

Pobreza y poética en la poesía de Rocío Silva Santisteban

Bethsabé Huamán Andía
Saint Catherine University

En el Perú, hasta la generación del ochenta, la aparición de las mujeres en la literatura peruana fue esporádica, aunque destaca como la voz más importante la poeta Blanca Varela: Premio Octavio Paz de Poesía 2001, Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca 2006, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2007. Es en los años ochenta que coincidencias numéricas y poéticas permiten una presencia contundente y significativa de las mujeres en el mundo literario, que hace visible los silenciamientos previos, pero perpetúa las discriminaciones de siempre.

Históricamente en aquellos años, el Perú se enfrentó a un radicalismo de fenómenos sociales como la exacerbación de las migraciones internas y externas, así como la generalización de la violencia política. Quizá los nombres de Alan García, presidente que llevó al país a los más altos índices de inflación económica, y el grupo terrorista Sendero Luminoso, resulten familiares al lector de estas líneas y sean el marco desde el cual pueda entender la reflexión sobre la poesía que realizaré. De otro lado, en los ochentas, es crucial la influencia del pensamiento feminista europeo y las demandas de las mujeres por una sociedad más equitativa y sin discriminación.

El discurso poético de las escritoras de la generación del ochenta recoge, de muchos modos, este crisol de circunstancias; sin embargo, lo que constituyó su mayor ruptura fue la enunciación de una voz poética que hablaba en primera persona de su cuerpo, de su deseo, de su ser mujer. En la Lima de aquellos años, la mujer había sido principalmente un objeto; su voz, su mirada, había sido plasmada

no desde ella misma, sino por intermedio de otras voces, otras miradas, otros sujetos. La coincidencia de voces de mujeres hablando de ellas mismas, aún a través del sutil velo de la poesía, fue fuente de sorpresas, rechazos, escándalos y comentarios. Para las futuras generaciones de escritoras, la generación del ochenta significa un referente imprescindible, poético, histórico, de aliento, inspiración e impulso a seguir, para enfrentarse a los mecanismos del poder que mantienen a la mujer fuera de espacios tan vitales como el arte.

Rocío Silva Santisteban

La fundación editorial “El perro y la rana”, de Venezuela, publicó en el 2012 una antología de poemas de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963) bajo el título *Pobreza y otros poemas. Antología 1984-2011*¹, en la cual, junto a varios poemas inéditos, encontramos extractos de todos los poemarios de la autora: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1996), *Turbulencia* (2005) y *Las hijas del terror* (2007). Además de un merecido reconocimiento a la trayectoria de una figura importante y activa de las letras peruanas ganadora del Premio Poeta Joven del Perú y dos veces merecedora del Premio Copé de Plata, complace la elección de la pobreza como temática organizadora del conjunto, distanciándose de aquellas lecturas que ven en la producción artística de las mujeres solo cosas del cuerpo, del amor y de una feminidad entendida como intrascendencia.

En efecto, los primeros acercamientos críticos a la obra de Silva Santisteban se dan como parte de la atención que las poetas, como colectivo, recibieron en la generación del ochenta, dada su cantidad y novedad. Las autoras son abordadas resaltando su belleza y juventud; como ejemplo podemos citar algunos de los titulares de las reseñas sobre Rocío Silva Santisteban: “Erótica, tímida y... ¡audaz!”², “Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban”³. O aquellos

¹ Rocío SILVA SANTISTEBAN, *Pobreza y otros poemas. Antología 1984-2011*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2012.

² [Autor anónimo] “Erótica, tímida y ... ¡audaz!”, *Visión. Amenidades*, 17 de marzo de 1985.

titulares referidos a Carmen Ollé, mucho más vinculados a lo sexual: “Carmen Ollé, oscuro objeto de deseo”⁴, “Carmen Ollé: retrato de una joven impúdica”⁵, “Carmen Ollé: los besos de la cintura para abajo”⁶.

La primera antología de mujeres poetas que incluye la generación del ochenta es realizada por Roland Forgues y Marco Marcos, bajo el desafortunado título *La escritura un acto de amor* (1989), que invita a asociar toda la poesía peruana escrita por mujeres de la Colonia al siglo XX, que son los marcos temporales incluidos con la temática amorosa. A su vez, los antologadores califican de “balumba”, a las autoras de los ochenta, palabra que el *Diccionario de la Lengua Española* señala como “(Del lat. *volumna*, bultos). 1. f. Bulto que hacen muchas cosas juntas. 2. f. Conjunto desordenado y excesivo de cosas”. Silvia Bermúdez reseñó el libro precisando que:

Al situar esta producción dentro de la geografía de lo emotivo-sensorial de lo corporal fuera de lo intelectual y por lo tanto de lo racional, el título implícitamente valida el sistema de ordenamiento de la realidad de la cultura occidental donde lo femenino, lo corporal y lo inconsciente han sido constantemente reprimidos y excluidos en aras de los valores universales de objetividad y racionalidad asociados con lo masculino⁷.

El mismo tratamiento sesgado se encontrará en las antologías de José Beltrán Peña⁸ y Ricardo González Vigil⁹, donde, aunque son antologías generales, es decir mixtas, el comentario sobre las poetas es siempre colectivo como grupo y asociado a lo afectivo y corporal, quedando todas homologadas con las mismas

³ [Autor anónimo] “Las hermosas circunstancias de Rocío Silva Santisteban”, *El Caballo Rojo*, 18 de noviembre de 1984.

⁴ [Autor anónimo] “Carmen Ollé, oscuro objeto de deseo”, *Expreso*, 7 de abril 1995, p. 3.

⁵ Ricardo GONZÁLEZ VIGIL, “Carmen Ollé: retrato de una joven impúdica”, *El Comercio Suplemento Dominical*, 4 de julio 1982, p. 18.

⁶ María NEGRONI, “Carmen Ollé: los besos de la cintura para abajo”, *Viva*, año 3, n° 11-12, p. 55-57.

⁷ Silvia BERMUDEZ, “Sobre cuerpos y textos: *La escritura un acto de amor* y las mujeres poetas de la década de los ochenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, n° 46, 1997, p. 303.

