

ANTONIO RODRÍGUEZ FLORES

**COMO TÚ LO ESTABLECISTE. SUJECIÓN,
ESCISIÓN Y DESOLACIÓN EN TRES POEMAS
DE MARÍA EMILIA CORNEJO**

**AS YOU HAVE ESTABLISHED. SUBJECTION,
BREAK UP AND DESOLATION IN THREE
POEMS OF MARIA EMILIA CORNEJO**

**COMME TU L'AS ETABLÍ. FIXATION, SCISSION
ET DÉSOLATION EN TROIS POÈMES DE
MARÍA EMILIA CORNEJO**

Resumen

El análisis del presente artículo gira en torno al análisis discursivo de tres poemas de María Emilia Cornejo: “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”, lo cuales se encuentran en el quinto apartado del libro *En la mitad del camino recorrido* (1989). En cada uno de los poemas se pueden identificar tres estados pasionales (sujeción, escisión y desolación) que, dentro de la representación, constituyen una crítica a la antidialógica significación masculina, propia del sistema cultural falogocéntrico. Lo que se pretende es establecer es una estructura hermenéutica que aporte al conocimiento de la obra de María Emilia Cornejo, puesto que la bibliografía secundaria se ha caracterizado, en la mayoría de los casos, por discutir temas relacionados a la autoría. La presente investigación se establece como un estudio literario –no sociológico–, por lo que la problemática de la autoría resulta, para efectos de nuestra investigación, intrascendente.

Palabras clave: Sujeción; escisión; desolación; cuerpo; polifonía; estados pasionales.

Abstract

The analysis of this article focuses on the discursive analysis of three poems by María Emilia Cornejo: “Soy la muchacha mala de la historia” (“I am the bad girl of the story”), “Como tú lo estableciste” (“As you have established”) and “Tímida y avergonzada” (“Shy and embarrassed”) which appear in the fifth section of the book *En la mitad del camino recorrido* (1989) (In the middle of the path). In each of the poems we can identify three passion states (subjection, break up and desolation), which within this representation, represent a critique against the dialogic male significance, common to this phallogocentric cultural system. What we intend to establish is a hermeneutic structure that contributes to the recognition of the work of María Emilia Cornejo, since the secondary literature has been characterized, in the majority of cases, for discussing issues related to authorship. This research is established as a non-sociological literary study. That is why the problem of authorship becomes irrelevant for purposes of our research.

Key words: Subjection; break up; desolation; body; polyphony; passion states.

Résumé

L’analyse du présent article tourne autour de l’analyse discursive de trois poèmes de María Emilia Cornejo: “Je suis la mauvaise fille de l’histoire”, “Comme tu l’as établi” et “Timide et honteuse”, lesquels se trouvent au cinquième alinéa du livre *En la moitié du chemin parcouru* (1989). Dans chacun de ces poèmes on peut identifier trois états passionnels (fixation, scission et désolation) qui constituent dans la représentation une critique de l’antidialogique signification masculine propre du système cultural phallogocentrique. On essaie d’établir une structure herméneutique qui puisse contribuer à la connaissance de l’œuvre de María Emilia Cornejo, étant donné que la bibliographie secondaire a été caractérisée, dans la plupart des cas, pour discuter sujets liés à l’ paternité littéraire. La présente recherche s’établit comme une étude littéraire –no sociologique–, c’est pourquoi la problématique de la paternité littéraire devient sans importance pour notre recherche.

Mots clés: Fixation; scission; désolation; corps; polyphonie; états passionnels.

La crítica que ha recepcionado la obra de María Emilia Cornejo se puede dividir en dos vertientes: la que hace hincapié en la trascendencia de la autora dentro del corpus de la denominada “poesía escrita por mujeres”, principalmente de los años 80; y la que discute

la autoría de, principalmente, tres poemas que son considerados de suma importancia para la vertiente poética mencionada. Lo cierto es que en ninguno de los dos campos se puede rastrear un análisis acucioso y propiamente literario (dígase la identificación de valores estéticos que confirmen la valía de la autora), sino más bien calificaciones de variopinto calibre.

Lejos de ambas posturas, el presente análisis se configura como una propuesta de análisis semiótico que pretende rastrear las principales características de la composición de tres poemas de María Emilia Cornejo: “Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste”, y “Tímida y avergonzada”.

Soy la muchacha mala de la historia

1. soy
2. la muchacha mala de la historia,
3. la que fornicó con tres hombres
4. y le sacó cuernos a su marido.
5. soy la mujer
6. que lo engañó cotidianamente
7. por un miserable plato de lentejas,
8. la que le quitó lentamente su ropaje de bondad
9. hasta convertirlo en una piedra
10. negra y estéril,
11. soy la mujer que lo castró
12. con infinitos gestos de ternura
13. y gemidos falsos en la cama.
14. soy
15. la muchacha mala de la historia

En el poema “Soy la muchacha mala de la historia”, la estructura lírica inicia con dos versos que se repiten al final de la misma: “soy / la muchacha mala de la historia”. Dicha reiteración se entiende si se considera que el poema en cuestión posee una alta carga reflexiva. Así, la aseveración del inicio se ve complementada por los versos posteriores, lo cuales nos ilustran sobre los aparentes motivos por los que la figura femenina se confirma como “la muchacha mala de la historia”. Luego de finalizar dicha exposición, la inclusión de los dos primeros versos cobra una significación particular, puesto que esclarecen la desconcertante apertura del poema.

