

# La muchacha mala de la historia: El caso de María Emilia Cornejo

EVELYN SOTOMAYOR

**E**n este ensayo proponemos reflexionar acerca de “La muchacha mala de la historia”, de María Emilia Cornejo desde la teoría de género, ya que es a partir del cuerpo y el reconocimiento del mismo desde donde se enuncia y se construye su poética. Para ello partimos de los conceptos psicoanalíticos de desexualización y deserotización.

Existe en la poesía de Cornejo un afán de trabajar con el tópico del cuerpo y el amor. Al estudiar su único poemario *En la mitad del camino recorrido*, saltan a la vista del lector tres etapas diferentes: la etapa de amor, en la que el yo poético femenino está decidido a amar, a seguir a su amado, a despojarse de los ropajes e internarse en un mundo íntimo, al lado del amante. En una segunda etapa, los

sujetos amantes ya no se aman. El varón es el causante de las tristezas y desdichas de la amada. Finalmente, en la tercera, se puede percibir un marcado alejamiento del amado, lo que puede ser entendido como una ruptura con el mundo construido anteriormente. De esta manera, el poema “La muchacha mala de la historia” evidencia la disolución de la pareja, como se verá en el presente análisis.

## LA MUCHACHA MALA DE LA HISTORIA

soy /  
**la muchacha mala de la historia, /**  
**la que fornicó con tres hombres /**  
**y le sacó cuernos a su marido. /**

soy la mujer /  
**que lo engañó cotidianamente /**  
**por un miserable plato de lentejas, /**  
**la que le quitó lentamente su ropaje de bondad /**  
**hasta convertirlo en una piedra /**  
**negra y estéril, /**  
**soy la mujer que lo castró /**  
**con infinitos gestos de ternura /**  
**y gemidos falsos en la cama. /**

soy /  
**la muchacha mala de la historia.**

Las diversas interpretaciones de este texto nos advierten de que existen tantas lecturas como lectores. El poema sugiere sensualidad, sexualidad, erotismo, deserotización y desexualización. Todos estos conceptos comprenden tanto el impulso sexual como a los diferentes aspectos de la relación con el propio cuerpo (sentirse hombre, mujer) y de las expectativas de rol social.

## LA MUCHACHA BUENA DE LA HISTORIA

“La muchacha mala de la historia” es uno de los poemas más contestatarios de la poesía

peruana. El yo poético es una voz emergente que trata de romper con los tabúes de la sociedad patriarcal local y hablar sobre la sexualidad de la mujer, construyendo un discurso erótico que revierte el orden patriarcal y machista.

Ahora bien, ¿cómo se manifiestan la desexualización y deserotización de la pareja en el poema y cómo podemos demostrar ello textualmente sin sobreinterpretar o subinterpretar el poema? Es im-



María Emilia Cornejo

posible no manipular el poema en una interpretación (Eco: 1995). Sin embargo, y en la medida de lo posible, trataremos de distanciarnos del objeto de estudio para no hacerle decir lo que no dice y para que la *contra transferencia* no se produzca. Nuestra lectura está sustentada en los planteamientos del psicoanálisis, en los postulados de Herbert Marcuse (1983 y 1985) y en algunos aportes de la Teoría del Efecto Estético (Selden: 1989) y la Pragmática literaria (Levinson:

1989). Se trata, pues, de un método heterodoxo<sup>1</sup>.

El poema corresponde al registro simbólico a partir del cual se pueden *puntuar* algunos síntomas, actos fallidos, lapsus, huecos, incoherencias, huellas, repeticiones que nos permiten descubrir un discurso reprimido. En términos de la teoría de la recepción, el lector debe llenar los vacíos textuales, los elementos indeterminados que requiere el juego de la interpretación. Por su parte, la pragmática aporta el requerimiento de presuponer e implicar lo cultural a partir de lo manifiesto. El “registro de lo real” apenas es rozado por el lenguaje. Al yo poético el poema le duele y la perturba “lo real”, entendido como lo que queda fuera del lenguaje, y se resiste a la simbolización. Sin embargo, construye con lo simbólico un mundo imaginario, transgresor del orden real.

