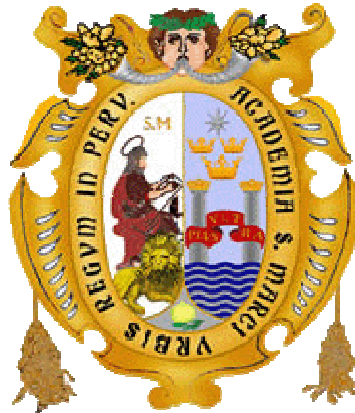


UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA



***¿POR QUÉ HACEN TANTO RUIDO?: MÁS ALLÁ DEL SIMPLE
CUESTIONAMIENTO, RESPUESTA CREATIVA FRENTE AL
CAOS LIMEÑO DURANTE LA DÉCADA DEL 80***

TESIS

para obtener el Título Profesional de Licenciada en
Literatura

AUTORA

Mónica Janet Cárdenas Moreno

Lima-Perú

2007

*¿POR QUÉ HACEN TANTO RUIDO?: MÁS ALLÁ DEL SIMPLE
CUESTIONAMIENTO, RESPUESTA CREATIVA FRENTE AL
CAOS LIMEÑO DURANTE LA DÉCADA DEL 80*

INTRODUCCIÓN	05
--------------------	----

CAPÍTULO I: CONFIGURACIÓN DEL SUJETO PROTAGÓNICO

1. El sujeto lacaniano	19
2. El universo ruidoso o el gran Otro	24
2.1. Fuerzas socializadoras	
A. Contexto socio- económico: estado de guerra	27
B. La familia	35
C. Ser mujer en el Perú	38
2.2. Fuerzas de censura	
A. Ignacio	48
B. La lectura como sucedáneo del acto creativo	55
3. Respuesta del sujeto protagonista: el programa de ajuste	56

CAPÍTULO II: CUERPO Y POESÍA

1. El cuerpo y el discurso	61
----------------------------------	----

2. Corporalización y creación poética	70
3. Configuración del fantasma	89
CAPÍTULO III: LA PARADOJA ESCRITURAL, ESCRIBIENDO LA IMPOSIBILIDAD DE ESCRIBIR.	
1. Sujeto protagónico, sujeto histérico	94
2. Constitución de la paradoja	98
3. Atravesando el fantasma: tres elementos constitutivos de una nueva poética.	108
3.1. Metaforización del discurso.	116
3.2. Fragmentarismo	119
3.3. Digresión metadiscursiva.	121
CONCLUSIONES	126
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	130

Introducción

¿Por qué hacen tanto ruido? de Carmen Ollé, texto a medio camino entre la prosa y el verso, nos narra el itinerario de una mujer por asir la palabra; proceso difícil y atormentado, en tanto, el entorno que la acoge funciona como principal elemento perturbador. El sentido de esto último se confirma a partir del título: contundente interrogante y reclamo a la vez.

Carmen Ollé, poeta y narradora peruana nacida en 1947, es considerada una de las principales representantes de nuestra literatura última. A pesar de que la mayor parte de antologías ubica su poesía inicial dentro de la denominada Generación del 70, específicamente como parte del grupo Hora Zero¹, creemos que la perspectiva generacional no ilumina suficientemente el sentido de su obra: diversa en tanto se desarrolla, desde su tercera publicación, fundamentalmente en prosa; y provocadora al construir una voz femenina que perturba en medio de un escenario poético predominantemente masculino.

¿Por qué hacen tanto ruido? (1992) es el tercer texto publicado por la autora luego de los poemarios *Noches de Adrenalina* (1981) y *Todo orgullo humea la noche* (1988). Es también el texto que inaugura su producción narrativa posterior: *Las dos caras del deseo* (1994), *Pista falsa* (1999) y *Una muchacha*

¹ Nos referimos a las antologías *Poesía peruana. Siglo XX* de Ricardo González Vigil y *Fondo de fuego. La generación del 70* de Ricardo Falla.

bajo su paraguas (2002). Dicha posición es bastante significativa, ya que, si bien el texto presenta una secuencia narrativa acerca de una conflictiva relación de pareja entre los poetas Sarah e Ignacio, las estrategias de dicha narración presentan un lenguaje fragmentado que evoca secuencias oníricas cercanas al lenguaje poético.

Antes de exponer lo fundamental sobre nuestra propuesta de análisis, presentaremos sumariamente el estado de los estudios, que sobre la autora en cuestión, se han realizado sobre todo en nuestro país. Los trabajos críticos motivados por la obra de Carmen Ollé han tomado como principal centro de interés su producción poética. De esta manera, hemos registrado comentarios críticos, que desde periódicos, revistas o antologías se han hecho sobre *Noches de Adrenalina*.² La mayoría de ellos incide en el carácter fundacional del texto en la medida en que instaura una voz que habla descarnadamente desde el cuerpo femenino, desde una sensibilidad otra.

Es indudable que, dentro de dichos medios de divulgación, este primer texto continúa siendo la carta de presentación de la autora. Por otro lado, respecto a su producción narrativa, se ha prestado mayor atención a su novela más extensa, aquella que formalmente se encuentra más cercana a los cánones de la narrativa tradicional, *Las dos caras del deseo*. Texto en el que se ha valorado fundamentalmente la temática “homoerótica”, noción que permite ampliar la categoría homosexual al plano cultural y que indaga acerca de cómo dichos sujetos se insertan dentro del entramado social. Dentro de esta línea de análisis, destacamos los trabajos de Carlos Garayar, Guillermo Niño de

² Entre ellos: Barcellos de Zarría, Beltrán Peña, Silvia Bermúdez, Eduardo Chirinos, Eduardo Espina, Roland Forgues, Jean Franco, Maynor Freyre, Rodríguez Gaona, Beth Miller, Susan Reisz, Abelardo Sánchez León, Sui- Yun, González Vigil, Santiago López Maguiña, Yolanda Westphalen, Luis Fernando Vidal, y Miguel Ángel Zapata.

Guzmán, Santiago López Maguiña, Oscar Ugarteche, Giovanna Pollarolo y Marcel Velásquez Castro; aunque no todos utilizan estrictamente dicha categoría, de alguna manera siguen la interrogante y el campo de análisis que ella inicia.

Respecto a los estudios sobre *¿Por qué hacen tanto ruido?*, los aportes han sido fundamentalmente hemerográficos, o en todo caso, comentarios dentro de textos de temática mucho más amplia. De estas investigaciones, hemos prestado especial atención a las de Antonio Cornejo Polar, Oscar Malca, Gionanna Minardi, William Rowe, Rocío Silva Santisteban, Felipe Tapia, Marcel Velásquez y Blanca Varela. Haciendo un breve balance sobre las mismas, podemos afirmar que la mayoría enfatiza el carácter fragmentario del texto, su tono lírico, motivo por el cual suelen clasificarlo dentro de aquellos textos creados por quienes desde la poesía han llegado a la narrativa. Mientras tanto, en el nivel temático, destacan el carácter testimonial de una conflictiva relación de pareja, o de la irreconciliable convivencia entre dos poetas.

Respecto a dichos estudios, la presente investigación toma como punto de partida el breve análisis de Antonio Cornejo Polar, publicado como prólogo a la segunda edición del texto hecha en 1997. Allí, el investigador reconoce que el conflicto creativo plasmado en *¿Por qué hacen tanto ruido?* se resuelve, finalmente, a favor de la palabra: “se escribe porque se ha alcanzado la autonomía personal, liberándose con escondido coraje, pero se libera porque se escribe y porque es con la palabra que se instaura ese urgente e inabdicable espacio de autonomía personal” (9). Al mismo tiempo, también es importante mencionar la clasificación que emplea Marcel Velásquez Castro en *El revés del marfil*. En dicho estudio, clasifica la novela dentro de la “literatura

feminista” considerando que en ella existe la voluntad política de desmontar el falogocentrismo entrando en sintonía con las voces marginales y subalternas.

Además, adscritos al sentido político que emana de todo texto literario, dialogaremos con aquel sector de la crítica interesado en vincular los textos fronterizos a nivel formal, como es el caso de la prosa poética, con la producción hecha por mujeres que da cuenta no sólo de un descentramiento propio, sino del entorno que habitan los personajes.

Consideramos que en tanto nuestra narrativa no ha pasado por procesos drásticos de superación de la temática realista, ni de la visión romántica del héroe, la tarea de comprensión y asimilación de textos de naturaleza distinta se vuelve una tarea mucho más urgente.

La novela de Carmen Ollé se acerca a lo que podríamos definir como literatura intimista, sin embargo, dentro de los universos que construye el sujeto no prescinde de su contexto socio cultural, sino que lo aprehende de un modo peculiar. Las descripciones, alejándose de la influencia realista tradicional, se asemejan a fugaces y crudas referencias que, sin embargo, repercuten significativamente en la configuración de los rasgos de la protagonista. En este sentido, por un lado, podemos estar de acuerdo con la afirmación de Giovanna

Pollarolo:

Lo que ocurre es que la narración de Carmen Ollé propone unas claves de lectura que están en las antípodas de las usuales. En primer lugar elude, consciente y voluntariamente el relato realista. Más cerca de la pintura y de la música, el relato compone cuadros a partir de imágenes que provienen de la asociación libre, del pensamiento ensimismado; y desarrolla melodías inconclusas como lo son las divagaciones de la mente (11).

