiones en *Mariposa negra* de Rocío Silva, sin embargo, estas no han sido aún analizadas a cabalidad, perdiendo el sentido y la importancia debidos, al tratar de obtener una visión global y perspicaz del poemario. El “cuerpo” no es un símbolo gratuito en la obra, es una construcción polisemántica que cumple funciones diversas en la búsqueda de un solo fin: la simetría en la consideración entre el varón y la mujer. La falta de estudios sobre el significado del cuerpo, elemento fundamental en la obra en cuestión, es un problema al momento de leer e intentar un entendimiento íntegro del poemario, pues no se aprecia de manera sólida la actitud de protesta de esta gran poeta nacional.

El problema planteado trae consigo el desconocimiento de la verdadera magnitud de la voz poética femenina de Rocío Silva Santisteban en el poemario, quien inspecciona y da a conocer el malestar de la subjetividad femenina mediante una estética irreverente, expresada a través de la exposición del “cuerpo” y sus manifestaciones constructivas y destructivas. Por añadidura, el desconocimiento y la poca valoración del “cuerpo” como instancia simbólico-semántica en *Mariposa negra* lo aparta de todo vínculo con la necesidad de encontrarse con uno mismo y con los demás, en busca de la revaloración de los sentimientos profundos de la mujer.

La investigación que se presenta a continuación dilucidará sobre los variados significados del “cuerpo” en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban,

germen en la construcción de una identidad genérica basada en la diferencia sexual; develando con ello, el rechazo del yo poético a la sociedad patriarcal.

1.3. Formulación de los problemas de investigación:

1.3.1. Problema general:

¿Cuál es el significado del cuerpo en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban?

1.3.2. Problemas específicos:

¿Cómo subvertir la ideología falocéntrica a partir de la escritura femenina desde el significado del cuerpo en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban?

¿De qué manera el erotismo, el amor, la violencia y la muerte dotan de diferentes significados al cuerpo en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban?

1.4. Formulación de los objetivos de la investigación:

1.4.1. Objetivo general:

Explicar el significado del cuerpo para establecer la identidad femenina en el poemario *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban.

1.4.2. Objetivos específicos:

Identificar rasgos de la escritura femenina que subviertan la ideología falocéntrica en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban.

Relacionar el significado del cuerpo con el erotismo, el amor, la violencia y la muerte para analizar e interpretar la simbología de *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban.

1.5. Justificación e importancia de la investigación:

1.5.1. Justificación temática:

Debido a los problemas que existen en el reconocimiento de los aspectos esenciales del poemario *Mariposa negra*, principalmente, las implicancias de la categoría “cuerpo” (eje temático en el libro), lo que conlleva a análisis e interpretaciones superficiales de este poemario; se postula este trabajo de investigación, a partir del desentrañamiento del “significado del cuerpo” a lo largo de los poemas que lo componen.

La connotación de los poemas en *Mariposa negra* evidencia la necesidad del estudio del cuerpo femenino como un ente a ser desnudado, pero no como una simple inspiración literaria, sino como una manifestación cultural, cuyo molde forma y deforma al ser-mujer, por esta razón surgen los versos rebeldes dirigidos a una sociedad androcentrista. Es así que la poeta utiliza al cuerpo femenino como un constructo portador de vida y de

ideología, que se expresa por sí solo, pero no como imágenes con función puramente sexual, sino, cumplen una destacada función social, pues el cuerpo va a servir como medio discursivo para un objetivo, el cual buscará consolidar el perfil de la mujer como tal, dotándola de sensibilidad, sensualidad, desenfado y libertad para evidenciar desde su interioridad el mundo real y formar su identidad.

A través de la presente investigación, se realizará el análisis e interpretación de los poemas contenidos en el poemario *Mariposa negra*, a partir del eje temático ya mencionado, develando así las implicancias sociales, culturales y políticas que, gracias a la ficción, están en los poemas, emitiendo una voz de protesta. Se trata de plasmar, a partir de la categoría “cuerpo”, el objetivo de la estética femenina: la construcción cultural; y abrir senderos a nuevas perspectivas de lectura de este poemario, ¿y por qué no?, de sus coetáneas; dejando de lado las lecturas andróginas de poemas escritos por mujeres, pues causan una “pasión excluyente”, tal como lo señala Abugattas (1993); además, de tener una visión más amplia de este tipo de composiciones que hurgan en lo más recóndito del ser femenino, y hacerla trascendental junto a su creación poética.

1.5.2. Justificación legal:

El presente trabajo está amparado en la Ley Universitaria N° 23733 y sus modificaciones (LEYES N° 24387 – 24391 – 25064 – 25306 – D. LEY 25647 – D. LEGISLATIVOS N° 726 – 739). En su Artículo N° 2 inciso b), esta ley señala que uno de los fines de las Universidades es: “Realizar investigación en las humanidades, las ciencias y las tecnologías, y fomentar la creación intelectual y artística.” Además, en su Artículo N° 22, se menciona que “Solo las Universidades otorgan los grados académicos de Bachiller, Maestro y Doctor. Además, otorgan en nombre de la Nación, los títulos profesionales de Licenciado y sus equivalentes que tienen denominación propia (...)” y que las Universidades son las encargadas de proporcionar el título profesional, según sus propios criterios (presentación y aprobación de la tesis u otro).

1.6. Antecedentes de la investigación:

En la Facultad de Ciencias Sociales, Educación y de la Comunicación de la Universidad Nacional de Áncash “Santiago Antúnez de Mayolo” no existe ningún antecedente.

A nivel bibliográfico, se pueden mencionar los siguientes textos:

TÍTULO: **PLUMAS DE AFRODITA: UNA MIRADA
A LA POETA PERUANA DEL SIGLO XX**

AUTOR: **FORGUES, Roland**

RESUMEN DEL CONTENIDO:

El autor, en el capítulo V del libro, titulado “Sui Yun y Rocío Silva Santisteban: El Llamado de los Sentidos”, presenta, en relación a la poeta Rocío Silva, una apreciación de la obra en su conjunto, pero, básicamente, en lo que refiere a *Mariposa negra*, objeto de esta investigación, hace uso de un esquema analítico e interpretativo de algunos poemas pertenecientes al poemario.

Forgues (2004) señala que en los poemas de Rocío Silva Santisteban hay una “búsqueda de identidad genérica nunca realmente poseída”. Sobre *Mariposa negra* hace una apreciación crítica, manifestando que en los poemas de este libro se percibe una pasión amorosa violenta. Más adelante, el autor expone algunos poemas del libro *Mariposa negra*, a los cuales va dotando de significaciones interpretativas; por ejemplo, dice sobre el poema “Mariposa negra” que da título al libro: “la muerte va sustituyendo a la vida, porque el amor ha regresado al estadio primitivo y violento de la copulación animal...” (: 125).

TÍTULO: VOCES SEXUADAS: GÉNERO Y POESÍA
EN HISPANOAMÉRICA

AUTOR: REISZ, Susana

RESUMEN DEL CONTENIDO:

A lo largo del libro, y en especial en el capítulo tres, titulado “Más sobre identidades conflictivas (y preferencias personales)”, la autora del texto alude al poemario *Mariposa negra*.

La escritora postula en el libro la relación que hay entre la poesía y los diversos conflictos reivindicativos, plantea algunas consideraciones sobre género, identidad, erotismo, sumisión, la consideración de la poesía femenina como arte menor, etc. Todo ello va a servir a la autora para establecer el debate entre las perspectivas que se tiene de la poesía femenina en el ámbito hispanoamericano.

En el caso de Rocío Silva y *Mariposa negra*, Reisz (1996) afirma sobre los poemas de esta última: “configuran una perfecta síntesis del programa estético-político de una escritura femenina hispánica acorde con la postmodernidad”. En este caso, Reisz confiere un valor “político” a la escritura de Silva en *Mariposa negra*, algo que aparece reiteradamente a lo largo del libro y que le va a servir a la autora de *Voces sexuadas* para configurar su discurso argumentativo.

1.7. Marco conceptual:

1) Mujer:

Aralia López, en el texto escogido, sigue la apuesta de Linda Alcoff. Asume que el concepto y la categoría mujer son el punto de partida necesario para cualquier teoría o políticas feministas, basadas como están en la transformación de la experiencia vivida por las mujeres en la cultura contemporánea y la evaluación de la teoría y la práctica social desde el punto de vista de las mujeres.

Para definir la categoría mujer, señala que no hay que confundir los seres reales y afectivos, como el objeto formal de la representación teórica. Distingue el feminismo como reflexión crítica y teórica que construye conocimientos (...) Para ella, la expresión literaria de las mujeres es un campo discursivo propicio para explorar la proyección de la subjetividad y la identidad femeninas...”

(Miloslávich, 2012: 81)

2) Cuerpo:

El cuerpo es materia, un sistema fisiológico compuesto de tejidos, flujos, funciones, pero no solo de eso. Para las experiencias humanas, el cuerpo es también modelo social, es decir, paradigma existencial. Por lo tanto, la materia orgánica ha sido, antes que un dato objetivo, materia prima para las construcciones culturales con las que las distintas sociedades han

elaborado sistemas de clasificación, tanto de la anatomía humana como simultáneamente del orden cósmico, esto es, del orden holístico desde el cual los pueblos se han erigido a sí mismos como sociedades de hombres. De aquí que el cuerpo, al ser modelo referencial, se vuelva instancia semántica, mensaje que comunica el Ser y las alteraciones que sufre ese Ser, que en tanto fisiológico y social, comunica sobre las alteraciones de la salud biológica del cuerpo, como de la estabilidad social experimentada por el grupo al que pertenece el dueño de ese cuerpo. Si el cuerpo es instancia semántica, gnosis, entonces el cuerpo es un decodificador, y sus manifestaciones somatizadas son un código que comunica respecto, de nueva cuenta, a la situación fisiológica y social del individuo y su grupo de pertenencia.

(Ramírez, 2000: 62 – 63)

3) Femeidad:

La femineidad, tal como la entendemos hoy, es un concepto aprendido. Patrones de comportamiento que obedecen a una confabulación milenaria que ha sentenciado a hombres y mujeres, convirtiéndolos, arbitrariamente en víctimas de roles asignados por la historia. Desde entonces (...) lo masculino ha sido equiparado con la fuerza y la dominación, y lo femenino con la delicadeza y la sumisión.

(Robles, 1958: 122)

4) **Género:**

El género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino junto con las normas intersticiales hormonales, cromosómicas, psíquicas y performativas que el género asume.

(Butler, 2006: 70)

5) **Identidad:**

La identidad es una categoría cognitiva que describe la manera en que los acontecimientos son subjetivamente organizados, esto es experimentados, interpretados y juzgados. La construcción de la identidad, en ese sentido, es un proceso permanente, un aprendizaje que se realiza no solo a medida que avanza la socialización sino también a partir de las múltiples experiencias de interacción con otros, en el marco de un sistema de creencias y valores dados por la cultura.

La identidad es contextual, relacional y está sujeta a constantes redefiniciones. Por esta razón, en situaciones de cambio acelerado no puede definirse estáticamente, ya que se producen desplazamientos en los ordenamientos. En la medida en que en la identidad se ponen múltiples variables en juego de manera simultánea, las formas en que estas se combinan varían según el contexto, pues el sujeto escoge las respuestas más

convenientes a la situación que enfrenta, dentro de un set de posibilidades dadas por su socialización dentro de una cultura.”

(Rebolledo, citado por Barrig y Henríquez, 1995: 52)

6) **Sexualidad:**

[Es] un punto de pasaje para las relaciones de poder, particularmente denso: entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres y progenitura, educadores y alumnos, padres y laicos, gobierno y población. En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias.

(Foucault, 1981: 126)

7) **Erotismo:**

El erotismo es sexo en acción, pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción (...). Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. La primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se

manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo. El protagonista del acto erótico es el sexo o, más exactamente, los sexos.

(Paz, 1996: 10-15)

8) Diferencia sexual:

La noción de diferencia sexual es un proyecto cuyo objetivo consiste en establecer condiciones, tanto materiales como intelectuales, que permitan a las mujeres producir valores alternativos para expresar otras formas de conocimiento.

(Braidotti, 2004: 21)

9) Símbolos:

Para Jung, el símbolo no es, ciertamente, ni una alegoría ni un simple signo, sino más bien una imagen para designar lo mejor posible la oscura naturaleza, apenas sospechada, del espíritu (es decir, lo consciente y lo inconsciente), una imagen que concentra las producciones religiosas, éticas y estéticas del hombre y que confiere vivacidad y dinamismo a las actividades intelectuales, imaginativas y emotivas del individuo por cuanto se opone a la naturaleza biológica y mantiene en constante tensión los contrarios que se hallan en la base de nuestra vida psíquica (...) el símbolo no explica, sino que se proyecta más allá de sí mismo hacia un sentido aún

en el más allá, inasible, apenas presentido, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria.

(Jung citado por De Paco, 2003: 82-83)

10) Imágenes:

Término de origen latino (imago: semejanza, retrato, copia) que sugiere la idea de representación sensible de un objeto o de una persona. La literatura opera con imágenes creadas por la fantasía del escritor. Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir. Con el fin de plasmar una realidad en su corporeidad sensible, el poeta tiende a suscitar en el lector idénticas sensaciones a las que él experimenta ante esa realidad o ante el objeto de su imaginación. Esto lo intenta creando una serie de imágenes que van dirigidos a los diferentes sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto).

(Estébanez, 2000: 254)

11) Cultura:

La cultura [es] el perfeccionamiento de los individuos merced a la provisión de espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia. Decimos que un individuo es culto cuando su esencia personal se ha completado asimilándose los valores objetivos: costumbres, moral,

conocimiento, arte, religión, formas sociales, formas de la expresión. Es, pues, la cultura una síntesis singularísima del espíritu subjetivo con el espíritu objetivo. El último sentido de esta síntesis reside, sin duda, en el perfeccionamiento individual.

(Simmel, 1934: 13)

12) Falo:

El falo es el significante privilegiado de esa marca en que la parte del logos se une al advenimiento del deseo.

Puede decirse que ese significante es escogido como lo más sobresaliente de lo que puede captarse en lo real de la copulación sexual, a la vez que como el más simbólico en el sentido literal (tipográfico) de este término, puesto que equivale allí a la cópula (lógica). Puede decirse también que es por su turgencia la imagen del flujo vital en cuanto pasa a la generación.

(Lacan, 1971: 672)

En esta esfera de lo simbólico, el falo se erige como significante de la diferencia sexual elaborada en nuestra cultura a partir de la presencia y la ausencia, del tener y el carecer; dualidades antitéticas que se expresan en el binomio hombre-mujer, dentro de un terreno organizado jerárquicamente

a partir de lo masculino, como término privilegiado en su posición de autoridad.

(Guerra, 1995: 115)

13) Falogocentrismo:

Este término se refiere al hecho de que (...) pensar y ser coinciden de tal manera que hacer consciente es coextensivo con la subjetividad: este es el vicio logocéntrico. También se refiere, con todo, al persistente hábito que consiste en referirse tanto a la subjetividad como a todos los atributos clave del sujeto pensante en términos de masculinidad o virilidad abstracta (falocentrismo). La suma de los dos da por resultado el impronunciable pero altamente efectivo falogocentrismo.

(Braidotti, 2004: 189)

14) Sistema patriarcal:

Entiendo el sistema patriarcal como un sistema de poder que se ejerce sobre la mujer en base a su diferencia de sexo y su capacidad de reproducción respecto al hombre y que tiene sus manifestaciones en lo político a través de las instituciones, en lo económico como reproductora de la fuerza de trabajo para la producción y productora a su vez en la economía doméstica a través de la institución familiar, en lo social situando a la mujer dentro de la estructura social con referencia al hombre que pertenece y en

lo cultural excluyéndola de la posibilidad creadora en el mundo de la Ciencia.

(Luna, 1982: 151)

15) Violencia:

La violencia es, sin duda, un rasgo de nuestro peor orden, una manera por la cual se expone la vulnerabilidad humana hacia otros humanos de la forma más terrorífica, una manera por la cual somos entregados, sin control, a la voluntad de otro, la manera por la cual la vida misma puede ser borrada por la voluntad de otro.

(Butler, 2006: 42)

16) Eros:

Término mediante el cual los griegos designaban el amor y el dios Amor. Freud lo utiliza en su última teoría de las pulsiones para designar el conjunto de las pulsiones de vida, oponiéndolos a las pulsiones de muerte.

(Laplanche y Pontalis, 2004: 121)

17) Tánatos:

Palabra griega (la Muerte) utilizada en ocasiones para designar las pulsiones de muerte, por simetría con el término de Eros; su empleo subraya el carácter radical del dualismo pulsional, confiriéndole una significación

casi mítica. (...). El empleo del término “Tánatos” realza el carácter de principios universales que adquieren, en la última concepción freudiana, las dos clases de pulsiones [la pulsión de vida y la pulsión de muerte].

(Laplanche y Pontalis, 2004: 425)

18) Poema:

El poema es una obra (...). El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo.

(Paz, 2008: 14)

19) Poesía:

La poesía es un lenguaje más bien “emotivo” que “referencial”, es una especie de “pseudodeclaración” que da la impresión de describir el mundo pero en realidad organiza satisfactoriamente nuestros sentimientos.

(Eagleton, 1988: 62)

20) Metáfora:

Metáfora: La metáfora es la situación de un término propio, por otro en virtud de la similitud de su significado o de su referente.

Tradicionalmente se conoce como A y B los términos real e imaginario, y con fundamento la característica en la que se asemejan.

(Atienza: 1999, 111)

1.8. Formulación de las hipótesis:

1.8.1. Hipótesis general.

El significado del cuerpo en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban es un constructo semántico-simbólico que permite la manifestación de discursos contraopresivos en busca de la equidad.

1.8.2. Hipótesis específicas.

El significado del cuerpo fractura la hegemonía del falogocentrismo mediante la escritura femenina, adoptando patrones colectivos que configuran la estética expresionista de *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban.

El significado del cuerpo está construido en base a la identidad sexual y a las manifestaciones del erotismo, del amor, de la violencia y la muerte en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban.

1.9. Enfoque analítico interpretativo:

Muchas son las formas de aproximación al texto literario y a cierto modo, ninguna confiere un saber absoluto sobre la información que entraña una obra literaria, pero sí permiten un acercamiento para poder identificar las situaciones

que llevaron a la configuración del libro. En tal sentido, la teoría literaria brinda un aparato teórico para poder desentrañar las imágenes, los símbolos, los hechos, los temas, el estilo, la intencionalidad, el género, el contexto que la conforman. Tomachevsky (1982), señala que en el caso de la teoría: “...los hechos literarios se generalizan y, por consiguiente, se consideran en su singularidad, pero como el producto de la aplicación de las leyes generales de la construcción de las obras literarias. Cada obra es cuidadosamente desmembrada en sus partes componentes, y en su estructura se identifican los procedimientos constructivos, es decir, el modo en que el material verbal se combina en unidades artísticas”.

Para el caso de la poesía ocurre lo mismo, aunque con mayor libertad de exposición de ideas, debido a su naturaleza subjetiva. Si la obra de arte dice “algo otro de lo que es la mera cosa” (Heidegger, 2005), entonces la poesía explora en los intersticios de aquello que revela. Esto permite explorar cada arista de la creación poética y escoger entre un análisis global o uno sesudo, pues un poema tiene miles de posibilidades que se prestan a cada interpretación, según el esquema teórico que se utilice:

Un poema es una declaración conferida a la esfera pública para que intentemos entenderla. Es un texto escrito que, por definición, nunca posee un único significado. Por el contrario, puede significar cualquier cosa que

podamos plausiblemente interpretar, aunque la clave está en lo que consideremos “plausible”.

(Eagleton, 2007: 43)

Atendiendo a la necesidad de un estudio juicioso y siendo una necesidad la utilización de un enfoque teórico para el análisis del poemario *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban, de entre los distintos modelos para poder interpretar el poemario, se ha optado por utilizar el Feminismo, definido en las palabras de Braidotti:

...el feminismo es una teoría crítica por cuanto reconecta lo teórico con lo personal –la cuestión de la identidad– y a ambos con lo colectivo –la cuestión de la comunidad–, y los aplica a la cuestión del derecho y la habilitación, es decir, del poder.

(Braidotti, 2004: 21)

Pero, también cabe señalar que esta teoría coge los aportes del Psicoanálisis para poder lograr sus objetivos, los cuales son: lograr la igualdad de acceso al orden simbólico, rechazar un orden simbólico masculino en nombre de la diferencia sexual y negar la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino, en búsqueda de la equidad de género:

...la teoría feminista, lejos de ser un tipo reactivo de pensamiento, expresa el deseo ontológico de las mujeres, la necesidad estructural de las mujeres de postularse como sujetos femeninos, esto es, no como entidades desincardinadas, sino más bien, como seres corpóreos y por tanto sexuados.

(Braidotti, *Ibíd.*: 40)

Por lo tanto, en el marco conceptual feminista, basado en el género y la diferencia sexual, el sitio primigenio de localización del sujeto es el cuerpo.

1.10. Variables de investigación:

1.10.1. Variable independiente:

1.10.1.1. El significado del cuerpo:

A. Definición conceptual:

El significado del cuerpo viene a ser una construcción de carácter semántico-simbólico que permite exponer múltiples vivencias, a partir de la configuración de la personalidad, del género y de la identidad del sujeto. Este adopta distintos patrones de acuerdo a la influencia de su ámbito de actuación y al contacto que mantenga con otros sujetos que pertenecen al mismo sistema de relaciones. Es así que el significado del cuerpo se convierte en una unidad indisoluble de su medio discursivo.

El cuerpo es centro del universo personal y si las cosas existen para un sujeto, es solo en la medida en que le son dadas como le es “dado” su propio cuerpo. Aisenson plantea cuatro características para la revelación del significado del cuerpo y la comprensión de la persona:

1. *Debe distinguirse entre cuerpo objetivo y cuerpo sujeto.*
2. *No se puede separar la propia individualidad de la posesión del cuerpo propio, y ese cuerpo propio establece algo así como una zona media entre lo físico y lo espiritual.*
3. *El cuerpo sólo es sentido en tanto que es yo en acción.*
4. *El cuerpo es el medio de comunicarnos con el mundo.*

(Aisenson, 1981: 12-28)

B. Indicadores:

- Cuerpo
- Erotismo

- Femenidad
- Escritura femenina
- Esquema corporal
- Imagen corporal
- Género
- Identidad
- Falogocentrismo
- Imágenes
- Símbolos
- Eros
- Tánatos

1.10.2. Variable dependiente:

1.10.2.1. *Mariposa negra* (poemario de Rocío Silva Santisteban)

A. Definición conceptual:

Mariposa negra es el tercer libro publicado por Rocío Silva Santisteban, considerado como el poemario más logrado de su repertorio poético, el que le ha valido el reconocimiento internacional como una de las mejores poetas del Perú y de la poesía latinoamericana de los últimos tiempos.

El libro fue publicado en el año de 1993, posteriormente apareció la segunda edición en el año de 1996, trabajo que estuvo a cargo de Jaime Campodónico (editor) y luego se publica en forma virtual la tercera edición del libro (2009), la cual contiene un prólogo de la destacada investigadora argentina Susana Reisz de Rivarola, experta en estudios de Género.

La obra está estructurada en cinco secciones: “Cantos”, “Epigramas”, “Plagios”, “Boleros” y “Responsos”, las cuales evidencian el objetivo de la autora. Desde el título se va configurando el texto: la mariposa negra, símbolo de la muerte, anuncia el espectáculo carnal de la celebración de la vida con todas sus vicisitudes: el amor, el placer, la alegría, el dolor, el sufrimiento, el desamor, la violencia, etc. Y como todo proceso tiene un fin, el ser humano ingresa a la época más dura de su existencia, la etapa senil, manifestada por el deterioro del cuerpo, la pérdida del apetito sexual, la soledad, todo ello en espera de la muerte exhibida en la última sección del libro. Sobre la estructura del poemario, Susana Reisz manifiesta:

Los títulos de secciones del poemario Mariposa negra de Rocío Silva Santisteban configuran una perfecta síntesis del programa estético-político de una escritura femenina hispánica acorde con la postmodernidad y con el fin del siglo: los rótulos “Cantos”, “Epigramas”, “Plagios”, “Boleros” y “Responsos”, en combinación con los dos epígrafes de la última sección, en donde Cioran convive con el grupo rockero Soda Stéreo, ponen de relieve la tendencia a mezclar y revolver géneros literarios y no literarios, lírica culta y popular, bolero y rock, textos propios y ajenos, confidencias verdades y ficticias, y a tratar de diluir la responsabilidad por el “zafarrancho” poniéndolo bajo el signo de lo fingido, lo imitado, lo apócrifo o lo plagiado.

(Reisz, 1996: 59)

B. Indicadores:

- Poesía
- Poema
- Yo poético
- Función poética

- Ideología sexual
- Lenguaje metafórico

1.11. Metodología de la investigación:

1.11.1. Tipo de investigación: El diseño de la investigación será descriptivo.

Investigación descriptiva: Es un tipo de investigación que consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno, individuo o grupo a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas. Su meta no se limita a la recolección de datos, sino a la predicción e identificación de las relaciones que existen entre dos o más variables. Los investigadores recogen los datos sobre la base de una hipótesis o teoría, exponen y resumen la información de manera cuidadosa y luego analizan minuciosamente los resultados, a fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento.

1.11.2. Diseño de investigación:

M → O

En donde:

M: Muestra

La Muestra de la investigación es el poemario *Mariposa negra*, de Rocío Silva Santisteban.

O: Observación

La Observación aborda el objeto de estudio dentro del tipo de investigación *ex post facto*, de diseño descriptiva. A partir de cuyas características se estudiará a fondo y de ese modo se establecerán conclusiones.

1.11.3. Métodos:

Método inductivo: Parte de cosas o acciones particulares, para llegar a conclusiones generales, utilizando la observación directa de los hechos.

Método deductivo: Se inicia de proporciones generales y por medio del razonamiento lógico. Se deduce las proporciones particulares o conclusiones valederas.

Método analítico: Este método nos permite saber las características, las explicaciones fundamentales que determina el escenario al interior de la obra: cosmológica, cronológico, biológico, psicológico, mítico así como la caracterización de los personajes que circulan dentro del poemario de Rocío Silva Santisteban.

Método sintético: Método que hace uso de la síntesis (del griego *synthesis*, que significa reunión), esto es, unión de elementos para formar un todo integrado.

Método hermenéutico: Término de origen griego (*ermeneia*: explicación; *ermeneutike techne*: arte de la interpretación) con el que se designa un método de interpretación de texto, y también una teoría filosófica contemporánea abierta a la crítica literaria. Este método permitirá diseñar la cosmología, antropología y la teología de la obra sometida a estudio.

1.12. Descripción del área de estudios:

1.12.1. Población:

La poesía peruana contemporánea.

La población del área de estudio está provista de poemarios ubicados dentro de la literatura contemporánea y que presentan características comunes, además de estar circunscritas en el tiempo y espacio. Es el caso de: Carmen Ollé con *Noches de adrenalina* (1981), Sui Yun con *Rosa fálica* (1883), Patricia Alba con *O un cuchillo esperándome* (1988), Ana María Gazzolo con *Cabo de las tormentas* (1988), María Emilia Cornejo con su obra póstuma *En la mitad del camino recorrido* (1989), Rosella Di Paolo con *Piel alzada* (1991) y Mary Soto con *Limpios de tiempo* (1998).

1.12.2. Muestra:

La muestra de la investigación es el poemario *Mariposa negra*, de Rocío Silva Santisteban.

El poemario atestigua las inquietudes de la población de estudio.