⁸ José BELTRÁN PEÑA, *Antología de la poesía peruana. Generación del 80*, Lima, s/e, 1990.

⁹ R. GONZÁLEZ VIGIL, *Poesía peruana siglo XX. Tomo II: De los años 60 a nuestros días*, Lima, ediciones Copé, 1999.

cualidades asociadas a su sexo, lejos de entroncarse con las generacionales, nacionales o “universales”.

Aunque los primeros comentarios críticos a la obra de Rocío Silva Santisteban están imbuidos en una lectura de conjunto que sólo puede llegar a generalizaciones, las cuales enfatizan asociaciones culturales de la mujer al amor y al erotismo, algunas importantes académicas lograron contrarrestar ese reduccionismo y conservadurismo teórico de la crítica literaria peruana. El más importante estudio aparece en 1996, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* de Susana Reisz, dedicado a las poetas latinoamericanas pero con protagonismo hacia la poesía peruana. En dicho estudio, Reisz reflexiona teóricamente sobre lo que viene a significar la poesía escrita por mujeres, en el escenario regional, y la lucha crucial que sus voces establecen sobre una visión sexuada de su poesía y lo que su poesía propone sobre la sexualidad. Reisz dijo en aquel momento:

Lo que cuenta, y lo que cohesiona a la mayoría de las escritoras del mundo hispánico en los dos últimos decenios, es el empeño por redefinir la feminidad en los propios términos y por cimentar una identidad colectiva fundada en la percepción de diferencias y desventajas¹⁰.

Una de esas desventajas que hermanan a las escritoras peruanas y latinoamericanas es la lucha por el tiempo para la escritura, como lo señala la poeta Carmen Ollé:

cuando eres independiente y trabajas como *freelance* hay que perseguir el tiempo de la escritura, hay que perseguirlo, como gitanos, como lobos, cuando lo agarras haces lo que puedes y el producto es el resultado de ese tiempo que le das y de todas tus ansiedades y angustias¹¹.

¹⁰ Susana REISZ, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Madrid, Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, 1996, p. 22.

¹¹ Bethsabé HUAMÁN ANDÍA, “Hay que perseguir el tiempo de la escritura. Entrevista con Carmen Ollé”, in Mariela DREYFUS *et. al.*, ed., *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de*

Leyendo los textos de Silva Santisteban agrupados bajo la temática de la pobreza, ésta se nos presenta en su definición más amplia, como carencia económica, como falta de dinero y de las condiciones básicas de la subsistencia humana: alimento, vivienda, vestido; pero también, sobre todo en el caso de las mujeres, como un vacío, la falta de un espacio de enunciación, de empatía, de solidaridad, de comprensión del ser mujer que implique e invoque humanidad, dignidad, afecto, trascendencia. Y, para la mujer escritora, para la voz poética reflexiva de su hacer con el lenguaje, la pobreza viene a significar la falta de tiempo para escribir, la falta de estímulos y la sensación de aislamiento frente a un quehacer del que parece estar marginada de antemano.

En este uso tan extenso del vocablo pobreza, ésta se presenta como el lado visible de una fuerza subterránea: la violencia hacia la mujer. La violencia es el mecanismo de control que va a garantizar el lugar subordinado de la mujer, por tanto, es una condición necesaria del sistema patriarcal. Rita Laura Segato propone hablar de *violencia moral* como término englobador y normalizado que se despliega de manera natural, es decir de forma automática, sin reflexión, en el ámbito cotidiano:

violencia moral es todo aquello que envuelve agresión emocional, aunque no sea ni consciente ni deliberada. Entran aquí la ridiculización, la coacción moral, la sospecha, la intimidación, la condenación de la sexualidad, la desvalorización cotidiana de la mujer como persona, de su personalidad y sus trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral¹².

Este artículo se propone rastrear la pobreza como expresión de la violencia moral vivida por la mujer en los poemas de Rocío Silva Santisteban y el modo en que se ve afectado el quehacer literario ante necesidades básicas insatisfechas y urgentes

Carmen Ollé, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamérica Editores, 2016, p. 303-304.

¹² Rita Laura SEGATO, *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003, p. 115.

de atender. Nos acercaremos a la pobreza material, la carencia, pero también en un sentido más filosófico, a ese lugar de la falta, ese vacío, esa no existencia de un lugar enunciativo que exprese lo femenino y que lo lleve a simbolizar un sentir humano universal. En resumen, nos acercamos a la poesía, del modo en que Víctor Vich lo ha hecho y lo ha planteado, “como un discurso que intenta nombrar algo que se resiste a ser nombrado”¹³.

El hombre más pobre del mundo

La profunda misoginia gestada en nuestra sociedad con raíces que se adentran en una concepción racializada y colonial, coloca a las mujeres latinoamericanas en una posición aún más vulnerable frente a la pobreza, de ahí que Rocío Silva Santisteban sentencie:

El hombre más pobre del mundo
... es una mujer
peruana, africana, india
quizás una mujer campesina¹⁴

De este modo, Silva Santisteban hace referencia, no sólo a la condición de subalternidad de género, sino a ese lugar universal bajo el cual el hombre es sinónimo de ser humano y puede subsumir lo femenino; sin embargo, lo femenino es siempre señalado, marcado, puesto en evidencia, y no se le permite acceder a ese estatuto del lenguaje y del poder, a pesar de que sea su cuerpo, su sexo, del que provenimos todos. La pobreza producida por la extracción de las materias primas, los recursos naturales y la fuerza de trabajo de América, África e India impacta a las mujeres que todavía conservan prácticas ancestrales de solidaridad y respeto por la naturaleza, los suelos, las plantas. La mujer campesina será, por tanto, la más pobre porque está imposibilitada de entrar en el sistema económico, en la filosofía de consumo que la acompaña y en el culto a lo individual.

¹³ Víctor VICH, *Voces más allá de lo simbólico. Ensayo sobre poesía peruana*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 15.

¹⁴ R. SILVA SANTISTEBAN, “El hombre más pobre del mundo”, *in Pobreza y otros poemas, op. cit.*, p. 53.