No obstante, es necesario advertir que el pensamiento y las divagaciones no sólo dan cuenta de un universo interior, sino que delatan irremediabilmente los factores externos en medio de los cuales el sujeto se desenvuelve. Ya que la novela de Ollé se revela como testimonio de una realidad de la cual el sujeto no puede escapar, es nuestra intención proponer una nueva lectura a dicho ensimismamiento, indagar en su motivo, su caracterización y valor dentro de la obra.

Como señalamos anteriormente, creemos que el nivel externo contextual, dado sus peculiares rasgos, va a constituir un punto nodal no sólo en el desarrollo de la trama, sino en la construcción de la propuesta creativa en general, en la elaboración de lo ideológico que emana del texto.

Desde esta perspectiva, nuestra intención pasa también por ir más allá de la asimilación de la propuesta transgresora de la autora en de su condición de escritora en medio de un escenario literario predominantemente masculino. Articularemos los rasgos de creatividad que se propone a partir de la ficción y leeremos los reclamos corporalizados desde su carga política como lo señala Mazzotti para la comprensión del fenómeno poético protagonizado por un grupo de escritoras durante la década del 80:

El flujo, en este caso, pasa por la afirmación de una identidad que no necesariamente se reduce a la exploración del cuerpo femenino como único tema, sino que se prolonga hacia situaciones sociales y políticas cuyo peso produce la fragmentación de dicho cuerpo (o del lenguaje empleado) a manera de condensación de las tensiones contextuales (32).

Sintetizando lo expuesto, el objetivo central de este trabajo es analizar la relación entre el acto poético y la interrogante que marca el texto, es decir, entre el acto poético (acto creativo) y la pregunta “¿Por qué hacen tanto

ruido?”. A partir de dicha relación nos propondremos resolver las siguientes cuestiones: qué elementos constituyen dicho universo ruidoso, y qué significado del acto poético emerge de la oposición ruido/ poesía.

Las dos cuestiones antes presentadas dan pie a una lectura del texto de Carmen Ollé en tanto metarelato, es decir, relato del itinerario de una mujer que habita en la imposibilidad de construir su propio relato y, en tal sentido, el texto se convierte en la respuesta a dicha frustración. En este sentido, descubriremos las claves de género (como respuesta a una sociedad falocéntrica), las claves artísticas (como respuesta a un canon literario que privilegia el relato realista) y las políticas (en tanto respuesta a un proyecto Moderno en crisis) inmersas en la voz de la narradora, en la voz de protesta que se deja sentir en medio de uno de los periodos más dramáticos de la historia limeña: 1984, cuando el estado de guerra interna, que se había iniciado en 1980, se deja sentir en la capital.

Ante estas interrogantes y pretensiones, planteamos la siguiente hipótesis: *¿Por qué hacen tanto ruido?* funciona como una respuesta creativa frente al caos económico, político, social y cultural que se vive en Lima. Dicha respuesta se despliega bajo la forma de una paradoja: “escribir acerca de la imposibilidad de escribir”, en la medida que la misma no se resuelve, se transforma en un arte poética que, dado el universo que alberga a los personajes, no solo nos serviría para la comprensión de la producción literaria y poética de la autora, sino fundamentalmente, para la comprensión de la situación del arte en el periodo de nuestra historia que se intenta representar.

Los rasgos que formalmente transgreden las pautas de un relato tradicional en el texto de Ollé: alto grado de metaforización, fragmentariedad del discurso y

digresiones metadiscursivas; no solo dan cuenta de una crisis en los paradigmas estéticos, sino también en los sociales; y por tanto, son capaces de hablarnos del nuevo cuerpo de una sociedad que asfixia, frustra y aniquila a sus miembros, donde la primera víctima parece ser el arte (específicamente la poesía), pero también la única que a pesar de la amenaza de muerte que cae sobre ella, no elude su sino revelador. De acuerdo a lo dicho, más allá de la voluntad de la narradora, el contexto aterrador que envuelve cada una de sus situaciones se cuele en su discurso incesantemente.

Esto último nos permite cuestionar el calificativo de “intimista” con el que se suele presentar los textos de Carmen Ollé. No creemos tampoco que pueda ubicársele dentro de una literatura posmoderna (o narrativa posmoderna) en la medida en que sus héroes se presenten como sujetos leves incapaces de articular un conflicto con su medio social.³ Creemos que el texto da cuenta de un proceso interno - psíquico y corporal- sobre el cual la huella de la crisis social es ineludible. A través de este lenguaje, se delatan las contradicciones sociales, los inconclusos y desiguales proyectos de modernización que erigen fantasmas mucho más temibles, quizá, para quienes han apostado por el arte. En la medida que las categorías psicoanalíticas desarrolladas por Jacques Lacan contribuyen a cuestionar la dicotomía interior / exterior, leyendo dicha relación de manera dinámica y cuestionadora, nos valdremos de ellas para desarrollar las hipótesis antes presentadas. Afín a la teoría lacaniana, sobre todo respecto a la constitución del sujeto y a su rol transgresor en la sociedad,

³ Miguel Ángel Huamán en “¿narrar la crisis o crisis de narrar?” y Marcel Velásquez en El revés del marfil reflexionan sobre la categoría de narrativa posmoderna.

George Bataille⁴, nos permitirá acercarnos a las nociones de lo sagrado y del erotismo para una mejor comprensión del sentido del acto poético.

A continuación especificaremos la secuencia de nuestro análisis:

En el primer capítulo, utilizaremos, principalmente, las categorías psicoanalíticas para construir el universo de sentido que emana del mundo representado, y que configura la subjetividad de la narradora en tanto extimidad⁵. En base a la distinción entre narrador y personaje protagónico, nos interesa la constitución del segundo a partir de lo enunciado por el primero.

Dentro de esta primera parte es fundamental la noción de sujeto, para su configuración, debemos considerar que en la teoría psicoanalítica lacaniana no hay lugar para el sujeto, sino en su carencia, en su tachadura; en este sentido, éste aparece más bien como una estructura. El sujeto protagónico despliega una estructura en base al deseo por la creación poética, y en esta se encuentran inscritas todas las contradicciones que forman parte del universo en el que habita.

Ahora bien, dichas contradicciones pueden graficarse de la siguiente manera: entre el sujeto del deseo y su objeto (la poesía) se interponen elementos ruidosos que la mantienen en un estado conflictivo; la acercan y la distancian de dicho deseo. Las fuerzas socializadoras la alejan en tanto quieren domesticarla dentro de un orden tradicional (estado de guerra, familia, condición de mujer), mientras que las fuerzas de censura (Ignacio, la lectura)

⁴ A propósito de la afinidad teórica entre Lacan y Bataille, corroboramos nuestras impresiones con el estudio de Juan Carlos Ubilluz, donde se señala: “Bataille y Lacan esbozan una nueva teoría de la subjetividad y de la verdad que no abandona el cuestionamiento del sujeto y la razón trascendentes de la modernidad ni cae en la tentación posmoderna de fragmentar a aquél y multiplicar a aquélla” (54)

⁵ La categoría extimidad se entiende a partir de la fusión entre los conceptos: exterior e intimidad, y da cuenta del carácter de lo interno que lleva la marca y la forma de elementos ajenos a la psiquis y al llamado mundo interior.

en principio motivan su acercamiento a la poesía; pero al mismo tiempo, le ponen límites manteniéndola en un estado intermedio de frustración.

¿Cómo se resuelve dicha tensión? El objeto de deseo (la creación poética) apuntalado por el gran Otro (elementos ruidosos) no logra constituirse claramente como el objeto de búsqueda, sino que aparece sublimado mediante la dependencia sentimental hacia Ignacio (pareja de la protagonista). Este proceso de sublimación, agudizado por la crisis que atraviesa la relación sentimental de Sarah e Ignacio, hace que el objeto deseado se transforme (desplazamiento) en acto de lectura. Por lo tanto, a partir de la relación entre el sujeto (Sarah) con el gran Otro (A) (que como universo simbólico se encuentra tachado en su relación conflictiva con el sujeto que no es capaz de aprehenderlo) se constituye la poesía como el objeto *a*, es decir, el pequeño otro perteneciente a la dimensión de lo real.

Finalmente, en este capítulo, esbozaremos el despliegue de un régimen de ajuste (de acuerdo a la categoría semiótica de Eric Landowski) por parte del sujeto protagónico como parte del enfrentamiento o resolución del conflicto creativo que se ha presentado. Cada uno de los elementos discursivos que están comprendidos en la conducta de "ajuste" del sujeto serán desarrollados en detalle en el último capítulo.