Del mismo modo es una obra cuyas características presentan una ideología que va contracorriente a los tradicionalismos, evidenciando los propósitos de una literatura femenina que va surgiendo en el Perú.

1.13. Técnicas e instrumentos de recolección de datos cualitativos:

1.13.1. Entrevistas: Es una técnica que, mediante el diálogo estructurado, busca recoger el conocimiento adquirido y usarlo para interpretar la experiencia y generar conductas sociales. A través de esta técnica el entrevistador realiza un conjunto de preguntas al entrevistado para obtener información válida para la aplicación de los indicadores de cada una de las variables.

Se entrevistarán a dos especialistas:

- Rocío Silva Santisteban, autora de la obra *Mariposa negra*, fuente de análisis.
- Bethsabé Huamán Andía, ensayista e investigadora sobre los problemas de “Género”. Realizó su tesis de maestría sobre el discurso poético de dos escritoras de la década de los ochenta: la poeta mexicana Coral Bracho y la poeta peruana Rocío Silva Santisteban.

1.13.2. Fichaje de contenido: Es una técnica de recolección y almacenaje de información. Transcribe la información del documento, en ellas se cita todo aquello que sea relevante para una investigación determinada (texto, datos, fotos, etc.). Por medio de estas fichas se ordena la información para tenerla siempre “a mano”. En el encabezado se resumen los datos principales de identificación: autor, título, páginas, ciudad y año a que se refiere el contenido textual.

CAPÍTULO II

EL CUERPO COMO METÁFORA

*El hombre no es el producto de su cuerpo, él mismo
produce las cualidades de su cuerpo en
interacción con los otros y en su inmersión
en el campo simbólico.*

Le Breton

2.1. Hacia una definición del cuerpo

Elaborar una aproximación al “cuerpo” como categoría semántica parte del hecho de considerar las distintas definiciones ya expuestas, las cuales concluyen en la consideración del cuerpo como constructo cultural.

La pauta ha sido marcada, el cuerpo, desde la antigüedad, hasta la época postmoderna viene siendo una de las categorías más analizadas en el ámbito intelectual y su puesta en escena radica en la consideración de que el cuerpo es una entidad semántico – simbólica desde la concepción: “La existencia es, en primer término, corporal” (Le Breton, 2002: 7), la cual se va transfigurando de modo contextual. El sujeto, portador de cuerpo, utiliza este sistema simbólico e

imaginario para apoderarse del mundo: evocar sentimientos, presentar emociones, exponer ideologías, sentir placer o displacer; pero también para sufrir y experimentar dolor.

El cuerpo, ente portador de significados, constituye así, la matriz de la existencia –individual y colectiva– que proyecta de modo real y subjetivo las experiencias, constituye el medio de relación con el mundo y configura el aprendizaje de y sobre este, partiendo de la mirada del sujeto portador. Le Breton (2002) señala que el sujeto es quien humaniza el mundo y lo hace suyo al volcar en este todas sus experiencias y comunicarlas a todo sujeto que se encuentre, como él, en el mismo “sistema de referencias culturales”.

En tal sentido, no se puede aislar al cuerpo de su medio discursivo – cronológico y locativo–, pues es el molde performativo que pone en práctica la aprehensión del mundo en una determinada época, aunque el canon ideológico haya sido, desde siempre, el mismo. Cada cultura otorga significantes a su esquema corpóreo y configura las relaciones dinámicas de pensamiento y de poder:

La anatomía humana es materia – objetiva – prima para las construcciones culturales con que se elaboran sistemas de clasificación, que a su vez se erigen en instancia de gnosis, que a través del cuerpo son por igual espacio de elaboraciones semánticas de todo paradigma social. Por tal función semántica es que cada parte del cuerpo y este en su

conjunto constituyen textos que comunican mensajes correspondientes a los contextos de cada cultura.

(Ramírez, 2000: 77)

Si es la sociedad la que configura el cuerpo de un sujeto, esta construcción se realiza desde distintas aristas, atendiendo a su propia dialéctica y en primer lugar, a la diferencia sexual. El lenguaje se corporiza, se verbaliza a través del cuerpo, el cuerpo habla, siente, goza y sufre; sin embargo, es el dolor el centro de la emotividad. El dolor viene a ser el resultado de un estímulo y de la configuración del individuo en su integridad. Tal como lo señala Sanz, citada por Huamán (2008), “se vive el cuerpo más como lugar de dolor que como lugar de placer, aunque superficialmente, debido a la mecánica de la sociedad de consumo, puede parecer lo contrario. Hay *miedo al placer*. El placer se asocia con el pecado, lo sucio, lo feo, lo desagradable, lo inmoral, la culpa, el castigo”. En este sentido, al cuerpo se le atribuye una plétora de adjetivos sórdidos que por analogía, se asocian también con la corporización femenina.

El cuerpo siempre ha servido para comunicar experiencias, pero en la modernidad, la tendencia de interpretación ha separado “el cuerpo que se reproduce del cuerpo deseante” (Ramírez, 2000: 62), originando una dualidad, corolario de la ya existente entre mente y cuerpo. Esta escisión es producto de los avances científicos y tecnológicos que conciben al cuerpo como un ente desligado del universo, separado de la sociedad, hasta separado de sí mismo.

Estas consideraciones importantes son expuestas en el análisis sistémico de la corporeidad del sujeto, tratado, desde siempre, como una unidad privilegiada.

Es importante destacar que el sujeto es definido por múltiples significaciones, dentro de las que destacan: la raza, la edad, el sexo, la nacionalidad, la cultura; y que en ese sentido, todos estos aspectos se yuxtaponen para codificar los niveles de experiencia del sujeto, por lo tanto, el cuerpo, también es concebido como el lugar de yuxtaposición polisemántica situada entre la configuración anatómica y la dimensión simbólica del lenguaje (Braidotti, 2004: 43).

En síntesis, el cuerpo, desde su génesis es un constructo sociocultural, el cual va a exponer las representaciones de las experiencias vividas y se va a configurar a través de esas prácticas y de la gnosis de los sujetos comunicantes insertos en el mismo sistema cultural. Junto a sus constituyentes, el cuerpo comunica al mundo y entabla con él relaciones objetivas, subjetivas e intersubjetivas que posibilitan una aprehensión del mundo y de sí mismo. Al establecerse las consideraciones simbólicas del cuerpo, el sujeto portador es quien acepta o rechaza los vínculos de femineidad o masculinidad, violencia o cordialidad, declaración o silencio, afinidad o disparidad, poder o sometimiento.

2.2. Cuerpo y sociedad

2.2.1. Herencias culturales:

Las representaciones corporales en el imaginario social van desde las teorías del cuerpo de enfoque biológico hasta consideraciones metafísicas de este constructo. Para analizar el cuerpo desde la primera perspectiva, se tendría que considerar cada uno de sus elementos constitutivos, como carne y hueso, sin alusión a sus significaciones; sin embargo, el propósito de este análisis requiere seguir la línea de la definición del cuerpo antes plasmada.

Se ha mencionado que el cuerpo se construye en sociedad y las sociedades se suceden gracias a este elemento, encargado de expresar su organización y su funcionamiento:

El cuerpo, en cuanto un soporte de significados, posibilita una lectura de cómo un grupo social expresa un escudriñamiento, cómo debe ser presentado, cuál es su topografía y funcionamiento orgánico.

(Fagundes, 1995: 193)

¿Cuál es la importancia del encuentro entre sujetos para la transfiguración de la corporeidad? La influencia de la pertenencia cultural a un grupo es muy importante, pues el sujeto corporizado adopta características y cualidades que observa en otros de su comunidad.

Las sociedades tienen como elementos formativos a las familias y estas se configuran a partir de las relaciones que establecen los varones y las mujeres, esos sujetos crean, luego de la cópula a un nuevo ser corpóreo, al cual van a configurar y definir socialmente. No hay sociedad que se construya sin este ciclo vital. En tal sentido, el cuerpo adopta una nueva dimensión de marca o herencia que le permite pertenecer y ser identificado dentro de un grupo cultural, esta marca está dada, según Le Breton (*Ibíd.*, 69), por las preferencias socioculturales del portador del cuerpo: “Las características físicas y morales, los atributos asignados al sexo provienen de elecciones culturales y sociales y no de una inclinación natural que establecería de una vez y para siempre al hombre y a la mujer en un destino biológico”.

Durante la evolución de un hombre o de una mujer, estos van adoptando patrones socioculturales y van reemplazando aquellos que ya no le sirven para sus prácticas en comunión con los demás, además van moldeando conductas, apariencias físicas y otras cualidades que dejan de pertenecer al sustrato corpóreo y pasan a ser legitimadas por las significaciones sociales y las normas de comportamiento establecidas en su sociedad. El cuerpo, estructura compleja elemental, es ritualizado por las necesidades del entorno, reproduce en grado menor la escala de poderes y los peligros a los que se enfrenta una sociedad. En este sentido cobra preponderancia la figura del cuerpo masculino que aparece como un ente

regulador, surge como una figura preponderante, mientras que los estereotipos femeninos se configuran como subordinados ante el sujeto masculino.

2.2.2. Representaciones colectivas:

Cabe señalar también, la importancia de las apariencias, las cuales se encargan de presentar al sujeto corpóreo, constituyen, en su conjunto su representación ante la sociedad y ante sí mismo, es su puesta en escena, su evidencia, su testimonio para revelar las cicatrices, las llagas de la experiencia vivida. En este sentido, existen dos tipos de constituyentes de la apariencia:

El primer constituyente de la apariencia responde a modalidades simbólicas de organización según la pertenencia social y cultural del actor. Estas son provisorias, ampliamente dependientes de los efectos de la moda. Por el contrario, el segundo constituyente refiere al aspecto físico del autor, sobre el cual este dispone solamente de un estrecho margen de maniobra: talla, peso, cualidades estéticas, etc.

(Le Breton, 2002: 81)

Estos dos elementos se cohesionan para brindar información sobre los sujetos a una mirada ajena y los clasifica bajo alguna etiqueta de

creencias socioculturales, por lo tanto, las apariencias tienen un significado moral para el otro sujeto observador. También se cohesionan para plasmar la autoafirmación del sujeto, mediante la exposición de la energía íntima que se hace visible mediante la apariencia de la corporización. En este caso, se tratará solo el segundo constituyente, referido al aspecto físico, pues se considera relevante, sobre todo, en el caso de las mujeres el moldeado al que someten a sus cuerpos para atraer la satisfacción de la contemplación de sí misma y del Otro, entendido también como un recurso discursivo propio de una sociedad, pues esta imagen, según Simmel (1934: 144), es la “imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan, y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla”. De esto se desprende que el recurso de la imagen corporal es una representación que nace de necesidades sociales y psicológicas de pertenencia a los estándares sociales normados por la propia comunidad y que apoyan al sujeto en la confirmación de no hayarse solo en sus actos, sino que estos son secundados por los demás constituyentes de su grupo. Para este caso también se deben mencionar algunas distinciones palpables en toda sociedad relacionadas estas a la expresión de la necesidad de una imagen atractiva como recurso de igualamiento, distinción y atracción del sujeto corpóreo en relación a su grupo social y es que las mujeres siempre han estado más interesadas, desde hace muchos siglos en estar a la

vanguardia en aspectos de la imagen corporal y esto se puede explicar del siguiente modo:

...la debilidad de la posición social a que las mujeres han estado condenadas durante la mayor porción de la Historia engendra en ellas una estricta adhesión a todo lo que es "buen uso", a todo lo "que es debido", a toda forma de vida generalmente aceptada y reconocida. Porque el débil elude la individualización, el descansar sobre sí mismo con todas las responsabilidades que esto acarrea. Le angustia la idea de tener que defenderse con sus exclusivas fuerzas. Las formas típicas de vida le prestan un amparo, así como, viceversa, estorban la expansión de las fuerzas excepcionales con que cuenta el temperamento recio.

(Simmel, 1934: 160)

La mimesis que adopta la mujer se debe, entonces a una relación dualista de acercamiento y distanciamiento en relación al grupo social de pertenencia, la primera le permite su inserción en su comunidad y la segunda, le otorga su autoafirmación y su grado de diferenciación con relación a los demás, de tal manera que, si una de estas dos relaciones del sujeto queda impedida, el sujeto corpóreo femenino busca su compensación en la otra. La imagen del cuerpo es un recurso de compensación para el sujeto femenino, pues le permite pertenecer a una

colectividad y al estar inmersa en ella goza de cierta nivelación con el hombre, pues se siente atractiva, acaso deseada. Este elemento físico completa su significancia y compensa, de cierto modo, la marginalidad a la que ha sido relegada por el ente masculino. Por tanto, la imagen corpórea deviene en un recurso discursivo que le va a permitir al sujeto femenino la búsqueda de relaciones simétricas con el ente masculino. Todo ello como fruto de las relaciones de poder que más adelante se explicarán.

En el caso del cuerpo masculino, la imagen física es un medio discursivo para perpetuar las prácticas sociales *Ab exordio generis humani*, considerando a esta moda un recurso añadido para ejercer su dominio, su poder.

2.2.3. Discursos de autoridad:

Mención aparte merece la relación que establecen el cuerpo, la sociedad y sus representaciones políticas, las cuales devienen en las relaciones de poder. Entiéndase por “política” a las estrategias ejercidas por un sujeto, las cuales, fundamentadas con diversos argumentos de valor, van a dotar de sentido a las relaciones de fuerza existentes en una sociedad, y por “poder” a una realidad heterogénea, multiforme, a un sistema de relaciones de imposición (Foucault, 1980: 156 -158).

Las relaciones entre cuerpo y poder se establecen como un requisito indispensable para la noción de existencia del sujeto; en el momento en el que el sujeto tome conciencia de su cuerpo, lo domine y actúe sobre él, ya está ejerciendo poder. El sujeto incardinado ejerce poder desde su cuerpo, el cuerpo es el poder velado y mediante esta comunión cuerpo – poder, se adhiere otra que es la del conocimiento.

El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce. Si se ha podido constituir un saber sobre el cuerpo, es gracias al conjunto de una serie de disciplinas escolares y militares. Es a partir de un poder sobre el cuerpo como un saber fisiológico, orgánico ha sido posible.

(Foucault, 1980: 107)

En esta misma línea, Foucault afirma que la relación entre cuerpo y poder no es gratuita y que se ha instalado en el sujeto una “una red de bio-poder, de somato-poder” (: 156), cita que asevera que el cuerpo también se va construyendo en una relación dinámica de saberes adquiridos por el poder ejercido en el cuerpo. Por lo tanto, el poder no solamente es ejercido por organismos públicos o privados dotados de aparatos ideológicos, sino que nace y fluctúa en la configuración del cuerpo como estructura orgánica compleja y desde ahí opera a este espacio que produce, activa y recrea discursos de poder.

La unidad ha sido fragmentada por los mecanismos de la modernidad; el cuerpo ha sido segmentado y sus implicancias semánticas han variado para dar paso a los análisis de poder y subyugación desde una perspectiva feminista.

2.3. Simbología corporal:

La simbología del cuerpo es un microcosmos del universo. Ramírez (2000) aborda un estudio sobre el cuerpo y su simbología cultural:

El cuerpo Es y cuando es percibido, mirado, tocado, olfateado, escuchado, degustado, u ocultado, intocado, inoloro, sordo e insaboro, el cuerpo se construye, es decir se Hace.

(Ramírez, 2000:21).

El cuerpo se constituye en el vehículo simbólico de la transmisión de los conocimientos propios del grupo. La cultura crea, forma y deforma el cuerpo, estableciendo símbolos que pueden variar en significado si se la compara con otras culturas, por ejemplo; según la concepción china del “Zen”, se encuentran cuatro elementos: la tierra, el agua, el fuego y el viento. Estos se corresponden con diversas partes anatómicas, así la piel, la carne, los músculos, los huesos, lo hacen con la tierra; las lágrimas, la baba, la sangre, con el agua; lo caliente con el fuego; el aliento con el viento. A diferencia del pensamiento asiático, en Latinoamérica, el cuerpo se divide en cuerpo/espíritu, aunque ya esta teoría

procede desde la época griega, pero vista como “soma” (porción material del ser), palabra que designa originalmente al cadáver. Y la “Psique” (el alma), pero que a diferencia del cuerpo posee la cualidad de inmortalidad (: 39-40).

Sistémicamente, el cuerpo no solo es un conjunto de órganos que constituyen un sistema biológico, sino que a partir de la percepción cultural de ellos, se construye un discurso de la anatomía que avanza paralelo al orden social y a la cosmovisión de cada pueblo, en conclusión el cuerpo es una instancia simbólica, un sistema semántico, el cual liga el cuerpo a los procesos biológicos, a los ciclos sociales y a los espirituales; caso contrario sucede en la sociedad industrializada occidental, donde los planos corporal, social y espiritual son concebidos como independientes. No se debe olvidar que producto de la modernización y la creación de tecnología, se va construyendo diversas simbologías del cuerpo, y que esto varía según la cultura.

Así se expone la simbología de la tríada cromática, y del cuerpo:

Víctor Turner (encuentra) el pretendido simbolismo universal de la tríada cromática blanco-rojo-negro en la misma corporeidad igualmente universal del cuerpo humano: blanco, semen, leche materna; rojo, sangre menstrual, sangre de nacimiento, sangre vertida con un arma; negro,

heces, productos corporales de deshecho. El cuerpo es también modelo social, es decir, paradigma existencial.

(Turner citado por Ramírez, 2000: 60-61)

La importancia que se le brinda a estas partes del cuerpo dentro del quehacer literario o incluso dentro del dibujo, implícitamente demarca los siguientes símbolos:

- La cabeza en su función de símbolo, se dice que significa, la autoridad de gobernar, ordenar y esclarecer.
- El cuello alargado: trata de separar lo intelectual de lo sentimental.
- El dolor de garganta: la necesidad de afecto frente a la falta de comunicación.
- El hígado: se interpreta como aquello ligado a la cólera, la animosidad, las pasiones y el dolor.
- El ombligo: se entiende como el centro del mundo, punto de origen mítico y materno (:77-96)

El cuerpo y sus partes, como el cerebro y el corazón, implican dos dimensiones, una objetiva y otra subjetiva, que en el discurso de la modernidad se ha entendido como excluyentes, pero que en la múltiple experiencia cultural humana son pares dialécticos, unión de contrarios, pero complementarios, la negación del uno conlleva a la desaparición del otro. (:117). El cuerpo metaforiza lo social, y lo social metaforiza el cuerpo. En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales.

Entre todas las zonas del cuerpo humano, en la cara se condensan los valores más altos. En ella se cristaliza el sentimiento de identidad, se establece el reconocimiento del otro, se fijan las cualidades de seducción, se identifica el sexo, etc. La alteración de la cara, que muestra una huella de una lesión para los demás, se vive como si se tratara de la privación de la identidad. La cara junto al sexo, es el lugar más investido, el más solidario del yo. Incluso se asocia la cara con una revelación del alma (Le Breton, 2002: 71).

Pierre Bourdieu (2000) establece un esquema sinóptico de las oposiciones, se puede leer este esquema relacionándolo con oposiciones verticales (seco/húmedo, alto/bajo, derecha/izquierda, masculino/femenino, etc.) relacionadas con los ciclos de vida y con los movimientos (abrir/cerrar, entrar/salir, etc.). Por lo consiguiente, el cuerpo y sus movimientos están sometidos a un trabajo de construcción social, de manera que el simbolismo que se les atribuye es a la vez convencional y “motivado”, percibido como casi natural.

La virilidad, incluso es un aspecto ético, es decir, en cuanto que sea esencia del vir, virtus, pundonor (nif), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual -desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc. que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre. Se entiende

que el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, y nombrable, concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora.

(Bourdieu: 2000, 23-24)

En suma, la simbología del cuerpo es un constructo social; por ejemplo, en algunas culturas se cree que el tamaño del pie o de la nariz es símbolo de pudor e indica el tamaño del falo. Otro ejemplo es el que considera el pene y los senos como aquello que representa la plenitud vital de lo vivo que da la vida (a través del esperma y de la leche por analogía cromática y funcional). Por ello no es extraño escuchar comentarios como en el caso de las mujeres: “se moja” o “ha bebido”, y para los varones, “se vino” o “ha comido”, “ha derramado leche cuajada en la barba” (significa que ha hecho el amor, por no decir que ha tenido relaciones coitales).

Por otra parte, “el huevo, símbolo por excelencia de la fecundidad femenina”, también lo poseen los varones, ellos tienen dos “huevos” (en la cultura popular, alusión a los testículos); se dice del pene que es el único macho que incuba dos huevos. La forma de percibir el sexo masculino y femenino crea esquemas de percepción dominantes mítico-rituales (alto/bajo, duro/blando, recto/curvo, seco/húmedo, etc.). Del hombre que desea se dice: “su *kanoun* está rojo”, “su marmita arde”, “su tambor caliente”; de las mujeres se dice que tienen la capacidad de “apagar el fuego”, de “refrescar”, de “apagar la sed”; creando

comparaciones entre varón/mujer, activo/pasivo, móvil/inmóvil; formas verbales que motivan a los sujetos a concebir una representación desvirtuada de su propio sexo, pues, por analogía se comparan los atributos sexuales masculinos las cosas que cuelgan, cosas duras, fuertes; mientras que la vagina se relaciona con las cosas blandas, sin vigor, sexo blando, sin fuerza, objetos cóncavos, etc. (:27).

Como se ha visto la definición social de los órganos sexuales es producto de una “construcción operada”. La representación de la vagina es la de un falo invertido, a partir de ello se generaron, a través de la historia, oposiciones entre positivo y lo negativo, el derecho y el revés, lo interior/lo exterior, la sensibilidad/la razón, la pasividad/la actividad. No solamente ello, sino que la forma de vestir y los movimientos también son constructos sociales.

El cinturón es uno de los signos del cierre del cuerpo femenino, brazos cruzados sobre el pecho, piernas apretadas, traje abrochado, que, como tantos analistas han señalado, sigue imponiéndose a las mujeres en las sociedades euroamericanas actuales. Simboliza también la barrera sagrada que protege la vagina, socialmente constituida en objeto sagrado, y por tanto sometido, de acuerdo con el análisis durkhemiano, a unas reglas estrictas de evitación o de acceso, que determinan muy rigurosamente las condiciones del contacto aceptado, es decir, los agentes, los momentos y los actos legítimos o profanadores.

(Bourdieu: 29)

La cultura engendra constructos sociales que se establecen como alegorías, determinadas poses sexuales, por consecuencia, el acto sexual es símbolo de dominación; poseer sexualmente es someter a su poder. La virilidad se sitúa como una proeza, por ello se glorifica y enaltece. Se concibe también como una fuerza creativa que recorre el cuerpo, alimentando las emociones y pensamientos, y creando el impulso del deseo, la energía sexual puede ser fuente de placer y dolor, un éxtasis compartido, aunque para muchas culturas sea vista de modos distintos: como obligaciones reproductivas, actos libidinosos, medio de curación con poses sexuales definidas. En definitiva, una manera de goce del cuerpo, entre otros símbolos que se crea y recrea, se observa y practica o incluso se inventa y establece como tal; es decir como constructos formativos.

2.4. Demarcaciones sistémicas: el esquema corporal y la imagen del cuerpo

2.4.1. El esquema corporal:

Al tratar sobre esquema corporal, se debe adoptar la línea semántica trazada por la psicoanalista Françoise Dolto, quien postula que el esquema corporal viene a ser el conglomerado orgánico (composición anatómica) que representa al sujeto en el mundo, la composición material de nuestro ser:

El esquema corporal es una realidad de hecho, en cierto modo es nuestro vivir carnal al contacto con el mundo físico. Nuestras experiencias de la realidad dependen de la integridad del organismo, o de

sus lesiones transitorias o indelebles, neurológicas, musculares, óseas y también de nuestras sensaciones fisiológicas viscerales, circulatorias, todavía llamadas cenestésicas.

(Dolto, 1986: 18)

El esquema corporal especifica al individuo contextualmente como individuos representantes de la especie, pues es el soporte físico (pasivo o activo) de la imagen del cuerpo, considerada esta como una concepción individual de las experiencias internas del sujeto. El esquema corporal refiere el cuerpo actual en el espacio de la experiencia inmediata, siendo un constructo inconsciente, preconscious y consciente, mientras que la imagen corporal es inconsciente y se estructura mediante la comunicación entre sujetos, tal y como se verá más adelante.

Si el esquema corporal es nuestro soporte corpóreo, entonces debemos establecer deslindes esenciales entre esquema corporal masculino y esquema corporal femenino.

El esquema corporal femenino se diferencia del masculino de dos maneras: por su textura física, forma de los huesos y materia de las fibras musculares y por el órgano sexual, órgano de la reproducción y la generación a la vez. La materia del cuerpo femenino se caracteriza por la blandura de la carne, la debilidad de las fibras musculares, la ausencia de densidad tanto en los huesos como en la carne y una extrema sensibilidad

nerviosa. Por el contrario, el cuerpo masculino se halla marcado por los calificativos de dureza, fuerza, solidez y tenacidad (Fraisie, 1989: 91). El esquema corporal masculino también se diferencia del esquema corporal femenino por el órgano sexual ubicado en la parte externa del cuerpo (centrífuga), mientras que el órgano sexual femenino no se expone, sino se encuentra oculto (centrípeto).

El sexo, como elemento constitutivo del esquema corporal y componente de clasificación de la especie humana, es una entidad normativa que regula las actividades corporales del cuerpo que controla, es una construcción ideal que se materializa de forma cronológica y espacial (Butler, 2002: 18), la materialización del sexo –elemento constitutivo de la masculinidad o femineidad– se produce mediante las prácticas sociales reguladas por sus agentes constituyentes. La formación del sujeto exige una identificación con algún sexo en el sentido de pertenencia a un sector anatómico social. Los procesos de identificación con el sexo y más concretamente, con el género, responden a procesos socioculturales sustentados en factores de orden sistémico.

2.4.2. La imagen del cuerpo

La construcción de la imagen corporal es fundamental en la vida del ser humano, y no debe ser confundida con el esquema corporal.

La imagen del cuerpo (...) es propia de cada uno: está ligada al sujeto y a su historia, es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales: interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones erógenas electivas, arcaicas o actuales. Se la puede considerar como la encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante...

(Dolto, 1984: 21).

Gracias a la imagen portada por el sujeto, entrecruzada con el esquema corporal, se puede entrar en comunicación con el Otro. La imagen del cuerpo se convierte así en soporte de narcisismo. Por lo tanto, es siempre inconsciente y está constituida por la articulación dinámica de una imagen de base, una imagen funcional, y una imagen de las zonas erógenas donde se expresa la tensión de las pulsiones.

Dolto (*Ibíd.*) señala que en la imagen del cuerpo es el espacio donde se origina el deseo, además esto se manifiesta a través de las pulsiones de vida, que son contrarias a las pulsiones de muerte. “La pulsiones de muerte incitan regularmente al sujeto a retirarse de toda imagen erógena, como en el sueño profundo...” (: 22-31)

La imagen del cuerpo y el esquema corporal son diferentes, pero se relacionan entre sí por dos procesos que son tensiones de dolor o de placer

en el cuerpo, por una parte, y palabras venidas de otro para humanizar estas percepciones, por la otra. La imagen del cuerpo constituye el medio eficaz de la comunicación interhumana. Esto explica la importancia de crearse una imagen, puesto que, si no se la crea, el sujeto carecerá de placer y de sentimientos.

Otra construcción que elabora Dolto sobre el cuerpo, es la que se refiere a “Imagen del cuerpo y caso particular del nombre”; en este apartado afirma la importancia narcisista del sujeto, la cual se centra en su nombre.