Esa misma condición de vulnerabilidad y marginalidad la encontramos en el poema “La mujer de Antonio Mejía”¹⁵. Desde el título se establece el estatuto de dependencia al marido, ella carece de nombre, es propiedad de él y su identidad está definida por esa afiliación. Sin nombre, sin identidad, es un ser descartable, prescindible, indefinido, lo que da cuenta de la imbricación del género en la concepción colonial, tal como se detalla en los primeros versos del poema:

Se levanta cuando el águila bosteza
 está cansada ya, los pies, los muchachos rodeándola,
 al amanecer se consigue tres veces un descanso, cómo cuenta
 sus dolores, cómo alquila su llanto,
 la mujer de Antonio Mejía se acuesta temprano
 lava la ropa bajo el cielo gris y húmedo y no se aflige
 suda cada vez que comienza a trapear las escaleras
 y mueve sus piernas elefantiásicas, sus enormes y anchas caderas
 golpea el palo del vecino y no se asusta
 huele entre sus manos las hojas derretidas de los árboles
 y vuelve a sudar cansada lavando hasta amanecer¹⁶.

En estos dos ejemplos, la pobreza se define por largas jornadas de trabajo extenuante (“se levanta cuando el águila bosteza”), por labores rutinarias (“lava la ropa bajo el cielo gris”, “suda cada vez que comienza a trapear las escaleras”), por la maternidad como una labor forzada (“los muchachos rodeándola”). Tanto “La mujer de Antonio Mejía” como “El hombre más pobre del mundo” retratan mujeres que al morir entran en el más absoluto olvido, quitándole sentido a su vida y sus esfuerzos cotidianos:

Quedó tirada entonces la mujer de Antonio Mejía
 sin nombre, sin señales de humo
 en medio de la niebla y del rumor espeso
 de quienes nunca se agachan a recoger un muerto¹⁷.

¹⁵ *Id.*, “La mujer de Antonio Mejía”, in *Ese oficio no me gusta*, Lima, ediciones Copé, 1987, p. 65.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

*

una mujer que murió y no fue enterrada
 cuyo rastro se perdió sobre la arena
 una mujer que ni siquiera es un viento
 una mujer de quien no queda huella
 sólo un eco
 un eco sordo
 un resentimiento negro sobre la tierra¹⁸.

La pobreza significa silencio, la imposibilidad del espacio propio, de la voz, de la expresión de los deseos, los anhelos íntimos, de la existencia misma. Frente a estas mujeres olvidadas, la voz poética en primera persona se sabe privilegiada en un mundo de carencias (“Sé que hay otros más pobres, se sumergen / bajo la línea de la pobreza”¹⁹), no sólo por tener más recursos, sino por tener la posibilidad de expresarse. Por ello, aunque también tiene carencias materiales, la voz lírica se ocupa de aquello que le alimenta el alma, el espíritu creativo, el cual debe ser nutrido de estímulos, de valor, para desarrollarse.

El tiempo propio

En su famoso ensayo, *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf se explaya sobre las condiciones necesarias para la creación literaria, la primera de las cuales es la independencia económica, misma que estaba negada a las mujeres en la medida que, en primer lugar, “no podían ganar dinero y, en segundo, de haber podido, la ley les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado”²⁰, dado que, en ese entonces, los únicos con derecho a poseer dinero eran los hombres.

La independencia que Woolf adquiere se la debe a su tía Mary Beton, de quien heredó quinientas libras al año, lo cual le permitió, aún dentro del matrimonio, la

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, “El hombre más pobre del mundo”, in *Pobreza y otros poemas*, op. cit. p. 53.

¹⁹ *Id.*, *Las hijas del terror*, Lima, ediciones Copé, 2007, p. 31.

²⁰ Virginia WOOLF, *Una habitación propia*, trad. Laura PUJOL, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 19.

posibilidad de desarrollar un pensamiento propio: “No necesito odiar a ningún hombre, no puede herirme. No necesito halagar a ningún hombre; no tiene nada que darme”²¹. De este modo se puede entender que la habitación propia, además de un lugar físico, es sobre todo un lugar mental, la posibilidad de pensar por sí misma sin que sus ideas tengan que estar supeditadas a quien la provee, porque ella es capaz de proveerse por sí misma. En resumidas cuentas, Virginia Woolf no era pobre y, más importante aún, era poseedora de su propio dinero, el cual tenía garantizado de por vida, lo cual la dotaba de una tranquilidad material que la mayoría de los ciudadanos no tenía.

Aunque el título de su ensayo se centra en la habitación propia, en realidad hay dos condiciones previas a la creación literaria, una la del dinero que está claramente desarrollada, la otra la del tiempo, que Woolf también poseía gracias a la pensión que la libraba de trabajar, pero además, debido a la circunstancia de no haber sido madre. ¿Cuál será la situación de aquellas mujeres que no cuentan con esa holgura económica y que además deben organizar la existencia y subsistencia de otro ser humano? Para la literatura en lengua inglesa, un caso paradigmático sería Sylvia Plath, quien, a diferencia de su esposo, Ted Hughes, estaba al cuidado de los dos pequeños hijos de la pareja. La carga económica aunada a la responsabilidad maternal definitivamente mellaba su tiempo de escritura, llevándola a una decisión radical, la de quitarse la vida, no sin antes haber legado para la posteridad su obra consagradoria *Ariel* (1965).