El poema en cuestión consta de quince versos. Del verso tres al verso trece se configura el grupo expositivo al que se hace referencia, el cual además puede dividirse en 4 instancias o argumentos. El primer argumento que confirma la “maldad” de la figura lo encontramos en los versos tres y cuatro, en los cuales se nos dice: “la que fornicó con tres hombres / y le sacó cuernos a su marido”. El segundo argumento lo encontramos entre los versos cinco y seis: “soy la mujer / que lo engañó cotidianamente / por un miserable plato de lentejas”. El tercer argumento se compone por los versos ocho, nueve y diez: “la que le quitó lentamente su ropaje de bondad / hasta convertirlo en una piedra / negra y estéril”. El último argumento lo identificamos entre los versos once y trece: “soy la mujer que lo castró / con infinitos gestos de ternura / y gemidos falsos en la cama”.

Así, los cuatro argumentos que plantea la figura femenina pueden clasificarse en dos grupos de “afrentas”, según el impacto degradante de lo masculino: la afrenta externa y la afrenta interna. La primera está compuesta por los dos primeros argumentos del poema (del verso dos al siete), y se caracteriza por degradar la figura masculina a nivel social, *exodérmico* (dígase la infidelidad y las implicancias negativas para la figura masculina dentro del sistema falogocéntrico de la representación). La segunda afrenta se compone por los dos argumentos finales (del verso ocho al trece) y

se caracteriza por degradar la figura masculina dentro de la misma relación, de forma *endodérmica*.

La degradación *exodérmica* está representada estéticamente por una serie de amplificadores textuales como son: el lenguaje coloquial, cuantificadores y adverbios. Se habla no de una infidelidad, sino de una “sacada de cuernos”; de la fornicación no con uno, sino con tres hombres; se intensifica y prolonga la falta con la cotidianeidad y reiteración de la misma; además, se expresa que dicha falta no se corresponde con un sacrificio, sino que se realiza como un módico intercambio comercial. Así, estos recursos apuntan a acrecentar la gravedad de las “faltas” que experimentó el cuerpo sensible. Pero la crudeza y agresividad del lenguaje, en general, constituyen un rasgo subversivo primario que dará paso a uno subversivo secundario, fundamental para entender a la obra de Cornejo. Dicho rasgo fundamental reside en un estado posterior a lo que denominaremos el *sacrificio del cuerpo*.¹

La misma actitud subversiva (primaria) la encontramos dentro de la degradación endodérmica, pero con las particularidades representativas del caso. En este fragmento, lo que se pretende es “desenmascarar” a la figura masculina para, así, mostrar la perversión que engendra esta como depositaria del sistema falogocéntrico hegemónico representado. Cuando se habla de la desposesión del “ropaje de bondad”, se hace referencia a la máscara que encubre a lo real de la figura masculina: “piedra negra y estéril”. Es así que la brillantez y fertilidad (como valores implícitos e inherentes a la representación de la máscara de bondad) son contrapuestos a la composición que

1 El “cuerpo” representado dentro de los poemas de María Emilia Cornejo ha sido configurado como un espacio codificado por un sistema simbólico determinado. Cabe resaltar, entonces, la diferenciación entre cuerpo real (sensible y expresivo), y cuerpo simbólico (el codificado que reemplaza al cuerpo real). El “sacrificio del cuerpo”, así, implica una degradación simbólica de lo que el sistema ha codificado, lo cual equivale a una actitud subversiva de primer grado en contra de dicho sistema.

se oculta tras la representación. Se da, entonces, una castración de dicha representación fálica, relacionada íntimamente con el poder simbólico que se le adjudica a la figura masculina. Lo mismo sucede en el caso del segundo argumento endodérmico, en el cual el fingimiento de placer sexual por parte de la figura femenina resulta importante dentro del proceso castrador del poder fálico. El cuerpo de la mujer, codificado dentro de la significación del sistema falogocéntrico, se caracteriza por estar configurado para la satisfacción sexual de la figura masculina. No obstante, el distanciamiento de dicha significación en el proceso reflexivo que se desarrolla en el poema, continúa la idea subversiva en contra del sistema. La figura femenina, así, utiliza su cuerpo codificado para, dentro de los términos del sistema, revelarse contra él.

Los versos finales del poema “Soy la muchacha mala de la historia”, poseen, desde la perspectiva que manifiesta la estructura del poema, un alto de grado de ironía y desolación. Se entiende ahora que la voz femenina no denuncia su “maldad”, sino que funciona como eco de la calificación reprobatoria que ha recibido por parte del sistema falogocéntrico. El orden simbólico rechaza la actitud de la figura femenina por considerarla incongruente con la escala de valores que él mismo ha establecido. Pero lo que el sistema forcluye estratégicamente en dicho proceso de condena pública, es: a) la sujeción a la que se ha visto sometida la figura femenina y b) la actitud subversiva de esta a partir de los mismos códigos del sistema falogocéntrico.