En el segundo capítulo, indagaremos en la escritura creativa como una actividad catártica, vinculada a la problematización del cuerpo. El objeto *a* constituido por la posibilidad de creación poética se imaginariza en lo corpóreo, desplegándose un proceso paralelo de frustración entre el acto erótico y el acto creativo. Dicha frustración condiciona la construcción de la imagen del cuerpo propio como un centro de deterioro y envejecimiento a la par que expresa la

imposibilidad del acto creativo como medio de comunicación y de amor. Al mismo tiempo, delata la precariedad del puente que se tiende hacia el otro y la tachadura del sujeto.

La carencia a la que hemos aludido se configura como una “poética de la frustración” que funciona como fantasma, en tanto impide el enfrentamiento directo con el deseo al descentrarlo en el cuerpo que se deteriora y en la palabra esquiva. Este fantasma tiene como elemento central el proceso de lectura en el que se refugia el sujeto protagónico.

En el tercer capítulo, analizaremos la paradoja que se pone en juego mediante la imposibilidad de escribir, conflicto que conduce a la narradora hacia la elaboración de un texto transgresor, pero a la vez reivindicativo, que va a constituir una respuesta contundente y violenta dentro de una sociedad patriarcal, soterrando el falogocentrismo⁶ triunfante en apariencia.

⁶ El falogocentrismo es una categoría que nos permite entender la construcción de la cultura occidental sobre la base de un significante privilegiado, el falo (lo masculino). Este significante define la formación de estructuras: masculino, femenino, a partir, también, de su posicionamiento respecto del lenguaje; de esta manera, desde los planteamientos de Jacques Derrida y Jacques Lacan acerca de este término, la teoría de género lo concibe como el condicionante de un universo represivo y opresivo en el que el sujeto femenino se desenvuelve subordinado en tanto es nombrado por el otro convirtiéndose por este acto en el “Otro absoluto” en términos lacanianos.

Dicha transgresión supone la configuración de un sujeto histórico, es decir, el despliegue de una estructura que se aleja de su objeto de goce colocando ante ella la barrera de la frustración; y por tanto, construyendo su propia frustración a modo de fantasma. Aquí también daremos cuenta de una histerización del mundo, en tanto el sujeto erotiza su medio en busca de continuidad, lo que permite la paradoja: poetizar lo que en apariencia no era poetizable, en tanto no tenía acceso a la belleza, es decir, Lima durante la década de los 80. En este sentido, se erigirá una “nueva belleza”.

En este mismo capítulo, queremos incidir en el proceso de atravesamiento del fantasma que se esboza a partir de la escritura que adopta la forma del caos, del ruido, y que al mismo tiempo le permite, a la narradora, salir del ensimismamiento a partir de un reclamo que es más bien una necesidad de su tiempo. Como parte de esta nueva poética se construye un nuevo tipo de escritora que subvierte otra de raigambre romántica, a partir de los procesos de metaforización, fragmentarismo y digresión metadiscursiva de la prosa, los mismos que hacen de esta un discurso híbrido en relación al resto de la producción literaria de la autora. Al mismo tiempo, veremos cómo este nuevo relato que configura rasgos verosímiles sobre Lima pone en evidencia la crisis del proyecto moderno en nuestro país.

En suma, este trabajo busca valorar la propuesta política que se desprende del texto de Carmen Ollé, en tanto, inserta dentro del imaginario social, el acto catártico- liberador del sujeto, a través de lo artístico creativo, en medio de una sociedad convulsionada como lo fue Lima durante la década del 80.

Antes de presentar el desarrollo de nuestra investigación, daremos cuenta de la estructura y la secuencia narrativa del texto que motiva nuestro trabajo, con el

objetivo de familiarizarnos con episodios que luego iremos señalando a lo largo de nuestro análisis. Así, *¿Por qué hacen tanto ruido?* se encuentra dividido en tres secciones.

En la primera sección, se narra intentando algún orden lineal, aunque no es extraño que se vayan mezclando secuencias narrativas con digresiones donde se presentan reflexiones o impresiones acerca de la condición problemática que vive la protagonista en su deseo por llegar a ser escritora, específicamente poeta. Existe claramente una correspondencia entre la pérdida de linealidad del texto y el ingreso al mundo interior de la protagonista.

Si bien lo que predomina son estas alusiones al mundo interior de la protagonista, aparecen también algunas referencias espacio temporales que dan cuenta del contexto, y dentro de ellas, un dato clave, el día que vive la protagonista, la narración en tiempo presente nos indica: 28 de noviembre de 1984.

El hilo argumental que atraviesa el texto nos presenta la relación conflictiva entre una mujer casada, madre, profesora universitaria de Literatura y poeta inédita, Sarah; y su pareja, poeta medianamente reconocido en Lima: Ignacio. Este ha sido capaz de escribir y publicar sus textos, en comparación a ella, que se enfrenta continuamente a la página en blanco. La figura de Ignacio no solo tiene que ver con su capacidad creativa; esta es indesligable de un modo de vida que no se ajusta a las normas de la moral burguesa: no trabaja, no sigue rutinas ni horarios, no tiene una vida productiva; más bien, vive sumergido en noches de bohemia, el consumo de alcohol y de pastillas lo mantienen en un estado de alteración que le otorgan aura de poeta maldito y lo afilian a la

tradición romántica. Al parecer, Ignacio tiene que desvincularse de la cotidianidad y lo profano para acceder a lo creativo casi como una revelación.

En la medida que el acto creativo, de acuerdo al texto, exige estas condiciones, le es esquivo a Sarah quien no posee el privilegio de dicha renuncia. En su condición de madre e hija (vive con su pareja dentro de la casa de sus padres) todavía se encuentra anclada a una vida más o menos ordenada, con un trabajo que debe cumplir, horarios que acatar, y preocupaciones sobre el sustento diario.

Al final de esta sección se hace referencia al posible viaje de Ignacio, a una provincia al sur de Lima, recomendado por el terapeuta que visita debido a los delirios y trastornos que lo asaltan con frecuencia.

En la segunda sección, se narra la agudización de los problemas entre Sarah e Ignacio, la incorporación de Helena como amante de éste, y la decisión final de alejamiento por parte de él. Esta huida se produce de manera paralela a la venta de la casa de los padres de Sarah, el viaje de la madre hacia los Estados Unidos donde trabajará como obrera. Lo interesante aquí es que la narradora da cuenta de manera objetiva de una serie de hechos violentos que asedian la ciudad: Lima se encuentra en medio de un toque de queda, los niños suben a los micros a mendigar alguna moneda, se observan atentados y explosiones cerca de comisarías y dependencias públicas, los diarios anuncian robos y presentan las consecuencias del hambre que amenaza gran parte de la ciudad. Estos hechos rodean a la protagonista, pero ella parece no asimilarlos plenamente: relee los titulares de los diarios, observa las secuelas de algún explosivo, cruza las calles en medio del derrumbe, casi como si fuera una autómata.

Por el contrario, se percibe en dicho sujeto un proceso de retraimiento, la invade una indecible soledad, ante la cual su única herramienta es la palabra: escribe, aunque de su pluma no emerja el verso, sino la prosa desordenada; y, si no puede escribir, se refugia en los textos, lee en los momentos de mayor angustia.

En la tercera sección, sobre todo hacia el final, el orden temporal que se intentó en las dos secciones anteriores, cede al caos, se explicita la imposibilidad de guardar una secuencia, y señalar un tiempo preciso, se pierde la relación de hechos: “El tiempo ha licuado todo en mi memoria: madre, esposo, trabajo, platonismo histérico”. Ignacio ha regresado, pero la relación entre ellos dos ya no es la misma, se ha roto el vínculo que la hacía dependiente de él, al final, se alude a una sensación de liberación, así el texto termina con las palabras de Sarah: “La última sensación fue aplastar un pequeño insecto, tocar con la punta del zapato el líquido que se derramó de su vientre hinchado y expulsándolo hacia el exterior, cerrar la puerta. Esta noche no existe. Debo meterme esto en la cabeza.” (106).

CAPÍTULO I

Configuración del sujeto protagónico.

1. El sujeto lacaniano.

El sujeto protagónico en *¿Por qué hacen tanto ruido?* está identificado con el personaje de Sarah: una mujer asediada por su pareja, por su madre, por su trabajo, y principalmente por su imposibilidad de escribir. Lo primero que advertimos, a partir de dicha situación, es que todos estos elementos constituyen el universo ruidoso del cual se queja, la expresión de esta queja

nos la da el título. Este personaje será analizado en tanto sujeto, desde las herramientas que nos brinda el psicoanálisis lacaniano, es decir, no como conciencia o sujeto del conocimiento, sino principalmente como sujeto del inconsciente, como sujeto del deseo.