Las figuras de Plath y Woolf no son referencias extrañas entre las poetisas peruanas, sino por el contrario influencias reconocidas por ellas y voces con las que dialogan. Un ejemplo de ello es la creación del Comando Plath, colectivo de escritoras peruanas aparecido el primero de octubre del 2017, que surgió en respuesta a las agresiones, el acoso y la discriminación que sufren de parte de una comunidad literaria masculina que, incapaz de entender sus privilegios como

²¹ *Ibid*, p. 30.

hombres, rechaza y hasta niega la existencia de una poesía escrita por mujeres²². El primer manifiesto del Comando Plath se titula “¿Cómo tira una poeta?”. Se trata de un largo cadáver exquisito, de un collage creado con las frases que las escritoras han recibido en las redes y en diferentes medios, todas ellas peyorativas, descalificadoras y misóginas:

No me hables de tus poemas, háblame de ti *baby* [...]
 Eres todo un descubrimiento, escribes bien para ser mujer [...]
 Serías mejor poeta con un poco menos de ropa [...]
 No te hagas, dime con quién tiraste para estar acá [...]
 Pareces más tonta en tus poemas [...]
 Escribes como hombre
 Seguro que fue tu ex el que te dio la idea
 Deberías ser más femenina en tu poesía [...]
 Me gustó mucho tu poesía, ¿te parece si te invito a salir, hablamos de ella y te recomiendo qué leer? [...]²³.

En el texto citado se aprecian todas las formas de la violencia moral que mencionamos antes, la ridiculización (“Pareces más tonta en tus poemas”), la sospecha (“dime con quién tiraste para estar acá”), la desvalorización (“Escribes como hombre”); a su vez, resalta la objetivación sexual de la mujer escritora (“Serías mejor poeta con un poco menos de ropa”) y el paternalismo (“te recomiendo qué leer”), el tutelaje como mecanismo de jerarquización, para colocar a la mujer como inferior, frente a un saber y un ser superior que se entiende masculino.

Volviendo al ensayo de Virginia Woolf, ella trata de atrapar una idea, qué decir de las mujeres y la literatura, metafóricamente lanza un anzuelo para pescar la

²² En el caso peruano estas afirmaciones se hicieron en las redes sociales y es imposible remitir a una fuente precisa. En el caso de España se pueden revisar las declaraciones de Chus Visor en la entrevista de Nuria AZANCOT, “Chus Visor: Dicen que los novelistas son vanidosos, pero ¡hay cada poeta!”, *El Cultural*, 26 de junio, 2015. Disponible en: www.elcultural.com/revista/letras/Chus-Visor-Dicen-que-los-novelistas-son-vanidosos-pero-hay-cada-poeta/36667?intcmp=HEMSUPL. (consultado el 5 de noviembre de 2019).

²³ COMANDO PLATH, “¿Cómo tira una poeta? Primer manifiesto del Comando Plath”, 11 de enero 2019. Disponible en: <https://comandoplath.wordpress.com/2017/10/01/primer-entrada-del-blog/>. Consultado el 5 de noviembre 2019.

idea , pero pronto es expulsada del apacible césped donde yacía perdida en sus meditaciones: “Sólo los *fellows* y los *scholars* pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía”²⁴. Debido a la abrupta expulsión, aquel pensamiento que ya le jalaba el anzuelo la abandona o peor aún “en su afán de proteger su césped, regularmente apisonado desde hace trescientos años, habían asustado mi pecesillo”²⁵. La magnífica prosa de Woolf se presta a tantas sugerentes lecturas, en esta escena el pez ha huido, advertido de la prohibición: las mujeres no deben pensar, mucho menos escribir. Una recreación equivalente la encontramos en el poema “Poética”, de Rocío Silva Santisteban, el cual condensa también, como en toda explicación de la propia creación, la pregunta de la mujer y la literatura:

Extraordinario himno que me roba la noche
 la voz que cautelosa no sale a mirar
 los postigos de las ventanas vacías por fuera
 los ojos de los muertos que se deshacen por llorar
 año a año rastreando las huellas
 se anudan a mi falda como ese viento a la tierra
 como ese viento a la tierra
 Un pájaro oscuro corta el vacío
 Busco esa sola palabra que lo diga
 t o d o
 y al borde de tenerla entre las manos
 se vuelve silencio²⁶.

En el poema, el silencio, la anulación de la voz, es la expresión del miedo, de la censura, en un contexto marcado por la oscuridad y la muerte. Los muertos del poema, a diferencia de los evocados por Woolf en su ensayo escritores que la precedieron , son las víctimas del conflicto armado interno (1980-2000)²⁷. Los

²⁴ V. WOOLF, *op. cit.* p. 8.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ R. SILVA SANTISTEBAN, *Condenado amor*, Lima, El Santo Oficio, 1996, p. 60.

²⁷ La guerra interna o conflicto armado interno refiere al enfrentamiento entre los grupos Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru contra el Estado peruano.

postigos vacíos y la cautela responden al ambiente de terror que se vivió en esos años, las constantes bombas y los apagones que mantenían a la población encerrada.

Retomando a Woolf, ella reflexiona no sólo sobre la problemática de ser dejada fuera de la universidad y por tanto del saber representado en la biblioteca y los céspedes de Oxbridge, sino sobre todo en ser encerrada dentro, en el hecho de que sus pensamientos y sus ideas no logren una forma de expresión, es decir, no sean oídas, reconocidas, ni tomadas en cuenta. En “Poética”, de Rocío Silva Santisteban, la censura no está determinada por una institución en particular sino por el contexto político que atravesó al país, pero también por la imposibilidad de una palabra que lo diga “todo”, es decir, la universalidad, el soporte de un hacer de la escritura que no es considerado representativo de la condición humana, ¿es que acaso las mujeres no son también seres humanos? A los límites que el encuentro con la palabra genera en el poema, la experiencia poética de las escritoras mujeres traduce también el desencuentro con el orden patriarcal.

Se constata que el dinero, que garantiza un espacio y un tiempo para la escritura, no asegura la apertura de las instituciones del saber, lo que llevará a Virginia Woolf a alzar su voz y abrir camino para las mujeres, el camino de la educación y de la creación, el camino que también las escritoras peruanas anhelan: “tanto el feminismo como la crítica literaria han avanzado por las rutas que Virginia indicaba, visionaria como era, hace sesenta años, como los caminos que debían ser colectivamente recorridos”²⁸. Las poetas peruanas y latinoamericanas enfrentan ambos escollos, no sólo el económico sino el de la discriminación, abordada por el Comando Plath en sus hasta el presente cinco manifiestos²⁹.