Estamos frente a un discurso que declara su apego al eros pero que delataría la supremacía del superyó. El yo, para Freud, se opone al objeto en algunos casos; pero, en otros, se le une. Esta contradicción desaparece cuando nos liberamos del principio de la realidad, es decir, el yo se construye a partir de una identificación alienante basada en un primer momento en que el cuerpo y el sistema nervioso son incompletos. Pero Lacan profundiza y discrepa con Freud, ya que para él existen dos clases de yo: *je* y *moi*. El yo *je*, es la persona que el analista tiene enfrente, es decir el paciente. Y el yo *moi*, es el centro de las identificaciones imaginarias. En cuanto al *ello* freudiano que refiere al sistema inconsciente, el aporte de

Lacan radica en que manifestó que la carga de fuerzas incontrolables no son impulsos biológicos sino figuraciones que se dan en el lenguaje.

¿De qué manera la poeta construye un mundo imaginario transgresor de lo real? En el verso 1 “soy” existe un auto reconocimiento manifestado en primera persona que lleva implícito el “yo soy”. El auto reconocimiento del yo poético la lleva a calificarse, en el verso 2 como “muchacha mala”. Pero ¿a qué nos remite la palabra ‘mala’? Mala es un término que funciona como adjetivo, por tanto es un calificativo primario, elemental, general e incluso infantil. Sin embargo, esta calificación debe ser otorgada o reconocida como tal por el ‘Otro’. Es el ‘Otro’ el que instaura al sujeto en el orden simbólico entendido como la entrada a la adquisición del lenguaje.

Esto quiere decir que existe una reciprocidad simbólica. Pero el ‘Otro’ designa la alteridad radical que está inscrita en el orden de lo simbólico. Es decir, el ‘gran Otro’ del sexo femenino, es el sexo masculino. En efecto, el yo poético expresa un doble discurso. El primero es un discurso moral reprimido e inconsciente que proviene del superyó y el segundo es un discurso de deseo manifiesto y evidente que proviene del ello. Cuando mencionamos el orden simbólico, nos remitimos a las tres categorías empleadas por Lacan: lo real, lo simbólico y lo imaginario, también conocidas como registros. Lo real es aquello que nos rodea, “lo verdadero”, aquello que podemos percibir, más no capturar. Se opone al reino de la imagen y de lo simbólico. En otras palabras, lo real no es simbolizado.

Para Toril Moi la mejor forma de entender lo simbólico y lo imaginario es relacionándolos entre sí<sup>2</sup>. Recordemos que para el psicoanálisis

este registro es el más provechoso, ya que permite explorar el inconsciente o reino de la Ley que regula el deseo en el Complejo de Edipo. Además, lo simbólico es el reino de la muerte, de la ausencia y de la carencia. El registro de lo imaginario tiene lugar en la identificación de nuestra propia imagen. En términos psicoanalíticos la base del registro de lo imaginario

## **“Existe en la poesía de Cornejo un afán de trabajar con el tópico del cuerpo y el amor”**

es la formación del yo en el estadio del espejo<sup>3</sup>.

En los versos 3 y 4, el yo lírico manifiesta una “supuesta” promiscuidad relacionada con la búsqueda de la satisfacción de sus instintos sexuales que pone en manifiesto una carencia y una falta de sexualidad. De este modo, “fornicar” y sus sinónimos se oponen a “hacer el amor”. El sexo se opone a la sexualidad, el instinto se opone a la cultura, Eros a la Civilización (Marcuse: 1983). En el verso 4: “y le sacó cuernos a su marido.” la palabra ‘cuernos’ indica estados momentáneos de infidelidad. De

ello se infieren la insatisfacción del Eros y la insatisfacción de su sexualidad. Se constata así un vacío y surge el deseo de otro(s) que deban convertirse en el deseo del deseo de la mujer. El marido no le hace falta.