El nombre es el o los fonema(s) que acompañan a al sensorio del niño, primero en la relación con sus padres y luego con el otro, desde el nacimiento hasta su muerte.

(Dolto, 1984: 37)

Asimismo, Dolto sistematiza tres modalidades de una misma imagen del cuerpo, para señalar que desde niño, el individuo centra los lugares erógenos que causan placer, en particular los agujeros que posee el cuerpo:

Imagen de base, imagen funcional e imagen erógena, constituyendo y asegurando todas ellas juntas, la imagen del cuerpo viviente y el narcisismo del sujeto en cada estadio de su evolución:

Imagen base: es lo que permite al niño experimentarse en una “mismidad de ser”, es decir es una continuidad narcisista. (...) Hay una imagen de base propia en cada estadio. Aparece de este modo después del nacimiento, primero una imagen de base respiratoria-olfativa-auditiva... le sigue la imagen oral... la tercera imagen base, que es la imagen de base anal,

Imagen funcional: Mientras que la imagen de base tiene una dimensión estática, la imagen funcional es imagen esténica de un sujeto que tiende al cumplimiento de su deseo. ... Gracias a la imagen funcional, las pulsiones de vida pueden apuntar, tras haberse subjetivado en el deseo, a manifestarse para obtener placer, a objetivarse en la relación con el mundo y con el otro. ... la mano, por ejemplo, que primeramente es zona erógena prensiva oral, y luego expulsante anal.

Imagen erógena: ... está asociada a determinada imagen funcional del cuerpo, el lugar donde se focalizan placer o displacer erótico en la relación con el otro (...) la imagen del cuerpo es la síntesis viva, en constante devenir, de estas tres imágenes: de base, funcional y erógenas, enlazadas entre sí por las pulsiones de vida, las se actualizan para el sujeto en lo que yo denomino imagen dinámica.

Imagen dinámica: corresponde al “deseo de ser” (...) la imagen dinámica genital es, en la mujer, una imagen centrípeta, respecto del objeto parcial peniano y, en el hombre, una imagen dinámica centrífuga. En el parto hay una imagen dinámica centrífuga expulsiva, con respecto al niño que es sujeto, y por lo tanto objeto total (...). La imagen dinámica es siempre la de un deseo en busca de un nuevo objeto.

(Dolto, 1984: 42-52)

La autora también señala que el deseo se ubica en el “cavun”, del oído, de la vista, y más tarde, del ano, de la vagina, del pene, estas se convierten en zonas erógenas debido a su contacto parcial con la madre, luego con un compañero sexual. Esta relación centrípeta y centrífuga, es una temática que amplía Ernesto Sábato en su obra *De hombres y engranajes* (1982), citado por Rocío Silva Santisteban (1999), explica que “en el hombre el sexo es un apéndice, no solo desde el punto de vista anatómico sino también fisiológico y psicológicamente: está hacia fuera, hacia el mundo, es centrífugo. En la mujer está hacia adentro, hacia el seno mismo de la especie, hacia el misterio primordial”. Debido a ello tanto el hombre como la mujer experimentan y poseen sensibilidades diferentes, de acorde a la ubicación de sus genitales. La imagen dinámica oral y anal, es centrífuga, pero con respecto al deseo es centrífuga y centrípeta, ya que

requiere de aquello que “aleja del centro” y a la vez que “impele hacia adentro”. Por lo tanto, la imagen erógena de la mujer está en conquistar su sensibilidad interna como externa. Hasta este punto se expresa que la mujer crea una imagen corporal de su feminidad distinta a la que un varón concibe el esquema corporal femenino.

Toril Moi (1988), considera a la imagen de la mujer, la cual viene definida por oposición a la “persona real”, que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector” (: 56).

La interrogante que se plantea sería la siguiente: ¿Cuál es la imagen que la mujer opta dentro de la literatura?, ¿cuántas máscaras el lector tiene que descubrir para interpretar su imagen de mujer-erótica, mujer-ángel o mujer-monstruo? Del sexto capítulo del libro *Teoría literaria feminista* (Moi, *Ibíd.*), escrito sobre Hélène Cixous (“Una utopía imaginaria”), quien enfoca su crítica desde el “Pensamiento binario machista”, se extrae la siguiente lista de oposiciones binarias:

“Actividad/ Pasividad

Sol/luna

Cultura/ Naturaleza

Día/Noche

Padre/Madre

Cabeza/Corazón

Inteligible/Sensible

Logos/Pathos

(Cixous, citada por Moi, 1988: 114)

Al corresponder a la oposición subyacente, hombre/mujer, estas oposiciones binarias están muy relacionadas con el sistema de valores machistas: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado “femenino” siempre se considera el negativo y el más débil...” (: 114)

En suma, “la imagen del cuerpo es una imagen de uno, nutrida con los materiales simbólicos que tienen existencia en otro lado y que cruzan al hombre en un tejido cerrado de correspondencias” (Le Breton, 2002: 31). Estas oposiciones binarias que plasman la diferencia sexual se sintetizan en la dualidad fundamental de masculino/ femenino.

CAPÍTULO III

EL CUERPO COMO ESTRATEGIA PARA SUBVERTIR EL FALOGOCENTRISMO EN *MARIPOSA NEGRA*

*Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no
terminan en ellos. al desplegarse, inventan
configuraciones imaginarias: poemas y
ceremonias.*

Octavio Paz

3.1. El imaginario femenino en *Mariposa negra*:

El poemario *Mariposa negra* (1993) de Rocío Silva Santisteban, una poeta contemporánea peruana que ha sabido deslindar el lenguaje poético a partir de temas cotidianos, el erotismo y la sexualidad, desenmascarando el cuerpo femenino, convirtiendo la voz poética en un reclamo osado, además de la búsqueda de un equilibrio entre el amor y la pasión será abordado en este apartado desde la concepción simbólica del imaginario de la mujer en su más completa extensión.

Antes de iniciar, se debe indicar que el yo poético del poemario es femenino. Así lo atestiguan versos como: *Una pecadora que posa sus plantas sobre las losetas del templo*. (De: “Pero una palabra tuya”), *Indefensa* (De: “Tonto Blues”), *Ahora, tranquila y dispuesta* (De: “Ojos labios quebrados”), *Abro mis brazos de largo a largo y mis pezones alumbran* (De: “Hasta hacernos daño”), *Hincada, las rodillas ya llevan la marca de las piedras* (De: “Junto a mí”), *Me pregunto cinco años después: ¿Si soy autodestructiva, puedo ser destructiva?* (De: “El desierto de Atacama”), entre otros.

El hilo metafórico que une todos los poemas se establece a partir del título *Mariposa negra*. Susana Reisz, en el prólogo de la tercera edición virtual de la obra (2009), dice al respecto:

Rocío Silva-Santisteban no suele recurrir a juegos de máscaras ni a parodias para poder gritar su amor, su dolor y su encono consigo misma por no ser capaz de liberarse del deseo, siempre insatisfecho, de amar/sufrir/gozar/morir (sin morir del todo) en una misma experiencia.

Sus cantos, epigramas, plagios, boleros y responsos (términos con los que designa las cinco partes del libro) solo acogen la mimesis de cliché romántico y la autoironía desdramatizadoras de manera fragmentaria y contra toda expectativa.

(Reisz, 2009: 4)

Para realizar el análisis del poemario, se partirá desde el desentrañamiento del título: *Mariposa negra*, para lo cual se ha recurrido a De Paco, quien en su *Diccionario de Símbolos* (2003) propone las siguientes concepciones de las categorías semántico-simbólicas de este estudio:

En primer lugar, la “mariposa” es considerada un ser que evoca el alma, la inmortalidad; su metamorfosis de oruga mundana a criatura alada celestial representa el renacimiento; la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que de él surge es un símbolo de resurrección. En otras culturas, la mariposa encarna el alma, el aliento vital que escapa de la boca del que agoniza. Una mariposa aleteando entre flores no es sino el espíritu de un guerrero caído en combate.

Por otro lado, el color “negro”, en cuanto a símbolo, presenta una más que palmaria ambivalencia, por lo que puede representar tanto aspectos benéficos, como maléficos. No en vano el negro ha evocado desde la antigüedad a la noche y las tinieblas, sus peligros y asechanzas. Asimismo, y en el orden psicológico, bajo la negrura aletean los conceptos de ignorancia, ceguera, pesadez y materialidad. Y en lo que concierne al orden espiritual, el negro equivale a la negación de la luz y aun al satanismo. En su faz benévola, el color negro simboliza el misterio, lo inexpresable, lo indecible, la interioridad y, sobre todo, el conocimiento.

Desde un enfoque sociocultural, “mariposa negra” (no como rótulo textual, sino como constructo cultural) es símbolo de la muerte. Esto, según el ideario popular, quiere decir que si aparece una mariposa negra cerca del espacio contextual en el que se encuentra el sujeto, esta presencia le indica que alguien cercano a él va a fallecer.

En la entrevista realizada a Rocío Silva Santisteban (2010), comentaba la autora que, durante la elaboración del poemario en la ciudad de Cajamarca, entró una mariposa negra a su habitación; averiguando sobre las creencias populares de tal suceso, le mencionaron que alguien muy cercano a ella moriría.

En tal sentido, debe entenderse de entrada, que el poemario lleva, de principio a fin, la marca implícita de la muerte en cada una de sus páginas, unas veces presentada bajo la forma del amor y otras, en forma de erotismo o violencia de los cuerpos.

Otro aspecto que se debe señalar es la concepción existente en el imaginario social sobre la imagen del cuerpo y el esquema corporal femenino, presentada en sus formas antitéticas por Huamán (2008), quien afirma:

Las cualidades que se han atribuido a los cuerpos masculinos y femeninos (...) se pueden resumir en el siguiente cuadro:

Cuerpo masculino	Cuerpo femenino	Cuerpo masculino	Cuerpo femenino
Para sí		Para los otros	
Anulado	Esencial	Activo	Pasivo
Descuidado	Cuidado	Performático	Inmutable
Feo	Bello	Marcado	Indistinguible
Incorpóreo	Corpóreo	Singular/propio	Plural/común
Des-sexuado	Sexuado	Individualizado	Indivisible
No reproductivo	Solo reproductivo	Comunitario	Aislado
Genital	Global	Público	Privado
Limitante	Pleno	Hipersexualizado	Asexual
Autoimagen activa	Autoimagen pasional	Poderoso	Oprimido
Universal y neutral	Particular y parcial		
Objetivo	Subjetivo		
Seguro, impenetrable	Frágil, vulnerable		

(Huamán, 2008:6)

En suma, la trascendencia de concebir la imagen del cuerpo es fundamental, porque es ahí donde se origina el deseo y todas las implicancias que ello conlleva.

3.3.3. La imagen centrípeta y centrífuga en la mujer:

La imagen del cuerpo, unida al esquema corporal, es una simbolización de sensaciones idealizadas, así como el centro de las más íntimas frustraciones; por ello, la imagen será abordada empleando la categoría “centrípeta” y “centrífuga”, sin olvidar que

en la mujer, es posible que se experimenten ambas, puesto que se postula que el cuerpo de la mujer es erógeno.

Silva (1998) cita a Ernesto Sábato y Dolto, para señalar que el hombre es centrífugo (se aleja del centro) y la mujer centrípeta (dirige, impele hacia el centro). Citando a Sábato, menciona: "el hombre va de la realidad a lo descabellado, centrífugamente. La mujer de lo descabellado a la realidad, centrípetamente"; mientras que, con relación a Dolto, señala que "la imagen dinámica genital es, en la mujer, centrípeta, respecto del objeto parcial peniano y, en el hombre, una imagen dinámica centrífuga" (: 131).

Así, Silva (*Ibíd.*) afirma que la imagen del cuerpo de la mujer es centrípeta, pues recibe, absorbe, atrae, acoge, toma el miembro masculino. En cambio, el hombre recorre las cavidades del Otro, introduciendo su falo, penetrando el cuerpo de la mujer, excitando sus zonas erógenas, expulsando su esperma, todo ello en su intento por capturar la Otredad. Por lo tanto, está socialmente aceptado, que para la mujer su mundo no es el de la conquista y el deseo, sino el del goce; el universo de la mujer empieza en la piel y se extiende hacia el centro del cuerpo (el cuerpo es el límite del infinito, pero hacia adentro). La mujer actúa centrípetamente, convirtiendo a su cuerpo en receptáculo de los fluidos del hombre.

Mientras que en el hombre ocurre lo contrario, este actúa centrífugamente, pues al estar los genitales al descubierto, los ve, los toca, los palpa; toda su sensibilidad se vuelca hacia afuera, hacia lo externo, hacia el mundo.

La imagen del cuerpo, como simbolización, se concentra en el propio esquema corporal pero se desarrolla a partir de la construcción intelectual que realizamos sobre nuestro cuerpo y su relación con el entorno, la forma que tiene la mujer de relacionarse con el mundo.

(Robles, 1998: 132)

El imaginario es la acepción dada por Lacan (utilizándose casi siempre como sustantivo): uno de los tres registros fundamentales (lo real, lo simbólico, lo imaginario) del campo psicoanalítico. Este registro se caracteriza por el predominio de la relación con la imagen del semejante. A lo que Françoise Dolto denominaría: *Imagen de base, imagen funcional e imagen erógena*. A su vez, Lacan (Lacan citado por Laplanche y Pontalis, 2004), plantea la fase del “imago: espejo”; entendido así, puede calificarse en:

a) Desde el punto de vista intrasubjetivo: la relación fundamentalmente narcisista del sujeto para con su *yo*, muy arraigado a la imagen base propuesta por Dolto.

Al ser analizada la segunda edición de *Mariposa negra* (1996) desde la portada, ilustrada por Eduardo Tokeshi (Ver anexo 01), se observa una mujer desnuda, de espaldas y con el rostro oculto. Siguiendo la interpretación de los psicoanalistas, esto mostraría la privación de la identidad del sujeto femenino, el hecho de estar de espaldas constituye una rebeldía al centro que ejerce poder (al falo) sobre su cuerpo de mujer, los cabellos enmarañados y a la vez un cuerpo deforme, la etapa más compleja en la vida de una mujer, enfrentarse a la transformación de su cuerpo, terso y joven, en un cuerpo arrugado y con manchas que evidencia su vejez. El cuerpo joven siente, desea, sufre y goza, y ahora en la vejez, no deja de sentir o experimentar lo ya mencionado, sino que para la mirada del amante deja de ser un cuerpo de deseo, al punto de que ella se convence de que su cuerpo desnudo ya no es atractivo, como lo referirá en el poema “Venus”:

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

Detrás de mí solo las luces, el espacio entre el límite
del hastío y la evasión; yo soy aquella vieja, a los 28,

las curvas de mi cuerpo le dan asco a cualquiera.

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

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

(“Venus”, p. 54)

Jung (1998) manifiesta que lo masculino tiene algo de femenino y viceversa; también asegura: “La libido se expresa en metáforas de sol, luz, fuego, sexualidad, fertilidad y crecimiento. De ahí proviene así mismo que las diosas poseen símbolos fálicos”. En tal sentido, “Venus” es un símbolo fálico que pone de manifiesto la carga masculina dentro de lo femenino, así la “Venus” creada por Rocío Silva, según lo refiere Reisz (2009), es: “una desolada voz de mujer, muy parecida a la que anuncia intentos de suicidio en otros poemas del mismo libro, se autodescribe y se autodenigra en presencia de un amante impasible y silencioso”. El resultado de este "doble vínculo" entre los medios masivos de comunicación y las mujeres receptoras es la proliferación de obsesiones en torno a la edad, las arrugas, la gordura, el atractivo físico. La tónica predominante en las poetas de los ochenta y noventa, es el pánico a envejecer y el disgusto con la propia

imagen de mujer adulta, a lo que Reisz denomina “imágenes de un cuerpo en crisis” (Reisz, 1996: 37 - 98).

En estos versos, “Venus”, la diosa más hermosa de la mitología latina, es vista imaginariamente como aquella mujer que se desnuda frente al espejo para contemplar su belleza, pero en este sentido es el lado opuesto de la diosa romana, pues el *yo* poético que se mira al espejo es una mujer (mortal), cuya apariencia se ha desgastado producto de los años; la piel ha cambiado su belleza y sus olores, de ser terso-primaveral, ahora se ha convertido en estriado-invernal, pero su deseo sigue patente, por eso se compara con “Venus”, la divinidad latina, ya que esta era una diosa lasciva.

Es importante tener en cuenta el epígrafe del poema, cogida de la excelsa escritura de Rimbaud:

De una vieja bañera emerge, lenta y torpe

Venus Andriómeda

Arthur Rimbaud

Venus Anadiómeda, representa a la otra Venus, a la que alude Rimbaud, una mujer vieja, lenta y torpe; la misma a la que hará referencia el *yo* poético de Rocío Silva Santisteban, una mujer vieja a los 28: "del hastío y la evasión; yo soy aquella vieja, a los 28/las curvas de mi cuerpo le dan asco a cualquiera". Pero a diferencia de la percepción del *yo* poético

masculino creado por A. Rimbaud, en Rocío Silva esta voz poética femenina siente, desea y ama. Por la voluptuosidad de su ser, compara a su amado con un animal, por el instinto sexual que posee y ejerce sobre ella, eso hace que el yo poético femenino quiera revertir la situación, cuando señala:

Soy Venus, desde hace años soy la elegida,

Yo soy aquella por la cual delirarán

Aquella que besarán en los pies

En los pies lacrados de heridas

En los pies cubiertos de enemigos...

(...)

(“Venus”, p.55)

La otra “Venus”, el yo poético femenino quien manifiesta su narcisismo, como una atracción erótica, tensión agresiva; ella es quien humilla ahora, porque antes fue humillada, herida (*pies cubiertos de enemigos*), los “enemigos” vendrían a ser los sujetos que intentan doblegar su imagen o dominarla. Entonces encontramos una crítica al machismo, que si bien es cierto se ejerce entre la mayoría de varones, también se dará

entre las mujeres de ideología machista, aquella que se autocalifica desde el yugo ideológico masculino.

b) Desde el punto de vista intersubjetivo: una relación llamada dual basada en (y captada por) la imagen de un semejante (atracción erótica, tensión agresiva). Para Lacan solo existe el semejante (otro que sea yo), porque el yo es originalmente otro. Semejante a la tesis de Dolto cuando refiere la imagen y la imagen erógena.

No basta con destrozar mi ropa en jirones al aire,

no basta

Con inyectarnos veneno en este encuentro

No amor,

Cuando termino de escuchar la música que dejaste

Cuando corto un pedazo de pan y lo mastico para

engañar mi furia

(...)

(“Mariposa negra”, p.12)

En estos versos, el yo poético desea establecer su modo de pensar y amar, verse reflejada en su semejante y encontrar en él un punto de apoyo, mostrar la identidad que se construye en comunión, en una identificación

con los demás; es decir, un dualismo pulsional, como lo señalaría Freud (Freud citado por Laplanche y Pontalis, 2004), refiriéndose a que la sexualidad puede encontrarse en todo, pero para el *yo* poético esta sexualidad fusiona cuerpo-mente-espíritu, además, debe ser compartida. Al no hallar esto, la frustración sentimental se vuelve una angustia existencial, un vacío, un simple acto sexual (*inyectarnos veneno en este encuentro*), el “veneno” es el semen, y “encuentro” corresponde al momento mismo del coito, pero la interrogante es: ¿por qué “veneno”? Porque el veneno mata y el amor pide muerte, la sexualidad pide muerte. El veneno destruye, liquida nuestra existencia; pero no solo el veneno mata, también el desamor, la distancia, la rutina liquida, lapida las emociones, los sentimientos, la exaltación del ser. En estas líneas se expresa un grito ahogado de muchas mujeres que sienten malestar emocional por el alejamiento del hombre, quien ha emprendido la huida después de la contemplación de los cuerpos y la ha dejado sumida en la nostalgia y la furia de sentirse ahogada en la soledad (*Cuando termino de escuchar la música que dejaste/Cuando corto un pedazo de pan y lo mastico para engañar mi furia*), soledad que se incrementa hasta la abstracción con las evocaciones del desamor y la rutina, idea que será concebida como la primera muerte que nos toca vivir.

Otro poema que sume en la soledad al *yo* poético es “No importa la noche”, composición que combina la angustia existencial con la explosión erótica.

De ti me quedan una postal en azul

Algunos animales de origami

Y unas cuantas palabras

Despedazadas

A ratos de oscurísima soledad.

Más larga que aquellos ratos

La figura de tu cuerpo, Livio, llena

Mis vicios a solas.

(“No importa la noche”, p. 21)

Desde el título se alude a la indiferencia del *yo* poético con el tiempo. La mujer evoca el recuerdo del amado, emplea la simbología del color “azul”, para referirse a la melancolía e incluso se percibe un intento de divinizar al ser amado; emplea la simbología animal (*animales de origami*), en este sentido, Jung (1998) dirá que: “La

aparición de la animalidad en la conciencia es síntoma de una depresión de la persona hasta los umbrales de la ansiedad. En el niño, la invasión de la psique por el simbolismo animal es casi normal, pero en el adulto es sinónimo de inadaptación y de regresión a las pulsiones más arcaicas”. Entonces encontramos en el poema una regresión ansiosa que se mezcla con un presente que ha acumulado soledad. Al emplear el adjetivo “oscurísima”, otra vez activa el vacío existencial de la ausencia física del ser amado, que se contrapone al recuerdo del cuerpo que la domina, seduce, excita y añora, convirtiéndose en un vicio dual inconsciente y consciente.

Esta insatisfacción erógena se expresa también en “Una herida menor”, poema que anula el ideal romántico y arrastra al sujeto hacia la contemplación de la ausencia:

Me tomaste los dos brazos al pasar

Te miré:

Una herida menor en los labios cerrados

Te beso

(...)

Entre los dos no queda nada, nada

Sólo un olor

La imagen de un olor:

(...)

No puedo deshacerme de esa música

Sigue ahí, ahí

Nunca nunca nunca

Podré deshacerme de esto

Que no sé si es recuerdo

Que no sé si es venganza

Que no sé si es rencor.

(“Una herida menor”, p. 15)

La mirada del amante provoca una herida en los sentimientos de la mujer, el recuerdo de su aroma es una llaga que penetra en su más íntima sensibilidad; todo su ser se sume en el recuerdo, provocando una reacción de orgullo (*Nunca nunca nunca/ Podré deshacerme de esto*), entonces el amor se transmuta en un deseo de venganza, de rencor (*Que no sé si es recuerdo/ Que no sé si es venganza/ Que no sé si es rencor*) por la herida provocada por el amante, la cual radica en el olvido y en la negación del compromiso mutuo de amor por parte del hombre, pero para ella todo lo

que huele le recuerda a él y para no verse descubierta crea una máscara que disimula sus emociones, una mezcla de sensaciones que van de lo abstracto a la acción y que definen su susceptibilidad.

Otro poema que muestra esta insatisfacción centrífuga y centrípeta es “Ojos labios quebrados”, en el cual aparece la imagen de búsqueda de placer centrífuga (hacia fuera o sobre la piel) está ausente, y centrípetamente (hacia adentro o sobre el espíritu) se tiñe de una doble sensación de soledad.

No le tengo miedo a la soledad
En la soledad me vuelvo compasiva
Abro una lata de algo, la vuelvo a cerrar
Tarareando una canción,
Palabras tontas brotan del aire
Pero todo se vuelve a detener
Frente al espejo oculto los ojos
Y ellos me siguen diciendo que soy infeliz.
Estoy pagándolas todas, una por una
Pero asumo algo fuera de lugar:
Para una chiquilla la vida es otra cosa.
Ahora, tranquila y dispuesta,
Espero.

(“Ojos labios quebrados”, p.25)

El *yo* poético femenino posee un gusto por la música melancólica, pareciera que su amor es una sonata a la muerte, entendida como desamor; el canto es una lenta melancolía; al respecto Kristeva, citada por Ortega (1999: 18) afirma que el sentimiento de melancolía es inherente a la condición femenina. Concluye que es transmitida por la madre a la hija, aunque, como lo señala Huamán (2010), se da dentro de un determinado contexto, que no se puede aplicar a todas las mujeres.

Con respecto a la categoría de “melancolía”, Moromisato manifiesta que el acto escritural parte de un deseo implícito

Escribir es un acto doloroso. Situado de desdicha y sufrimiento, pues la motiva a un deseo.

(Moromisato, 1998: 75)

Ahora bien, dentro de los versos citados, según el contexto del poema, el *yo* poético femenino atraviesa por una profunda desolación, se refleja en el espejo y la mirada del otro desde su inconsciente refleja su infelicidad. De los versos: *Estoy pagándolas todas, una por una*, se extrae una interrogante: ¿pagando qué? La respuesta es un engaño para mitigar su soledad, al afirmar que es “una chiquilla”, aunque sabe que ya no lo es, que la piel ha envejecido, pero más que ello, su espíritu se ha entregado al vacío

de la soledad, tal y como lo señala el título: “Ojos labios quebrados”, los “ojos quebrados” son la expresión de penuria y reflejo de la infelicidad del espíritu, y los “labios quebrados” delatan la ausencia de vitalidad, de amor, de besos por parte del sujeto amado, la ausencia, el paso del tiempo. Entonces se remite, en primer lugar, a la creencia popular que considera que tener los labios partidos es una señal de que estos no han sido besados en mucho tiempo. Ahora el *yo* poético solo aguarda el momento de la redención que llegará mediante la expiación de sus culpas, mientras el tiempo hace estragos sobre su cuerpo enmudecido.

3.3.4. La polifónica imagen del amor:

El poemario *Mariposa negra* constituye, en su totalidad, un texto polifónico, entendiendo el término “polifónico” como “conjunto de sonidos”, “un todo armónico”; la categoría “dialogismo y polifonía” fue argumentada por Bajtín en su texto *El discurso en la novela*, al respecto Susana Reisz (1996) sintetiza el pensamiento bajtiniano sobre el dialogismo (dramático o novelesco) y sobre la polifonía (ordenada o anárquica); afirma que la polifonía no solo se puede expresar en la novela sino también en el poema, ya que puede acoger tantas voces “ajenas” y tantos lenguajes diversos como cualquier otra forma literaria, aperturando un nuevo horizonte para la interpretación de los viejos binomios

“dialógico-monológico, polifónico-monofónico (o univocal)”, para ello cita a M. Bajtín:

¿En qué medida son posibles en la literatura los enunciados puros, no objetivados, univocales? (...) ¿Tal vez cada escritor (incluso un lírico puro) será siempre “dramaturgo” en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre voces ajenas, incluyendo ahí la imagen del autor (y otras máscaras del autor)? (...) el escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta.

(Bajtín citado por Reisz, 1996: 144-145)

Así, el término “polifónico” relacionado al tema, presenta una dicotomía entre la armonía de los cuerpos en movimiento durante el acto sexual, y el acto suicida de las sonatas que contiene el poemario; el dialogismo que emplea como figura retórica (pensamiento o reflexión interior expuesta en forma de diálogo consigo mismo), según M. Bajtín citado por Estébanez (2000), el dialogismo y polifonía aluden a una mezcla de voces y diversos tipos socioculturales de discurso (diferentes estilos y sociolectos) que conviven y se infieren en una obra literaria. Dentro del

texto se adopta esta expresión como una variedad de máscaras que emplea la poeta dentro de su discurso.