La filosofía occidental, con Descartes y Kant principalmente, ha concebido al sujeto como análogo al ser humano, y por tanto, como el locus de la subjetividad en tanto lugar de la percepción, de la razón y de la conciencia que garantiza el conocimiento. Sigmund Freud, empieza a transformar esta idea de sujeto al iniciar la reflexión acerca de la dimensión central en la constitución de la psiquis humana: el inconsciente. Sin embargo, antes que con la categoría de sujeto, trabaja con la de “yo” para desarrollar el análisis tripartito acerca de su funcionamiento (yo, ello, superyó). Es Jaques Lacan, a partir de una lectura aguda y novedosa de los postulados freudianos, quien va a sustentar su teoría sobre la noción de sujeto, la misma que ha pasado por varias etapas de desarrollo dentro de su pensamiento. No es nuestro objetivo llevar a cabo una indagación detallada de todo este proceso¹⁹ sino más bien, poder establecer los ejes teóricos recurrentes en torno a una categoría que nos ayuden en el análisis del texto de Ollé, además de destacar lo valioso del planteamiento lacaniano en la medida que escapa de los predios de la psiquis humana para tender puentes hacia dimensiones de lo social.

El sujeto lacaniano es fundamentalmente el sujeto del inconsciente, ya que para ser tiene que ingresar al universo de lo simbólico y tal acontecimiento no puede ocurrir sino a través de la castración.⁷ La formación de su identidad en el

⁷ Estamos valiéndonos de la noción lacaniana de ingreso del sujeto al orden simbólico mediante la castración; sin embargo, esta supone una secuencia mucho más compleja que guarda relación con los tiempos del Edipo, así: “En el primer tiempo, el niño percibe que la madre desea algo que está más allá de

estadio del espejo como un ser diferenciado del cuerpo de la madre lo funde en un deseo por ella que es castrado por la presencia del padre. La ley del Padre se instaura como la norma alrededor de la cual se van a anclar los significantes, único medio de comprensión y de interacción del sujeto, por tal motivo, referirnos al sujeto del inconsciente y al sujeto del deseo es casi lo mismo. El deseo primario, que es el deseo de la madre se encuentra sublimado:

El saldo de la metáfora que es que lo metaforizado, el Deseo de la Madre, se constituye en reprimido originario, significante esencial y prehistórico que precede al significante-amo, urdimbre fundamental de sueños y fantasmas, núcleo germinal del inconsciente, objeto de una forclusión indispensable que es condición del acceso a la realidad (siempre precario), a la palabra y al deseo. Un historial clínico en psicoanálisis es el conjunto de las secuelas dejadas por el deseo del Otro. No puede ser de otra manera (Braunstein 1994: 182).

El orden de lo simbólico adonde ingresamos a partir de la castración, es el orden del logos, de la palabra de la que no podemos escapar, de manera que termina constituyéndonos; en este sentido, Lacan afirmará que la forma del inconsciente es la del lenguaje, y que este no puede ser abordado sino únicamente desde aquel:

El sujeto no es hijo de su padre sino de su palabra (la de él mismo) que lo representa ante el Otro, otro que sólo existe porque esa palabra lo hace surgir a la vez que lo tacha. El Otro tachado: un conjunto lógico que no existe sino a partir del sujeto, como algo que lo descompleta y lo hace inconsciente. (Braunstein 1994: 33).

la criatura misma- el falo imaginario-, y trata entonces de ser el falo de la madre. En el segundo tiempo interviene el padre imaginario para privar a la madre de su objeto, promulgando el tabú del incesto; en sentido estricto, esto no es castración sino privación. La castración sólo se realiza en el tercero y último tiempo, que representa la “disolución” del complejo de Edipo. Es entonces cuando interviene el padre real, demostrando que realmente tiene el falo, de modo que el niño se ve obligado a abandonar sus intentos de ser el falo” (Evans, 53)

Se alude entonces a la constitución del sujeto desde el lenguaje con la marca de la carencia desde su raíz. Carencia por el deseo irrealizado, que supone al mismo tiempo, la alienación y la escisión respecto al orden primario de unicidad con el cuerpo de la madre donde hay satisfacción y no necesidad.

Gran parte de la crítica actual, más allá de la propuesta psicoanalítica, otorga importancia al lenguaje como constituyente del sujeto, desde la crítica neo marxista, por ejemplo, se valora la visión del materialismo dialéctico según la cual el sujeto es en la medida que ocupa un lugar dentro de los procesos de producción, este proceso que no es subjetivo, sino material, por lo tanto, la subjetividad pasaría a ser resultado de tal práctica; y la pregunta sería entonces: ¿Cómo se relaciona dicha práctica con la constitución de la identidad del sujeto? “Es a través de la instancia ideológica como el sujeto engrana en la estructura social de cada modo de producción. El sujeto ideológico es efecto y agente de prácticas discursivas que regulan su representación imaginaria de la relación con sus condiciones reales de existencia” (Braunstein, 1982: 93)

Desde que empieza a actuar en sociedad, el sujeto está determinado por la palabra, portadora de ideología, y por tanto, responsable de las conductas, sentimientos e ideas; le otorga un lugar al sujeto junto con el nombre con el cual lo llamarán el resto de su vida, ubicándolo dentro de un sistema que le proporciona un estatus y una secuencia de roles, marcados por un determinado género (masculino o femenino) a partir del cual tendrá que organizar su conducta. Como lo señala Althusser, la ideología no es una ilusión carente de base, sino una sólida realidad, una fuerza material activa que debe tener al menos cierto contenido cognitivo para contribuir a organizar la vida práctica de los seres humanos.

Por otro lado, mucho se ha escrito, sobre todo, desde el feminismo y la teoría de género, cuestionando la validez de los postulados lacanianos y su constitución del sujeto a partir de la castración y el complejo de Edipo como válidos, también, para la configuración de la subjetividad femenina; en la mayoría de casos, se acusa a la teoría lacaniana de reproducir la ideología patriarcal puesta en evidencia a partir de frases como: “la mujer no existe” o en la subordinación implicada al hacer del falo el significante privilegiado y constituir la identidad del sujeto en torno a él; no obstante, creemos que la problemática femenina no se resuelve negando construcciones teóricas que responden a un tiempo con coordenadas socioculturales determinadas, que al mismo tiempo, nos sirven para la comprensión de textos donde las mismas se encuentran plenamente vigentes, es decir, el orden patriarcal tras los planteamientos psicoanalíticos se haya plenamente vigente en el texto de Ollé, y por ello, muchas de sus categorías que muestran a la mujer como un sujeto incomprensible, no reductible e incluso como síntoma del hombre, van en sintonía con la posición que ocupa la narradora y la protagonista en *¿Por qué hacen tanto ruido?*. Lo que pretendemos es, a partir de esta lectura, interpretar el grado de respuesta que dicho sujeto femenino plantea al orden de cosas establecido.

En este sentido, nos interesa la problematización que Lacan plantea acerca de la mujer como aquel espacio cercano a la dimensión de lo real⁸, y por tanto, “más allá del orden fálico” que en el Seminario 20 se convierte en el goce femenino asociado a aquello que escapa a lo simbolizable, también bajo la

⁸ Como sabemos: “lo real es uno de los tres órdenes según los cuales pueden describirse todos los fenómenos psicoanalíticos; los otros dos son el orden simbólico y el orden imaginario. De modo que lo real ya no aparece simplemente opuesto a lo imaginario, sino que se lo sitúa también más allá de lo simbólico” (Evans, 163)

estructura del éxtasis místico. En esta línea, e incidiendo en el rol cuestionador de la estructura femenina, Juan Carlos Ubilluz afirma que: “La mujer es, así, la posibilidad de la emergencia de una verdad que articula un real no representado por un saber hegemónico” (54). Nos ocuparemos de esta dimensión mística estrechamente ligada al erotismo, en la medida que transita de lo corporal hacia lo textual, en el segundo capítulo de nuestra investigación.

Concentrándonos en la constitución del sujeto a través de la castración, y con ella su inmersión dentro de lo simbólico, la determinación a través del lenguaje y la cadena de significantes mediante los cuales se constituye el sujeto se encuentran apuntalados por el gran Otro, que tacha al sujeto impidiéndole trascender su falta, o más bien, definirse desde tal⁹. De esta manera, el sujeto que se constituye como extimidad, de acuerdo a la relevancia que en esta conformación tiene la mirada del otro: “lo real está tanto dentro como fuera, y el inconsciente no es un sistema psíquico puramente interior sino una estructura intersubjetiva” (Evans: 86).

Dentro del universo de significación, y a través, de formas discursivas perturbadoras se van a empezar a configurar alrededor de la narradora una serie de personajes y situaciones que darán cuerpo a aquello que se convertirá en reclamo mayor, expresado en el título: *¿Por qué hacen tanto ruido?* A continuación, pasaremos a identificar dichos elementos que motivan el malestar del sujeto, en la medida que es un malestar con el lenguaje dicho Otro se encuentra tachado como representación del conflicto de significación.