En el verso 5 se marca la identidad sexual femenina: “soy la mujer” como un enunciado que se complementa con el verso 6: “soy la mujer / que lo engañó cotidianamente”. El engaño cotidiano nos remite a una doble vida, una evidente y otra oculta. Las vidas funcionan como dos discursos paralelos, uno es un discurso reprimido que activa el Eros pero que anula la sexualización; y el otro es el discurso del superyó que presupone valoraciones morales y que, sin embargo, deserotiza y desexualiza. En el verso 7 que complementa al 5 y 6: “por un miserable plato de lentejas” hay un proceso de *reificación* o *cosificación* de la mujer que se convierte en un objeto pagado con un plato de lentejas. El adjetivo “miserable” aplicado al plato de lentejas puede ampliar su campo semántico y ser aplicado al marido y a la vida. De este modo, hablamos de un marido miserable y de una vida miserable carente de impulsos libidinales. ¿Qué lleva a la mujer a convertirse en un objeto pagado? Una de las posibles respuestas sería la falta absoluta del marido, como mencionábamos líneas arriba. Otra sería vengarse del marido.

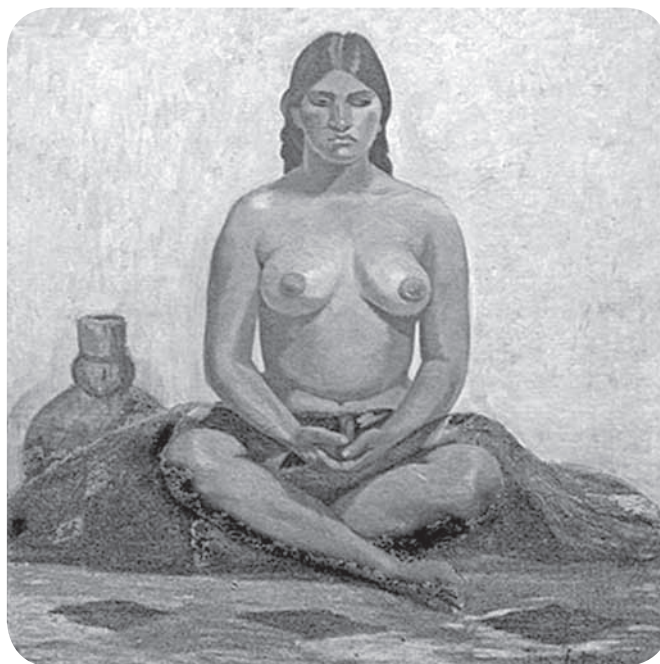
El verso más extenso es el 8: “la que le quitó lentamente su ropaje de bondad”. Este verso indica ya sea un desenmascaramiento del sujeto revestido con ropajes de bondad o una pérdida de la condición de sujeto bondadoso. En cualquiera de los dos casos estamos frente al tránsito de un estado a otro. En el primer caso, el sujeto es desnudado; y en el segundo es deshumanizado. Aquello que motiva el paso de un estado a otro aparece en los versos 9 y 10: “hasta convertirlo en una piedra /

negra y estéril”. La mujer tiene el poder de transformar al hombre. En el primer caso, el sujeto es descrito como insensible, inútil y oscuro. En este contexto ‘piedra’ alude a inerte, carente de vida y de pasión; ‘negra’ alude a imperceptible e indeseable y ‘estéril’ a improductivo e inútil. En el segundo caso, el sujeto es convertido en una cosa de modo tal que se deshumaniza. Aquí ‘piedra’ alude a insensible, ‘negra’, a no confiable y misterioso y ‘estéril’ a un hombre que no puede amar. Entonces, el marido se ha convertido en un sujeto que no provoca sensibilidad, pasión ni placer. Es un sujeto que desexualiza y deserotiza, conceptos que son ejes del poema.