Como tú lo estableciste

1. sola,
2. descubro que mi vida transcurrió perfectamente
3. como tú lo estableciste.
4. ahora
5. cuando la sensación de algo inacabado,
6. inacabado y ajeno

7. invade de escrúpulos mis buenas intenciones,
8. sólo ahora
9. cuando me siento en la mitad de todos mis caminos
10. atada a frases hechas
11. a cosas que se hacen por haberlas aprendido
12. como se aprende una lección de historia,
13. puedo pensar
14. que de nada sirvieron los consejos
15. ni las interminables conversaciones con tu madre
16. y esas largas horas de mi vida
17. perdidas
18. en aprendizajes extraños
19. sobre pesas y medidas,
20. colores
21. y
22. sabores
23. y
24. en el vano intento de ir tras el sol
25. tras el vuelo de los pájaros,
26. de repente quiero acabar
27. con mi baño de todas las mañanas,
28. con el café pasado,
29. con mi agenda cuidadosamente estructurada
30. de citas y visitas
31. a las que asisto puntualmente;
32. pero es tarde
33. hace frío
34. y estoy sola.

Las variaciones espaciales de la enunciación, dentro de la poesía de María Emilia Cornejo, establecen lo que denominaremos “estados pasionales”², aspecto que se constituye como una constante dentro de la triada de poemas elegidos. En el caso de “Como tú lo estableciste”, podemos ampliar el espectro de análisis y realizar la identificación de “micro-estados” pasionales a partir de los postulados del esquema pasional canónico que propone Jacques Fontanille (2001). El teórico francés asume que la pasión en el discurso “pertenece al orden de lo “vivido”, del sentir: en relación con la presencia, es una intensidad que afecta al cuerpo propio” (108). Así, la presencia femenina en los poemas se ve constantemente afectada por la construcción simbólica falogocéntrica, encarnada en la figura masculina (que además se asume como una alteridad tensiva³).

El primer micro-estado⁴ es del *despertar afectivo*, en el cual la sensibilidad de la figura femenina es “sacudida” por la presencia que la afecta: la contemplación crítica de un pasado codificado. Dicho despertar *actualiza* y modifica la intensidad de la percepción. Cabe resaltar que este micro-estado es solo un momento previo

2 En los poemas de M.E.C. se pueden identificar tres grandes estados pasionales, según las variaciones en el enunciado y la enunciación: el allá corresponde al pasado ligado al sistema falogocéntrico, mientras que el aquí está conformado por los dos estados posteriores a la escisión del mismo: la reflexión de la sujeción a la que se vio sometida la figura femenina, y la desolación ante el reconocimiento de su soledad fuera de la significación a la que se mantuvo ligada (sujeción-escisión reflexiva-desolación es la triada pasional). En el caso del poema “Como tú lo estableciste” podemos realizar un análisis transformacional a partir de los postulados del esquema pasional canónico que propone Jacques Fontanille (2001) en *Semiótica del discurso*.

3 La alteridad tensiva es entendida, desde la semiótica, como el encuentro entre actantes —y sus respectivas competencias (condiciones necesarias del hacer)—, lo cual genera un esquema canónico de prueba que conduce, finalmente, a un estado de apropiación/desposesión.

4 La división en micro-estados responde a una necesidad metodológica de análisis. Las variaciones en el proceso pasional que experimenta la figura femenina son en realidad sincrónicas, y se pueden identificar varias dentro de un verso o un grupo de ellos.

al recorrido pasional que caracteriza a la representación femenina en el poema. Así, entre los versos uno y tres el sobresalto reside en el *descubrimiento*: “sola / descubro que mi vida transcurrió perfectamente / como tú lo estableciste”. La enunciación parte de un aquí y ahora que no concluye con la ubicación espacio-temporal, sino que indica una posición solitaria que, no obstante, es la que ha generado el despertar afectivo de la figura femenina. Fuera del centro de la significación, en la periferia del sistema falocéntrico (dígase la representación de la relación amorosa codificada en los términos de la figura masculina), su capacidad crítica se intensifica y genera la serie de afirmaciones que se pueden observar en los versos posteriores.