⁹ El Otro designa la alteridad radical, la otredad que trasciende la otredad ilusoria de lo imaginario, de esta manera esta categoría se encuentra inscrita en lo simbólico. Se puede afirmar que el gran Otro es lo simbólico en la medida que el sujeto se encuentra atrapado en el lenguaje, que al mismo tiempo, se presenta como un entramado complejo de discursos que ponen de manifiesto relaciones diversas de poder.

La constitución, por lo tanto, de una escritura desde el borde nos acerca a la concepción lacaniana del lenguaje no como signo, sino como significante. La cercanía de Lacan a discursos límite, provoca la aparición del término “lalangue” (une el artículo al sustantivo) que juega con el carácter pre racional del lenguaje y se acerca a la dimensión del goce. Creemos que el proceso atormentado del cual la narradora da cuenta se relaciona con esta dimensión y, por ello, tiene relevancia el vínculo entre el discurso y lo corpóreo, lo material, evidencia de la presencia del significante pleno.

2. El universo ruidoso o el gran Otro.

Empecemos por definir el término, de acuerdo a la etimología registrada en el diccionario de Corominas, la palabra “ruido” proviene del latín “rugitus”, que en un inicio solo poseía la acepción que hoy tiene la palabra “rugido”, pero que dentro del latín vulgar adoptó también la acepción de “estruendo” o tumulto. La primera documentación sobre esta palabra en castellano se registra en *El Cantar del Mío Cid*, donde el antiguo “roído” poseía también el sentido de “rumor, noticia, fama” o bien “barullo, discordia”. Desde estos tiempos el término está asociado a un elemento perturbador de naturaleza sonora; aunque la motivación puede ser diversa, sin embargo, llama la atención que se le asocie también con la palabra “rumor” (“rumor” y “ruido” son hoy dos palabras diferentes, pero con la misma raíz latina) que supone una motivación humana, una intencionalidad.

De acuerdo con Henri Piéron, la teoría de la información llama ruido a toda perturbación que produce una declinación en la información, ya sea en el

curso de la codificación, o en el proceso inverso (decodificación), ya sea durante el pasaje de las señales transmitidas por un canal de comunicación, cualquiera que sea la naturaleza de éste. Es decir, ruido es todo aquel elemento, ya no es imprescindible la naturaleza sonora, que interfiere en el proceso comunicativo impidiendo que el mensaje se entienda con claridad.

Esta última acepción relacionada al proceso comunicativo resulta importante en la medida en que dentro del universo ficcional la protagonista de la novela es una escritora, una mujer que lucha por comunicar a través de lo que desea escribir, de esta manera, a lo largo de la novela asistimos a una reiteración de la demanda de creación sin llegar a concretarse.

Acerquémonos ahora a la noción de gran Otro en tanto lo hemos identificado con la multiplicidad de voces de las que se va nutrir (la condición ruidosa del gran Otro no solo lo carga de sentido, sino que le otorga una naturaleza polifónica). Nos toca explorar, entonces, su naturaleza plural, indagar quiénes se encuentran detrás de este ruido y de qué manera se relacionan con el sujeto protagónico constituyéndolo, provocando que, a veces, se torne estruendo; otras, murmullo o silencio.

El gran Otro como orden simbólico tiene una configuración múltiple dentro del texto de Ollé que, sin embargo, podemos reunir en dos grandes niveles de influencia: en primer lugar, aquellos elementos que la obligan a llevar una vida ordenada, disciplinada, de acuerdo a una moral tradicional (burguesa – cristiana) prometiéndole un relativo estatus y progreso dentro de la lógica moderna; aquí tenemos: el estado de guerra que vive Lima y que reclama combatir la precariedad económica y la violencia, la familia representada por los padres, y su condición de madre. En segundo lugar, los elementos que la

impulsan a vivir en el espacio reservado a la poesía y a sus creadores, un espacio de delirio que permite alcanzar la belleza y la palabra poética según la visión romántica de la creación artística, el representante máximo de este ideal es Ignacio, pareja de Sarah.

Evaluemos la constitución del sujeto protagónico a partir de la noción de extimidad, antes explicada, en medio de estas dos fuerzas antagónicas, para ver cómo se resuelve dicha contradicción. Llamaremos fuerzas socializadoras al reclamo de su entorno familiar, profesional, y social; y fuerzas de censura a las que impulsa Ignacio y que la arrastrarían cada vez más cerca de su deseo: la poesía. Sin embargo, debemos señalar desde aquí, que la figura de Ignacio es problemática y contradictoria respecto a su repercusión sobre Sarah, en la medida que al mismo tiempo que representa el modelo de poeta a seguir, es el mayor límite hacia su posibilidad como escritora al menospreciar sus intentos por escribir comparándola con otras que él considera admirables y paradigmáticas. Más adelante, entonces, podremos acceder a un sentido mayor de la implicancia de Ignacio dentro de la estructura del sujeto Sarah.

2.1. Fuerzas socializadoras.

A. Contexto socio- económico: estado de guerra

“Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer”

De Noches de Adrenalina

El entorno socio económico se inserta dentro del imaginario de la protagonista desde la materialidad de los hechos que se desarrollan en la “realidad” a través

de lo que podríamos llamar signos ideológicos, de acuerdo a la definición bajtiniana: “Todo signo ideológico es no solo un reflejo, una sombra, de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad” (Voloshinov: 21). Por lo tanto, “su verdadero lugar [de lo ideológico] en la existencia está en la materia social específica de los signos creados por el hombre. Su especificidad consiste, precisamente, en su ubicación entre individuos organizados, para los cuales constituye el medio de comunicación” (Voloshinov: 23).

Resulta que cuando nos referimos al mundo, y a algún elemento de él, con mucha más razón si este es cultural, y con mucha más fuerza si se trata de un texto literario, nos encontramos frente a un tejido complejo de signos que interactúan y están en constante refracción:

Los signos surgen solamente en el proceso de interacción entre una conciencia individual y otra. Y la misma conciencia individual está llena de signos. La conciencia es conciencia solo cuando se ha llenado de contenido ideológico (semiótico), y por lo tanto, solo en el proceso de interacción social (Voloshinov: 22).

De la misma manera que para la teoría psicoanalítica, dentro de este orden de ideas, la primera puerta de ingreso hacia el universo de sentido es la palabra, y más que herramienta o vehículo es responsable directa de la estructura ideológica: “La palabra está presente en cada uno de los actos de comprensión y en cada uno de los actos de interpretación” (Voloshinov: 27). Además, “la palabra tiene la capacidad de registrar todas las delicadas fases transitorias y momentáneas del cambio social” (Voloshinov: 31).

Observemos que la relación que hace que el medio social condicione el

discurso a través del signo ideológico, no es un mero acto de reflejo mecánico, sino de refracción, que tiene que ver con la vitalidad, dinamismo y poder creativo que todo signo posee en la medida que actualiza las contradicciones y lucha de intereses dentro de la sociedad.

¿Por qué hacen tanto ruido?, si bien no presenta la estructura tradicional de una novela realista (aquella que impulsa el Realismo y el Naturalismo europeos de gran repercusión en nuestras letras hasta bien entrado el siglo XX), nos vincula con un espacio verosímil que tienta la identificación de lectores familiarizados con el escenario de la ciudad de Lima: calles de Lince, La Victoria y el centro de Lima, líneas de microbuses, etc. constituyen el universo en medio del cual se desplazan los personajes y se desarrollan los hechos.

Aludíamos a una estructura que transgrede el orden tradicional, en la medida que los elementos contextuales aparecen de manera desordenada, antojadiza y casual; sin embargo, tienen como referente directo la ciudad de Lima: “Ayer caminé por la avenida Abancay. Descendí del ómnibus de la Universidad perdiéndome en un mar confuso de vendedores ambulantes y un ruido enloquecido. Un día como otro cualquiera” (34). Por otro lado, dicho desorden adquiere sentido gracias a una fecha (28 de noviembre de 1984) que da coherencia y unidad a un lector enterado de los hechos que se vivían en la capital peruana en aquella fecha. La alusión al 28 de noviembre de 1984, aparece en el instante en que el discurso vira de lo descriptivo a lo confesional, dando indicios de iniciar una carta o más bien un diario: “Son casi las diez en el pasaje Chasqui: gallos que cantan. Casi las diez del domingo 28 de noviembre de 1984” (33).

¿Por qué este cronotopo¹⁰ deviene en elemento ruidoso? La interpretación del texto, en aras de una respuesta a esta pregunta, se construirá sobre la base de elementos que pertenecen al proceso histórico social que vivió Lima, ya que en el texto de ficción se dan indicios de que este proceso es el que subyace y condiciona la problemática de la misma.

Expondremos dos causas frente a la interrogante arriba planteada: en primer lugar, debido al estado de guerra que se vivió hacia finales del segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry, cuando Sendero Luminoso extiende sus acciones bélicas fuera de la sierra peruana y empieza a actuar sobre Lima, sin que los habitantes de ella, sobre todo a nivel de las autoridades y medios de comunicación, llegaran a internalizar conscientemente la magnitud de la problemática.