La propia Rocío Silva Santisteban ha reflexionado sobre la disyuntiva entre escritura y sobrevivencia que produce la pobreza: “A veces siento que traiciono a la

²⁸ Anna BRAWER, “Virginia Woolf: de la ventana y del enigma”, in Giulia COLAIZZI, ed., *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 144.

²⁹ COMANDO PLATH, in comandoplath.wordpress.com, 13 de enero 2019. Consultado el 5 de noviembre de 2009.

poesía: me alejo inconmensurablemente a través de miles de excusas”³⁰. Aunque es la limitación de recursos la que obliga a elegir, la reflexión poética de Silva Santisteban está llena de culpas, tal vez porque abandonar la poesía es una forma de abandonarse a sí misma: “Son las tareas de la vida material que impone[n] el esfuerzo de alejarte del ocio creador. No hay tiempo para mirar atrás: es la vida o la poesía. Y yo la traiciono: la traiciono”³¹.

En el ejercicio poético, escaso, limitado y culposo, la tradición, la posibilidad de tener un colectivo de respaldo, se vuelve muy importante para las escritoras que tienen constantemente que lidiar con una crítica que las descalifica por ser mujeres. Son varios los textos que buscan hermanar a las escritoras y que han reflexionado sobre el quehacer literario de las mujeres. De la propia autoría de Rocío Silva Santisteban puedo mencionar el libro *El combate de los ángeles: literatura, género, diferencia*, así como los homenajes a figuras matrices de la poesía peruana, como Blanca Varela y Carmen Ollé³². En el constante afán de la crítica literaria peruana de ubicar a las mujeres en un linaje paralelo a las grandes voces poéticas masculinas, Rocío Silva Santisteban y Mariela Dreyfus se han reconocido seguidoras de César Moro, así como de César Vallejo y de muchos otros forjadores de la tradición de las letras latinoamericanas y europeas. La reflexión que Silva Santisteban hace de su ejercicio de la escritura está titulada con un verso de Vallejo (“quiero laurearme y me encebollo”), del poema “Intensidad y altura”, conocido por su vocación solidaria, por expresar la carencia y el dolor humanos.

Las dificultades que narra Woolf a la hora de abordar el tema de la literatura y las mujeres son inquietudes actuales de las poetisas peruanas y uno de los principales impedimentos para un ejercicio de su escritura. Al amparo de la musa de las Américas, el poema “Fragmento de otra carta a Sor Filotea de la Cruz

³⁰ R. SILVA SANTISTEBAN, “Quiero laurearme y me encebollo. Un arte poética”, in Patricia SALDARRIAGA *et. al.*, ed., *Venas negras: la poética de Rocío Silva Santisteban*, Lima, Paracaídas, 2018, p. 15.

³¹ *Ibid.*

³² Me refiero a los volúmenes R. SILVA SANTISTEBAN y M. DREYFUS, *Nadie sabe mis cosas. Homenaje a Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República, 2007; y M. DREYFUS *et. al.*, ed., *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, *op. cit.*

(extraviada adrede por la propia Sor Juana)”³³ se pregunta por un quehacer que desde tiempos coloniales perpetúa una perniciosa marginación de las mujeres. El poema está dedicado a Patricia [Alba], Tatiana [Berguer], Mariela [Dreyfus], escritoras y amigas de Rocío Silva Santisteban, poetas con quienes comparte una tradición de escritura, la de la literatura peruana, pero también la dificultad de trascendencia en un quehacer que sigue considerándose masculino por definición.

Sor Juana Inés de la Cruz es el epítome de la mujer culta, cuyo saber y erudición es considerada ofensa sólo por el hecho de ser mujer. En el poema mencionado, adrede oculto de la posteridad por la propia Sor Juana, que sabía que su deseo de conocimiento era un pecado en el tiempo que le tocó vivir, Rocío Silva Santisteban pone en pluma de la monja la triste posibilidad de que la infamia que pesa sobre las mujeres, perdure en el futuro: “cabeza que es erario de sabiduría será coronada con espinas, dicen”³⁴. En este poema, que es la confesión de su vocación y la consagración de la libertad de pensamiento, por más tortuoso que sea el camino, Sor Juana se pregunta: “¿Vendrán mujeres con las mismas esperanzas y con la misma persuasión en esta búsqueda fatigosa?”³⁵. La sentencia no deja espacio para la duda: “al final los pies arderán, pero es necesario e insustituible llevarlo en marcha”³⁶.

En la poesía de Rocío Silva Santisteban y en las prácticas colectivas de las poetas peruanas encontramos formas de enfrentar ese aislamiento de la tradición literaria, esa forzosa marginalidad y particularidad que se determina por el sexo de las escritoras y que niega a su palabra la trascendencia. Además de los libros de ensayos dedicados a la reflexión y el homenaje de la poesía escrita por mujeres, varios poemas establecen diálogos y crean lazos de sentido que, esperan, ni el tiempo ni la historia pueden borrar.

³³ R. SILVA SANTISTEBAN, *Ese oficio no me gusta*, op. cit. p. 77.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

Sudando el dolor ajeno

En el primer libro de Rocío Silva Santisteban, *Asuntos circunstanciales* (1984), se encuentra el poema “Sudando el dolor ajeno” que inicia con los versos “No se puede escribir rascando una manzana sobre la arena / ni sobre el cielo”³⁷. La alusión directa a la escritura nos permite leerlo como una poética, es decir, como una temprana declaración sobre su hacer literario. En este poema, que aparece en la tercera sección del libro, titulada “hasta las últimas circunstancias”, antes que un lamento desgarrado o una victimización por la falta de recursos o por la falta de tiempo, encontramos, por el contrario, una vuelta de tuerca de estos problemas, de los que la voz poética saca provecho para utilizarlos como materia prima.