Las mujeres en su búsqueda de identidad y libertad, idealizan un amor, que al no ser correspondido, ellas, en un intento de disfrazar su interioridad, crean máscaras de diversos sentimientos, puesto que saben que idealizar a la persona que aman sería un acto suicida, porque las enseñanzas de las madres y abuelas les han heredado máscaras de ser vistas ante el varón como: madres, hermanas, amantes, niñas, mujeres, cuerpos sobre los cuales se ejerce dominio y posicionamiento social. Son “ellas” quienes aparentan ser dominadas, pero mediante el recurso de la sumisión van a usar las máscaras para doblegar al Otro, quienes se van a mostrar como perfectos amantes o “protomachos”, efectuando el rito de la seducción; es por ello que asumen posturas de “madre” a través del cuidado, la ternura, el abrazo maternal, el consuelo, la atención de los alimentos; volviéndose indispensables para ellos, dotándolos de halagos, a veces recriminando las malas conductas e incluso, en muchos casos, siendo reflejo de sus madres cuando tengan hijos; es decir, apuntando al ideal mariano. La postura de la “hermana”, se refleja ofreciendo apoyo, brindando consejos, entre riñas y risas llegando a una comunicación fraternal. Como “amantes”, haciéndoles sentir indispensables para la satisfacción de sus deseos carnales, centro de sus fantasías eróticas,

cuidando su cuerpo e imagen para sentirse deseada por el ser amado, sublimando sus fantasías sexuales, abriéndose a él para ser descubierta. Como “niña”, al verse inocente ante su pasión, usando un lenguaje infantil que los convenza a su deseo. En conclusión, como mujer, esta fémina es una síntesis de las expectativas del hombre sobre las mujeres que conformarán parte de su vida a lo largo de toda su existencia: intelectual, sensible, grotesca, crítica, audaz, carismática, misteriosa, ángel y monstruo a la vez, para amar como todas y como ninguna.

Así, en el poema “Adagio en sol menor”:

Esto debería ser una canción

Pero sólo avanzo de a pocos

Como un animal con miedo

Eso eres, eso soy

El miedo viene a acorralarnos

A dejarnos tendidos en la arena

(...)

(“Adagio en sol menor”, p. 29)

El encabalgamiento que se emplea en los versos posee una musicalidad lenta, que persuade los sentidos, llena de melancolía, luego el

yo poético femenino observa una escena de entrega pasional (imagen que será abordada en el próximo apartado referido al erotismo), entonces el amor genital que involucra la ternura y el deseo, desde la mirada del yo poético en una imagen que proyecta una fantasía, es decir es un deseo inconsciente. Este alejamiento de lo razonable, puesto que el yo poético se compara con un animal y su instinto de huir de aquello que le provoca miedo, ella no quiere ser la presa, sino la que, de rienda suelta a su instinto de fantasía sexual, aquí el amor se proyecta como una revelación del deseo inmerso en el instinto humano.

Sobre este postulado, Firestone, menciona:

Las mujeres también corrompen el amor, precisamente porque, al ser el amor aquello de lo que se valen como treta del débil para conseguir un estatus adjetivo homologado, no se pueden permitir idealizar al varón. Para ellas, idealizar al varón es suicida, porque, precisamente, la elección de un hombre es una astucia de supervivencia. Por lo tanto son mucho más realistas que los varones... El amor es una relación de poder en una sociedad de dicotomía de clases sexuales

(Firestone: 169-170)

Así expresará en el poema “Pero una palabra tuya”, en el que se encuentra una imagen erótica y dinámica:

Invoco tu presencia fresca, casi húmeda

Invoco tu nombre en alto y a la paciente caracola arrastrando su
babosa

Invoco tus ansias, las mías, de papel, como una máscara

Tapándonos la piel

Invoco tu perdón, Señor,

Una pecadora que posa sus plantas sobre las losetas del templo

(“Pero una palabra tuya”, p. 16)

La expresión bíblica “Pero una palabra tuya” es una frase que se pronuncia durante el acto litúrgico: “Señor, no soy digno que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme”. Asistimos entonces a una celebración del amor espiritual y a la vez erótico, espacio en el que se funden alma y cuerpo en la entrega pasional y de redención, pues, la mujer acepta su dominación. El “Señor” es una figura masculina (acaso Dios, acaso hombre), ante quien el *yo* poético se confiesa “pecadora”. Este poema, aunque parezca un acto de confesión espiritual, es una irreverencia, puesto que usa una analogía del acto de invocar a Dios cuando en realidad

está invocando al ser amado (*Invoco tu nombre en alto y a la paciente caracola/arrastrando su babosa/Invoco tus ansias, las mías, de papel, como una máscara*).

Con relación a la simbología, en este poema, se debe destacar la presencia de representaciones femeninas:

Ostras, conchas marinas, caracolas, perlas, también son solidarias de las cosmologías acuáticas y del simbolismo sexual. Poseen poderes sagrados concentrados en las Aguas, la Luna y la Mujer; además existe una semejanza entre las conchas marinas y los órganos genitales de la mujer por su semejanza con la vulva.

(Eliade, 1974: 139-140)

Entonces, llevando la interpretación del poema a otro plano, el yo poético invoca al falo del ser amado sobre su vulva (*caracola*), arrastrando su babosa, que se refiere a los movimientos de los órganos sexuales durante el coito y al hecho de derramar semen dentro de la vagina, produciendo así el éxtasis, y el orgasmo deseado, por eso se confiesa una pecadora, por sentir, desearlo y disfrutarlo, por tener la marca existencial de su condición de mujer. En otros versos dirá:

Una infame pecadora y sus pequeños murmullos

Sin saber ella misma de su propia suciedad

Porque pretendo y no pretendo

Porque las sombras se cobijan bajo nuestra oscuridad
Porque veo desde lejos una luz y emprendo el camino equivocado
Invoco tu fuerza de caída, tu cadena, tu terciopelo, tu madera,
(...)
("Pero una palabra tuya", p. 16)

Otra simbología es la "madera", que constituye una parte del árbol considerado como figura generadora de vida y que, en el poema, alude al falo, pues este contiene los fluidos necesarios para la creación de la vida. La mujer expresa la suciedad sobre su cuerpo (*Sin saber ella misma de su propia suciedad*), palabras que connotan las concepciones que de ella se han tenido durante siglos, pues la mujer, al igual que la tierra, ha sido siempre vista como un ente pasivo y fértil, receptáculo de la vida y protectora del hogar, pero el *yo* poético se encarga de derrumbar el ideario que de ella se ha formado, al confesar la trama de una revuelta que se esconde en la oscuridad del pensamiento negado por el patriarcado y desde la marginalidad elevará su pronunciamiento en contra de las convenciones ampliamente aceptadas por la sociedad, contienda en la que tendrá como aliado a su rival: *Porque pretendo y no pretendo/Porque veo desde lejos una luz y emprendo el/camino equivocado*.

Otro aspecto que se desprende de este poema es el reclamo a Dios, quien la situó como dependiente del varón. Este Dios la creó como

complementariedad del hombre y al no ser amada en su interioridad, sino recreada solo en su cuerpo, se entrega no a uno, sino a varios seres, buscando sustituir la carencia emocional, experimentando el amor y placer, aunque siempre se equivoque:

Es sólo una pecadora.

Escondo mis pies del polvo

Pero dejo huellas imborrables sobre los cuerpos de

los demás.

No aprenden, no aprenden, no aprendo

Nada sino sonar a hueco

Cuando alguien posa sus dedos sobre mi nuca

tratando una caricia

Invoco a la palabra alma y a la palabra cuerpo y

les pido perdón

Invoco tu universo, mis ansias

Y todas las bendiciones que nunca me darás

Y te pido perdón

Y me pongo las botas para salir a la calle y seguir bajo el fango

Perdón.

(“Pero una palabra tuya”, p. 16-17)

El *yo* poético confiesa ser “pecadora” tan solo por el hecho de ser mujer, no porque ella lo crea, sino porque así lo ha establecido la opresión religiosa: “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”, y la mujer, al nacer de la costilla de Adán, es vista como un hombre imperfecto, por ello, fuente de imperfecciones, por lo tanto, la mujer se confiesa “pecadora” desde su concepción; a ella se le atribuyen todos los males acaecidos al hombre, pide perdón por sus equivocaciones y por los estragos que le ha causado a su cuerpo, pero sobre todo a su alma, sin embargo sabe que es inevitable caer siempre en el mismo “fango” (pecado).

Por otro lado, en el poema “Queriendo morir”, encontramos un amor violento. El “agua” como ya se ha señalado, es símbolo de poderes sagrados atribuidos a los genitales de la mujer, mientras que el “pez” es considerado, según la simbología de Jung (1998), un elemento fálico. Aquí dialoga una escena de la desvirgación, solo a través de la mancha de sangre que suele considerarse una prueba de la pureza de la mujer, las metáforas

empleadas son un reclamo de lo que la sociedad exige de las mujeres, pero no de los varones:

Si sueño con la mancha de sangre

Sobre el agua

(...)

El pez ha dejado un rastro imperceptible en la pileta

Los niños, inocentes, quieren guardarlo

Pero lo matan...

(...)

¿Qué señal buscar para aclarar algo?

¿Acaso la mancha de sangre permanece compacta
ante la brutalidad o la inocencia?

(“Queriendo morir”, p. 31)

Según la imagen funcional, la mano, por ejemplo, que en primer lugar es zona erógena prensiva oral, y luego expulsante anal, suele ser utilizada a lo largo del poemario: *la mano de la muchacha en la bragueta del muchacho* (de: “Adagio en sol menor”); *Siento que de pronto alguien*

pondrá su mano fría/ Sobre mi nuca (de: “Hasta hacernos daño”). Una mano hinchada me derrumba sobre la cama, ésa es la mano que odio y la mano que amo. Pero en la oscuridad no puedo distinguir si es tuya, o es mía. (de: “Atrévete, me dices”).

Algo extraño pesa sobre mí

Escucho el mar reventando y me da miedo

Siento que de pronto alguien pondrá su mano fría

Sobre mi nuca

Sabes que si canto una canción la canto para ti

Si silbo en medio de la noche, sin duda, es mi

llamada

Pero estás tan lejos que nunca la escucharás

Y cuando tengo miedo no existe la paciencia

Y si los dedos fríos se posan sobre mi nuca

El temor a no dejar nada para ti me paraliza

El amor está donde tú vas

El amor está donde tú te mueves

Donde tú lo dejas bruscamente

(...)

Amor de mi vida, tú me cortaste,

(...)

(“Hasta hacernos daño”, p. 35)

Es reiterativa la invocación del ser amado, el *yo* poético eterniza en el recuerdo al amado, y le entrega su amor, su voz y sus temores, pues solo quien ama sufre la partida del otro, entendida como parte de uno (a). La separación ha producido un vacío existencial ante la existencia de un amor no correspondido.

Se encuentra dialogismo en:

... porque tú te arrepientes de las cosas, ¿no?, y si te
arrepientes, ¿en qué piensas?, contéstame, habla, dime algo.

(...)

Una mano hinchada me derrumba sobre la cama, ésa
es la mano que odio y la mano que amo. Pero en la
oscuridad no puedo distinguir si es tuya, o es mía...

(“Atrévete me dices”, p.37)

En este fragmento, la mujer presenta un reclamo por el amor no es correspondido en la misma dimensión de entrega. Algo similar ocurre en los siguientes versos:

Solo escucho un piano triste que brota de tu más pura desesperación.

Me estás queriendo tanto

Aquí me tienes

Hincada, las rodillas ya llevan la marca de las piedras

Y bajo el acantilado el mar golpea como un animal herido

Cojo con mis brazos una rama en el peñasco

Pero me hiere

Y sólo estás tú, junto a mí, en el abismo

Y espero tu cuerpo como espero el final de la batalla:

Espléndida ante la victoria

O la derrota.

(“Junto a mí”, p.39-40)

Este poema es una confesión sentimental, tal parece que lo que doblega a una mujer es el amor (*Aquí me tienes/Hincada, las rodillas ya llevan la marca de las piedras*), cada vez que el piano entona una melodía lastimera, vienen a la mente los recuerdos, tal y como se aprecia en: *Solo escucho un piano triste que brota de tu más pura desesperación. /Me estás queriendo tanto.*

Otro recurso utilizado es el símil, figura literaria que refuerza la intensidad de la desolación del yo poético femenino, quien se compara con un “animal herido”: *Y bajo el acantilado el mar golpea como un animal herido.../Y espero tu cuerpo como espero el final de la batalla:/Espléndida ante la victoria/O la derrota.* La victoria se lograría con el retorno del ser amado, cuya presencia reviviría los momentos felices junto a ella; el recuerdo del amado la acompaña siempre a través de los olores de su

cuerpo. Este es un amor que no se olvida, y la derrota consiste en saber que él no retornará, aunque conserva una esperanza que la perturba.

En la sección poética titulada “Responsos”, se encuentra intertexto cuando cita a Soda Stereo:

Dulzura del odio a sí mismo, dulzura del abismo

E.M. Cioran

Estamos al borde de la cornisa

Casi a punto de caer

No tengo miedo, sigues sonriendo

Sé que te excita pensar

Hasta adónde llegaré

Soda Stereo

(p. 51)

Este texto plasma una evidente influencia musical, que fusiona poesía erótica-amorosa-rebelde con la música de sonido fuerte-lento-desenfrenado. Constituye un prelude al contenido tanático del apartado,

principalmente en los poemas: “Esa cosa negra”, “La noche sosegada”, “Tercer intento” y “Otra canción”.

Finalmente, cabe señalar la importancia de la imagen que proyecta el “nombre”, Dolto (1986) afirma que llamar a un sujeto por su nombre, tiene una importancia narcisista que lo acompaña desde el nacimiento hasta su muerte:

Mientras la sangre ensucia mis zapatos chinos, hundo
la yema gruesa y gorda de mi dedo índice y manchado
de sabiduría escribo en el espejo algo indescifrable.

Solo al día siguiente, me encuentro con las manos sucias
de sangre negra; y al pararme para levantarme las piernas
veo en el espejo tu nombre, amor, tu nombre, amor, tu
nombre de rojo sucio, amor, tu nombre que un día...

tu nombre que un día...

(“Esa cosa negra”, p. 58)

El término “espejo” es empleado como una proyección del inconsciente. Recordar a la persona que ama es inevitable, pero la mujer intenta olvidarlo, para ello recrea un acto suicida en el cual se deshace del

recuerdo de su nombre, pero lo lleva tan impreso en la memoria con la misma tinta roja de su sangre, por eso se corta para quitarse la sangre que lleva su nombre escrito en las venas, entre las piernas, en el corazón, sobre la piel, ese nombre es impronunciable, no lo dice para subestimar el orgullo de la persona amada, para crearse la máscara del olvido y su vida sigue igual o mejor, pero esa “sangre negra” que simboliza muerte, ese “rojo sucio”, que simboliza violencia, la atormenta, hiere y daña; no queda más que vivir muriendo.

Como se ha analizado el imaginario femenino se aborda desde diversos enfoques, desde la mirada del otro y del *yo*, sin olvidar que el amor se puede presentar bajo la forma de pasión, de amistad, de ternura maternal, de inclinación amorosa, de comunidad de ideas, de piedad, de admiración, de costumbre y de cuantas maneras se imagine. Es decir, en su constante evolución, ha ido enriqueciendo y diversificando los sentimientos amorosos hasta el punto de que no parece fácil que una sola persona pueda satisfacer la rica y multiforme capacidad de amar que late en cada ser humano. Por lo tanto, la mujer como Objeto de Deseo, engendra imágenes que hace ella sobre su propio cuerpo y ser y sobre lo que la mirada del otro (masculino), hace sobre ella, muchas veces generando una mujer *cyborg* que obedece a su fetichismo, o ya sea creando oposiciones binarias, la idea de mujer joven, lozana y hermosa, contra la mujer vieja y fea; mujer como

objeto de veneración angelical (Ser Mariano, madre), contra la mujer monstruosa, histérica, suicida. Sin duda la obra es una rebelión contra aquello que mancilla el ser mujer y su cuerpo, para volverse el centro desde donde la misma mujer escriba, se identifique y cree su propio signo.

3.2. El erotismo: subterfugio de la revuelta

3.2.1. Una revuelta íntima

El cuerpo, *locus* que expone nuestro género, sexualidad y experiencias vividas, es también nuestro medio de comunicación con el otro. Este es uno de los tópicos más relevantes de la poesía de Rocío Silva Santisteban en general y uno de los ejes temáticos de *Mariposa negra* (1993).

El *yo* poético del poemario, tal como ya se ha señalado, es femenino, y desde esa perspectiva, su voz está expuesta desde la identidad de género, la cual expresa su subjetividad y va a exponer las experiencias corporales, tratando de erradicar patrones culturales establecidos.

Cuando se analiza *Mariposa negra*, no se puede dejar de lado al erotismo, entendido, en la línea de Octavio Paz, como acto humano dador de vida y de muerte y también como “sed de la otredad” (Paz, 1996). Este

elemento sustancial subyace en la lírica del poemario construido en base a las reminiscencias del ser amado, de la violencia de los cuerpos y del fracaso de la relación de pareja. En tal sentido, erotismo y poesía mantienen un lazo muy estrecho, pues el pensar y el sentir, la experiencia y las reflexiones brindan como fruto a la poesía.

El *yo* poético femenino en *Mariposa negra* elige la exploración de los sentidos que la llevan a indagar en la sinuosidad del amor, manifestado en su lenguaje más sublime: el erotismo. Y es que el amor, tal como lo manifiesta Paz (*Ibíd.*: 33), es atracción íntegra hacia una persona como sujeto individual, es la atracción a su espiritualidad y hacia su cuerpo. En el poemario, el amor femenino expresado por el *yo* poético transita desde el amor “verdadero”, aquel que consiste en la “transformación del apetito de posesión en entrega” (: 117), hasta el amor simbólico, el cual le permite a la voz lírica exponer su credo.

El amor verdadero se deja apreciar en los siguientes versos en los que la mujer se entrega al frenesí y al paroxismo del acto consagrador en la celebración amorosa:

Llámame, muérdeme, llora un poco más

Ven

A pesar de todo no sé qué tengo y quiero

Acariciarte.

(“Lo blanco del cuerpo”, p. 14)

En cuanto al amor simbólico, está expresado mediante el acto de posesión, ejecutado, en este caso por la mujer, pues es ella quien acciona con vehemencia en la ceremonia pasional y relega a la figura masculina, convirtiéndolo en un sujeto pasivo:

Sobre mi jinete cabalgo hasta no verte más

Cabalgo como una diosa enfurecida

Cojo las crines de tu pelo,

Hundo mis espuelas en tus ancas

Y mientras tú gimes dejo caer mi saliva

Una raya larga de mi saliva sobre tu frente.

(...)

(“Venus”, p. 55)

La entrega y la posesión carnal en estas dos secciones polifónicas no es parcial, sino total. El erotismo, metáfora de las pulsiones de vida y de muerte se aloja en la estética heterodoxa de la autora, más precisamente, del *yo* poético, quien, en los primeros versos dialoga con el amante ausente:

Llámame, convirtiendo ese amor en ternura y melancolía (*A pesar de todo no sé qué tengo y quiero/Acariciarte*). Y es que, como lo ha señalado Bataille (2010), la pasión nos adentra en el sufrimiento, pues: “Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que solo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado”. En esta primera sección, el impulso erótico violento (*muérdeme*), puede liquidar a la mujer, arrasar con todo a su paso, pero no es ese el objetivo del llamado (*Llora un poco mas/Ven*), pues “una calma viene a aplazar la violencia, Eros y Tánatos se transmutan en ternura” (Clément y Kristeva, 2000), tal como se percibe en los dos últimos versos (*A pesar de todo no sé qué tengo y quiero/Acariciarte*).

En la siguiente sección, perteneciente a “Venus”, es la mujer quien doblga al varón, desdoblando su imagen en una segunda y una tercera persona, y efectuando la metáfora hedonista, bendiciendo y fracturando la autoridad falogocéntrica. Ella no se postula como un ser inerte, sino activo y en este encuentro sexual fluye la subjetividad afálica, el cuerpo de la mujer se libidiniza y erotiza en la sublime contemplación negada por la sociedad patriarcal. Desde la mirada psicoanalítica de Jung (1998), la simbología animal representa a la libido sexual y junto al acto de la cabalgada, que aparece representado por el caballo o, en este caso, la yegua en acción, se presentan como una alegoría de la idea del sujeto con su esfera

instintiva animal, por lo tanto, simbolizan imágenes sexuales inconscientes, que, en este caso, el yo poético no intenta reprimir: ella es quien cabalga, pero no es “jinete”, sino la yegua robusta y poderosa quien se adueña del cuerpo del amado (*Cojo las crines de tu pelo,/Hundo mis espuelas en tus ancas*) y lo sume en el delirio, para luego subyugarlo mediante el sacramento del bautismo (*Y mientras tú gimes deajo caer mi saliva/ Una raya larga de mi saliva sobre tu frente*), apropiándose de la espiritualidad y del cuerpo del sujeto masculino, efectuando un intercambio de roles, ya que la razón ya se ha perdido en la exaltación de los genitales.

En el poema “Junto a mí”, se retoma nuevamente la presencia de la “yegua”, la cual aparece en su forma voluptuosa, seducida y erotizada por el sujeto masculino, ¿acaso el jinete?, quien ejecuta el acto erótico palpando el cuerpo de su amada, quien se entrega a la sugestión sin resistencia, usando este recurso como táctica para perturbar a su amante y someterlo mediante los placeres del cuerpo:

Estás peinando a una yegua, le pasas una escobilla
suavemente por el lomo, acaricias el lomo del animal,
la hondonada entre la cabeza y las ancas y la yegua
se estremece

(“Junto a mí”, p. 39)

El hombre goza del contacto físico con la mujer (simbólicamente “yegua”), vierte en este espectáculo erótico de tocamientos y caricias, todos los sentimientos y emociones que les son útiles a los dos y esta “se estremece”; están dialogando con el lenguaje corporal, entre silencios mutuos, la erótica verbal cobra su sentido:

El amante ama por igual al cuerpo y al alma. Incluso puede decirse que, si no fuera por la atracción hacia el cuerpo, el enamorado no podría amar al alma que lo anima. Para el amante el cuerpo deseado es alma; por esto le habla con un lenguaje más allá del lenguaje pero que es perfectamente comprensible, no con la razón, sino con el cuerpo, con la piel.

(Paz, 1996: 129)

Ya se ha señalado que la connotación de “caballo” o “yegua” es ampliamente erótica, pues representa la instintividad, la libido sexual. En la escena poética, es el varón quien acaricia el cuerpo de la mujer (*acaricias el lomo del animal*) hasta llegar al extravío de su sexo (*la hondonada entre la cabeza y las ancas*), provocando el goce anticipado de la cópula (...y la *yegua/se estremece*). Se tiene que retomar la consideración general de que uno de los principales medios discursivos de la mujer es siempre su cuerpo y este texto le va a servir para desarticular la cultura falocrática. En tal

sentido, el sujeto masculino está velando sus deseos, exponiendo su emotividad a través del contacto físico, mientras que la mujer recepciona en la piel y vuelca, a partir de esta fricción, para sí toda su interioridad (*se estremece*). Pero su sexo, el extravío del sujeto masculino, esa “hondonada”, se perfila como la intersección de lo humano con lo animal, pues la razón, simbolizada por “la cabeza” y el delirio del goce sexual, metaforizado por “las ancas” se fusionan en el preludeo del coito.

Solo hay un desenlace posible del encuentro entre los amantes: la energía vital será consumida por el juego de la muerte, asumida esta vez por el *yo* poético en su dimensión simbólica de la identidad de género, la cual le va a permitir un encuentro de atracción y rechazo con la figura masculina: “...los objetos sexuales son ocasión para una continua alternancia entre repulsión y atracción; y, en consecuencia, entre la prohibición y su levantamiento” (Bataille, 2010). Las pulsiones freudianas surgen de la experiencia que suscitan los cuerpos y cuyo desenlace no es otro que la muerte, de la cual, la mujer puede salir victoriosa, produciéndose así la resurrección del cuerpo y por tanto, su divinización, o derrotada, subyugada ante la figura imponente del Padre:

Y sólo estás tú, junto a mí, en el abismo

Y espero tu cuerpo como espero el final de la batalla:

Espléndida ante la victoria

O la derrota.

(“Junto a mí”, p. 41)

La poesía de Rocío Silva busca la exaltación del placer erótico, de los saberes, de las creencias y de las sensaciones liberadas a través de la palabra en su forma más irreverente:

Desde aquí puedo decir:

Estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno

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

Y nadie sabe qué sentir

Entonces te volteo

Y continúo

Lamiendo

Con desenfreno.

(“Hardcore”, p. 22)

El orden establecido nos indica que es el hombre, en las relaciones sexuales, el sujeto activo, mientras la mujer es el sujeto pasivo. Bataille (2010) afirma: “Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres”. Al mismo tiempo, asegura: “...la parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador”; sin embargo, el sujeto masculino es subyugado en la búsqueda de la satisfacción del deseo erótico y el *yo* poético femenino transgrede la norma tradicional invirtiendo los papeles, en busca de la satisfacción de sus deseos orgásmicos: *Estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno*. La voz femenina se pierde en el terreno hedonista, procediendo en el acto de la seducción sin medida y con repudio a las críticas sociales: *Y las tías, puaj, y las muchachas, puaj*.

Bourdieu (2000) considera que el acto sexual es símbolo de dominación, de poder; en tal sentido, es la mujer, y no el hombre, quien asume la supremacía en el hilo conductor de este poema. Desde el título se anuncia el vigor de la representante femenina: “Hardcore”, entendido en nuestro idioma como “pieza musical con tonalidades fuertes, duras o pesadas”. El sujeto corpóreo femenino entonces se presenta en su forma más hercúlea, instaurando así la patente de irreverencia, el *caos* se hace presente y atraviesa los límites del *logos*, conjurando todas las posibilidades en el arte amatorio. El cuerpo aparece sin censura, siente, acciona con vehemencia, se posiciona en lo más elevado para, desde ahí

subyugar la otredad: *Entonces te volteo/Y continúo/Lamiendo/Con desenfreno.*

En el poema “Atrévete, me dices”, el erotismo aparece también de modo efusivo, en actitud de entrega del sujeto femenino:

Estoy soñando con árboles que me acorralan y un
inmenso sueño rojo. De repente vienes con tus brazos
de gigante, por atrás, pegas el cuerpo a mis nalgas y
con los barrotos delante vas creando un baile aterrador.

Atrévete, me dices.

Y de tu cuerpo pintado de azul ultramarino se desprende un líquido ámbar que es mi liberación.

Siéntate conmigo, aquí, junto a mí, ven con tus dedos
largos y péntrame. Eso es lo que quiero, que me
beses, odiando la punta de tu lengua, odiando la punta
de tu cuerpo.

(...)

(“Atrévete me dices”, pp. 37 y 38)

En estos versos, los recursos oníricos “árboles” y “rojo”, presentan el dominio tradicional del sistema patriarcal sobre la mujer, la sumisión y la violencia a la que siempre ha sido sometida, aspecto que se constata con la posesión efectuada por el varón, quien como corolario del acto sexual expulsa el semen.

El cuerpo del sujeto masculino es dador de vida, pues el “azul” y el “líquido ámbar” (semen) se asocian con la creación, con el cielo, con el mar, con la fecundidad; sin embargo, al conceder la vida, también la han liquidado con la muerte conferida por el orgasmo. La unión carnal no ha sido sencilla, el *yo* poético se envuelve en una relación insana. En el delirio de la cópula los amantes han perdido la razón y es ahora el instinto animal que trasgrede el juicio, el *yo* poético dialoga en forma imperante: *Siéntate conmigo, aquí, junto a mí, ven con tus dedos/largos y penétrame. Eso es lo que quiero, que me/beses, odiando la punta de tu lengua, odiando la punta/de tu cuerpo*. En este diálogo febril enmascarado por la sensualidad, pretende desposeerlo de su ser y volcarse en la pasión; solicita que rechace las convencionalidades de su credo (la *punta* de su *lengua*) y las posibilidades de su identidad sexual (la *punta* de su *cuerpo*, alusión al falo), tratando de subvertir el sistema, pues de lo que se trata es de “exponer las prácticas machistas para erradicarlas” (Moi, 1988: 10).