Son, precisamente, esta incomprensión y perplejidad las que se dejan sentir en la novela, a través de descripciones que irrumpen en medio del relato de hechos cotidianos e íntimos, o de descripciones frías y concisas en contraste con las reflexiones o metafORIZACIONES que se emplean cuando se refiere a una temática íntima. Así: “Detuvieron a diez muchachos que merodeaban por el cuartel en el momento del atentado” (37). Y más adelante, como parte de esta metatextualidad, la narradora reflexiona sobre este rasgo de su quehacer: “Siento la angustia de acercarme a la hora en la máquina de escribir y sorprender la imagen que no aflora. Todo lo hace la fantasía, pero mi imaginación es como un cuchillo sin filo, **corta a dentelladas trozos de realidad porque algo la impulsa desde su bloqueo**” (47). (resaltado nuestro).

A lo sumo se intentan escuetas descripciones del estado de ánimo que

¹⁰ Categoría bajtiniana que alude a la influencia de las coordenadas espacio temporales en la delimitación de los sujetos y las formas de representación de textos literarios.

produce, por ejemplo, una Lima provinciana que aún no se termina de comprender, que aún para quienes siempre han habitado en ella, continúa siendo ajena: “Las luces amarillas y el bar blanco me provocaban una sensación de terror que tal vez provenía de la música de un club provinciano o de los restos del domingo semierguido, ebrio, rodeado de policías” (17).

Ahora bien, a pesar de que la narradora da cuenta de manera objetiva de los hechos más palpables de la compleja problemática social, también es capaz de percibir lo que se encuentra detrás de atentados, bombas, muertos y heridos: la desigualdad social y la pobreza como lo señala Nelson Manrique analizando este periodo de nuestra historia:

No se trata únicamente de la agudización de la miseria siempre creciente del pueblo. Aún más sublevante es la profundización de la brecha que separa a los ricos de los pobres; la coexistencia de la extrema miseria al lado de la más insultante opulencia: para los historiadores que en el futuro intenten entender lo que sucedió en el Perú de fines del siglo, será un dato decisivo saber que entre 1976 y 1985 la fracción del ingreso nacional destinada a las remuneraciones descendió de 47,2% al 31,5%, mientras que las rentas, utilidades e intereses del capital ascendieron, durante el mismo período, del 27,7% al 44,5%.” (Manrique: 88).

En relación a este análisis, la narradora, de manera bastante sucinta, registra:

“El muchacho se bajó sin que le diera una moneda, se fue corriendo con las manos en los bolsillos” (18). Aún más, asistimos a la proliferación de la violencia irracional, perversa y patológica que nos acerca a una ciudad desquiciada en medio de un círculo que no tiene escapatoria: de un lado la miseria y la pobreza; y del otro extremo, la violencia alimentándose mutuamente:

[...] asesinaron a un adolescente en Collique. A un adolescente. El matón que aguardaba en la esquina de su vivienda lo apuñaló tres veces. Tres veces. Luego se sentó a observar tranquilamente cómo se

desangraba. El adolescente se fue debilitando poco a poco ante la mirada impasible de los vecinos que no tenían dinero para llevarlo al sanatorio (50).

De la misma manera:

En Pamplona Alta enterraron vivo a un joven ladrón. La población lo roció con queroseno. Lo enterraron después de golpearlo. Hay una fotografía de Pamplona al pie de un cerro en la noche, en medio de un arenal, con sus viviendas de estera en un cerro árido y fúnebre [...] si sólo poseo esta vieja olla grasosa, quien pretenda robarla pretenderá también matarme (41).

Lo externo observado en el diario transitar aparece cada vez como una especie de cerco que va estrechando sus límites: “La noche del último apagón se escucharon detonaciones y balazos en Lince” (66), (distrito donde vive la protagonista). Dicho cerco convierte la degradación y la violencia en elementos que sitian la ciudad transformándola en un territorio angustiante y desolador: “La miseria de la gente **avanzaba**” (66). (resaltado nuestro).

Para una mejor comprensión de este estado de cosas, recordemos a nivel socio político, los rasgos más importantes vividos a mediados de la década del 80. Los actos de violencia organizados se inician en nuestro país en 1980, el ILA (inicio de la lucha armada) de Sendero Luminoso tuvo como fecha de nacimiento el 17 de mayo de 1980, día en el que se produce la simbólica quema de ánforas electorales en el pueblo ayacuchano de Chuschi. Ese mismo año, según los datos anotados por Nelson Manrique, se registraron 219 atentados, los mismos que fueron incrementándose alarmantemente año a año, así en 1984 llegaron a contabilizarse 1760. De esta cantidad, 292 fueron perpetrados en Lima y 655 en Ayacucho, relación que tiende a invertirse con el paso de los años. Como se pone en evidencia en el texto de Ollé, para 1984,

Lima se encuentra asediada, es el preciso momento en que pasa a convertirse en síntoma de la aguda problemática nacional.

Como segunda razón que contribuye a configurar el espacio limeño como un espacio ruidoso, tenemos que considerar que el espectro ciudadano se torna mucho más atemorizante no solo por la presencia de Sendero Luminoso, sino por la conducta de las fuerzas militares que lo reprimen. La reacción del Gobierno delataba la incapacidad para comprender la raíz de la ola de violencia que se vivía, respondiendo de manera irracional con más violencia, sin medir las consecuencias que ello acarrearía sobre la población: “la brutal represión desarrollada entre los años 1983 y 1984 por las fuerzas armadas bajo el gobierno de Fernando Belaúnde provocó 5567 muertos” (Manrique: 81) O más aún, no actuando:

Fue un período particularmente difícil en el que la recuperación de las prácticas democráticas coincidió fatalmente con un contexto macroeconómico adverso, con el repliegue del Estado en el ejercicio de su responsabilidad pública y el consecuente deterioro de los servicios sociales y de las condiciones de vida de la población, y con la irrupción de la violencia política por parte de los grupos subversivos (Blondet: 15).

Es importante ya, desde aquí, no quedarnos en el plano meramente descriptivo respecto a la época, sino ir un poco más allá en relación a la lectura que se hace de dicha situación por parte del imaginario popular, sobre todo por aquella parte de la población significativamente afectada. En cuanto a la construcción de elementos simbólicos, este fue uno de los periodos en que se revivieron muchos de los instrumentos míticos que trataron de dar cuenta de un cambio drástico y difícilmente comprensible. Resulta paradigmática, entonces, la aparición del Pishtaco, de origen colonial andino que en nuestra capital adopta la identidad del Sacaos durante este periodo, como parte de la construcción

en el espectro ideológico de aquello que venía amenazando a la población limeña más deprimida:

En noviembre de 1988 se desató un pánico colectivo en los barrios populares de Lima a raíz del rumor de que habían aparecido grupos de médicos extranjeros que secuestraban niños para arrancarles los ojos, que luego vendían a un alto precio en el exterior, donde eran utilizados para transplantes en los niños de los países desarrollados (Manrique: 296).

Se puede relacionar esta construcción con el proceso conflictivo a través del cual se inserta la modernidad¹¹ en nuestro país, y por tanto, en nuestra capital (considerando el centralismo que aún padecemos). Mucho más para el migrante o el marginal limeño, responsable de este tipo de construcciones, quien muchas veces ve a Lima como símbolo de progreso que seduce por un lado, pero que al mismo tiempo muestra su rostro hostil y amenazante. De esta manera:

La versión limeña incluye una filiación racial diversa a la de los sectores populares, e incorpora un elemento adicional que tiene una importancia crucial para juzgar las transformaciones que la actual oleada de violencia viene produciendo: el pishtaco es ahora un médico, el prototipo popular de la modernidad (Manrique: 297).

El establecimiento de la modernidad desde inicios de nuestra vida republicana

¹¹ Atendiendo a la distinción que Marshall Berman establece entre modernidad, modernización y modernismo, consideramos que el universo espacio temporal representado en el texto, delata por parte de los sujetos que lo habitan un ansia de modernidad en tanto “ forma de experiencia vital- la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida” (Berman, 1) enfrentado a los límites de nuestro proceso de modernización que no ha terminado de alentar transformaciones como: “los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de luchas de clases; las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolas a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano rápido y a menudo caótico; los sistemas de comunicación de masas, de desarrollo dinámico, que envuelven y unen a las sociedades y pueblos más diversos, los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante” (Berman, 2).

ha sido ambiguo y problemático. Ambiguo porque, por un lado, era el impulso que arrojaba a los habitantes de la sierra a migrar hacia la capital en busca de mejores oportunidades sobre todo para sus hijos; pero al mismo tiempo, la marginación en cuanto a oportunidades laborales y a trato que recibían los migrantes hacía palpable una Lima que conservaba elementos de una mentalidad colonial, contradictoriamente, conforme más mestiza se hacía. Por este motivo, la población que empieza a habitarla llena de incertidumbre el imaginario sobre la misma, y sienta las bases de la inseguridad acerca del nivel de desarrollo, progreso y bienestar que debería asegurar a sus habitantes, convirtiendo a Lima en el paradigma de la inestabilidad y la incertidumbre.