El segundo micro-estado es el de la *disposición*, etapa en la cual “se precisa el género de la pasión: el estado del simple sobresalto es superado, el actante apasionado ahora es capaz, por ejemplo, de imaginar escenarios respectivos del miedo, de la envidia, del amor o del orgullo” (109). Es en este momento en el que, producto de su reflexión fuera del centro (la relación amorosa), la figura femenina puede recrear su situación sujeta a los designios masculinos: “ahora / cuando la sensación de algo inacabado, / inacabado y ajeno / invade de escrúpulos mis buenas intenciones”. El momento del *descubrimiento* ha dado paso a la *recreación* de la percepción crítica, lo cual genera las primeras explicaciones acerca de la pasión que alberga la figura enunciativa. Al introducirse los escrúpulos (recelo sobre si algo es o no cierto, si es bueno o malo, si obliga o no obliga) en las “buenas intenciones”, ya se está cuestionando todo un pasado representado. Incluso ya se está asumiendo inmediatamente una postura contrastiva respecto de lo previamente establecido, aquella significación en la que la figura femenina no participó sino con “buenas intenciones”. La actitud pasiva en el estado previo de sujeción amerita, como parte de la transición, la identificación y calificación de la misma como “inacabada” y “ajena”. Dichas valoraciones se contraponen, precisamente, a las

características impositivas del discurso falocéntrico: lo enunciado por el sistema dado de sentido es una verdad acabada y propia de todos los “participantes” de dicha codificación. Así, lo que la figura femenina empieza a cuestionar es que su participación se haya hecho efectivamente en algún momento. Y puesto que se concluye que ello no sucedió de tal forma, la expresión de la nueva sensación es evidente: yo no participé de esto, por lo que tu discurso no puede estar “terminado”; como tal, es una imposición discursiva que no pertenece y que, además, no pienso continuar asumiendo como propia.

El tercer micro-estado es *el pivote pasional*, el “momento mismo de la transformación pasional [...]”. Solamente a lo largo del pivote pasional el actante conocerá el sentido de la turbación (despertar) y de la imagen (disposición)” (109). Y en este momento las afirmaciones de la figura sensible son contundentes, puesto que ha superado el momento de los escrúpulos. Todas sus sospechas se confirman: “sólo ahora / cuando me siento en la mitad de todos mis caminos / atada a frases hechas / a cosas que se hacen por haberlas aprendido / como se aprende una lección de historia”. El lugar de la enunciación (aquí y ahora solitario) es intensificado con el “sólo”, puesto que reafirma que no antes (en su relación sujeta a la significación fálica), sino ahora, en un estado de autonomía equilibrada, es posible para la enunciadora reconocer su pasado de víctima y cómplice de la imposición discursiva de la figura masculina. Nuevamente se incide en la valoración de lo impropio y “acabado” con versos como “atada a frases hechas” y “a cosas hechas por haberlas aprendido”. El punto máximo de crítica del fragmento lo encontramos en la afirmación de que todo lo aprendido por la significación fálica fue aprendido como una “lección de historia”. La mención de la historia no solo apela al nivel instructivo al que se vio sujeta la enunciadora, sino que hace notorias valoraciones negativas de “lo oficial”. La historia es el discurso oficial que documenta y (re) construye determinados acontecimientos, con el cual se puede

discrepar, pero no reemplazar. Así, la autoridad que se desprende de dicha memoria simbólica instituye una rígida perspectiva que nos narra “cómo sucedieron las cosas”. Vemos que lo mismo sucede con la perspectiva de vida y manifestación presente en el “ayer” de la figura femenina: se reniega de la actitud automática en la que se vio sumida la enunciadora al expresarse en concomitancia con lo establecido previamente. El cuerpo real de la mujer funciona así como un recipiente que es llenado de “identidad” con un cuerpo simbólico⁵ adquirido.

El cuarto micro-estado es *la emoción*, en el cual “el cuerpo del actante reacciona a la tensión que padece, se sobresalta, se estremece, tiembla, enrojece, llora, grita” (109-10). En el poema, podemos encontrar precisamente las manifestaciones de un malestar. Lo que hace la figura femenina es lamentarse intensamente sobre las constantes pérdidas y desposesiones que ha sufrido: “puedo pensar / que de nada sirvieron los consejos / ni las interminables conversaciones con tu madre / y esas largas horas de mi vida / perdidas / en aprendizajes extraños / sobre pesas y medidas / colores / y / sabores / y / en el vano intento de ir tras el sol / tras el vuelo de los pájaros”. El lamento se establece como una sensación de impotencia ante la inacción característica del estado de sujeción en el que se encontraba la figura femenina. Tanto los consejos como los evidentes aleccionamientos sobre el mundo fueron omitidos por la enunciadora, lo cual genera un malestar que se manifiesta con la distribución de los versos, empleo de adjetivos y conectores. Vemos como los adjetivos “interminables”, “largas”, “extraños” giran en torno a problemáticas redundantes y, no obstante, intensifican la

5 La identidad es producto de una codificación simbólica de lo real (lo irrepresentable). El cuerpo adquiere, así, una función social determinada en tanto el sistema le asigna uno a través de múltiples mecanismos (familia, educación, etc.). La identidad (sexual), entonces, debe entenderse como una codificación sistemática y adquirida (en el caso del poema sucede lo mismo).

descalificación del estado previo a la escisión (lo circular, improductivo e intrascendente de la misma). Otro aspecto fundamental es el de la descripción del funcionamiento de la codificación del cuerpo real y, por ende, del condicionamiento de la percepción del mismo. La percepción del mundo (pesas, medidas, colores, sabores e ideales) se encontraba, dentro de la representación, sujeta al poder fálico que recaía sobre la figura masculina.