La desexualización es la pérdida de la sexualidad, entendida como una *función cultural* que busca la sublimación del amor y que no implica la pérdida de la *función sexual*, biológica, reproductiva y copulativa que busca la satisfacción de los instintos elementales. Por ejemplo, se produce desexualización

cuando una pareja entra a un hostal por una hora para tener sexo y no para disfrutar del placer de hacer el amor que implica el deleite de todos los sentidos en un tiempo distendido. Por otro lado, el erotismo<sup>4</sup> es exclusivamente humano, es el predominio del goce y la búsqueda del placer a través de los cinco sentidos. Puede resultar que se confundan sexo, amor y erotismo, que son manifestaciones de lo que llamamos “vida” (Paz: 1997). Uno de los fines del erotismo es domar al sexo e insertarlo en la sociedad, Eros es dador de vida y muerte. Para que la civilización aparezca Eros debe morir, o ser sublimado (Marcuse: 1983).

“Soy la mujer que lo castró / con infinitos gestos de ternura / y gemidos falsos en la cama”, confiesa en los versos 11,12 y 13. El *falo* es el deseo que posee la mujer, y al poseerlo, se lo otorga al hombre cuando le permite ocupar el lugar de la falta y cuando anhela convertirlo en su *objeto de deseo* (Lechte: 1996). Sin embargo cuando a este se le engaña cotidianamente se produce un proceso en el que el hombre es



Óleo de Julia Codesido

castrado simbólicamente. La castración es definida por Lacan “como la falta simbólica de un objeto imaginario; la castración no se refiere al pene como órgano real sino al *falo*” (Lacan: 1979) La castración es uno de los ejes centrales de este poema que se hace explícito desde el verso 5 hasta el 13. La anulación del falo se da a través del engaño, de buscar en otros lo que no se encuentra con el marido, a través de la reificación del sujeto y a través del fingimiento de un deseo sexual que no existe. Al castrar al hombre y al quitarle el falo, ella misma ingresa en el proceso de castración. En los versos 12 y 13 aparece nuevamente

el doble discurso, “con infinitos gestos de ternura” que nos remite al discurso del superyó. Es decir, al discurso de una mujer que cumple, en apariencia, un buen rol sexual entendido como el rol de una mujer que ama al marido, que es tierna y cariñosa. Lo mismo sucede con “y gemidos falsos en la cama”.

Por lo tanto, hay tres vidas paralelas que corresponden a los tres registros planteados por Lacan, comentados líneas anteriores. Hay una vida real donde ella finge lo que no es (mujer liberal) y nos revela lo que es (mujer moralista). En esta vida, la mujer tiene una máscara, un *yo* con el que se presenta frente al mundo, un *yo* que tiene necesidades vitales. Esta vida está llena de apariencias hipócritas, llena de fingimientos y de roles femeninos formales establecidos por la sociedad y la cultura. En esta vida real, la mujer está castrada por su inconformidad y su carencia de erotismo. Luego se presenta una vida simbó-

lica en la que el sujeto femenino, a través del discurso, revela un *superyó* y una moral que no puede transgredir a pesar de que lo manifiesta y que lo demanda. En el orden simbólico la mujer necesita cariño, amor, satisfacción, y demanda el reconocimiento como persona y no como objeto. Pero, casi con certeza, la vida imaginaria es la más interesante, puesto que el *yo* lírico quiere una vida promiscua, placentera, no reprimida que corresponde al predominio del *Ello* y por lo tanto, al predominio del *Deseo* sobre el *yo* y el *superyó*. Es en el mundo imaginario donde la mujer se sensualiza, sexualiza y erotiza.

En los versos finales 14 y 15: “soy / la muchacha mala de la historia.”, que son los mismos versos iniciales del poema, se redondea la idea de que el deseo no es poseer al amante en el sentido físico y carnal, sino el fantasearlo. ¿Cuántos silencios guarda la historia de las mujeres? Desde los inicios de la humanidad, las mujeres han sido condenadas a callar y velar por el hogar, el marido y los hijos. En la Edad Media se le condenó y fue calificada con el apelativo de “bruja”; y fue peor aún el rol que cumplían en la época victoriana. Y no es descabellado en nuestros días pensar que esa situación no ha cambiado. Nos encontramos en una sociedad machista, gobernada por hombres y lo que las mujeres puedan expresar o sentir poco importa o es relegado a un segundo plano. Sin embargo, esta situación se revierte porque en el imaginario la mujer puede construir la vida que quiere tener, al amante perfecto y por qué no, a los amantes que desea poseer.