El recuerdo se vuelve preponderante, el Eros y el Tánatos se hacen evidentes y la nostalgia se apodera entonces de la escena:

Escucho la música y eres tú, odiándome y amándome
como nunca

(“Atrévete me dices”, p. 38)

La mujer se envuelve así en la dualidad del placer y castigo, de terror y de atracción, como producto de su vinculación con el sujeto ant/agonista:

Los hombres [y las mujeres] están sometidos a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación.

(Bataille, 2010: 72)

La relación de pareja se ha fracturado por el distanciamiento o la ausencia del amante:

Si vienes y me besas la mano estoy segura que lloraré.

(“Atrévete me dices”, p. 38)

Entonces el sujeto corpóreo “pintado de azul ultramarino” orilla a la mujer hacia el final de su existencia (la vida y la muerte se atraen), pero esta ejerce un último recurso, el doblegamiento, el cual, actúa una estrategia discursiva para contrarrestar la opresión del falo.

Otro poema que aborda majestuosamente el fracaso amoroso desde el erotismo viene a ser “Persianas”, poema que indaga en la convulsión erótica y el entendimiento de los cuerpos:

La luz que viene de la calle
A través de las persianas
Sobre los cuerpos en movimiento
Envueltos en sudor
Amalgamados
Refleja en la pared una sombra
Al decir de ella una sombra amarga
Al decir de él una sombra más.

(“Persianas”, p. 23)

En estos versos, el recurso erótico no aparece como prelude del acto sexual, sino como un elemento contextual reflejado por la “sombra” en movimiento, proveniente de la luz que atraviesa las “persianas”, término que rotula el poema, entendido este como un objeto que acompaña, con sus movimientos de apertura y cierre, el arte sexual oculto, proyectado ante los ojos del lector. Los amantes se vuelcan en los espasmos provocados por la fricción salvaje de “los cuerpos en movimiento”:

[La convulsión erótica] libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de la carne excede un límite en ausencia de la voluntad.

(Bataille, 2010: 97)

La comprensión del lenguaje corporal en los versos es singular y rítmicamente pausada (nótese el espacio entre las grafías del verso “a m a l g a m a d o s”). Los cuerpos se han entregado a la confusión de los genitales y se encuentran en la intimidad de una habitación, ambiente que

permite la libre sublimación de la libido, la actuación oculta del “pecado”, la ejecución de lo “prohibido”, tal como lo señala Bataille (2010): “...la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido”. La búsqueda del placer está regulada por el trance lento del acto carnal, hecho que prolonga el frenesí y pospone la llegada del orgasmo:

Bajo el influjo del instinto de conservación del yo queda sustituido el principio del placer por el principio de la realidad, que, sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exige y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamiento a algunas de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el largo rodeo necesario para llegar al placer.

(Freud, 2013: 234)

Los cuerpos se comunican en la búsqueda del placer deseado y consecutivamente, de la muerte de los amantes atraída por el erotismo; pero esta comunión no es trivial, sino un profundo conocimiento de la Otredad. Esta concepción que da confirmada en palabras de Bataille (*Ibíd.*): “Sin una secreta comprensión de los cuerpos, que solo a la larga se establece, la unión es furtiva y superficial, no puede organizarse, su movimiento es casi

animal, demasiado rápido, y el placer esperado suele hacerse esquivo”. Sin embargo, en los dos últimos versos (*Al decir de ella una sombra amarga/Al decir de él una sombra más*), la voz poética reafirma su postura de inconformidad con el orden establecido, ella refleja una “sombra amarga” y eleva su pronunciamiento frente al varón (*una sombra más*), respaldado por el colectivo social de pensamiento machista.

En forma menos desenfadada, asistimos al espectáculo de la sugestión de “Adagio en sol menor”, cuadro retratado por la voz poética, quien ahora es testigo-partícipe de la voluptuosidad:

El miedo viene a acorralarnos

A dejarnos tendidos en la arena

los brazos en cruz

los pezones erguidos

la falda de la muchacha a medio abrir

la bragueta del muchacho descubierta

la mano de la muchacha en la bragueta del

muchacho

Y un calor desenfadado que me calme

Y un dolor sobre el pecho que me frene
Y un sinfín de decisiones detrás
De la calma —de la mano— de los frenos

Ojos necesito para ver esta escena
Y manos para sentirla por dentro.

(“Adagio en sol menor”, p. 29)

El texto que rotula estos versos: “Adagio en sol menor”, es una clara alusión a la gran connotación polifónica del poema, una clara mezcla de verbo acompañado por la famosa sonata de Albinoni. En este célebre poema de Rocío Silva, la angustia que paraliza al yo poético se ve obstruida por la contemplación del alumbramiento en un cuadro sensual (*los brazos en cruz/los pezones erguidos/la falda de la muchacha a medio abrir/la bragueta del muchacho descubierta/la mano de la muchacha en la bragueta del muchacho*). Y es que la cruz es, antes que nada “el árbol de la vida” y “símbolo materno” (Jung, 1998), en el caso de los pezones, ocurre algo similar, pues son sinónimo de alumbramiento, de vida, pues contienen la savia que perpetúa la existencia del ser humano. La descripción realizada por el yo poético la hace partícipe de la escena erótica en la que vuelca toda su interioridad (*Y un calor desenfrenado que me calme/Y un dolor sobre el*

pecho que me frene/Y un sinfín de decisiones detrás/De la calma —de la mano— de los frenos), esta vinculación del yo poético pone de manifiesto su participación en el juego erótico, haciéndola cómplice del acto amoroso (Ojos necesito para ver esta escena/Y manos para sentirla por dentro). El trío musical se ha formado, la sonata tiene como protagonistas al yo poético, a la “muchacha” y al “muchacho”, quienes de modo lento se dejan envolver por la trama de la seducción.

3.2.2. Un acto suicida:

El poemario *Mariposa negra* (1996) está signado, de principio (con el poema cuyo título rotula al libro) a fin (con el poema “Otra canción”) por la muerte, exigida por el juego erótico y los placeres del cuerpo. Y es que, en palabras de Lorite:

La muerte no se opone a la vida, sino al individuo. La muerte es la consecuencia de la irreversibilidad de la vida, de la misma combinación azarosa de esa síntesis que determina cada individuo. Una síntesis imprevisible, ocasional, que consume lentamente su capacidad de redundancia, y que, en un momento dado, agota todas las energías de que ha dispuesto para mantener su unidad.

(Lorite, 2003: 34)

Entonces la muerte constituye una de las características propias de la vida, la complementariedad y consecuencia de la creación, de la reproducción. Y es justamente nuestro accionar frente a la vida y a la muerte, según el psicoanálisis, lo que nos motiva a ejecutar pautas de comportamiento, a lo que Freud denomina las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte.

La muerte subyace como elemento propio del erotismo, puesto que el erotismo es dador de vida y de muerte y con la muerte se da por finalizada nuestra continuidad en el mundo real y subjetivo. Rocío Silva hace uso de un recurso que le permite apropiarse de la muerte para plasmar las heridas, las cicatrices, la experiencia y la postura ideológica, y este recurso es la poesía, puesto que la única forma de apropiación de la muerte es simbólica. En este sentido, cobra preponderancia el tema de la muerte, manifestada en el poemario a través de la violencia de los cuerpos, la sexualidad y las tendencias destructivas y/o autodestructivas del sujeto:

La muerte es inseparable del placer, Tánatos es la sombra de Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte: las células se unen para formar otra célula y así perpetuarse. Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte.

(Paz, 1996: 161)

“Mariposa negra” es la primera composición del libro que lleva el mismo título, es una magnífica muestra del contenido tanático que reposa en los versos de los poemas que conforman el libro. Sus líneas cargadas de sensualidad, expresan la trasgresión del erotismo, el “pecado”, lo abyecto. En este poema altamente cromático no solamente se presenta la temática erótica como lenguaje amoroso, sino que se presentan las pulsiones de vida y de muerte en la terminología del psicoanálisis, las cuales motivan el accionar de los sujetos. Según Bataille (*Ibíd.*): “Si la unión de los amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse (...) solo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría. Nos negamos a ver que la vida es un ardid ofrecido al equilibrio, que toda ella es inestabilidad y desequilibrio, que ahí se precipita. La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión.” En tal sentido, el Eros y el Tánatos se atraen y constituyen dos componentes del mismo proceso que es la vida. Paz (1996) señala: “No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad”. Si la unión implica pasión y esta posesión y entrega conllevan al amor, al convertir al objeto del encuentro erótico en una persona única, exclusiva, así la sexualidad y la muerte constituyen dos momentos de la celebración del ser y evocan la eternidad:

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

Mi habitación rojiza se abre como una niña y
espera
Pero este rojo tuyo no puede mezclarse ni sangrar,
no puede
Rebajar esta brecha de tormento entre tu espacio y
el mío
Tu saliva de nuevo sobre la palma de mi mano y
tus ojos intentando

(“Mariposa negra”, p. 11)

La “habitación rojiza”, imagen mimética de la vagina, espera, atrae hacia sí al falo, representado por el color “rojo” (alusión al glande del miembro masculino), cargado de violencia, el cual “no puede mezclarse ni

sangrar”, pues siendo la parte final del pene, una extensión del cuerpo esponjoso del órgano viril, es la fuente de placer y de poder más importante del hombre y del imaginario social, el cual expulsa fluidos. En el caso de la vagina, conducto interno fibromuscular femenino, contiene los fluidos, los cuales se mezclan, durante la cópula, con los fluidos expulsados por el falo. La unión carnal no puede reducir el distanciamiento simbólico (corpóreo, emocional, político) que hay entre los amantes, pero el semen (*saliva*) llega para liberar esta carga emocional de la mujer, prolongando el tránsito hacia la muerte.

La violencia también esta expresada en el poema:

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

(...)

No amor

No basta con emitir gruñidos de animal en celo,
No basta con destrozar mi ropa en jirones al aire,
no basta

Con inyectarnos veneno en este encuentro

(...)

(“Mariposa negra”, pp. 11 y 12)

Esta violencia es explicada por Bataille (*Ibíd.*), quien señala que el principio del erotismo está en la abundancia de los genitales, que, aunque el erotismo sea propiamente humano, hay un impulso animal en nosotros que nace de la voluntad; este impulso carnal nos descontrola y arremete contra el otro. Esta celebración de la lucha de los cuerpos no es más que la pugna por la aprehensión del Otro, por conseguir el poder.

¿La mujer ha inventado el escenario y las actuaciones?, o ¿vive y se mortifica con las reminiscencias de una relación amorosa? El sentimiento lacerante de la ausencia del hombre la abisma en la melancolía; le perturba la idea de encontrarse sola. Este sentimiento desgarrador no es más que autodestructivo; la mujer sublima con la imaginación la expectativa del encuentro amoroso y al encontrarse de cara con la realidad, sufre.

Quando termino de escuchar la música que dejaste

Quando corto un pedazo de pan y lo mastico para

engañar mi furia

Quando recorro con ojos lascivos la habitación en rojo

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

(“Mariposa negra”, p. 12)

En “El desierto de Atacama”, el ritual amoroso, ese estallido emocional, se condensa en la interioridad femenina, desde el punto de vista anatómico, fisiológico y mental, las sensaciones y significaciones del cuerpo vivido femenino se vuelcan hacia adentro, teniendo como representación simbólica a la vagina, mientras que el hombre concentra las experiencias del cuerpo hacia afuera, que es en donde se encuentra localizado el pene. Este rito se ve reflejado en los siguientes versos:

De pronto él me coge por la cintura y sostengo ese
instante de plenitud, lo sostengo entre los hombros,
lo sostengo, y exploto hacia adentro.

(...)

(“El desierto de Atacama”, p. 46)

La reflexión no se hace esperar en la voz del yo poético del mismo poema, quien ahora se interroga sobre las variantes de la violencia:

Me pregunto cinco años después: ¿si soy autodestructiva, puedo ser destructiva?, ¿si me odio, soy capaz de matar?

(...)

(“El desierto de Atacama”, p. 47)

En este caso, según Marcuse (1983), el objetivo del impulso tanático no es la destrucción *per se*, sino la “eliminación de la necesidad de destrucción”, en ese sentido, un individuo desea destruir porque se siente avasallado, en peligro, maltratado y porque busca proteger su integridad y defender su libertad y autonomía.

En los versos expuestos se retoma nuevamente la estrategia subversiva femenina de desarticular el patriarcado. La mujer es el ser que se encuentra fuera del sistema, fuera del espacio en donde se recrean los

discursos de poder. La subordinación, la humillación, el rechazo, el menosprecio logran que ella eleve su pronunciamiento, su actitud manifiesta de querer violentar al Otro, pues ha sido ya violentada y, por lo tanto, reclama la equidad genérica.

3.3. El empoderamiento del falo:

Desde siglos atrás el hombre se ha valido de su masculinidad para ejercer poder sobre el ser femenino, muchas veces encasillándola bajo denominaciones triviales como “ente pasivo” o “ser reproductor”, para tal efecto, inventaron roles para su género sexual, le negaron una educación intelectual, y, además de toda esa vejación, crearon frases misóginas para denigrarla. Katharine M. Rogers, en su estudio de “Sexismo en la literatura”, da a conocer una serie de razones culturales para este fenómeno:

1. Rechazo o sentimiento de culpabilidad por el sexo. 2. Reacción contra la idealización con que los hombres han alabado a las mujeres. 3. Sentimiento machista, deseo de mantener a la mujer sometida al hombre. Todo ello arraigada a la sociedad.

(Rogers citada por Moi, 1998: 40)

Para su explicación se citarán algunas frases misóginas que parten del ideario masculino, tales como:

La mujer es el hombre imperfecto (Averroes); La mujer siempre será mujer, es decir, estulta, aunque se ponga la máscara de persona (Erasmus de Roterdan); La mujer es como la hiedra que crece en todo su esplendor mientras se enrosca al árbol, pero no vale para nada cuando se separa de él (Moliere); En toda mujer de letras hay un hombre fracasado (Charles Boudelaire); No hay nada que se parezca tanto a un hombre tonto como una mujer sabia (Jacinto Benavente).

(Guerra, 1995: 29).

Estos calificativos dejan en claro que, a lo largo de la historia, la mujer ha sido vista como un eterno femenino, un ser mariano, un sujeto pecador, la culpable de las desdichas del hombre, el “Otro del hombre”, negándole el derecho de ser partícipe de su propia historia y de su propia definición, o como lo diría Guerra: “una mujer fragmentada, quien va en búsqueda de un Yo, de un origen, no paradisiaco, sino ideológico-cultural” (Guerra, 1995: 215).

En esta línea, se debe entender que el hombre se ha atribuido el derecho al uso, intercambio, a las figuraciones y representaciones de la mujer.

Sobre esta base conceptual, se empezará el desentrañamiento de *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban, análisis que esta vez partirá de dos interrogantes, la primera: ¿Qué se entiende por empoderamiento?

Braidotti (2004) menciona lo siguiente: “el feminismo constituye la pregunta; la respuesta es el empoderamiento de la subjetividad femenina en el sentido político, epistemológico y experiencial. Por empoderamiento me refiero tanto a la afirmación positiva (teórica) como a la promulgación concreta (social, jurídica, política)” (: 15).

Se desprende de esta idea que la mujer busca su liberación, cansada de verse prisionera de su propio cuerpo, lucha para empoderarse de su feminidad y a través de ella restablecer su orden y rol dentro de la sociedad. Se debe recordar que Mujer no es aquella que viste o se maquilla como mujer, ni aquel sujeto que posee vagina, Mujer es aquella que piensa y busca subvertir su situación, aquella que no se deja convencer con frases y exquisitas cortesías a cambio de favores que la esclavizan; en síntesis: “No se nace mujer; llega una a serlo” Beauvoir (2009). En tal sentido, muchas mujeres, principalmente ideólogas y/o escritoras desean empoderarse, adueñarse del lenguaje para tener una voz propia y dejar de ser una imitación masculina; esto no significa pensar como feminista, sino pensar como mujer.

La segunda interrogante sería la siguiente: ¿Qué significa “falo”? Conceptualización que es provista por los psicoanalistas Laplanche y Pontalis:

En la antigüedad grecorromana, representación figurada del órgano masculino. En psicoanálisis, el empleo de este término hace resaltar la

función simbólica cumplida por el pene en la dialéctica intra- e intersubjetiva, quedando reservado el nombre «pene» para designar más bien el órgano en su realidad anatómica. Sólo en algunas ocasiones encontramos el término «falo» en los escritos de Freud. En compensación, en su forma adjetiva, lo hallamos en diversas expresiones, principalmente la de «fase fálica». En la literatura psicoanalítica contemporánea se constata un empleo cada vez más diferenciado de los términos «pene» y «falo», utilizándose el primero para designar el órgano masculino en su realidad corporal, mientras que el segundo hace resaltar el valor simbólico del mismo.

(Laplanche y Pontalis: 2004, 136-137)

Sobre el mismo aspecto, Kristeva (1999) indica: “Se le llama fálica a la conjunción, al encuentro, al cruce entre, por una parte, la importancia del símbolo –del pensamiento– por un lado, y, por otra parte, la excitación genital. Lacan señala esta “marca del falo”, y habla de un falo sin encarnación que organiza siempre, a partir de ahí, la psicosexualidad del sujeto. La identificación primaria, el narcisismo, la sublimación, la idealización, la imposición del ideal del yo y del superyó, no son más que algunas etapas bien conocidas del posicionamiento del futuro sujeto con respecto a esta referencia fálica; en otros términos, de esta unidad del sentido y de la ley. (...) Muchos autores han destacado las particularidades que destinan el *pene* a ser investido por los dos sexos y a

convertirse en el *falo*, es decir el significante de privación, de la falta del ser, pero también del deseo de significar, lo que por consiguiente lo vuelve el significante de la ley simbólica, un solo sexo (pene), una sola libido (la que corresponde a lo macho), un solo símbolo para la actividad de pensamiento (falo): esta experiencia fálica común a los dos sexos seguirá siendo un *dato básico inconsciente* (para los dos sexos)". Idea que confirma que la mujer también posee un falo, denominado por el psicoanálisis "falo invertido", en referencia al clítoris.

Según el psicoanálisis, la envidia de no tener falo genera en la mujer el Complejo de Castración, postulado visto como misógino; al respecto Beauvoir expresa:

...el erotismo masculino se localiza definitivamente en el pene, mientras que en la mujer hay dos sistemas eróticos distintos: clitoridiano uno, que se desarrolla en el estadio infantil; vaginal el otro, que no se desarrolla hasta después de la pubertad; (...) la niña envidia el falo como símbolo de los privilegios concedidos a los muchachos; el lugar que ocupa el padre, en el seno de la familia, la universal preponderancia de los varones, la educación, todo lo confirma de la idea de superioridad masculina" que en la mujer su sistema de placer se ubica en el clítoris.

(Beauvoir, 2009: 44-45)

Al ser las mujeres fuente de erogeneidad, se le niega la posibilidad de experimentar orgasmos; una prueba de ello es que, durante el coito, la mujer,

socialmente establecido, debe ocupar el lugar de subordinación (debajo del hombre). Sin embargo, este esquema es revertido en el discurso del poemario *Mariposa negra*, pues será la mujer quien dirija la danza erótica-sexual, siendo ella la protagonista de la escena; por lo tanto, a través de sus versos intentará invertir la situación de la marginalidad de la mujer, en la constante busca de su satisfacción y autoconocimiento.

Para el logro de sus objetivos, Rocío Silva Santisteban plantea la ejecución de su proyecto que consiste en el empoderamiento del falo en dos planos: el plano temático sexual subjetivo y el plano estético escritural objetivo.

3.3.1. Empoderamiento del falo en el ámbito sexual:

El *yo* poético femenino busca erradicar la concepción de que es el varón quien dirige las riendas en la cópula sexual, así encontramos en el poema “Mariposa negra”:

Quieto,

Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo

inerte

Y sentir que mis olores te poseen, se incrustan

entre tus vellos,

(...)

No amor

No basta con emitir gruñidos de animal en celo,...

(...)

(“Mariposa negra”, p. 11)

El vocablo imperativo “quieto”, acompañado por el siguiente verso:
Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo inerte, ejercen poner en la dinámica de la convulsión sexual, busca revertir la posición de la mujer en la seducción y en el coito; ahora es el *yo* poético femenino quien conquista, seduce, posee, penetra en la ideología del amante para luego desdeñarlo y enseñarle que se debe resemantizar la noción de la unión corporal. Ya no es la mujer quien se muestra sumisa, ya no es un ser pasivo carente de orgasmos, ya no es receptáculo de placer. El vocativo “amor”, correlato del momento pasional ha sido desvirtuado por el hombre: *No basta con emitir gruñidos de animal en celo, ...*; “no basta” porque su sed de amor no es carnal, sino emocional, una necesidad de cariño, de comprensión, de protección, de entrega total, es un mensaje de llamado a la identificación, a la compenetración (*Y sentir que mis olores te poseen, se incrustan entre tus vellos*), ella solicita que se la ame con la misma intensidad en cuerpo-mente-espíritu, pues esta carencia la consume, la destruye.

Para Reisz (1996), en la obra *Mariposa negra*, la voz poética: “En un tono alternativamente imperioso, desgarrado o furibundo, su afilada lengua de mujer dispuesta a todo no se cansa de dar órdenes que el amante no obedece, o de disparar quejas y reproches que parecen caer en el vacío como balas perdidas”:

Una canción es sólo una sombra

Que nada te evita en el camino

Arrastra tu voz

Arrastra tu deseo

El tiempo que me circunda te deja suelto a ti

La voz que te nombra no me dice ni me desdice

(...)

(“Canción”, p. 13)

Esa mariposa herida, que es la voz confesional del *yo* poético, expresa el recuerdo de una relación amorosa, el reclamo indirecto al olvido en que la tiene su pareja; mientras él sigue con su vida, ella no deja de pensarlo, evoca su “voz”, su “deseo” lastimero (*Una canción es sólo una*

sombra/Que nada te evita en el camino/Arrastra tu voz/Arrastra tu deseo).

La queja del por qué el “tiempo” (recuerdo) la abraza más a ella es un lamento que transgrede los sentidos y es que la mujer es un ser sensible, mientras que el hombre es visual, práctico; mientras ella siente satisfacción con los detalles y las caricias, él experimenta satisfacción con el placer sexual. Análoga a esta noción del recuerdo, el reclamo puede ser visto también como una protesta contra el transcurrir del tiempo que causa estragos sobre la piel y los olores de la mujer, y en cambio el amante no recibe los daños del tiempo (*El tiempo que me circunda te deja suelto a ti*). Y es que el cuidado del cuerpo, la imagen ante la sociedad, tal como se ha señalado en el Capítulo II de este estudio, solo ha sido un imperativo para la femineidad, pues este cuidado personal del cuerpo le permite su posicionamiento en los círculos de poder y le confiere un símbolo de distinción frente a los demás, mientras que para el varón es solo un artificio.

Otro poema que expone la noción del empoderamiento del falo es “Lo blanco del cuerpo”. La connotación simbólica del color blanco, entendido en el medio religioso siempre como “pureza”, en el ámbito erótico se refiere al semen: “leche”, pero también significan neutralidad. Los versos: *Te arrancaría todo lo blanco del cuerpo/Para enseñarte la herida*, son una advertencia suicida, un deseo de matar para transformar al hombre en un ser que sienta como ella y deje de ser indiferente a los

problemas que ocurren en la relación de pareja; la mujer intenta dotar de vida, de sentimientos, de emociones, de dolor, de sufrimiento a su pareja: volverlo un ser sensible.

El corazón ablandado, me dejarás
Sin remordimientos porque nunca sonreímos
Como una pareja feliz.

Te arrancaría todo lo blanco del cuerpo
Para enseñarte la herida.
(...)

(“Lo blanco del cuerpo”, p. 14)

Dentro de la poética de Rocío Silva Santisteban se encuentran citas que encabezan los poemas, estos epígrafes, enfatizan el contenido temático de los versos, son, en algunos casos, una llamada de atención hacia ciertos significados o elementos formales, tal como lo señala Luján (1999): “...supone cierto juego de complicidad con el lector, etc., pero por encima de todo los caracteriza el hecho de construir un diálogo con la tradición; ...” (:37).

Rocío Silva Santisteban utiliza epígrafes en poemas como: “Pero una palabra tuya”, “El desierto de Atacama”, “Venus”, “Esa cosa negra”, “Tercer intento”.

En el poema “Pero una palabra tuya”, emplea un epígrafe del autor T.S. Eliot, el cual refuerza el tópico del poema, refiriendo al universo masculino y el gobierno que ejerce sobre la mujer, el hombre se apodera, mediante invocaciones, de su subjetividad y de su cuerpo, doblegándola, incitándola a volver al rebaño del yugo patriarcal del cual ha formado parte por generaciones, invitándola a seguir siendo parte del sistema opresor que aun hoy en día modela su cuerpo y su ideología. Este epígrafe es una invocación al cambio, a la indiferencia contra los preceptos machistas en la búsqueda de la creación personal de la identidad genérica y sexual.

enséñanos a que nos importe

y a que no nos importe

T.S. Eliot

(“Pero una palabra tuya”, p.16)

En los siguientes versos, el *yo* poético femenino, representante colectivo de la mujer, invoca poder, fuerza en la lucha subversiva contra

esa totalidad (Dios-patriarcado) que la ha configurado, dones que no recibirá por ser “mujer”. Mediante un lenguaje osado, eleva su discurso dual de ironía y conmiseración ante la figura del Padre, ante quien muestra este elemento discursivo que le va a servir como recurso en su protesta contra la “infamia”.

Una pecadora que posa sus plantas sobre las losetas del
templo

Una infame pecadora y sus pequeños murmullos

Sin saber ella misma de su propia suciedad

Porque pretendo y no pretendo

Porque las sombras se cobijan bajo nuestra

oscuridad

(...)

Esta hebra de incienso

Esta talla de metal que no articulo

Esta gota de agua que no significo

Porque debajo de las hogueras quedan cenizas de

cal, la infamia

Porque una pecadora que ofrece un ramo de flores

secas

Es sólo una pecadora.

(...)

Invoco tu universo, mis ansias

Y todas las bendiciones que nunca me darás

Y te pido perdón

Y me pongo las botas para salir a la calle y seguir bajo el fango

Perdón.

(“Pero una palabra tuya”, p.16-17)

Las dualidades que el *yo* poético lleva consigo, la incitan a pedir “perdón” por ser mujer y pecadora, ángel y demonio, por amar y no ser correspondida, por orar (hablar) y no ser escuchada, por desear y ser deseada, por ese silencio que significa un grito ahogado para la figura paterna: *Y todas las bendiciones que nunca me darás/ Y te pido perdón*. La acción de pedir perdón se ha hecho tan cotidiana como el mismo hecho de ponerse las botas: *Y me pongo las botas para salir a la calle y seguir bajo el fango*, el “fango” es la sociedad que la aprisiona, la mancha que la deshonra, el estigma de su condición de mujer. Este discurso irónico sobre su propia condición es una revelación para el Otro, quien se confía y baja la mirada, contemplando a los ojos al sujeto femenino, quien ahora se encuentra a su nivel. Aceptar los moldes machistas es un martirio, por ello

se confiesa “pecadora” (sediciosa), porque a pesar de pedir clemencia, no hay una promesa para su liberación y ella sigue la contienda al mostrarse socialmente, al pronunciar su palabra irreverente, sin importar las críticas o estar sumergida en el fango del pecado.