El quinto y último micro-estado es *la moralización*, con el cual “la pasión revela los valores sobre los cuales se funda. Estos últimos son confrontados con los de la comunidad y, finalmente, sancionados (positiva o negativamente) según si refuerzan o comprometen los valores establecidos de esa comunidad” (110). Precisamente ello sucede en los versos finales del poema, en los cuales se realizan valoraciones que atentan contra la escala establecida por la comunidad: “de repente quiero acabar / con mi baño de todas las mañanas, / con el café pasado, / con mi agenda cuidadosamente estructurada / de citas y visitas / a las que asisto puntualmente; / pero es tarde / hace frío / y estoy sola”. La pasión generada en la figura femenina conlleva, en contrapartida al control moralizante de la incompatibilidad con el sistema simbólico, a reivindicar su existencia como “sentido de la vida”.⁶ Así, se ataca el sentido de la pulcritud, el buen gusto, la organización y la puntualidad, valores que constituyen la configuración esquemática de lo “correcto” y “adquirido”. Y debido a que a lo largo del poema han persistido una serie de argumentaciones pasionales –subversivas de primer grado (a nivel figurativo)–, resulta impactante la triada de versos finales: la fatalidad se apodera de la figura femenina. Es así que se da paso a un siguiente estado pasional que es el de la desolación ante la visión trágica del mundo. Pero, ¿a qué se debe dicha desolación?, ¿qué pasó con el desbordamiento de la escala de

6 Se mencionó que para Jacques Fontanille la pasión en el discurso pertenece al orden de lo vivido.

valores de la comunidad falogocéntrica? Sucede que nuevamente la figura femenina se encuentra dentro de un dilema existencial: al deshacerse de la identidad asignada y codificada, se encuentra en una situación marginal del sistema. El precio de escindirse del sistema (lo cual es planteado como una utopía), es la pérdida de la identidad colectiva impuesta. No obstante, al adquirir una individualidad crítica libre de la significación fálica, la enunciadora se declara inmersa en una insoportable soledad que tampoco le sirve. Es así que se genera una desolación posterior a la contemplación del holocausto simbólico (la escisión del sistema), estado que resulta de la derrota absoluta en la que se ve sumida la figura femenina. La paradoja de la adquisición de una individualidad se basa en la pérdida de la identidad en el proceso: lo que nuevamente se está sacrificando es el cuerpo simbólico que, sin embargo, es el que le permite desplazarse dentro del sistema cultural, al cual siempre se mantuvo adscrita siempre. De ahí su desolación: ya es muy tarde para desafiliarse sin experimentar una vacuidad simbólica que resulta insostenible.

Tímida y avergonzada

1. tímida y avergonzada
2. dejé que quitaras lentamente mis vestidos,
3. desnuda
4. sin saber qué hacer y muerta de frío
5. me acomodé entre tus piernas
6. ¿es la primera vez?
7. preguntaste,
8. sólo pude llorar.
9. oí que me decías que todo iba a salir bien
10. que no me preocupara,
11. yo recordaba las largas discusiones de mis padres,

12. el desesperado llanto de mi madre
13. y su voz diciéndome:
14. “nunca confíes en los hombres”
15. Comprendiste mi dolor
16. y con infinita ternura
17. cubriste mi cuerpo con tu cuerpo,
18. tienes que abrir las piernas, murmuraste,
19. y yo me sentí torpe y desolada.

Si bien la poesía de María Emilia Cornejo se caracteriza por el empleo de embragues y desembragues discursivos, difícilmente es posible identificar la introducción de voces paralelas (a modo de citas textuales) como sucede en el caso de “Tímida y avergonzada”. El poema es una de las excepciones más interesantes a dicha constante, debido al dramatismo que genera la introducción de voces tanto masculinas como femeninas (las cuales encarnan un enfrentamiento eterno, como se podrá apreciar).

La teoría de la polifonía, iniciada por Mikhail Bakhtin a propósito de la narrativa de Fedor Dostoievski, y desarrollada posteriormente dentro de la pragmática por Oswald Ducrot, compone aspectos necesarios para la dilucidación de la trascendencia de los recursos estilísticos presentes en “Tímida y avergonzada”. Este abordaje metodológico, como señala De la Fuente (2005), permite

estudiar de una manera concreta las características ideológicas de ese discurso. La aparición de diferentes voces, de diferentes enunciadorees en dicho discurso conlleva inevitablemente la aparición de puntos de vista que, en ocasiones, expresarán “cuestiones ideológicas” entendiendoo por tales todos aquellos planteamientos que se relacionan con los posicionamientos de una determinada persona ante la realidad social, posicionamientos que tienen un reflejo en el discurso poético o literario sobre esa realidad. La figura del locutor resulta fundamental

puesto que a través de él podemos comprobar qué visiones ideológicas se apoyan y cuáles no (244).