En los dos primeros versos, ya citados, la manzana es el instrumento, la herramienta de escritura, inútil por ser perecible, al igual que las superficies sobre las que intenta dejar una huella, éstas son huidizas, inestables, cambiantes, como la arena, o gaseosas, como el cielo. El siguiente verso añade que no se puede escribir “ni en puntas de pies”, es decir, estirándose para llegar, para cruzar el techo de cristal, esa línea invisible que impide a las mujeres expresarse libremente en la escritura, sin las restricciones sociales y sin los prejuicios machistas que el Comando Plath ha presentado claramente en su primer manifiesto. Pero a pesar de que no tiene con qué, ni cómo, la voz poética no se rinde y encuentra formas de sortear las dificultades, como continúa en los versos siguientes:

mas yo me tardo y respondo a los insectos con nuevas luces
y nuevos bríos cuando oscurece entre la neblina
hay que aprender a derramar el sahumerio
a correr de prisa en las procesiones
brincando encima de las andas
hay que correr palpando los gases raros del aire
intoxicándonos en diferentes estilos

³⁷ *Id.*, *Asuntos circunstanciales*, Lima, Lluvia, 1984, s/p.

y con dulzura agradecerle [*sic*] a las vacilaciones³⁸.

Las descripciones señalan que hay que ser prácticamente ángeles, seres etéreos para pasar por encima de las andas, para volar sobre las multitudes que siguen las procesiones y para purificarse y esparcir el humo que se topará con los gases raros, los gases de la ciudad, de la contaminación, pero que le otorgan a la vida la duda, el caos, el sabor. Será el tipo de intoxicación, es decir, el tipo de efecto que esa realidad tenga sobre el escritor o escritora, lo que creará los diferentes estilos poéticos; por ello, la voz poética “con dulzura”, agradece a esas vacilaciones, dudas, circunstancias. Esta complacencia con las dificultades no está exenta de crítica social, por el contrario marca una aguda consciencia de que se posee algo raro, algo único, algo vital: la poesía misma. Y nadie que tenga poesía es totalmente pobre. Nadie que sea capaz de convertir las debilidades en fortalezas está totalmente perdido; y, en ese sentido, las mujeres han sabido por siglos, forjar los escondrijos de la rebeldía, como Woolf, Sor Juana, Plath, Ollé.

Es así que la poesía se mide por el sudor, es decir, el esfuerzo, las frustraciones, los dolores. El trabajo corporal para la subsistencia aparece aquí homologado a la labor poética. Este símil dota de relevancia a la vida misma, sembrándola de poder creador y restándole banalidad; a su vez, la poesía que de ella deriva tendrá el añadido de haber sido conseguida con ahínco. El poema continúa así:

yo dejo que el sudor corra sobre la blancura infinita de la duda
y el sudor corre en mil formas y no termina de alojarse ni en la última estrofa
no termina el sudor de embarrarse
de quedarse inquieto en el vacío
y yo me tengo miedo y me enojo
me duelen los dedos de sudar en blanco/ de regocijarme a escondidas
me duele el humor de sangrar en vano/ de adular mis más suaves instintos
me duele el mundo y la boca
la mano hinchada debajo del vestido
y debajo del sexo me duele el surco de ese sudor continuo³⁹.

³⁸ *Ibid.*

El sudor es metafóricamente la escritura, que se extiende sobre el blanco, la página de papel, que cultiva la duda, la polisemia, el crisol de significados que las palabras convocan. El sudor, la poesía, no se queda en las palabras “ni en la última estrofa”, sino que corre, fluye, atraviesa, la vida, el miedo, el enojo. El sudor hecho escritura se concentra en los dedos en blanco, es decir, en el papel, causando un final regocijo por ser un oficio inútil, en medio de la necesidad y la carencia, produciendo un sudor continuo, es decir, un poema, un libro, una obra. Las palabras finales nos remiten al título, “Sudando el dolor ajeno”, para plantear que el sudor es origen y fin del poema, es decir, la expresión del dolor de ser (“debajo del sexo”), del dolor de estar (“el mundo y la boca”), pero, a la vez, el regocijo de tener la palabra, aunque no libre de miedo, ni de enojo, sobre todo cuando no es oída, no es atendida o es, inclusive, negada.

Tiempos de carencia

El dolor/sudor en “Sudando el dolor ajeno” se convierte en ironía en el poema “Tiempos de carencia” que pertenece al libro *Las hijas del terror*, a la sección titulada “todo lo sólido se desvanece en el aire”. El poema toma como hipotexto⁴⁰ el ensayo de T.S. Eliot “Tradition and the Individual Talent”. Eliot es directamente mencionado en el poema y se constituye como la figura que censura y amenaza a la voz poética.

Domingo. Despierto con el ruido del mar
golpeando la pared del acantilado
tengo el libro de Eliot sobre las piernas
al frente, en la cuna, la niña infla los cachetes y parece
que va a pronunciar la magnífica palabra.
Pero sólo gime y solloza. La llamo por su nombre
ella restriega sus ojos con las manos regordetas

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Tomo lo planteado por Genette sobre hipotexto, el texto ya existente que será transformado para convertirse en hipertexto. Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 17.

y desde mis piernas la extraña sonrisa de Mr. Thomas Stearns
 es una censura
 una amenaza⁴¹.

El poema se sitúa en un apacible domingo, día del descanso, del ocio, de los placeres individuales. Sin embargo, la primera acción de la voz poética es mirar a la niña a su cargo. Lo que podría ser una distracción, una excusa para alejarse de la labor creadora es transformado en este poema como el tema mismo de reflexión poética. La presencia de la niña es el primer elemento que entra en contradicción con el discurso de Eliot dirigido a los poetas varones:

*the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order*⁴².

Era común en la Gran Bretaña de Eliot aludir al conjunto de escritores y escritoras con la palabra hombre (*man*); sin embargo, ya hemos relatado cómo esa benévola inclusión es desmantelada en el ensayo de Virginia Woolf y cómo, si en teoría se buscaba incluir a las mujeres escritoras, en la práctica existían muchas normas implícitas y explícitas que les dificultaban o impedían el ejercicio del pensamiento y la palabra. Eliot está en el poema para representar lo institucional, lo que inspira pero también lo que limita a la mujer escritora.