El poema “Persianas”, si bien es un poema erótico (como ya se ha analizado), también evidencia una fuerte crítica social; el *yo* poético femenino presenta una escena, en la cual compara dos cuerpos unificados a través de sus sexos. Esta voz poética no se centrará en aquello que comunican las sombras de los cuerpos, así dirá: “Refleja en la pared una sombra”, luego deducirá el mensaje de la sombra del cuerpo femenino: “una sombra amarga” y a la sombra de él: “una sombra más”. Según Jung (1998), la sombra, viene a ser el inconsciente de la personalidad, caracterizada por rasgos y actitudes que el Yo consciente no reconoce como propios. La antítesis empleada, luz/sombra, es la comparación de lo luminoso y bueno por un lado y lo oscuro y malo, por otro; así como los cuerpos de los amantes están amalgamados, también lo está la sombra al cuerpo, como un reflejo fiel de los actos y sensaciones del alma, un rostro puede ponerse una careta y fingir sensaciones o placeres, pero la sombra al ser un vacío profundo de oscuridad es la simbología de soledad, el reflejo del alma, que en ella expresa amargura, disconformidad y, mediante el acto sexual, se va adueñando de la Otredad. Este es un hecho irrefrenable, ya

que la sombra del ser amado no tiene expresión alguna, su figura es minimizada e irrelevante:

La luz que viene de la calle
A través de las persianas
Sobre los cuerpos en movimiento
Envueltos en sudor
A m a l g a m a d o s
Refleja en la pared una sombra
Al decir de ella una sombra amarga
Al decir de él una sombra más.

(“Persianas”, p.23)

Este poema presenta la búsqueda de la identidad del Yo femenino, que desea dejar de ser una sombra amarga (disconforme, discordante, desigual) y salir del anonimato, a ser la protagonista y actante del placer, ser quien accione los medios de seducción y posea por completo a la Otredad, dejando de ser una sombra, para convertirse en un reflejo.

3.3.2. Empoderamiento del falo en el ámbito escritural:

¿Es la pluma un pene metafórico? Desde tiempos remotos el varón se ha apoderado de la escritura y a través de esta ha dominado y creado la educación que se les impartirá a las mujeres, el estatus *quo* que significa una obra creada por un escritor, atribuyéndose así a la figura masculina el don creativo. Después de tantas luchas feministas, las mujeres empiezan a ostentar el don de la pluma, pero aun así la dominación no se ha desterrado, aún pulula en los discursos sociales, políticos y culturales. Estos discursos han creado calificativos para las escritoras de poesía, a quienes denominan “poetizas” y, para el caso de los varones, “poetas”. El desdén hacia las mujeres es obvio. La pluma del poeta es en cierto sentido (incluso más que de forma figurada) un pene o centro de poder.

En el análisis que realizan las escritoras Gilbert y Gubar sobre la escritora y la imaginación literaria (1998), citan a Hopkins para explicar la metáfora de la “paternidad literaria”, quien manifiesta la noción patriarcal que el escritor (varón) engendra sobre su obra, del mismo modo que Dios engendró al mundo. A su vez, citan a Jhon Irwin para manifestar la relación “del yo masculino con la obra femenina-masculina es así mismo un acto erótico (...) una especie de onanismo creativo en el cual mediante el uso de la pluma fálica es el “espacio puro” de la página virgen (...). Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder

generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es solo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho. Así los escritores han hecho de la imagen de la mujer prisionera de sus textos masculinos (Gilbert y Gubar, 1998: 17-27).

La pluma-falo-pene son categorías atribuidas al varón como elementos falocéntricos, ya que todo gira en torno a su pene, con el cual también son comparados todos los objetos punzo cortantes que son “pequeños verdugillos” que dañan el cuerpo femenino, pero a la vez le producen goce, una especie de masoquismo. Esta relación de placer-castigo o de placer-dolor es un dualismo que surge como corolario de las relaciones amorosas, pues la sexualidad produce sufrimiento, nos adentra en los abismos de la melancolía, del dolor. Los monólogos del *yo* poético declaran su autodestrucción mediante la evocación lacerante de la belleza del cuerpo juvenil que ahora ha sido consumida por el paso del tiempo. Cada vez que se mira al espejo o ve su reflejo en el agua de la bañera, todos los recuerdos se vuelcan sobre sí misma y no encuentra un lugar para ella más que el vacío existencial y el deseo de desaparecer; entonces el autoaniquilamiento se vuelve una posibilidad, se convierte en una protesta por la afirmación de su existencia y su localización; entonces confiesa su lucha contra todo aquello que la daña: matarse es solo una posibilidad, no un hecho.

Esta certeza se evidencia en el poema “Tercer intento”, cuyo epígrafe correspondiente al guitarrista mexicano de rock Santana: *There are no one, no tengo a nadie*, es, nuevamente, una evidencia del amplio contenido musical del poemario. Este epígrafe plantea el profundo vacío existencial que padece el yo poético femenino, esta oquedad la sumirá en el abandono que la orillará posteriormente al intento de suicidio. La división de las dos secciones del poema (“Preámbulo” y “En show”) es análoga a una escena suicida, lo que ocurrirá antes y durante del show tanático:

No puedo más, no puedo.

Pasé una hora agachada, recordando

A los viejos amigos, a las muchachas, he sentido

Vergüenza, he llorado,

La celulitis, las partes flácidas,

Todo

(...)

La diva me mira desde la pared, serpientes

En los senos y en las manos una intensa pose de

acción.

(...)

(“Tercer intento”, p.61)

En el “Preámbulo”, el pasar de los años, el absurdo existencial, devasta al cuerpo, arrugando sus formas y desapareciendo los perfumes para dejar una hedionda y amarga soledad; la vejez se hace llevadera solo a través de los recuerdos, convirtiéndose estos en eternos compañeros de viaje. La autoaniquilación no es un estado anímico simplemente, sino un estado consciente para el *yo* poético femenino, quien cogerá ese objeto que la dañará (“serpientes”), que rosan su cuerpo, pensando maquiavélicamente en cuál de todas sus partes penetrará para dejar su veneno y llevarla a la muerte. Este acontecimiento solo puede ser contemplado por una “diva”, es decir, una diosa dotada de perfección, quien observa sin hablarle. Una deidad a quien ella desearía parecerse, siempre atractiva, angelical y eterna.

En la siguiente sección poética, “El Show”, el *yo* poético representará magistralmente su espléndida muerte, pero este acto es solo un espectáculo, un engaño ante la mirada del Otro y una ironía de sí, se engaña y autoculpa: *Esta culpa es mía./Mía la culpa de sentirme gorda y desquiciada*, al afirmar esto, ella es consciente de que en realidad no es vieja, ni gorda, ni desquiciada, pero se ha convencido tanto de su actuación y de la manipulación del hombre,

que se siente así e intenta convencerse de ello, entonces dará inicio a su discurso:

El show:

Esta culpa es mía.

Mía la culpa de sentirme gorda y desquiciada,

Con la papada al borde de la esquina

(...)

Busco cantando una afilada hoja de afeitar

Para dar comienzo al espectáculo:

Desvestirme en silencio,

Meterme en la tina

Y rasgar con fuerza.

Primero una incisión en la pierna.

Otra para seguir probando, otra, otra,

Y entonces ya no siento,

Sumerjo la mano, el agua rosada hierve.

Veo mi pubis, el agua rosada, mis vellos, el agua

Rosada, los poros dilatados, el agua, las piernas,

Las heridas en las piernas

—perdónenme, perdónenme—

Sigo con las incisiones y ya no la hoja de afeitar
Sino el cuchillo para el pan
El pequeño verdugillo que guardé bajo la almohada
—no quiero saber nada de nada—
Entra el pequeño verdugillo como un pene, entra
Y vuelve a salir porque no aguanto, no aguanto
Y entra de nuevo y entra de nuevo y entra de nuevo.
No más.

(“Tercer intento”, p.61-62)

La voz poética se desviste, el objeto escogido es una hoja de afeitar, ya ha decidido en qué parte de su cuerpo hundirá el “verdugillo”, el escenario escogido es la bañera, el primer corte es en la pierna, lo hace para evitar escapar cuando el dolor sea intenso, hasta que ya no sienta sensibilidad alguna: *Primero una incisión en la pierna. /Otra para seguir probando, otra, otra, /Y entonces ya no siento. Ahora que ha quedado inmovilizada, continúa el espectáculo de sangre, se refleja en el agua rosada y su apariencia le da ánimos de seguir con su escena suicida; en este instante se observa: Veo mi pubis, el agua rosada, mis vellos, el agua/Rosada, los poros dilatados, el agua, las*

piernas, /Las heridas en las piernas/—perdónenme, perdónenme—, pide perdón por un hecho inconcebible, pero no se lamenta, así que prosigue, pero ahora cambia de objeto, uno más grande: *Sigo con las incisiones y ya no la hoja de afeitar/Sino el cuchillo para el pan*. El espectáculo es ahora más intenso y su magnitud se debe a la presencia de un arma blanca de proporciones mayores que también permite hacer incisiones más grandes. Asimismo, el escenario ha cambiado, ahora está en la cama y el “cuchillo para el pan” es el anuncio metafórico del pene: *Entra el pequeño verduguillo como un pene, entra/...Y entra de nuevo y entra de nuevo y entra de nuevo. /No más*. El “verduguillo” penetra su cuerpo y ella experimenta dolor, pero gracias al símil utilizado (pene = arma), se identifican las pulsiones. La evocación del “pene” no es gratuita, sino que constituye una evocación de placer aunada a la autodestrucción.

En definitiva, la pluma-hoja de afeitar-cuchillo, entendidos metafóricamente como “pene”, constituyen aquello que dibuja sobre el cuerpo sus instintos de seducción-dolor-placer corporal. La idea del suicidio en el poema parte de la noción de inconformidad con la imagen corporal y el esquema del cuerpo. El proyecto de Rocío Silva opera desde la escritura; plantea la necesidad de comunicar los estados conscientes e inconscientes a través del verbo, instancias que le

permiten confesar, mediante la pluma, el cuerpo, la imaginación, los dolores y los olores; la subjetividad afática.

Otro poema que presenta el espectáculo de la muerte es “Esa cosa negra”, poema de carácter reaccionario. El título es una metáfora de lo malo, lo negativo, lo peligroso, lo dañino. Estos términos se usan aquí para referir al sujeto masculino que intenta apoderarse de la subjetividad de la mujer. Los versos expresan advertencia destructiva para todo lo establecido por el patriarcado y autodestructiva para el *yo* poético:

Gozar, morir. Ensombrecer.

A la hora de lanzar las desventuras, ¿quién es el primero en aguantar el grito inútil?

(...)

NO ME DESAPARECERÉ

no me desaparecerán, ni siquiera tú que insistes e insistes cuando de noche te veo en el espejo.

¿Tendré alguna vez miedo de ti?

Te veo en el espejo, me gritas: toma una decisión. Y yo sola no puedo. Te vuelvo a echar una mirada y estás allí: los ojos duros y casi rasgados, el iris claro típico de los perversos y la sonrisa de los bancarios, agestada.

Me miras de nuevo:

Cojo la cuchilla, cojo el fierro frío, paso mi dedo, la yema hinchada de mi dedo índice, paso la yema gorda de mi dedo y tiento la dureza.

(Los actos que cometemos a solas frente a un espejo son las cavidades vacías de los ojos que no tenemos, que nunca podremos poseer)

Tiento a la dureza y otros me relamen con sus lenguas
obsesivas.

(...)

Mientras la sangre ensucia mis zapatos chinos, hundo la yema gruesa y gorda de mi dedo índice y manchado de sabiduría escribo en el espejo algo indescifrable.

Solo al día siguiente, me encuentro con las manos sucias
de sangre negra; y al pararme para levantarme las piernas
veo en el espejo tu nombre, amor, tu nombre, amor, tu
nombre de rojo sucio, amor, tu nombre que un día...

tu nombre que un día...

(“Esa cosa negra”, p. 57-58)

Esta composición presenta objetos que son identificados con el pene-pluma (“cuchilla”, “fierro”). Nuevamente el paso del tiempo y el desamparo consumen al sujeto femenino, quien interroga a ese otro que ve en el espejo: *¿Tendré alguna vez miedo de ti?* El miedo se expone como una opción, no una imposición. En los siguientes versos: *Cojo la cuchilla, cojo el fierro frío, paso mi dedo, la yema hinchada de mi dedo índice, /paso la yema gorda de mi dedo y tiento la dureza. /(Los actos que cometemos a solas frente a un espejo son las cavidades vacías de los ojos/que no tenemos, que nunca podremos poseer).* Esta “cuchilla” y este “fierro frío” provocan la destrucción del cuerpo femenino, el cual es manchado por la “sangre negra” (el color “negro” entendido como una metáfora de tinta de la pluma).

El poema analizado tiene un trasfondo literario, la mano del yo poético femenino es un recurso utilitario del ente creador, al afirmar: *Mientras la sangre ensucia mis zapatos chinos, hundo la yema gruesa y gorda de mi/dedo índice y manchado de sabiduría escribo en el espejo algo indescifrable.*

El dedo índice está lleno de sabiduría, gnosis provista por su creador: la mujer, quien produce el discurso (*Solo al día siguiente, me encuentro con las manos sucias de sangre negra; ...*); sin embargo, para la mirada falocéntrica es concebido como indescifrable, el “macho” no puede comprender el vocabulario de las mujeres porque ellas teorizan desde su cuerpo, protestan desde este *locus* sin miedo a “esa cosa negra” que intenta someterlas y convertirlas en sombra. Así para Cixous, quien ha sido la primera mujer en teorizar sobre “escritura femenina”, el cuerpo de la mujer, “es ya un texto (...) La continuidad expresiva de este cuerpo-texto, se expresaría por la escritura que sería “el cuerpo articulado al máximo” (...). Hélène Cixous prioriza los elementos preverbales: el ritmo, la voz y la respiración, que son adoptados dentro de la escritura.

Entonces la voz poética que expresa el yo poético femenino es una voz de mujer herida, que intenta reescribir un nombre que ha dejado en el anonimato.

Las escritoras que hablan con voz de mujer o con una voz neutral, aunque marcada por el género, no necesariamente confiesan sus vidas; si bien todavía pueden “confesar” sus colisiones enloquecidas contra las convenciones de la representación, sus tambaleos entre ellas. Dentro de la terrible e inadmisibile congruencia entre poesía y género. Entonces, se trataría de escribir ¿del cuerpo o escribir por el cuerpo? Los dos temas parecen inseparables en la producción literaria de algunas mujeres, en donde el cuerpo de la ‘mujer’, sería al mismo tiempo materia y mediación de su escritura. Cuerpo materia que denunciaría ‘los códigos’ y fundamentalmente el sintáctico que nos condena a ser objetos a pesar de las apariencias. Cuerpo que estaría fuera de la castración y cuerpo mediación en donde los fluidos corporales que son la respiración y la voz, pero además el sudor, el moco, el flujo, la mierda, etc. Circulen sin ruptura. (...) De esta forma, escribir del cuerpo y por el cuerpo, se da en un mismo movimiento que no sólo se quedaría en su materialidad mediática, sino que traspasaría estos límites hasta llegar al inconsciente estableciéndose con ello el mito de una continuidad que ligara inconsciente-cuerpo-escritura.

(Cixous citada por Palma, 1994: 197-196)

Por lo tanto, las mujeres buscan crear un lenguaje propio, así el cuerpo y la escritura de la mujer, poseería además el poder subversivo de lo anti-racional. Al respecto tanto Irigaray como Cixous han sugerido que “una de las formas en que las mujeres pueden desafiar el orden simbólico patriarcal es escribiendo con un lenguaje propio”. Por lo tanto, Irigaray defiende un modo liberador de habla y escritura al cual llama *womanspeak* (habla femenina), Cixous menciona que al escribirse a sí misma dentro del discurso de la *écriture féminine*, ‘la mujer regresará al cuerpo que le ha sido más que confiscado por el patriarcado’. En ambas teorías, el lenguaje está estrechamente relacionado con la sexualidad.

No se puede afirmar un feminismo radical en la poética de Rocío Silva Santisteban, ya que los intentos de empoderarse del cuerpo la hacen susceptible a confesarse lectora del canon literario androcéntrico. Aunque existe un poder femenino que la convierte en una mujer poderosa y literalmente monstruosa, admirable y desafiante, no en la belleza, sino en la sexualidad y en el poder que ejerce su “dedo índice y manchado de sabiduría”.

Finalmente, en el poema “Otra canción” hay un intento del *yo* poético de retornar al rebaño, al yugo patriarcal del cual aún conserva las enseñanzas, entonces el retorno al hogar (*verde pradera*) es el deleite que espera recibir el *yo* poético femenino: *Donde el pasto mide sólo algunos centímetros/Y su suave*

roce produce placer. Este lugar que ambiciona el *yo* poético no corresponde a la urbe y por consecuencia, a su opresión circundante (*Donde no queda ni rastro de vida humana/Ni nada que pueda perturbarme*), este lugar corresponde a la abstracción a la que conlleva la muerte, único lugar en el que los seres humanos son iguales.

Tú eres mi pastor

Nada me puede faltar

Debes llevarme hacia esa verde pradera

Donde el pasto mide sólo algunos centímetros

Y su suave roce produce placer

Donde no queda ni rastro de vida humana

Ni nada que pueda perturbarme

Tú eres mi señor

Nada me debe faltar

Ni un camino recto y amplio donde transcurrir

Tranquila y sola

Ni una señal en la noche que me alumbre

No me deben faltar certezas

No me deben quedar dudas

(...)

(“Otra canción”, p. 63)

En los siguientes versos buscará una salvación a lo que le perturba:
su dolor, sufrimiento, deseos inacabables:

Quítame esto que me duele sin sentir

Quítame todo lo que me enciende

El fuego que lame mi piel por dentro

Las ansias de encontrar otro final

(...)

(“Otra canción”, p. 63-64)

Luego, el poema contempla la rebeldía de un animal salvaje
que se ha cansado de fingir sumisión, solo para engañar y terminar
dañando a ese ser que la hizo alguna vez prisionera:

Con una amplia sonrisa regresaré al rebaño
Sin memoria para lo que viví
Sin memoria para levantar la mano, alguna vez

Y arrancarte los ojos.

(“Otra canción”, p. 63-64)

Al final de todo un espectáculo de sensación de muerte – erotismo – dolor – vacío existencial – desnudez – amor – locura – pasión – poder – creación – entre otros temas que se encuentran dentro de los poemas que buscan revertir la situación de la mujer en la sociedad, el cuerpo femenino será usado como una página en blanco desde y sobre la cual ella tiene que escribir, pues nadie mejor que una mujer para conocer su propio cuerpo. Frente a este hecho, el lector se convierte en su cómplice: la erótica escritural genera una erótica perceptual. Los intereses semejantes del escritor y del lector coaccionan en la búsqueda de un objetivo común, pero al ser los objetivos disímiles, el lector presencia el mensaje femenino como receptor pasivo, ya que su posicionamiento social está asegurado, hecho que permite a las mujeres seguir avanzando en su lucha revolucionaria. Este medio es, en general, una estrategia literaria que permite la

identificación con los patrones femeninos creados por sujetos femeninos. La mujer se coloca muchas máscaras en el plano de la representación, convirtiéndose en un personaje actoral cuyo escenario es el medio social.

CONCLUSIONES

El cuerpo es un constructo sociocultural que entabla con el mundo relaciones objetivas y subjetivas, es el lugar de “yuxtaposiciones polisémicas”, así este constructo está configurado, primordialmente desde las consideraciones de género y de identidad, en torno al cual arribamos a las siguientes conclusiones:

1. Queda demostrado, mediante el análisis del poemario *Mariposa negra*, que el significado del cuerpo es una subversión contra los discursos opresivos del falo que ejercen su dominio en los distintos escenarios de manifestación. A través de sus representaciones simbólicas, el significado del cuerpo se expone mediante imágenes que generan transgresiones que le van a permitir al yo poético elevar su pronunciamiento en contra de la figura masculina que la orilla a la marginalidad y el anonimato. Esta voz de protesta tiene un objetivo principal y es el logro de la equidad de género.
2. Se confirma que el significado del cuerpo, mediante sus revelaciones eróticas, el amor, la violencia y la muerte, conforman, en su conjunto, un recurso emocional que le va a servir al yo poético para fracturar el falogocentrismo en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban. La voz femenina del discurso poético va a perturbar a su opresor, acometiendo contra él desde su posición de subalterna y doblegándolo mediante la ternura y la voluptuosidad.

3. El significado del cuerpo, construido en base a la identidad sexual y la escritura femenina, adopta patrones colectivos que configuran la estética expresionista de *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban. En este sentido, el cuerpo verbalizado de la mujer acoge el sentir colectivo de inconformidad de las mujeres con el sistema patriarcal, y, basándose en la identidad sexual y en la escritura femenina, estructurará la estética de su creadora, quien va a expresar las dualidades del dolor y el placer, de la atracción y el rechazo, del amor y el desamor, de la vida y la muerte.
4. El erotismo expresado en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban escudriña en la sensibilidad de la escritura femenina, que emplea un lenguaje simbólico osado para “perturbar” al lector, ante quien plantea la constante lucha contra el amante, quien intenta doblegarla, desdeñarla, esclavizarla mediante su prédica amorosa.
5. La presencia del tiempo repercute en el significado del cuerpo en *Mariposa negra* de Rocío Silva Santisteban. En tal sentido, la imagen corporal y el esquema del cuerpo femenino sufren transformaciones que la impulsan a concebir representaciones destructivas y, principalmente, autodestructivas en pos de la liberación femenina, cuyo final es la muerte: espacio de equidad.

SUGERENCIAS

1. El canon literario en el Perú es androcéntrico y niega o minimiza la representación de la mujer en el ámbito de la literatura considerando en el repertorio de estudios académicos, pocos o ningún texto escrito por mujeres. Así, aun hoy en día persiste la idea de que las mujeres poderosas son literalmente “monstruosas”; frente a tantos postulados misóginos, la crítica literaria debería calificar la obra escrita por mujeres, dejando a un lado la moralina y comprendiendo que la intención del goce estético es la conmoción, la exaltación de nuestros sentidos. Por lo tanto, se recomienda a los lectores que se debe interpretar una obra femenina más allá de los postulados de la condición sexual, el pudor o la concepción mariana de la mujer, encontrando así la equidad de género, y comprender que escribir desde el cuerpo de la mujer es partir de un tópico intimista, confesional, innovador en estilo y forma; solo así la crítica y el canon comprenderán la postura de la mujer frente a su cuerpo, la cultura y la actividad literaria.
2. La Facultad de Ciencias Sociales, Educación y de la Comunicación, específicamente la especialidad de Comunicación Lingüística y Literatura, podría adquirir libros sobre: Feminismo, Teoría Literaria Feminista, Cuestiones de Género u obras escritas por mujeres, facilitando el acto de liberación intelectual que se requiere dentro de la educación impartida a las mujeres,

propiciando un ambiente de equidad genérica en el que ellas puedan posicionarse como profesionales acreditadas en cualquier ambiente académico y social. Leer y releer el pensamiento femenino permitiría crear nuevas formas de análisis e interpretación literaria, criticar desde su postura los postulados machistas, vincularse e identificarse consigo mismas, tomar decisiones y renovar su ideología. En suma, la mujer que lee, aunque doblemente peligrosa, puede subvertir el sistema, pues como mujer su patria es el mundo entero.

3. Los docentes del área de Comunicación Lingüística y Literatura deben incentivar la lectura de obras escritas por mujeres, conocer el amplio significado del cuerpo del cual se valen muchas escritoras dentro de su producción literaria, elaborar una ginocrítica acorde a nuestra realidad local, regional y nacional. No se debe olvidar que, como maestros del área, dentro de una sociedad globalizada, se imparte la enseñanza en colegios mixtos de toda realidad sociocultural; se podrían usar libros en prosa o verso escritos por mujeres o de pensamiento feminista y rescatar la importancia del rol femenino como ser intelectual. Esto permitiría desarrollar el análisis e interpretación de textos literarios, los mismos que se realizan con exiguo juicio crítico y de forma eventual en el proceso de enseñanza-aprendizaje.
4. Los alumnos y personas vinculadas a la Educación y a la Literatura deben continuar y ampliar los estudios sobre las letras femeninas, partir de la lectura de

nuestras principales exponentes les proveerá de referencias textuales sobre el ideario de las escritoras: discursos simbólicos, imaginario, subjetividad, estética, temática, entre otros. Estas referencias les permitirá efectuar sus análisis y desentrañar los objetivos de creación de las autoras, pues todo acto creativo parte de un deseo implícito, literario o no, su identificación depende del acercamiento que realice cada uno de los investigadores. Estos estudios permitirán una visión holística de la Literatura y no, una mirada hermética centrada en la creación androcentrista.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de referencia consultadas:

Aisenson Kogan, Aída (1981). *Cuerpo y persona: Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Albert de Paco, José (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Óptima.

Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo*. Madrid: Cátedra.

Bartra, Eli (1994). *Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria.

Bataille, Georges (2008). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Bataille, Georges (2010). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Beltrán Peña, José (2000). *La poeta peruana y el erotismo: Estudio y antología*. Lima: Editorial San Marcos.

Blume, J. & franken, C. (2006). *La crítica literaria del siglo XX. 50 modelos y su aplicación*. Santiago de Chile: Universidad Católica.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós.
- Casanova López, Arcadio (1994). *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Clément C. & Kristeva, J. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra.
- Corbatta, Jorgelina (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.
- De Beauvoir, Simone (2009). *El segundo sexo*. Argentina: Sudamericana.
- De Paco, José María Albert (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Óptima.
- Dolto, Françoise (1986). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.

Eliade, Mircea (1974). *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.

Estébanez Calderón, Demetrio (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Fraisse, Geneviève (1989). *Musa de la razón*. Madrid: Cátedra.

Freud, Sigmund (2013). *Tótem y tabú y otros ensayos*. Barcelona: RBA.

García Berrio, Antonio (1989). *Teoría de la literatura: La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.

Georg Gadamer, Hans (2004). *Poema y diálogo*. Barcelona: Crítica literaria. Gedisa.

Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (1998). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

Guerra, Lucía (1995). *La mujer fragmentada: Historias de un siglo*. Chile: Cuarto Propio.

Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin (2005). *Arte y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Jung, Karl (1998). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.

- Kristeva, Julia (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía: Literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio
- Kristeva, Julia (2001). *La revuelta íntima: Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1971). *Escritos*, Vol. I. México: Siglo Veintiuno.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean Bertrand (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Doeuff, Michèle (1993). *El estudio y la rueca: De las mujeres, de la filosofía, etc.* Madrid: Cátedra.
- Lechte, John (2010). *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra.
- Lou Andreas, Salomé (2003). *El erotismo*. Barcelona: Liberdúplex.
- Luján Atienza, Ángel Luis (1999). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Luna, Lola G. (1982). *Androcentrismo e historia de América*. Barcelona: UAB.
- Marcuse, Herbert (1983). *Eros y civilización*. Madrid: SARPE.

Mignolo, Walter (1986). *Teoría e interpretación de textos*. México D.F.: UNAM.

Miloslavich Túpac, Diana (2012). *Literatura de mujeres: Una mirada desde el feminismo*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

Moi, Toril (1998). *Teoría literaria feminista*.

Paz, Octavio (1996). *La llama doble: Amor y erotismo*. México. D.F.: Seix Barral.

Paz, Octavio (2008). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ramírez Torres, Juan L. (2000). *Cuerpo y dolor: Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*. México D. F.: UNAM.