Dentro de un discurso como el del poema en cuestión, el enunciado se compone por diversas perspectivas encarnadas en voces, las cuales afectan a la enunciativa femenina y le permiten adquirir un tono doloroso y reflexivo. Son precisamente dichas interacciones con las voces las que generan una valoración que se manifiesta en los desembragues (o distanciamientos del yo). Pero dicho distanciamiento, que da lugar a espacios de enunciación ajenos y del pasado, es breve puesto que inmediatamente se da un embrague reflexivo (vuelta al yo). La agilidad en el desplazamiento de la enunciación, entonces, además de generar una estructura dialógica, permite comprender cuanta afección genera la recreación de determinados recuerdos de la figura femenina, incluso dentro de un mismo recuerdo.

En el poema puede distinguirse un aquí-ahora y un allá-antes bien diferenciados. El aquí, a comparación de los anteriores poemas, no comporta una espacialización y presencia tangibles⁷, sino que sólo actúa como *locus* enunciativo. No obstante, la enunciativa nos ilustra y transmite un vivo malestar generado a partir de hechos del allá-antes, los cuales dejaron una *huella*⁸ que se reactualiza con el recuerdo. La memoria, entonces, actúa como un instigador sórdido, como un agente indeleble que restablece virtualmente la condición de sometimiento del cuerpo real femenino a la codificación (sexual) masculina.

7 Recuérdese que en “La muchacha mala de la historia” y “Como tú lo estableciste” el presente se configura como espacio de rechazo sistemático o soledad que es bien delimitado por huellas (versos) que les ofrecen actualidad. Así, tenemos versos como “soy / la muchacha mala de la historia” o “sólo ahora / cuando me siento en la mitad de todos mis caminos” que evidencian un reconocimiento tangible del yo en el presente. En “Tímida y avergonzada”, dicho reconocimiento en el presente es intrascendente puesto que el motor dramático se encuentra en hechos del pasado, y como en el recuerdo generan desolación e impotencia.

8 Desde una perspectiva psicoanalítica, la huella mnémica es una marca traumática que deja la palabra dentro en el inconsciente y que se reactivan desde que se hacen patentes.

El poema puede dividirse en tres instancias, según el proceso de la codificación y asignación de la identidad femenina: la *presentación del cuerpo real*, la *transición del cuerpo* y la *asignación del cuerpo simbólico*. La *presentación del cuerpo real* inicia con el relato de la condición introvertida, en la que se veía (y ve en el recuerdo) sumida la enunciadora: “tímida y avergonzada / dejé que quitaras lentamente mis vestidos”. El inicio del encuentro sexual (y de la actividad sexual misma) genera en la figura femenina una desazón que la conmina a mantenerse inactiva dentro del transcurso, con lo cual, sin siquiera estimarlo pertinente, permite que la figura masculina la despoje de sus vestiduras. El estado pasional en el que se encuentra la enunciadora es tensional, por lo que su equilibrio emocional se ve afectado y degenera cualquier posibilidad de hacer manifiesta su voluntad.

El inicio de la actividad sexual en la locutora⁹ posee una importante carga simbólica, puesto que se trata de uno de los momentos claves en el proceso de la adquisición-imposición de su identidad. No sorprende, entonces, que la figura femenina sea configurada como temerosa y vulnerable, potencialmente disponible a la significación: la figura adquirirá su identidad femenina en tanto su cuerpo real sea reemplazado por el cuerpo simbólico, la función que deberá ocupar dentro del encuentro sexual.

La instancia de la *transición del cuerpo* (de cuerpo real a cuerpo simbólico)¹⁰ se manifiesta desde el tercer hasta el décimo noveno verso, con el cual concluye el poema. Dicho transcurso, que se manifiesta como un recuerdo por la enunciadora, alberga dos recuerdos establecidos dentro del aquí y ahora del enunciado (los que, además, son encarnados en dos voces: una masculina y otra femenina). La

9 Locutora, enunciadora y figura femenina son tomadas como referencias sinónimas del yo lírico.

10 En realidad, el proceso de reemplazo del “cuerpo” se puede identificar en diversas instancias. En este caso, la instancia sexual es la que prima y resulta trascendental para la locutora.

voz masculina es la primera que se manifiesta: “desnuda / sin saber qué hacer y muerta de frío / me acomodé entre tus piernas / ¿es la primera vez? / preguntaste, / sólo pude llorar”. La inclusión de dicha presencia genera un dolor —aspecto característico de las dos voces—, al recordarle a la figura femenina su condición de integridad real-simbólica: el cuerpo real de la locutora no había sufrido aún el advenimiento del falo en su interioridad y, por ende, no presentaba desgarramiento de himen. Pero este fenómeno, desarrollado dentro de lo simbólico, se manifiesta en el advenimiento de una función sexual adquirida a partir del sistema falocéntrico: el desgarramiento del cuerpo trasciende los tejidos sexuales comprometidos, y se instaura como un acontecimiento impositivo de una identidad.