La niña no es una superdotada que a su corta edad va a contradecir a Eliot con un sublime poema o con una palabra erudita, aunque el poema crea esa tensión sobre la grandiosidad de una niña que no es más que una niña y que como todas, solloza al despertarse. Sin embargo, ese *increscendo* en el que la niña infla los cachetes está perfectamente estudiado por Silva Santisteban para contradecir aquella noción de la poesía de mujeres como una *rara avis*, una misteriosa y extraña confluencia astral que hace que cada cien años, más o menos, surja una gran poeta.

⁴¹ R. SILVA SANTISTEBAN, “Tiempos de carencia”, in *Las hijas del terror*, op. cit. p. 33.

⁴² T. S. ELIOT, “Tradition and the Individual Talent”, *Perspecta*, 19, 1982, p. 37.

La creación, el ejercicio con la palabra, es un juego continuo y constante, pero está censurado, está amenazado por esa sonrisa de Mr. Thomas Stearns que descarta en las mujeres la posibilidad de desarrollar sus talentos, incluso sus simples juegos infantiles.

En el agudo análisis que realiza Carol Muske sobre la concepción de la poesía y su relación con la tradición establecida por Eliot, ella enfatiza dos aspectos esenciales que son inalcanzables para las mujeres poetas. En primer lugar, la falta de una tradición, que por comparación o contraste debe nutrir las; no sólo ellas no están incluidas en la tradición de “ellos”, sino que deben lanzarse a la labor sin el respaldo del tiempo:

All poets believe in the timelessness of their art; it is women who are required to face this flow without a literary trust fund. It is precisely because of noninheritance –because we seem to be bastards, paupers, black sheep– that we are, at the millenium (or at whatever moment; look at Dickinson!), so free to face possibilities⁴³.

En segundo lugar, Muske señala que el ensayo de Eliot crea un vacío sobre el tema del nacimiento del poema para poder hacer del alumbramiento poético un asunto de hombres, que requiere mente y no cuerpo, omitiendo o desplazando lo reproductivo del ámbito de lo femenino hacia el de lo masculino instalado en la literatura: “*What’s avoided here is finally most present: the buried motif of birth, the birth of the poem*”⁴⁴. Mi intención no es criminalizar a Eliot, simplemente dejar establecido que en el poema “Tiempos de carencia” es su figura la que representa a una tradición masculina, aunque él en lo particular pueda ser mirado con ojos más benévolos y con intenciones menos castrantes.

La extraña sonrisa que censura y que amenaza a la niña en su cuna y a la madre que la cuida es aquella que afirma la imposibilidad de una tradición poética femenina y que además rechaza el vínculo creador maternal con una posible creación verbal, o más aún, creación poética, como si no fuera factible elevar

⁴³ Carol MUSKE, *Women and Poetry. Truth, Autobiography, and the Shape of the Self*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p. 61.

⁴⁴ *Ibid*, p. 57.

metafóricamente el cuerpo femenino como un cuerpo hacedor. Precisamente, “Tiempos de carencia” perfila una escena paródica en la que Eliot, como representante de una concepción de la literatura como privilegio masculino, está siendo testigo de aquello que niega: el cuerpo, lo femenino y su vínculo con la poesía. El poema de Silva Santisteban continúa enfatizando esa pujanza:

la niña lanza un grito
 aprieta los dientes, las encías enrojecen
 y yo apaciblemente sentada sobre una manta
 me convierto en la *voyeur* de ese placer.

Puja hija mía, puja
 esperemos con los dedos entrelazados
 la sentencia.

Mr. Thomas Stearns partido en dos por la solapa del libro
 me mira fijamente
 el iris claro típico de los perversos
 y la sonrisa de los bancarios, agestada⁴⁵.

Nuevamente el proceso creativo aquí, como en el poema antes analizado, “Sudando el dolor ajeno”, se mide por el esfuerzo físico, por las marcas corporales: sudor, gemidos, enrojecimiento, dientes apretados; rasgos similares a los que sufren las mujeres en la labor de parto, en el momento de dar a luz.

La madre mira con placer los rasgos del esfuerzo producidos en su hija aunque en su caso el placer parece provenir del conflicto que implica para las aseveraciones del poeta anglosajón. Sin embargo, el señor como buen capitalista ha dejado la poesía y se ha concentrado en el sudor, no le importa el resultado tanto como le regocija la constatación de la diferencia sexual en la que funda su superioridad masculina de lord inglés, que conlleva también una visión colonizadora. Precisamente, los versos siguientes construyen el contexto económico del momento, la situación política del país, que entonces atravesaba por la guerra

⁴⁵ R. SILVA SANTISTEBAN, “Tiempos de carencia”, *op. cit.* p. 33.

interna y las consecuencias económicas que ello produjo: inflación, alza de precios, escasez de alimentos, pérdida de poder adquisitivo, pobreza:

Dime algo, por qué no me dices nada. Habla

y sigue pujando hasta que puedas contar

tus excrementos o tus muertos

no se sabe cuántos son ya, mantienen

un sabor misterioso que sólo se siente

en el fondo del paladar.

Las plazas se llenan de visiones y de sombras, ojeras

tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar

una miga de pan.

Todos estamos aquí con nuestras manos lacradas.

Extiende una vez más esas manos. Implora. Reza.

Yo abro las piernas y dejo

que él forniche sobre mí como un cerdo

como un cerdo rosado

frota tu sucio placer, ¡frótamelo!

por un kilo de azúcar

una lata de leche⁴⁶.

La escena dominical de la madre y la hija en diálogo filosófico con la tradición poética se ha transformado en la imposibilidad de la escritura ante la falta de condiciones básicas de subsistencia, de ahí la alusión a las manos lacradas, es decir cerradas. Las manos, como la parte del cuerpo con la que se escribe, por relación de parte por el todo están en representación de la poeta; las manos clausuradas, implican no sólo la coacción social, sino también la represión estética, la falta de libre expresión, o peor aún, la pérdida de la identidad, de la subjetividad, del yo interior, al tener que prostituirse por azúcar y leche. Sin embargo, el intento continúa:

⁴⁶ *Ibid.*

Puja, hija mía, puja
 es lo único que me interesa, eso
 y rayar esta hoja en blanco,
 el olor de amoníaco en la batea
 y la mitad de un pollo muerto⁴⁷.