Como dijimos al inicio, aunque la mayor parte de la crítica literaria se ha ocupado de lo intimista y erótico como punto central en el análisis de la obra de Ollé, existen algunos comentarios donde se vincula su propuesta creativa a lo social. Cabe destacar dentro de esta línea de interpretación las palabras de Minardi: "Entorno social y literatura son las dos preocupaciones básicas de Carmen Ollé quien busca en los dos la 'palabra reveladora' de la mujer peruana de finales de este siglo de locura." (36). Con una tesis algo más arriesgada, se ha relacionado la poética de los 80 con la búsqueda de una, siempre inacabada, identidad nacional:

Es muy característico de las poetisas de los 80, reflejar la desarticulación que se está dando en las costumbres. Mecanismos que revelan una relación amor-odio y la impotencia como denominador común: frustración e inseguridad. Las más jóvenes hoy experimentan con su alienación, la distorsión, la falta de significado, en un proceso de búsqueda de identidad personal que exige articular con un significado auténtico, como posibilidad de integración, de unidad. Es, en parte, la búsqueda de la identidad nacional. (Bustamante: 30).

En suma, en la medida que las condiciones socio económicas puestas en evidencia en la novela dan cuenta de un estado de guerra, y en tanto, dentro de este contexto se desenvuelven los otros personajes y, al mismo tiempo, a partir de estos cambios se generan una serie de situaciones sin las cuales no se presentaría el estado problemático que constituye la subjetividad de la narradora, creemos que dicho estado bélico se erige como el significante base, es decir, aquel en torno al cual se van a articular los otros.

B.La familia

En medio del contexto social antes descrito, se encuentra la familia de Sarah delatora, igualmente, de un proceso de deterioro que desde lo económico trasciende hacia lo afectivo. Como mecanismo de defensa frente al caos y a las carencias económicas se encuentra replegada, buscando algún tipo de solución que, finalmente, solo va a poder plasmarse mediante la huida.

La crisis no amengua, sino parece reforzar los valores sobre los cuales se ha constituido, los mismos que se ponen de manifiesto a través de la cesura de la conducta de Sarah e Ignacio. La pareja, dentro de los ideales de bienestar y progreso, no cumple con los requisitos que le garantice cierto estatus social, por tanto, conforme la subordinación económica se acentúe (los escasos ingresos que el trabajo en la universidad pública le proporcionan a Sarah, no le permiten vivir lejos de la casa paterna), la capacidad de hostilización crecerá también.

Esta tensión dentro de la casa paterna, generará una sensación de aislamiento y encierro para todos los que la habitan, aunque con distintas connotaciones,

es este aspecto, por ejemplo, se advierte la distinta sensibilidad de Sarah:

Entretanto, nadie ha reparado en la ventana de la cocina, por donde han entrado dos veces a robar. Nadie selló esa ventana, nadie hizo nada más que replegarse en las partes más seguras de la casa. De noche escucho que alguien grita en el parque, también lechuzas o murciélagos chillan (60).

Las dificultades económicas que padecen motiva una mayor incompreensión hacia las actividades artísticas a las que explícitamente se dedica Ignacio, y en secreto Sarah. La clandestinidad en la que mantiene su oficio de escritora, su avidez por la lectura y particularmente su adhesión a la poesía, la hacen partícipe de una rutina vigilada por el entorno familiar, que poco a poco, la va cercandando: mantiene su tedioso trabajo en una universidad estatal, se hace responsable de la manutención de la familia y de la crianza de la hija que tiene con Ignacio.

La invade el tedio, debido a la rutina que supone llevar a cabo una serie de actividades que percibe como inútiles en tanto burocráticas, memorísticas, repetitivas, sin poder de creación; y por tanto, sin posibilidad de transformación. Dentro de ellas se encuentra su actividad de profesora de literatura en la universidad, teñida de una serie de elementos adversos: la indisposición, por parte de los alumnos, para comprender el verdadero sentido de la poesía a partir de una clase teórica desde la cual ella tampoco es capaz de expresar dicho sentido, la dejan aún más agotada.

Además, esta actividad de educadora no puede mantenerse un momento en el espacio donde solo importe el plano académico, sino que sobre este constantemente irrumpe el caos social: "Estamos en huelga. Existe la amenaza de que no pagarán. Empiezo a medir la última moneda que nos queda para el

stelazine, el meleril, la cajetilla de Premier y los gastos de comida” (36). Entonces, la atadura fundamental a este universo que detesta tiene que ver con un factor de sobrevivencia, que pasa por la adquisición del alimento y la salud. Dentro de este último aspecto, ella garantiza el tratamiento psiquiátrico de Ignacio, su terapia, etc: “En cualquier caso tenía que solicitar un préstamo o conseguir la casa de una amiga en la playa de San Bartolo”(19). En suma, el problema que impide que otros en el nivel sentimental, emocional o artístico se puedan resolver, tiene a su base un motivo económico: “Mis culpas y complejos , aceptables o no, todos se ligaban a lo mismo: el dinero era el factor según el cual unos ganaban la pelea” (26), o “además estaba lo del alquiler, lo del contrato vencido [...] Y mi repugnancia: yo no era capaz sino de cargar con mi responsabilidad, Ser responsable hasta torcerme el cuello” (31).

El conflicto se hace explícito: quiere escapar pero dos factores se lo impiden, en primer lugar, las condiciones materiales: “El dinero me permitiría escapar y levantarme de esta silla. De nada sirve querer ser una fiera si se tienen patas de cordero, de nada este pan ácimo si no puedo devorarlo. Mi pragmatismo es tan ridículo como mi romanticismo” (58).

Para remitirnos a la base de sus preocupaciones, percibimos una imposibilidad de abandonar los roles y responsabilidades que les son impuestos, por más que su insatisfacción nos quiera hacer creer que en cualquier momento se desprenderá materialmente de alguna de estas cargas. Entonces, ¿cuál es la naturaleza de la responsabilidad que la atraviesa? Probablemente la formación que ha recibido; ella posee rasgos de la familia de clase media que atesora los parámetros morales de la burguesía moderna, por ello, el conflicto en gran parte del texto no tiene como desenlace la ruptura, sino que la respuesta al

antagonismo que vive la protagonista con su familia se va a resolver, por un lado, mediante un ejercicio creativo; y en un nivel más concreto, a través del desmoronamiento de la misma: el viaje de la madre a los Estados Unidos donde se empleará como obrera, y con la venta de la casa paterna. Así: “Mi madre se iba definitivamente al exterior, abandonaba el país, pero antes negociaría la casa en la que habíamos vivido más de treinta años. El teléfono ya lo había vendido. La casa paterna empezaba a deteriorarse” (67).

Este desmoronamiento es bastante simbólico, ya que, por una lado, parece liberar a la protagonista de las obligaciones y los reclamos que recibía constantemente, pero al mismo tiempo, la convierte en un ser culposo en la medida en que reconoce no haber sido capaz de evitar la condición que su madre sufre actualmente: pasa de ser una excluida en su patria a una excluida en el extranjero.

C. Ser mujer en el Perú

Daremos cuenta, de manera sucinta, de la construcción de la imagen femenina desde la tradición occidental, como una de las líneas de comprensión de la situación de la mujer en nuestro país, que luego pasaremos a revisar, concentrándonos en las específicas condiciones de ésta durante la década del 80, década en que habita nuestra protagonista.

Sin lugar a dudas, uno de los mitos que sienta las bases de la conformación de la civilización occidental es el de Prometeo, el titán benévolo con la raza humana que desobedece al poderoso Zeus a fin de proveer al hombre de una herramienta que le permita paliar su inferioridad física frente a las especies

animales: el fuego, elemento generador de civilización. Carlos García Gual, en su texto *Prometeo: mito y tragedia*, nos ofrece las tres versiones, que desde la tradición griega, se registran de este mito: la versión teatral propuesta por Esquilo en *Prometeo encadenado*; la épica que Hesiodo recrea en *La teogonía* y *Los trabajos y los días*; y la filosófica de Platón en el diálogo que protagoniza con el sofista Protágoras en el texto del mismo nombre.