La figura femenina, introvertida ante lo desconocido y avergonzada al saberse invadida por una presencia ajena a su corporeidad, sólo puede manifestar su emotividad a través del llanto. La enunciadora se rememora siendo desposeída de su autonomía, y ve sometida su voluntad ante la impotencia que la embarga y desborda. Pero, ¿a qué se debe su entrega?, ¿se debe a la inacción que genera el temor de ser expuesta por primera vez? En los versos siguientes, se introduce la segunda voz, la materna: “oí que me decías que todo iba a salir bien / que no me preocupara, / yo recordaba las largas discusiones de mis padres, / el desesperado llanto de mi madre / y su voz diciéndome: / “nunca confíes en los hombres”. Resulta fundamental comprender la dirección a la que apunta el poema: el inicio de la actividad sexual, que inscribe en la locutora una identidad alterna a la masculina, genera un recuerdo que le permite identificar el conflicto eterno entre las figuras definidas.

¿Qué desata tal vívido recuerdo? Evidentemente, la promesa de la figura masculina “todo iba a salir bien”. La voz materna, la cual sucumbió previamente ante el sistema falocéntrico, procura advertir a la hija de la significación a la que se verá sometida. No obstante, en un proceder trágico, la voz materna se desvanece, la advertencia queda relegada y la figura femenina permite (nueva-

mente) el inicio de la misma historia: “Comprendiste mi dolor / y con infinita ternura / cubriste mi cuerpo con tu cuerpo, / tienes que abrir las piernas, murmuraste, / y yo me sentí torpe y desolada”. La presencia masculina, que reconoce la vulnerabilidad de la locutora, la seduce e instruye (codifica) en los procedimientos que le permitirán satisfacer, asimismo, su deseo sexual.

Si bien la *asignación del cuerpo simbólico* no posee huellas textuales que permitan identificarla dentro del poema, esta se desprende de la accidentada antesala descriptiva de la consumación del acto sexual. El verso final es, precisamente, ilustrativo respecto de la transición: “y yo me sentí torpe y desolada”. Dicha valoración de sí misma afianza la idea de la vulnerabilidad y fragmentación en la que se ve sumida. La desolación es precisamente el estado final de cada uno de los poemas: la angustia generada luego de una escisión.

Sujeción, escisión y desolación

En los tres poemas analizados se pueden identificar tres estados bien delimitados: la sujeción, la escisión, y la desolación. La sujeción se relaciona con la simbolización del mundo —que se adquiere del sistema falogocéntrico—, la cual es asumida como la que rige las valoraciones culturales diversas. Dentro de dicho sistema, la figura femenina carece de voz propia, puesto que no participa en la codificación (en la significación): simplemente se somete y se mantiene “sujeta” a un discurso pre-establecido. La escisión es el estado que se comprende desde el momento, en el que la figura femenina toma un distanciamiento crítico que le permite reflexionar sobre su sujeción, hasta la categórica descalificación del sistema que la constituyó como figura femenina y condicionó su proceder y bienestar. Se puede afirmar que este segundo estado se establece una subversión de primer grado contra el sistema falogocéntrico. El tercer estado es el de la desolación, en el cual la figura femenina se reconoce como impotente ante la “tiranía de la significación”. Su destino no es prometedor, puesto que la actitud subversiva de la

escisión la clasifica dentro de una doble marginalidad¹¹ del discurso hegemónico del sistema. La desolación, no obstante, debe considerarse como el estado más importante de todos, ya que en él reside la subversión de segundo grado, la más intensa crítica al sistema falogocéntrico. Mientras que en la escisión la subversión responde a una crítica de la significación fálica a partir del lenguaje coloquial (y demás recursos estéticos ligados a representar “faltas” o críticas a la sujeción), en la desolación la subversión plantea tajantemente la tragedia en la que se ve subsumida la figura femenina: para ella siempre es tarde todo reconocimiento que le permita retornar a su cuerpo real. De ahí que no le interese sacrificar el cuerpo simbólico que se le ha otorgado, del cual hace escarnio.

Así, la subversión de segundo grado denuncia dos aspectos fundamentales del sistema falogocéntrico: su tiranía y fracaso como tal. Si bien la tiranía también se denuncia en la escisión, el develamiento del fracaso del sistema falogocéntrico en su función de contener los componentes dentro de un orden, solo se puede rastrear en este nivel del discurso. La figura femenina de la poesía de María Emilia Cornejo, víctima de la marginalización por parte del poder, se subvierte y descalifica la eficacia de un sistema basado en la tiranía.

11 En los poemas encontramos dos tipos de marginalidad: a) la que se establece con la sujeción (la figura femenina no participa en la significación, sino como sujeta a la misma) y b) la que se establece entre la escisión y la desolación, estados en los cuales la figura femenina reniega del sistema falogocéntrico, realiza determinadas acciones subversivas (contraproducentes para la escala de valores de la sociedad). Esta marginalidad surge del rechazo social de la figura.

Bibliografía

Primaria

CORNEJO, María Emilia. *En la mitad del camino recorrido*. Lima, Ediciones Flora Tristán, 1989.

Secundaria

BUSTAMANTE, Cecilia. “La Crisis de los 80 en la Literatura Femenina del Perú:

‘...la fuerza desconocida del terror’”. En: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CB_Crisis80.html (1/11/10).