Reisz, Susana (1996). *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*. Madrid: Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos.

Rojas Benavente, Lady (2010). *Canto poético de las Escritoras Peruanas de 1900 a 1960*. Lima: Editatú.

Silva Santisteban, Rocío (1996). *Mariposa negra*. Lima: Ediciones Campodónico.

Silva Santisteban, Rocío (3° Ed.) (2009). *Mariposa negra*. [Versión virtual de Nodo 50]. Recuperado de <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/silva/mariposa.pdf>

Santiváñez, Roger. Siete bellezas. SIN DATOS.

Simmel, Jorge (1934). *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.

Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

II. Tesis consultadas:

Huamán Andía, Bethsabé (2007). *Más que cuerpo, más que poesía: Crítica literaria, género y poder*: Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho. Tesis para obtener el título profesional de Magister en Estudios de Género. México DF: El Colegio de México.

Silva Santisteban, Rocío (2002). *El cuerpo y literatura de mujeres*. Tesis para optar el grado de Magister en Literatura Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

III. Artículos y reseñas:

Abugattas, Juan (1993). Un perfil peruano de Eros. En Robles, Marcela (Ed.), *A flor de piel: 15 versiones del erotismo en el Perú* (23-29). Lima: PEISA.

Álvarez, Ana de Miguel (1994). Deconstruyendo la ideología patriarcal: Un análisis de “La sujeción de la mujer”. En Amorós, Celia (Coord.), *Historia de la teoría feminista* (49-68). Madrid: Comunidad de Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Baile Ayense, José (2003). ¿Qué es la imagen corporal? [Versión virtual de la Universidad Nacional de Educación a Distancia - España]. En *Cuadernos del Marqués*

de *San Adrián*, N°2. Recuperado de http://www.uned.es/catudela/revista/n002/baile_ayensa.htm.

Bermúdez, Silvia (1997). Sobre cuerpos y textos: *La escritura un acto de amor* y las mujeres poetas de la década de los ochenta. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIII, N° 46 (301-312). Lima-Berkeley.

Dreyfus, Mariela (1998). El hermano mayor: La influencia de Cesar Moro en tres poetas peruanas del ochenta. En Robles, Marcela (Edit.), *A imagen y semejanza: Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas* (15-37). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Fagundes Jardim, Denise (1995). Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos. En Fachel Leal, Andrea (Org.), *Corpo e significado: Ensaio de antropología social* (193-205). Brasil: Universidade Federal do Rio Grand do Sul.

Gherzi, Ericka (2004). Las de la otra margen. En *Odumodneurtse, Periódico de poesía*. Año II, N° IV (12). Lima.

Huamán Andía, Bethsabé (2008). Concepción y construcción del cuerpo de hombres y mujeres: Sexualidad, género y poesía. [Versión virtual]. En *La manzana: Imaginarios sociales*, Vol. III, N° 6. Recuperado de <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num6/cuerpo.html>

Lagarde, Marcela (1998). Identidad femenina. [Versión virtual de Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A.C. - México]. Recuperado de <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad/texto3.htm>

Lauer, Mirko (1995). Pulmas: Relaciones de género en la literatura peruana. En Barrig, M. & Henríquez, N. (Comp.), *Otras pieles: Género, historia y cultura* (117-127). Lima: PUCP.

Lorite Mena, José (2003). La muerte en el simbolismo del cuerpo. En *Pensamiento* Vol. 59. Nº 23 (29-51). Madrid.

Milán, Eduardo (1999). Visión de la poesía latinoamericana actual. En Milán, E. & Lumbreras, E. (Ant.), *Prístina y última piedra: Antología de la poesía hispanoamericana presente* (11-21). México D.F.: Aldus.

Moromisato, Doris (1998). Estado de melancolía: La otredad en la escritura. En Robles, Marcela (Edit.), *A imagen y semejanza: Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas* (61-76). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ollé, Carmen (1993). La melancólica atracción por el abismo. En Robles, Marcela (Ed.), *A flor de piel: 15 versiones del erotismo en el Perú* (49-53). Lima: PEISA.

Ortega, Julio (1999). Diálogos sobre género, diferencia y Literatura. En Silva Santisteban, R. (Comp.), *El combate de los ángeles: Literatura-Género-Diferencia* (15-25). Lima: PUCP.

Portocarrero, Gonzalo (1995). La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente. En *Revista del Instituto Rivaaguero* N° 22 (57-71). Lima.

Rebolledo, Loreto (1995). Los cambios de 'personalidad' en mujeres mapuche migrantes: Consideraciones en torno a la identidad. En Barrig, M. & Henríquez, N. (Comp.), *Otras pieles: Género, historia y cultura* (51-71). Lima: PUCP.

Robles Godoy, Armando (1993). El otro erotismo. En Robles, Marcela (Ed.), *A flor de piel: 15 versiones del erotismo en el Perú* (65-74). Lima: PEISA.

Rorty, Richard (2003). Feminismo, ideología y deconstrucción: una perspectiva pragmatista. En Zizek, Slavoj (Comp.), *Ideología, un mapa en cuestión* (253-261). Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Rostworowski, María (1995). Visión andina pre-hispánica de los géneros. En Barrig, M. & Henríquez, N. (Comp.), *Otras pieles: Género, historia y cultura* (01-11). Lima: PUCP.

Silva Santisteban, Rocío (1998). Escrito con el cuerpo. En Robles, Marcela (Edit.), *A imagen y semejanza: Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas* (127-152). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Showalter, Elaine (1999). La crítica femenina del desierto. En Fe, Marina (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (75-111). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Suárez, Modesta (2000). “Elemental es el canto de la memoria”: Poesía femenina peruana e historia. En Chiri Jaime, S. (Comp.). *Mujer, cultura y sociedad en América Latina* Vol. 2 (149-164). Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Valdivia Baselli, Alberto (2004). Las aristas del género: Discursos de género y poesía en la mujer peruana contemporánea y finisecular (1989-2004). En *Revista de literatura Ajos & Zafiros* N° 6 (57-90). Lima: Ajos & Zafiros.

Westphalen, Yolanda (2004). La poética del cuerpo y de la calle. En *Odumodneuritse, Periódico de poesía*. Año II, N° IV (11). Lima.

----- (1985, 17 de marzo). Erótica, tímida y ... ¡audaz! En *Visión: Amenidades*. Lima.

----- (1998, domingo, 28 de junio). Fin de siglo: Rocío Silva Santisteban o el lenguaje de los cuerpos. Lima.

----- (1985, miércoles 23 de enero). La poesía: oficio de Rocío Silva Santisteban. *El Diario*, p. 18. Lima.

----- “Rocío Silva Santisteban: erotismo y poesía”. SIN DATOS

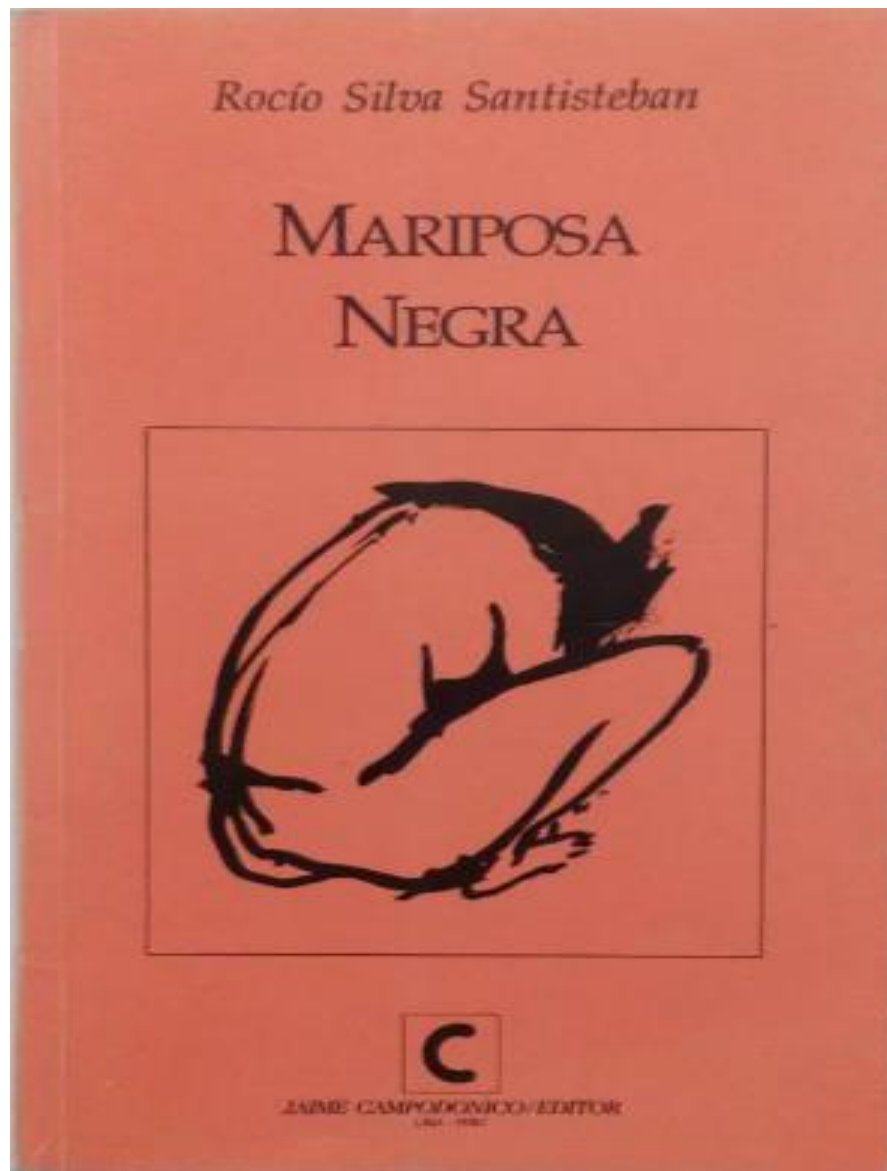
----- (1998, domingo 7 de junio). Rocío Silva entre el cuerpo y lo cruel. *El Comercio*, c6. Lima.

----- (1984, 13 de noviembre). Rocío Silva Santisteban en la poesía. *Hoy*. Lima.

ANEXOS



ANEXO 01: PORTADA DEL LIBRO *MARIPOSA NEGRA* DE ROCIO SILVA SANTISTEBAN, 2ºED. (1996), ILUSTRADA POR EDUARDO TOKESHI



ANEXO 02: ENTREVISTAS:

**EL SIGNIFICADO DEL CUERPO EN *MARIPOSA NEGRA* DE ROCÍO
SILVA SANTISTEBAN**

**ROCÍO SILVA SANTISTEBAN: “EL CUERPO ES EL ESPACIO DONDE,
PARA LAS MUJERES Y PARA LOS HOMBRES, SE DESARROLLA EL
AMOR”.**

*La poesía debe conmocionarnos, y conmocionarnos en el sentido de
desnudarnos ante la humanidad que somos y
que necesitamos del otro también.*

Rocío Silva Santisteban

Rocío Silva Santisteban, periodista, poeta peruana y docente universitaria, estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Lima, ha realizado su Doctorado en Literatura por la Universidad de Boston.

FECHA : 21 de abril del 2010.

ENTREVISTADORES : CAMONES OLIVERA IRIS REGINA

CHEREQUE BOCANEGRA BRAYAN MIGUEL

ENTREVISTADA : ROCÍO SILVA SANTISTEBAN



Entrevistadores: Como cuestión general, ¿cree que el feminismo que se ha desarrollado en Latinoamérica ha roto el canon, propiciando así una nueva literatura?

Rocío Silva: *Sí creo que, de una manera, el Feminismo en América Latina, a pesar de todo, y aún con las diferencias que ha habido, por ejemplo, entre el Feminismo y el Movimiento de Mujeres, que no es lo mismo, sí ha calado en los imaginarios de las mujeres y ha permitido que haya cambios a nivel laboral, a nivel social, a nivel epistemológico y también a nivel literario. Yo creo que esas ideas sí han calado en las mujeres y en la medida en que las mujeres se han acercado a una reflexión de sí mismas, de sus cuerpos, de sus roles en la poesía y en la literatura entonces han podido escribir a partir de eso, a partir de ese momento de liberación, sí creo que se ha dado de una manera fuerte.*

Entrevistadores: Dentro de una sociedad falocéntrica, ¿cuántas “máscaras”, como dice Octavio Paz, debe quitarse una poeta para escribir sin tapujos de su cuerpo, de su condición como mujer, del erotismo, para dejar de ser “esclava”, término que usa Simone de Beauvoir al momento de escribir poesía?

Rocío Silva: *Yo creo que más que quitarse las máscaras, hay que ponerse una, porque en verdad, todo el tiempo estamos como actuando personajes y por ejemplo, obviamente la persona que escribe poesía, que soy yo digamos; la autora de poesía no es la misma que la madre de mi hija ni es la misma que la profesora universitaria ni es la misma que la persona que hace cola en el banco. Hay muchos roles y yo creo que*

para escribir poesía hay que tener un grado de irresponsabilidad e impudicia.

Entrevistadores: Digamos que Rocío Silva Santisteban escribe sin moralina:

Rocío Silva: *Sin moralina, sí, claro. Eso lo aprendí en la misma poesía, eso no me lo enseñó nadie en el colegio, eso me lo enseñaron los poetas, eso me lo enseñó Vallejo, César Moro, Sylvia Plath, u otros autores, yo los leía a ellos y decía ¡waooo!, ¡cómo escriben!, y en el fondo lo que estuve haciendo en el principio fue imitarlos un poco hasta ir buscando un lado propio. Me ha costado mucho trabajo.*

Entrevistadores: Dentro de los poemas que hemos leído, hemos encontrado que hay un lenguaje expresionista, en el cual la voz poética va desde el interior hacia el exterior para manifestar un mundo que quizás sea algo oculto para muchas otras personas.

Rocío Silva: *Sí, mira, interesante, sí creo que mi estética es una estética expresionista, un poco chirriante, y, bueno, la asumo como tal, porque no busco necesariamente la belleza de las palabras, sino la verdad de las palabras, entonces me gusta escribir de una manera en que pueda “perturbar”, como dice el libro.*

Entrevistadores: En un artículo usted manifiesta que “la poesía debe perturbar”, quisiéramos que pueda explicarnos un poco más sobre ello.

Rocío Silva: *Bueno, porque yo creo que la poesía no es solamente para leer temas bonitos o para hablar de amor o para hablar de desamor, sino que creo que la poesía debe conmocionarnos, y conmocionarnos en el sentido de desnudarnos ante la humanidad que somos y que necesitamos del otro también; o sea, reconocernos en los otros seres humanos como una serie de elementos parecidos en el sufrimiento,*

en el dolor, en la alegría, en el éxtasis y eso creo que la poesía lo logra.

Entrevistadores: **A través de las imágenes que se construyen con los versos**

Rocío Silva: *Exacto, a través de las imágenes, a través de la textualidad, entonces, yo puedo, digamos, exagerar o no exagerar o bajar el tono, pero ese elemento retórico de la poesía es lo que va a transmitir la emoción. Entonces es complicado, la poesía es una de las formas de comunicación más complejas porque no pretende dar cuenta de elementos racionales solamente, sino de dar cuenta de elementos irracionales, de emociones y eso es bien difícil. Hermann Hesse dice: “No basta la habilidad verbal como para poder escribir poesía, se necesita algo más”.*

Entrevistadores: **Esa sensibilidad sí la hemos encontrado en sus poemas.**

Rocío Silva: *Gracias, me emociona que me lo digan.*

Entrevistadores: **Toril Moi, citando a Luce Irigaray y Jacques Derrida señala lo siguiente: “El falo se suele concebir como una forma total, unitaria y simple, como oposición al terrible caos de los genitales femeninos, ¿cree que esta afirmación sigue vigente?”**

Rocío Silva: *Ella se está refiriendo al falo en el sentido Lacaniano del término, o sea, en el sentido del significante privilegiado de lo masculino; en ese sentido sí. De alguna u otra manera en la cultura occidental hay como un cierto vínculo entre lo masculino y lo directo; ciertas características de lo masculino, como por ejemplo el lenguaje claro, no ir con rodeos; en cambio la mujer, lo femenino es como el lenguaje no claro, los rodeos, los silencios que dicen, lo cual es falso. Pero digamos, se ve, desde dos perspectivas, el falo, como dirían*

algunos autores psicoanalistas, así, apuntando directamente hacia un foco, en cambio, la representación de la mujer que es la vagina, lleno de cavidades, de cosa rara. A mí me gusta pensar más bien, y eso lo he planteado en mi tesis [refiriéndose a El cuerpo y la literatura de mujeres], que, siento que lo femenino es centrípeto, hacia adentro, y lo masculino es centrífugo, hacia afuera; entonces, eso de alguna manera está vinculado con la organización de los genitales, por supuesto, incluso, lo que sucede, ya no del falo, sino del pene, en el sentido biológico del término, es que es visible; en cambio en las mujeres lo tenemos interno y es más escondido, no lo vemos, nadie lo ve. Eso me parece bien importante para la construcción de las identidades.

Entrevistadores: En relación a lo que menciona, ¿cuán importante es la identidad de género al momento de escribir poesía?

Rocío Silva: *Yo creo que hay cosas que portamos encima nuestro y creo que la identidad de género, o identidad sexual o identidad étnica son importantes en la medida en que son importantes para construir tu rol en la sociedad, o sea hay personas, por ejemplo, que pueden ser lesbianas y negras, por decirte, pero como negras son más activistas o como afroperuanas, afroamericanas, etc. Como afro, lo étnico está de manera más poderosa en sus identidades que la opción sexual, por decirles; o viceversa, hay personas que son afros y que son lesbianas y que su opción sexual es más importante en la construcción de su identidad, por eso creo que depende desde qué partas. Lo que sucede es que, generalmente, los varones parten desde lo universal, ellos no se cuestionan para nada que ese sujeto universal que lo poseen completamente, porque lo han poseído siempre, desde el comienzo de cualquier teoría, desde el comienzo*

de los tiempos. En cambio, las mujeres, como no formamos parte de ese sujeto occidental, de ese sujeto de conocimiento, de ese “yo cognoscente”, como dice Pierre Bourdieu, entonces pues, lo vemos, sentimos que no están hablando de nosotros. Entonces, en ese sentido como que la identidad de género sí marca la lectura, y muchas veces marca la escritura.

Entrevistadores: Al respecto, Simone de Beauvoir menciona que “uno no nace mujer, sino se hace”.

Rocío Silva: *Totalmente de acuerdo, pero uno no nace hombre, se hace hombre, también. Nosotros no podemos vivir sin la cultura.*

Entrevistadores: ¿El cuerpo une la masa y la cultura lo forma o deforma?

Rocío Silva: *Exacto. La cultura es la megaprótesis del hombre, eso dice Clifford Geertz. Lo que dice Geertz es que sin cultura el ser humano, hombre y mujer no pueden vivir.*

Entrevistadores: A la poesía de mujeres, normalmente se la entiende como *poesía del erotismo, o poesía del cuerpo, percepción simplista e ingenua, ¿por qué Rocío Silva Santisteban decidió expresar erotismo-cuerpo como ejes centrales de su poemario Mariposa negra?*

Rocío Silva: *Por varios motivos. Yo creo que sí, en general se ha mirado este tipo de poesía desde una perspectiva bastante simplificadora; no obstante, sí hay muchas mujeres que hablan y reflexionan a partir de su cuerpo, pero no de su cuerpo solo desde el erotismo, sino también desde el dolor, desde las marcas, desde el parto, etc. Entonces yo creo, que de alguna manera, uno de los elementos que ha permitido la liberación de las mujeres ha sido la liberación de lo corporal, aunque ahora hay un yugo horrible en este discurso neoliberal que*

es el tema de la belleza, pero más allá de eso, en los años 70, en los años 80, había un discurso de que hay que liberarnos y la manera de liberarnos es a partir del cuerpo y creo que yo me creí ese eslogan y lo que hice fue escribir a partir de mi cuerpo; mi primer libro de poesía también está muy marcado por el tema de lo corporal, aunque con un registro un poco más surrealista y este de acá [señalando el poemario Mariposa negra] fue un libro que yo escribí en momentos dolorosos, en que yo vivía sola en Cajamarca en una época y después cuando vivía en Viena, que fueron momentos en que yo estaba como sola, era como una exiliada. Entonces reflexionaba mucho también sobre mi cuerpo, incluso desde el dolor; no solamente, desde el placer.

Entrevistadores: En cuanto a esta mención suya, ¿cree que en este nuevo milenio sigue habiendo una visión poética femenina desde la marginalidad?

Rocío Silva: *Lo que pasa es que poesía y mujer son ambos marginales.*

Entrevistadores: ¿Sigue esa concepción hasta ahora?

Rocío Silva: *No, no lo decía desde mi perspectiva, sino por ejemplo desde la perspectiva del mercado, ¿quién compra libros de poesía? Solo ustedes que van a hacer una tesis. El género poesía es un género que está bastante fuera del mercado, el que está en el mercado es el género novela. Por otro lado, la mujer yo creo que ya ha ingresado con mucha más fuerza en la literatura. Creo que han pasado veinte años y en esos veinte años han pasado muchas cosas y una de las cosas que ha sucedido es que la mujer ha ingresado con mucha fuerza al ámbito literario, en la narrativa, en la poesía, en la novela,*

en el ensayo, en la crítica literaria. Ha habido un gran cambio en los últimos 20 años.

Entrevistadores: **¿El cuerpo es para Rocío Silva Santisteban un símbolo de rebeldía social en busca de la deconstrucción de la perspectiva falocentrista de la literatura?**

Rocío Silva: *Sí, bueno, desde mi propia creación y desde los análisis que he trabajado, creo que sí. En ese sentido de que el cuerpo femenino es percibido de una manera centrípeta, me da la impresión de que podría dejar esa huella de esa sensación en lo que produzca, sea una pintura, un poema o sea una novela. Es algo diferente; y como el canon siempre ha sido, tradicionalmente, desde hace siglos, masculino; entonces el ingreso de la mujer ha implicado eso: una mirada diferente.*

Entrevistadores: **¿Y existe, verdaderamente, una literatura del cuerpo?**

Rocío Silva: *Bueno, lo que pasa, es que si yo digo: “Existe una literatura del cuerpo”, ya existe, porque, digamos, como crítica literaria ya le estoy organizando un cajón dentro de un canon. Pero lo que yo creo es que hay muchas reflexiones desde diferentes perspectivas de lo corporal; o sea, yo sí creo. Por ejemplo, las Cartas de amor de César Moro son súper corporales y también, no solamente eso, hay temas de Neruda que habla sobre sus propias piernas. Habría que ver eso.*

Entrevistadores: **¿Cree usted que el cuerpo femenino se ha transformado en un cyborg en esta sociedad contemporánea consumista?**

Rocío Silva: *Puede ser. Lo que sucede es que, en efecto, la sociedad contemporánea, como que tiene una serie de elementos que juegan y ganan dinero sobre ciertas metas que le plantean al cuerpo de la mujer, así, por*

ejemplo, no tener arrugas; es imposible no tener arrugas. Entonces hay como toda una industria detrás de eso.

Entrevistadores: **El caso es el trato del cuerpo como una máquina, a pesar que han transcurrido los años, el cuerpo tiene que ser bello.**

Rocío Silva: *Y en el caso del hombre, que tiene que ser fuerte. Los hombres no se deben de preocupar por la apariencia, porque si se preocupan, son “sospechosos”. Es esa la cultura. Hay, como se dice, mandatos de lo femenino desde lo corporal y mandatos de lo masculino.*

Entrevistadores: **¿Usted considera que a través de la imagen del cuerpo se puede alcanzar la otredad?**

Rocío Silva: *De hecho sí, hay varios poemas míos que son dialógicos completamente, que estoy hablando “tú”, “tú”, “tú”. Sobre todo, la poesía de amor es una poesía dialógica, tanto de los hombres como las mujeres. Y sí, hay una búsqueda de la otredad en esa búsqueda dialógica.*

Entrevistadores: **¿Podría explicarnos un poco sobre la relación “cuerpo-amor”?**

Rocío Silva: *Bueno, el cuerpo es el espacio donde, para las mujeres y para los hombres, se desarrolla el amor. La conjunción cuerpo más sexo igual amor, es una conjunción que no tiene mucho sentido. Pero que las mujeres, románticamente, sobre todo las latinoamericanas, nos la hemos creído. Ahora menos, ahora las chicas son más inteligentes en relación con su cuerpo, pueden distinguir perfectamente. Pero antes había esa idea, una idea oculta, no era una idea explícita, no era una idea clara.*

Entrevistadores: ¿Y considera que el amor es un impulso tanático, como lo menciona Oviedo?

Rocío Silva: *No, el amor es erótico, el amor en el sentido más amplio, casi cristiano del término, siempre va a dar vida. Ahora, la relación de pareja, que es otra cosa diferente, puede ser absolutamente tanática, puede ser desalmada, puede estar vinculada con temas de posesión y no necesariamente plantear una relación amorosa.*

Entrevistadores: Usted señala que para un ser humano, “la imagen del cuerpo es la representación inconsciente donde se origina el deseo”. ¿Habla de un deseo de esencia en la carencia de identidad?

Rocío Silva: *Sí, creo que es como el motor del deseo, es en realidad como la construcción de una identidad más o menos segura, lo cual no se da nunca, porque la identidad del ser humano siempre es precaria, siempre puede cambiar. Hay un motor fuerte, que está en esa búsqueda.*

Entrevistadores: En cuanto a *Mariposa negra*, ¿cuándo y en qué circunstancias nace la idea de concebir la obra como tal?

Rocío Silva: *Bueno, sí se me había ocurrido cuando escribí el poema. Yo estaba escribiendo ese poema y era como una cosa rara, porque yo siempre escribo a mano y ese poema lo estaba escribiendo a máquina, no sé por qué. Lo estaba escribiendo y no sabía cuándo terminar, cuando entra a la casa en donde vivía en Cajamarca, una mariposa negra; entonces puse ahí “una mariposa, presagio de la muerte me acompaña”. Como todo el poemario es un poemario súper tanático, me pareció que Mariposa negra podría ser un buen título.*

Entrevistadores: ¿Cuál fue el objetivo primigenio virtual del poemario?

Rocío Silva: Yo creo que fue hablar un poco sobre el tema de la muerte y su relación con lo erótico con el espacio de lo erótico en el cuerpo y cómo esas dos cosas están sumamente unidas.

Entrevistadores: ¿En la versión de George Bataille?

Rocío Silva: *Sí, en esa época leía bastante a Bataille.*

Entrevistadores: ¿Cree que se ha logrado otro de los objetivos de la poesía de mostrar un poco la desvinculación de la imagen de la mujer desde la perspectiva del varón?

Rocío Silva: *Creo que sí, porque, generalmente en la poesía del varón, la mujer es muy pasiva, en cambio en la poesía femenina la mujer es muy activa. Además, la construcción del objeto amoroso es masculino, aunque también femenino en el caso de la poesía lésbica; pero por ejemplo que un varón sea un objeto amoroso en un poema ya es extraordinario, cuando la tradición de la poesía de todas las épocas es que el objeto amoroso es la mujer.*

Entrevistadores: Siguiendo las ideas de Susana Reisz, ¿Mariposa Negra vendría ser una radiografía del alma de Rocío Silva Santisteban?

Rocío Silva: *En ese momento sí, ahora ya no.*

Entrevistadores: ¿Esta radiografía estaba en relación a la función subversiva de su poesía?