Los versos finales concentran tres acciones simultáneas: la labor, la escritura y el hambre.

Irónicamente Eliot está presenciando el nacimiento de la poesía, dado a luz por una madre pobre (la voz poética), que debería entrar en la obra colectiva que es la literatura universal, para escándalo de Mr. Thomas. El pujar de la niña es en un sentido paródico el pujar artístico por producir una obra, en sus similitudes con el pujar escatológico y también con el pujar del parto. Se ha realizado una transformación del contenido del hipotexto el ensayo de Eliot para aplicarlo a una temática que lo rebaja, viéndose así degradado y ridiculizado.

A las contradicciones que el género establece con lo literario, el poema añade las contradicciones que las carencias económicas acentúan: la pobreza, el aumento de los precios (“Las plazas se llenan de visiones y de sombras, ojeras / tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar / una miga de pan”), la sexualización del cuerpo femenino (“Yo abro las piernas y dejo / que él fornicque sobre mí como un cerdo”), las creencias religiosas (“Extiende una vez más esas manos. Implora. Reza”). Todas estas contradicciones nutren el universo latinoamericano de sus particularidades y lo dejan en falta, sin estímulos, sin incentivos y sin recursos para producir arte. Al final, la misma labor del poeta (“rayar esta hoja en blanco”), aparece desprestigiada o inútil frente a la necesidad de comer “la mitad de un pollo muerto”, frente a la necesidad de subsistir. Pero es, a su vez, la inaudita existencia de esa necesidad de creación, en tiempos de carencia, la que dota a esa poesía, a esa labor, de sus rasgos particulares, de su identidad.

El compromiso con la poesía se hace así total, como se retoma en el poema “Pobreza”, del mismo libro *Las hijas del terror*. Este poema, analizado por Nataly

⁴⁷ *Ibid.*

Villena Vena nos habla de la violencia moral que abarca una amplitud de ámbitos: “Un sometimiento que se manifiesta en lo corporal y también en lo psicológico; en lo íntimo como en lo social y económico”⁴⁸. “Pobreza” inicia con la evocación de Edith Södergran (1892-1923), poeta finlandesa-sueca que murió de tuberculosis y que por tanto es la encarnación de la disyuntiva entre vida y poesía; su temprana muerte y su enfermedad nos deja clara su elección. Ese es el tipo de culpa que expresa Silva Santisteban al señalar que traiciona a la poesía, porque prioriza la subsistencia y no se entrega plenamente, como en la rendición mística.

A pesar de las carencias económicas, los versos de Södergran evocan poder y fuerza, su figura aporta interesantes rutas de interpretación al sentido de lo poético en el poema, exploración que Villena realiza a profundidad. La voz poética sabe que hay otros más pobres, pero no por ello deja de lamentar los sacrificios y las limitaciones con las que ha vivido: “sólo debo / el colegio de la niña y todas las cosas que me negué / a mí misma: un cine a solas, un periódico del domingo, / y, ¿por qué no?, ese vestido de flores”⁴⁹.

Del modo en que el cuerpo necesita alimento, el alma también lo necesita y esos estímulos que no pueden realizarse materialmente se abordan en el poema bajo la forma de una red de voces de mujeres escritoras que con similares carencias y restricciones han impuesto su voz y su palabra al mundo.

Pobreza y poética

Mediante el análisis de algunos poemas de Rocío Silva Santisteban que son a su vez poéticas, dado que versan sobre el proceso de escritura, vemos que la necesidad, la carencia, aparece como un elemento limitante para la creación pero que, sin embargo, es superado por la voz poética y termina siendo un motor para la escritura. Esta constatación nos permite cuestionarnos sobre la misma noción de pobreza, tantas veces utilizada para referirse a las realidades periféricas y para

⁴⁸ Nataly VILLENA VEGA, “Pobreza, ¿un nombre de mujer?”, in P. SALDARRIAGA *et. al.*, ed., *op. cit.*, p. 157.

⁴⁹ R. SILVA SANTISTEBAN, “Pobreza”, in *Las hijas del terror*, *op. cit.* p. 31.

establecer jerarquías entre aquel universo “rico” y aquel otro del caos, de lo irracional y de la carencia que es como se califica a los países del sur. Sin embargo, los poemas de Rocío Silva Santisteban resaltan el empeño y la superación de esas dificultades como motores creativos, que llevan a seres de carne y hueso a saltar sobre andas como ángeles, que guían a una madre hambrienta a buscar respuestas en la página en blanco o que hacen de la labor de cuidado la clave de un poema.

Se escucha mucho decir que la pobreza tiene rostro de mujer, incluso se ha acuñado la expresión feminización de la pobreza, “que en su origen fue denuncia y consigna, actualmente es un campo de estudio que construye nuevos y profundos significados sobre la vida de las mujeres”⁵⁰. En 1995, los indicadores de desarrollo humano incluían componentes intangibles como “la creatividad, la libertad, la dignidad”⁵¹, que son muchas veces restringidos a las mujeres precisamente desde las artes y desde una construcción de la tradición literaria que las hace a un lado. Lo que muchas veces el calificativo de pobreza esconde es la abundancia de una serie de fortalezas que las mujeres continúan cultivando como el cuidado, como el afecto, como la terquedad e incluso la poesía, y son aquellas facultades las cuales les permiten superar las adversidades y seguir adelante. O para decirlo al estilo de Rocío Silva Santisteban: pujar, pujar, en un sudor continuo.

⁵⁰ Cecilia LORÍA y Guadalupe LÓPEZ, “Presentación. Repensar la relación entre pobreza y mujeres”, in María de la PAZ LÓPEZ y Vania SALLES, coord., *Siete estudios y una conversación*, México, Indesol - Colmex - Unifem, 2004, p. 11.

⁵¹ M. de la PAZ LÓPEZ y V. SALLES, “Antecedentes y aspectos sobresalientes del proyecto Observatorio de Género y Pobreza”, *ibid.* p. 19.