ESCOBAR, Alberto (prólogo, selección y notas). *Antología de la Poesía Peruana (1960-1973)*. Tomo II. Lima, Ediciones Peisa, 1973.

FORGUES, Roland (comp.). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Mérida, Universidad de los Andes, 1999.

GONZALES, Guissela. “El universo poético de María Emilia Cornejo”. En: *Discursiva*. N° 2, diciembre del 2008.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé. “Fábula de los dos hermanos”. En: <http://generomexico.colmex.mx/Fabulas.jsp> (29/10/10).

_____. “Mujeres, escritura y poder. El caso de María Emilia Cornejo”. En: <http://sol-negro.blogspot.com/2008/12/mujeres-escritura-y-poder-el-caso-de.html>

_____. “¿Resistir o consentir? Identidad, género y poder”. En: http://www.runa.org.pe/generoyd/articulos/Art3_resistir_o_consentir1.pdf (29/10/10).

_____. “Género y laicidad en el Perú. Discursos, representaciones y literatura”.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Ángel. “La mujer en la poesía peruana”. En: *Seminario de literatura* (blog personal del crítico literario: <http://seminariodeliteratura.blogspot.com/>)

IZQUIERDO QUEA, Francisco. “Cuando muere el mito”. En: Revista electrónica *El Hablador*, N° 1: http://www.elhablador.com/debate15_izquierdo1.html (06/10/10).

PORTOCARRERO, Gonzalo. “La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente”. En: <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2005/11/20/la-lucha-por-el-amor-2/> (29/10/10).

ROSAS RIBEYRO, José. “Huamán, Cornejo y la ceguera o cuando la verdad molesta”. En: <http://sol-negro.blogspot.com/2008/12/huamn-cornejo-y-la-ceguera-o-cuando-la.html> (29/10/10).

RUANO, Manuel. *Poesía amorosa Latinoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

SILVA SANTISTEBAN MANRIQUE, Rocío. “El cuerpo y la literatura de mujeres”. Tesis para obtener el grado académico de Magister en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.

_____. “El *affaire* María Emilia”. En: <http://kolumnaokupa.blogspot.com/2008/02/01/el-affaire-maria-emilia/> (06/10/10).

_____. “¿Eres poeta o qué?”. En: <http://kolumnaokupa.blogspot.com/2008/05/25/p147/> (29/10/10).

Complementaria

AMORÓS, Celia. *Historia de la teoría feminista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

BUTLER, Judith. *El Género en Disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2001.

CASTELLANOS, Gabriela. *La mujer que escribe y el perro que baila: ensayos sobre género y literatura*. Cali, Editorial Manzana de la Discordia, 2004.

- _____ . “¿Existe la mujer? género, lenguaje y cultura”. En: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/castellanos.pdf> (27/10/10).
- CASTRO GÓMEZ, Santiago & Eduardo Mendieta, (coords.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización a debate*. México-San Francisco, University of San Francisco-Porrúa, 1998.
- FUENTE GARCÍA, Mario de la. “Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía Luis Cernuda”. En: Matas, J., Martínez, J. E. y Trabado Cabado, J. M. (editores). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid, Akal, 2005, pp. 241- 252.
- GIL RODRÍGUEZ, Eva. “¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo?: una aproximación a la performatividad de Judith Butler”. En: *Athenea digital*, N° 2, otoño del 2002, pp. 30-41.
- GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1995.
- HARDING, Sandra. “¿Existe un método feminista?”. En: http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/existe_un_metodo_feminista.pdf (27/10/10).
- HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé. “María Emilia Cornejo. El camino del silencio”. Revista de Literatura *Dedo Crítico* N°6. Lima, 1999.
- LACAN, Jacques. *Seminario 5. Las estructuras del inconsciente*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1999.
- LAMAS, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”. En: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/USOSCATEGORIAGENERO-MARTA%20LAMAS.pdf> (27/10/10).

- LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos*. Madrid, Cátedra, 1994.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (ed.). *Feminismo. Del pasado al presente*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- MAYOBRE, Purificación. “Repensando la feminidad”. En: http://genero.bvsalud.org/lildbi/docsonline/4/1/414-MFN_4479_CIEM_AV_2991.pdf (27/10/10).
- MEDEIROS LICHEM, María. *La voz femenina en la narrativa Latinoamericana*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1999.
- MONTECINO, Sonia. *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades y mestizajes*. Santiago, Universidad de Chile, 1997.
- NAVARRO, Marysa. *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- REISZ, Susana. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lérída, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.
- RIVERA, Cecilia. *María marimacha. Los caminos de la identidad femenina*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- RUBIN, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. En: http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf (27/10/10).
- _____. “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. En: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/rubin.pdf> (27/10/10).
- VEGA CENTENO, Imelda. *¿Imaginario femenino? Cultura, historia, política y poder*. Lima, Escuela para el Desarrollo Editores, 2000.

Correspondencia:**Antonio Rodríguez Flores**

Alumno del décimo ciclo de la Escuela Académico Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: a.rodriguezflores@ymail.com