Rocío Silva: *Puede ser, pero en esa época estaba muy marcada por la idea abstracta de la muerte, incluso de mi propia muerte, pensar “todos nos vamos a morir”, entonces la reflexión sobre la propia muerte, la*

no existencia del ser, era algo que estaba, en ese momento, muy fuerte en mi vida; pero ahora he cambiado, en los últimos libros estoy interesada en otros temas.

Entrevistadores: En cuanto a la estructura de *Mariposa negra*, ¿es arbitraria?

Rocío Silva: *La estructura está recontra pensada. Responde al encuentro del yo poético con esta verdad ineludible que es la muerte. Comienza con los “Cantos”, que son una especie de preludio que va a suceder, los “Boleros”, los “Plagios”, los “Epigramas”, y los “Responsos” que son el rezo de la muerte, ya es el último momento, ya el encuentro con la muerte.*

Agradecemos a la Doctora Rocío Silva Santisteban por los aportes que nos ha brindado para el desarrollo de nuestra Tesis y la gama de temas que en su dominio literario nos ha enseñado; además, por mostrarnos que la sensibilidad poética que expresa en su creación poética, también es visible en su expresión y pasión al hablarnos sobre Literatura.



BETHSABÉ HUAMÁN ANDÍA: “YO CREO QUE CUALQUIER SER HUMANO RECHAZA LA MUERTE Y RECHAZA EL DESAMOR”.

No creo que exista una feminista pura, ¡no!

Bethsabé Huamán Andía

Bethsabé Huamán Andía es Magíster en Estudios de Género, con mención en Procesos Políticos y Transformaciones Culturales, por El Colegio de México; licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es escritora y autora de varios ensayos en los que ha analizado obras de Blanca Varela, Rocío Silva Santisteban, Coral Bracho, Carmen Ollé, Gioconda Belli, Selenco Vega, Carlos Herrera, entre otros; desde una perspectiva de género; así como ensayos de literatura comparada y análisis del discurso. Sus principales temas de investigación están relacionados a escritoras peruanas contemporáneas y a la relación entre cultura, literatura y género en Latinoamérica.

FECHA : 22 de abril del 2010.

ENTREVISTADORES : CAMONES OLIVERA IRIS REGINA

CHEREQUE BOCANEGRA BRAYAN MIGUEL

ENTREVISTADA : BETHSABÉ HUAMÁN ANDÍA



Entrevistadores: ¿Por qué la visión de la mujer en la marginalidad hoy en día, en la Literatura?

Bethsabé Huamán: *Creo que es un fenómeno simbólico porque a pesar de que muchas mujeres escriben, bueno han entrado a distintos ámbitos entre: sociales, políticos incluso económicos, esa entrada siempre está marcada por un suerte de masculinización en alguna u otra medida; entonces se cumple la maldición de Lacan cuando dice que la mujer no existe en la medida que no puede tener una representación simbólica y cuando la tiene es porque ésta es masculina; entonces creo que es eso lo que marca en términos generales y sobre todo artísticos, esta idea o esta subsistencia de una marginalidad en la producción de las mujeres. De otro lado todavía sigue ocasionando la violencia, la falta de autoestima, problemas económicos, el tema social de la maternidad; todo eso también influye y dificulta que se supere esos márgenes.*

Entrevistadores: ¿Se puede concebir la existencia de un divorcio entre la estética y la ética para escribir poesía femenina, básicamente poesía erótica?

Bethsabé Huamán: *Yo creo que no, yo creo que en el ala estética conlleva siempre una ideología y de repente una ética también; creo que el problema es que a la hora de escribirla es el problema ya de recibirla, entonces creo en términos de escritura ya se han hecho cosas muy importantes, muchas cosas valiosas pero también como se está interpretando eso, es donde está la otra tara, hacen una obra súper revolucionaria y es donde terminan haciendo e invalidando los mismos estereotipos, la misma discriminación;*

entonces ahí hay un problema que es insalvable, pero yo creo que la crítica se guía mucho de esa posición no ética, justamente para acusar a las personas por su vida personal o por lo que ellos entienden que debería ser su comportamiento social.

Entrevistadores: **¿Cree que es porque generalmente se suele vincular la voz poética con la voz autorial, como dice Susana Reisz, tanto los poetas cuando escriben es como si fuera la radiografía de sus almas y los lectores suelen confundir esto? ¿Cree usted que Rocío Silva Santisteban en su obra *Mariposa Negra*, se puede vincular de alguna forma como si fuera una radiografía del alma del autor?**

Bethsabé Huamán: *Una de las cualidades de la literatura y de sus características es que no es un discurso modificable, es decir no podemos ir a comprobar que realmente lo que dice sucedió en la vida real; porque esa no es su función ni aspiración; que hay sentimientos e impulsos que ha de presentarse que son transmitidas en un autor por concreto ¡sí!, pero si se entiende en un correlato casi idéntico de lo que ha sido su vida ¡no!; eso de ninguna forma y creo que es justamente ese error cuando se trata de una escritora, especialmente cuando el tema es sexual, es erótico, porque a eso subyace una visión misógina, machista y conservadora de lo que es una mujer.*



Entrevistadores: ¿Judith Butler hace la siguiente afirmación: “El género propio no se hace en soledad, siempre se está haciendo con otro o para otro”? ¿Qué opina al respecto?

Es un poco la concepción del género como una performatividad, que se da en un espacio, en una sociedad, en un ambiente determinado; entonces hasta cierto punto no ser completamente libre para constituirlo, porque hay parámetros sociales que lo están determinando, que lo están estableciendo en una dirección y eso lo hace vincular con el tema de la representación, siempre que se ha querido escapar de eso con la construcción de género establecido, estereotipada, siempre ocurren los problemas, porque no se permite esa salida simbólica que es la escritura de las mujeres.

Entrevistadores: ¿Es necesario que la escritora peruana sufra una metamorfosis para escribir poesía erótica?

Bethsabé Huamán: *Posiblemente sí, porque estamos en una sociedad todavía muy restrictiva, muy conservadora en muchos sentidos no violenta hacia una mujer; entonces muy posiblemente las escritoras han tenido [que pasar] un proceso personal para elegir ese discurso, para reivindicarla, para hacerlo público.*

Entrevistadores: Por ejemplo cuando hablamos en la década de los 80, muchas escritoras escribieron para reivindicar su posición como mujer e ir en búsqueda de su identidad, también, como lo dice usted. Pero, ¿cuál cree que sería la transformación más importante, por la que debería empezar una escritora?

Bethsabé Huamán: *Pues solo el hecho de escribir es la transformación más importante.*

Entrevistadores: **Digamos que debería dejar a un lado ciertas máscaras para empezar a escribir, o dejar a un lado ese yugo patriarcal que la hace moralista.**

Bethsabé Huamán: *Es un proceso que se da paulatinamente dejando y otras que todavía subsiste, no creo que exista una feminista pura, ¡no!, incluso muchas de las prácticas que la misma Rocío [Silva Santisteban], que todas las escritoras que han reivindicado el yugo patriarcal mantienen un montón de prácticas y de concepciones todavía machistas, porque nos hemos criado en una esa forma; entonces yo creo que es un proceso que se hace día a día y se hace constantemente.*

Entrevistadores: **¿El erotismo está estrechamente vinculado a las cuestiones de género?**

Bethsabé Huamán: *Sí, porque siempre el erotismo es como se diría: la construcción cultural de la sociedad, por eso se supone que no hay erotismo en los animales porque hay simplemente el instinto; entonces no hay una reflexión del erotismo; por ejemplo para Baile, el erotismo es justamente eso que diferencia al ser humano en su práctica sexual, de cualquier otro ser de la naturaleza, es pasar la sexualidad por el imaginario personal y social; entonces es un imaginario que ha marcado históricamente la manera de entender la sexualidad femenina y masculina; en ese sentido si hay un vínculo entre género y erotismo.*

Entrevistadores: En tal caso, Judith Butler menciona que la sexualidad también es una búsqueda de reconocimiento.

Bethsabé Huamán: *¿La sexualidad? Sí, seguramente, porque es parte de la construcción de la identidad de cada persona.*

Entrevistadores: ¿Para desarrollar una Literatura Feminista es necesario entablar una relación entre *erotismo* y *poesía*?

Bethsabé Huamán: *No, porque también la Literatura Feminista se ha escrito desde muchos registros, no solo la poesía sino también la narrativa, teatro, la pintura, no es exclusiva de la poesía, creo que la poesía tiene más problemas, más dificultades; justamente por esta idea de que como la voz poética es generalmente es más cercana tiende a crear esa cercanía con el lector, es más difícil hacer una distancia y ver al autor distinto de la persona real, y creo que ese es un problema que a veces en narrativa u otros géneros no es tan palpable.*

Entrevistadores: Octavio Paz nos dice que el *erotismo* es una *poética corporal* mientras que la *poesía*, una *erótica verbal*.

Bethsabé Huamán: *No, no creo que eso se pueda aplicar de manera universal en todo tipo de poesía, no me parece. He leído autores y autoras que tienen otro tono, otra búsqueda que no es precisamente el erotismo.*

Entrevistadores: Con mención a Judith Butler, ¿cree que es necesario deshacer el género? ¿Qué implicancias tendría esa necesidad?

Bethsabé Huamán: *Sí, creo que es necesario, creo que como ella misma lo ha dicho el género, a pesar de que en su inicio fue un concepto sumamente*

político y sumamente tras versó, pues dentro del sistema otra vez vuelve a validar lo que se está tratando de criticar; entonces por ejemplo especialmente ahora que el género es un discurso políticamente correcto ha perdido todo su sentido político y muchas de sus razones suelen ir en contra de las normas, y tratar de que los seres humanos se construyan fuera de modelos impuestos que puedan ser más libres por su manera de ser, de actuar. Está siendo ahora más bien afianzada desde las supuestas políticas de género; se ha perdido mucho lo que ha señalado, incluso hasta llegar a ser un término usado por el capitalismo como un hecho comercial de venta, de mercado; entonces, ahora para hacer liberar esa milicia tienes que usar la marca tal, comer en tal sitio, es algo que cabe mucho porque también es una sociedad que se mueve en esos referentes. Ya se hace más que nunca evidentes esa sociedad que vislumbra en otro contexto, pero creo que aplicable perfectamente a este nuevo contexto.

Entrevistadores : **Simone de Beauvoir**, en su obra *El Segundo sexo*, dice: “Uno no nace mujer, sino que se hace”. ¿Qué opina al respecto?

Bethsabé Huamán: *Claro, en realidad esa frase de Simone de Beauvoir es la que funda todo lo que va a venir después en el acercamiento, no solo desde el nivel artístico, sino desde el mismo acercamiento hacia otras posibilidades de construcción de la identidad, sino también es el lado teórico, al saber que la naturaleza, porque no estamos atados a una naturaleza dilucidada, incólume, inamovible; sino que somos capaces de establecer parámetros desde los cuales queremos construir.*

Entrevistadores: El cinturón de castidad muy arraigado en las mentalidades de Latinoamérica, principalmente en las mujeres, ha generado una “*violencia simbólica*”, ¿cree usted que es utópico pensar que algún día se terminará?

Bethsabé Huamán: *Sí, es utópico pensar que algún día se terminará, pero tenemos que seguir pensándolo. Sabemos que los procesos mentales no ocurren de un día para el otro, en realidad esta idea feminista es muy reciente; tiene pocos años. Que esperemos que en treinta años se cambie lo que se ha construido en quince siglos, no va a pasar, vamos a tener que seguir esperando por eso.*

Entrevistadores: Pero siempre en búsqueda de la reivindicación hay escritores que mencionan la lucha con el *Otro*; las mujeres mantienen una lucha evidente con el *Otro*, pero ese *Otro* no siempre es un *Otro* masculino sino quizá muchas veces es un ente femenino que ve desde la perspectiva del falogocentrismo y siempre mantienen ese hálito de fe en que algún día va a cambiar esa condición, quizá apuntando desde esa perspectiva se plantea el estudio de Judith Butler y el estudio de otras escritoras como se menciona en el libro de Susana Reisz *Voces Sexuadas*, quizá ese hálito de fe.

Bethsabé Huamán: *Sí claro, el otro en caso de las mujeres se siente en la alteridad dependiendo desde que posición se establezcan la alteridad se forma en distintos niveles, alteridad en términos de razas, alteridad en términos de género, en términos de clase, etc., pero creo que lo que más está marcando a las mujeres en ese sentido de construcción la alteridad es la idea de la maternidad virginal desde el pensamiento mariano, la mujer que siempre se tienen que*

sacrificar por todos la idea de que tiene que entregar la garantía moral a la sociedad, todo eso entra en juego de manera muy importante cuando se trata de construir arte y cuando se trata de construir un arte que es político en la medida en que está reivindicando por ejemplo una libre sexualidad para las mujeres que no han tenido; entonces lo ideal es una mujer que ha tenido un hijo y nunca habido un contacto sexual; te marca como si fuera algo negativo, es algo que tienen que rechazar; entonces como acercarte a eso si el mismo ideal que te han impuesto no da opción a eso.

Entrevistadores: Por ejemplo en uno de los artículos que nos llegó a mandar decía que la mujer por ser considerada como *carne* es *pecadora* y esta se transformaba en un objeto, la cual está entre el bien y el mal y lo único que le salva a ella, de que sea una *mujer bien* es que sea madre.

Bethsabé Huamán: *Claro ese es el concepto Mariano*

Entrevistadores: Y dentro de lo que decía Descartes es que, el *cuerpo* es considerado como una *máquina* y que muchas veces hoy en día en una sociedad consumista se le considera a una mujer como un objeto como una *máquina* y como una *mujer virtual*.

Bethsabé Huamán: *Sí.*

Entrevistadores: ¿Cree usted que el sentimiento de melancolía como dice Julia Kristeva en *Sol negro*, es inherente a la condición femenina?

Bethsabé Huamán: *Bueno ahí hay un gran rechazo porque postura establezca una esencialidad. No me parece que eso se puede aplicar a todas las condiciones femeninas porque hay condiciones y condiciones en*

diversas circunstancias. Rechazo en el sentido de que se supone que estamos apostando por un proceso por un cambio y hasta cierto punto creo que esas cualidades son parte de un contexto más que nada, que están justificadas por un contexto y en otro contexto ideal ese tipo de acercamientos no serían validados porque estamos tratando de construir ese nuevo contexto en que la melancolía no tenga que ser siempre la fuente o la falta desde la cual se va a construirse la Identidad Femenina; entonces no creo que tenga que ser necesariamente una condición que siempre se cumpla.

Entrevistadores: ¿Cuál es su apreciación de las obras de Rocío Silva Santisteban, principalmente en *Mariposa negra*?

Bethsabé Huamán: *A mí, lo que más me gusta de Rocío ha sido su primera obra: “Asuntos circunstanciales”, incluso estéticamente como ha sido como se ha concebido, es la obra que más me gusta. “Mariposa negra”, también me gusta, digamos, pero menos que la otra, porque yo creo que de lo que recuerdo, porque lo he leído hace un tiempo, _hay una mayor tendencia a poemas más largos, más coloquiales, más de mixtura que mezcla muchas cosas de la música; entonces creo que eso diluye hasta cierto punto la fuerza emocional que posee el poema; entonces por ejemplo cuando Rocío ha vuelto a la poesía más concisa como en el último libro “Turbulencia”, esa otra obra me gusta porque es una concepción estética mía que innova ese tipo [de obras].*

Entrevistadores: Desde su perspectiva podría decirse que *Mariposa negra* salió del parámetro en este caso hasta donde tenía usted la concepción porque *Asuntos circunstanciales* en la medida que

usted lo apreció, le gustó; Mariposa negra como que sale del parámetro y otra vez vuelve a la recta.

Bethsabé Huamán: *No, yo creo que en ese sentido habría como dos tipos de poesía que ha desarrollado Rocío Silva un tipo de poesía más concisa que es como “Asuntos circunstanciales” o la obra “Turbulencia” y esta otra: “Ese oficio no me gusta”, que tiende a dar esos poemas hasta cierto punto narrativos, que incluso podrías rastrear en muchos casos una historia una trama; entonces hay gente que les gusta más esas obras; a mí personalmente me gusta más esa otra tendencia.*

Entrevistadores: **¿Y sobre *Las hijas del terror*?**

Bethsabé Huamán: *“Las hijas del terror”, es un poemario que me gusta mucho, pero creo que es algo completamente distinto, es otra categoría ni la una ni la otra, porque ahí el referente de la violencia es el que va a determinar, sin duda es uno de los poemarios que me parece mejores, más logrados, pero dentro de esta categoría no la podríamos incluir, es otra línea nueva, diferente, es un libro antiguo que recién se ha publicado.*

Entrevistadores: **¿Se podría decir que el amor y la muerte penden de un mismo hilo, ante la ausencia del ser querido dentro de las obras de Rocío Silva Santisteban, en el caso específico de *Mariposa negra*?**

Bethsabé Huamán: *Sí, creo que hay ese vínculo entre el amor y la muerte, pero además la muerte entendida en una amplitud de significados, [es decir] no la muerte de desaparecer, sino esas distintas muertes que hacen de tus vidas afectivas, la muerte ideal, es la muerte sublime,*

es la muerte de proyectos a futuros en las maneras de pensar, la muerte de tabúes que no te permiten avanzar y construirte nuevamente; sí, y seguramente el amor también en la medida que su capacidad es la renovación, la intensidad, muchas cosas.

Entrevistadores: Ovidio menciona lo siguiente: “el amor es un impulso tanático”; sin embargo, hay otros escritores que coinciden en la idea de que el amor es significado de vida que es todo lo contrario u opuesto. ¿Qué opina usted?

Bethsabé Huamán: *Creo que hay una tendencia bastante moderna de concebir eso, la típica canción amores que matan, los amores que matan son los de verdad, los auténticos. Creo que es una concepción que afecta sobre todo a las mujeres y que es negativo absolutamente, además se ha sido validada en la literatura, en el cine y en todo el registro artístico, pero, a mí me parece una construcción absolutamente rara, en la medida que es una construcción que te impide construir relaciones afectivas reales que te pueden ayudar a avanzar, que te puedan permitir un desarrollo como persona.*

Entrevistadores: ¿Saludable?

Bethsabé Huamán: *Sí saludable, más bien he leído que niegan esa necesidad de dolor y de sufrimiento que tendría que ser indicada para que el amor sea real. Ahora dicen todo lo contrario si tú sufres se dice que no es amor, psicológicamente hablando sería la proyección de traumas infantiles, de cosas sin resolver, lo que tú quieras, pero eso no es amor, el amor no daña, al contrario, tendría que ser simbólica, porque el amor es así es muy difícil, es un ejercicio constante que*

tú aprendas a rechazar esa concepción de amor y construyas otras maneras de afecto.

Entrevistadores: Entonces estamos hablando de otro ideal.

Bethsabé Huamán: Sí.

Entrevistadores: Algo utópico de ese amor que no te hace sufrir.

Bethsabé Huamán: *En realidad no utópico porque otras personas han demostrado que es posible.*

Entrevistadores: Una canción como dice Poíson: *Cada rosa tiene una espina, siempre por más hermoso que sea en una relación siempre hay algo de dolor.*

Bethsabé Huamán: *Claro, pero el amor no siempre tiene que ser dolor, no, sin duda cualquier relación personal no solo el amor de trabajo en la academia implica cierto sacrificio, no todo es color de rosa, pero no depende solo del sufrimiento como la que va a medir o determinar la intensidad de eso.*

Entrevistadores: Teophilo Gautier, en sus poemas habla sobre un amor oscuro, tétrico, y menciona ese tipo de dolor en el mismo poema se puede apreciar que el dolor lo lleva a él a sentirse vivo, feliz, he leído esos poemas, y por ahí se menciona al amor como un impulso tanático, como se menciona de devastación, quizá por ahí el otro amor el ideal que muchas personas, dentro de lo que es el estado social dentro del Perú, consideran como aquel amor que

no te hace sufrir y que eres feliz y compartir tu vida para siempre con alguien, desde esas dos concepciones.

Bethsabé Huamán: *Sí, no sé si para siempre, pero por lo menos es afectivo y saludable.*

Entrevistadores: **También se dice que el hombre es tanatófóbico, tan igual como le tiene miedo a la muerte, le tienen miedo al amor.**

Bethsabé Huamán: *Sí, sin duda el amor es una de las construcciones dañinas en el sentido en que puede ser un yugo más difícil de enfrentar que otros y creo ahí que la violencia doméstica está más basada en eso, es esa idea errada del amor como yugo. Yo creo que cualquier ser humano rechaza la muerte y rechaza el desamor.*

Entrevistadores: **Por ejemplo cuando, podríamos decir que el hombre es un esclavo de sus sentimientos y la mujer es esclava del mismo hombre.**

Bethsabé Huamán: *Sí, creo que el tema general es desde ese punto, y tomar el tema desde ese punto bipolarmente nos lleva a generar esencias, y estamos trabajando porque esa esencia no sea asumida como tales, sino que cada quien diariamente lo construya. Sí, puede ser válido, pero en qué sentido nos ayuda esa diferencia.*

Entrevistadores: **El “sex-appeal” femenino se centra como diría Marco Aurelio Denegri en: “tetamenta, nalgamenta y**

piernamenta” ¿Qué tan discutible es esta idea sabiendo que vivimos dentro de una sociedad consumista?

Bethsabé Huamán: *Para idear algo la tienes que cosificar, obviamente; entonces, se ha cosificado a la mujer, de esas porciones corporales, y, además creo que es una construcción muy dañina de las personas, eso se está viendo y poco a poco va siendo un problema social. Mujeres de veintidós años se operan, si a esa edad, veintidós años, cuerpo perfecto, qué problemas vas a tener, entonces someten su cuerpo a riesgo, su salud, todos los problemas de bulimia, anorexia, incluso problemas de suicidio porque no encajas a un modelo pre establecido, que se impone en un tipo cultural, el color de piel, los rasgos, una cosa que me parece horrorosa, incluso en una ponencia, por ejemplo en China, en Asia las mujeres se operan los ojos, para que no los tengas alargaditos, sino redondos como los rasgos occidentales, como las americanas; entonces, que sea parecida o no, y eso es un discurso que cala demasiado, mucho más en mujeres, no he oído casos de varones que se sometan a una intervención corporal, esa imposición está siendo tan fuerte que hasta es deshumanizado, imagínate que todos seamos así: un cuerpo de noventa, sesenta, ojos así, que seríamos una especie de clones, más que personas. Justamente en la poesía moderna como que se está cumpliendo macabramente eso.*

Entrevistadores: Quizá por la falta de identidad, porque Judhit, menciona que el género y la identidad viene del modo



como veas a tu propia raza a tu propia persona, a tu propio cuerpo.

Bethsabé Huamán: *Claro, obviamente mientras más racismo haya menos te vas a poder identificar, son muy pocas las personas que logran identificarse porque lo hacen en base a otras cosas, porque indican un territorio, tiene que haber algo más de tu identidad que trabaje esa noción de colectividad, de reivindicación.*

Entrevistadores: **Virginia Woolf dice: “Todo depende de tu perspectiva, el feminismo es tal, pero depende de lo que tú entiendas por feminismo”, entonces es aplicable esto a la noción de género e identidad, en este caso a la cosificación del cuerpo como tal. Esto tiene que ver con la tecnología tan avanzada en la actualidad que está transformando a la mujer en un “cybor”**

Bethsabé Huamán: *Sí, pues, eso exactamente.*

Entrevistadores: **¿Qué tan asociado está masoquismo en la literatura erótica?**

Bethsabé Huamán: *No sé, yo no lo veo como una tendencia general, creo que en la literatura de Rocío hay en algunos aspectos, está en algunos textos, en eso de “La bañera”, este tampoco tiene que ser masoquismo en sí mismo, sino también ese instinto tanático que se hace más fuerte o equivalente al erotismo claro que además en la lógica de Bataille, es eso que define al erotismo: “el impulso tanático”.*

Pero yo creo que no, al menos en los textos que yo he revisado en México y acá no me parece que sea una característica general; quizá algunas obras particulares lo hayan desarrollado.

Entrevistadores: Pero hay una idea así que se ha desarrollado, que es la idea de concebir al erotismo como pornografía. ¿Cuál cree usted que es la distinción más importante entre el erotismo y la pornografía como tal?

Bethsabé Huamán: *La distinción es cultural, es decir lo que era pornografía hace unos años hoy es erotismo, o sea, antes, por ejemplo, en la película de Hitchcock: “Psicosis” eso ya era demasiado atrevimiento, huy enseñar una parte de la pantorrilla eso ya era una cosa de que era prácticamente una libertina, ahora se va determinar culturalmente también, lo que la gente hace de manera cotidiana, así lo que va muriendo todo acto pornográfico.*

Agradecemos Bethsabé Huamán Andía, por permitirnos conocer su posición sobre la literatura escrita por mujeres desde el ámbito del género. Además, agradecemos infinitamente que haya compartido con nosotros sus lecturas y sus libros que sin duda han sido de mucha ayuda para la elaboración de nuestra tesis.



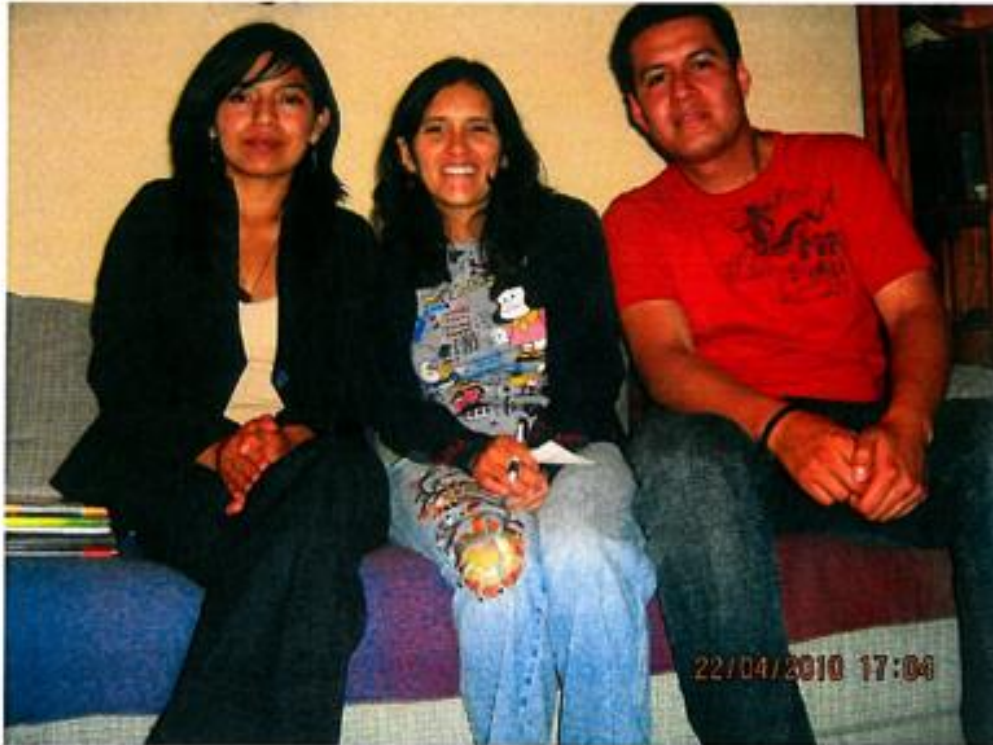
ANEXO 03: Fotografías de las entrevistas realizadas a Rocío Silva Santisteban y Bethsabé Huamán Andía el 21 y 22 de abril del 2010, respectivamente.



En fotografía: Rocío Silva Santisteban y B. Miguel Chereque Bocanegra



En fotografía: Rocío Silva Santisteban e Iris R. Camones Olivera



En fotografía: Iris R. Camones Olivera, Bethsabé Huamán Andía y B. Miguel Chereque Bocanegra