## “La muchacha mala de la historia es uno de los poemas más contestatarios de la poesía peruana”

En el imaginario colectivo de la sociedad actual, no es visto con buenos ojos que una mujer posea dos o más amantes; si ocurre, es condenada y denigrada verbalmente. Pero las mujeres toman la pluma y pueden desnudarse para expresar su yo interior. Tal vez muchas de ellas anhelarían sentirse las muchachas malas de la historia, pero el peso de la moral y la condena de la sociedad las callan.

Sospecho que los poemas de las creadoras que utilizan el cuerpo como estrategia, evidencian, casi siempre, un doble discurso. Por un lado, reclaman la liberación de la mujer y por el otro, revelan a una mujer dependiente del varón. Recordemos que en psicoanálisis toda negación reiteradamente es una afirmación o viceversa y en el poema que nos compete se afirma en dos versos: “soy/ la muchacha mala de la historia”. Por lo tanto, no estamos frente al discurso de la muchacha mala de la historia sino al de la muchacha buena del poema que quiere ser la muchacha mala de la historia.



### Notas

<sup>1</sup> Desarrollamos una propuesta de lectura sirviéndonos de las categorías de desexualización y deserotización. Además, creemos, que el poema podría dialogar con el código bíblico. Por ejemplo, el término “fornicó” en el verso 3 nos remite directamente a la biblia. La frase, “un miserable plato de lentejas”, hace referencia al pasaje del Antiguo Testamento, de Esaú y su hermano Jacob, en el libro del Génesis, capítulo 25. Por otro lado, en el poema se menciona la palabra “piedra”. ¿A qué nos remite? Pues, a Pedro, discípulo de Jesús. Pedro significa piedra y sobre ella se edificará la casa de la divinidad. Otra palabra que guarda intertextualidad con la biblia es “estéril”, a través de la gran cantidad de

pasajes donde aparecen mujeres infértiles. Una de las más conocidas, es la historia de Abraham y Sara, quienes siendo ancianos concibieron a un niño por intervención divina. Así, un posible análisis sobre el campo semántico del poema nos acerca a una interpretación que dialoga con el texto bíblico.

<sup>2</sup> Anota al respecto: “Lo imaginario corresponde al periodo pre – edípico, en el que el niño se cree una parte de la madre, y no percibe ninguna separación entre él mismo y el mundo. En lo Imaginario no existen diferencia ni ausencia, sólo identidad y presencia. La crisis edípica representa la entrada en el Orden Simbólico. Esta entrada también está vinculada a

la adquisición del lenguaje. En la crisis edípica, el padre rompe la unidad dual de madre e hijo, y le prohíbe volver a tener acceso a la madre y al cuerpo de la madre. El falo, que representa la Ley del Padre (o la amenaza de castración) viene a significar, pues, separación y pérdida para el niño”. Moi, Toril. *Teoría Literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 109.

<sup>3</sup> El *Estadio del Espejo* describe la formación del Yo a través de un proceso de identificación: El Yo es el producto de identificarse con la propia imagen en el espejo.

<sup>4</sup> Para Georges Bataille (1988) el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre que busca un objeto de deseo.



*Desnudo andino* (1933). Óleo de Cota Carvallo

## Bibliografía

Bataille, Georges.

- *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 1988.

Cornejo, María Emilia.

- *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán, 2005.

Eco, Umberto.

- *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University Press, 1995.

Evans, Dylan.

- *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Freud, Sigmund.

- *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza, 1993.

Lacan, Jacques.

- *Escritos I*. México: Siglo XXI, 1979.

Lechte, John.

- *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra, 1996.

Levinson, Stephen.

- *Pragmática*. Barcelona: Teide, 1989.

Marcuse, Herbert.

- *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe, 1983.

- *El hombre unidimensional*. México: Planeta, 1985.

Moi, Toril.

- *Teoría Literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

Paz, Octavio.

- *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.