De acuerdo a estas historias, la contrapartida de la ventaja entregada a los hombres por Prometeo a través del fuego, viene dada por Zeus; este dios necesita, además de imponer un castigo sobre el titán que haga sentir su suprema autoridad, paliar el beneficio que los seres humanos han recibido, para ello, les entrega a la mujer; en este sentido, Hesiodo señala el significado de la “aparición” de la mujer en los siguientes términos: “Gran agobio para los mortales: conviven con los hombres, sin adaptarse a la maldita pobreza, sino sólo a la hartura” (García: 52); el mismo autor en *Los trabajos y los días* coloca en labios de Zeus: “A ellos yo, a cambio del fuego, les daré un mal con el que todos se gocen en su ánimo, encariñándose en su propia desgracia” (García: 70). Según esta versión, la mujer es la causante de los males que sufren los hombres, en tanto ser que devora y consume los bienes que este produce. En otras versiones de este mito la mujer, portadora de males, se encuentra individualizada en Pandora, quien imprudentemente logra abrir un recipiente donde se escondían las desgracias que agobiarán a la humanidad desde aquellos tiempos iniciales para siempre.

En este mismo sentido, en *La República o el Estado* de Platón, este filósofo griego coloca en labios de Sócrates el rol de la mujer dentro del Estado. Luego

de argumentar, de acuerdo a las evidencias, en favor a la capacidad de la mujer para realizar actividades de distinta índole, expone su conclusión a Glaucón:

Ya ves, mi querido amigo, que en un Estado no hay propiamente profesión que esté afecta al hombre o a la mujer por razón de su sexo, sino que, habiendo dotado la naturaleza de las mismas facultades a los dos sexos, todos los oficios pertenecen en común a ambos, sólo que en todos ellos la mujer es inferior al hombre (166).

Coincidentemente, dentro de la tradición cristiana, otro de los cimientos del imaginario ideológico de la cultura occidental, el mito que recrea el origen de la vida humana también lleva consigo una idea similar respecto a la mujer, esta vez encarnada en Eva. Mujer que toma la manzana del árbol prohibido e incita al pecado a Adán, motivo por el cual éste y toda su raza estarán condenados a habitar fuera del paraíso terrenal y trabajar esforzadamente en medio de un mundo terrestre lleno de dificultades.

Sobre la base de estos relatos, advertimos que la imagen de la mujer es negativo, no solamente aparece como la causante de males para el hombre y la humanidad, sino, en concordancia con ello, como un ser inferior. Si ampliamos nuestro universo mítico acerca del rol de la mujer, tendríamos que considerarla en una posición ambivalente: por un lado, es un ser que infringe la norma, que causa males, porque no se sujeta a lo establecido; y por el otro, es el ser que origina la vida, la productora de lo existente.

Curiosamente, también existen una serie de relatos donde se intenta restar importancia a este poder reproductor en poder de la mujer, quizá uno de los más sugestivos sea el que nos presenta Esquilo en *La Orestíada*,

particularmente en “Euménides”. Apolo frente al tribunal ateniense señala: “La madre no es la progenitora del que llamamos hijo: la nodriza es tan solo de la semilla que en ella se ha sembrado. Engendrador es quien la ha fecundado” (Esquilo: 361). De hecho, los ejemplos que Apolo otorga como sustento a su tesis, que en realidad es tesis de Zeus, dios representante y garantizador de la ley del padre, son recogidos de la propia mitología según la cual, para la creación de un nuevo ser, ha sido sólo necesaria la intervención del padre, un caso emblemático: el nacimiento de Afrodita.

Dentro de este contexto, se puede entender cómo a través de las distintas manifestaciones culturales de Occidente se haya expresado este carácter singular de la mujer, ser con cualidades especiales (la reproducción) pero al mismo tiempo acallado, sometido, y para tal efecto, portador de una serie de cualidades negativas que provocan, por lo menos incomprensión, cuando no, abierto rechazo. En muchos textos emblemáticos se repite el tópico del carácter femenino que se desboca fácilmente hacia la irracionalidad (recordemos a Medea), la pasión excesiva que la empuja hacia la inconstancia y volubilidad, haciéndola fácil presa de uno de los más graves pecados sancionados en Occidente: la traición. Nuestra cultura, partícipe de la mentalidad occidental, se ha desarrollado desde los últimos quinientos años, en medio de esta concepción.

Para acercarnos a nuestra realidad inmediata, tanto a nivel espacial como temporal, nos apoyaremos en algunas ideas desarrolladas en *Cinturón de Castidad. La mujer de clase media en el Perú*, emblemático estudio de Maruja Barrig, cuya primera edición se publicara en mayo de 1979, ya que no

solamente coloca las bases de los estudios de género en nuestro país, sino que logra con voz clara y contundente dar inicio a un feminismo teórico que va más allá del simple reclamo o búsqueda de inversión de roles frente a la posición dominante del varón. Barrig lleva a cabo un análisis de la estructura social que alimenta el desarrollo de las prácticas machistas, y al mismo tiempo da cuenta de la manera en que las mujeres de clase media, sobre todo en Lima desde la década del 70, empiezan a tomar conciencia de su condición subordinada, y por tanto, nos ilustra acerca del inicio de la ruptura con el sistema moral que lo sustenta.

Como habíamos señalado líneas arriba, la tradición occidental provee de una serie de estereotipos sociales que pasarán a insertarse dentro de la categoría de lo femenino. De acuerdo a ellos, la mujer aparece como un ser débil (debilidad física y debilidad intelectual), limitada para las actividades públicas que implican el sostenimiento familiar y la toma de decisiones, así como para la actividad política e intelectual; en contraposición a estos roles, ella se ocupará del cuidado del hogar, a su cargo se encuentran el bienestar del esposo y de los hijos:

En cierta manera, los logros personales en roles desvinculados de la maternidad y el matrimonio son minusvalorados frente al conjunto de presiones y presunciones sociales. Las mujeres pondrán siempre más énfasis que los hombres en la construcción de un espacio afectivo; carecer de él significa frustrarse como mujer (Barrig: 61).

Nuevamente aparece aquí una concepción ambivalente acerca de las cualidades de la mujer; por un lado, es la encargada de resguardar, sobre todo, el bienestar moral de la sociedad desde el núcleo familiar; y por el otro, en tanto un ser apasionado e irracional, es peligroso, ya que puede dejarse llevar

fácilmente por arrebatos y realizar actos censurados por la sociedad¹², en este sentido: “La visión de la mujer que encarna siempre la tentación del demonio y aturde los sentidos tiene raíces muy hondas en la tradición occidental” (Barrig: 30) Mientras en las sociedades matriarcales el grupo se organizaba en torno a la mujer, ahora, con la presencia de sociedades patriarcales se impone la ley del padre y con él se privilegia su facultad procreadora frente a la cual la mujer actúa únicamente como “recipiente” que garantiza que aquella semilla implantada por el varón se desarrolle adecuadamente, de esta manera: “la castidad femenina se convirtió en una obligación para las mujeres, sobre cuya sojuzgada moralidad se haría descansar uno de los pilares de la sociedad moderna: la familia.” (Barrig: 48).

Así, se empieza a formar en torno a la mujer una serie de condiciones y requisitos bajo los cuales serán evaluadas, positiva o negativamente, dentro de la sociedad; si bien estos condicionamientos femeninos funcionaron en los estratos más altos de las sociedades europeas, se van a consolidar sobre todo con la aparición de la burguesía, sector social que garantiza su supremacía a partir de su dominio económico, pero que lo reafirma con el aseguramiento del bienestar de su descendencia, ya que dentro de ella no funcionaba la noción de casta (Foucault). A la consolidación de este hecho durante el siglo XX se refiere Barrig: “A lo largo de este siglo, en verdad hasta hace pocos años, la virginidad adquirió la calidad de “valor agregado” en un producto: la mujer de la pequeña burguesía” (Barrig: 50).

¹² El siglo XIX fue un periodo especialmente significativo para el análisis del rol que la mujer debía cumplir dentro de una sociedad, en esta época es el pensamiento ilustrado el que se encarga de definir y difundir las bases de la educación de la mujer con la finalidad de que esta se aleje de estas pasiones hacia las cuales puede conducirse con facilidad, y más bien cumpla eficientemente el rol normativizador dentro del hogar. Desde luego, dicho discurso ilustrado construye sus planteamientos sobre una sociedad patriarcal de la que hemos dado cuenta a través de los mitos fundantes.

Concentrándonos ahora en la realidad americana, a partir de la invasión española y de la imposición de su cultura, como política de sometimiento político y económico de estas tierras, la principal arma de dominio fue la religión, y dentro de ella, el culto a la Virgen se extiende por toda América Latina, en México por ejemplo, adquirirá dimensiones notables, hasta la actualidad, dentro de su imaginario cultural. De esta manera:

El marianismo, un fenómeno latinoamericano que es la contrapartida del machismo, identifica en las mujeres de algunas décadas atrás, una serie de condiciones deseables socialmente. Se exalta la dignidad, el sufrimiento, la callada resignación, como un conjunto de valores que realzan a la mujer y que asume también como características ideales la castidad prematrimonial y la frigididad post nupcial (Barrig: 57).

Particularmente, en nuestro país, el cambio de actitudes y pautas de conducta de las mujeres durante el siglo XX se enmarca dentro del movimiento de liberación femenina que se vive tanto en Europa como en Norteamérica, el mismo que se inserta dentro de una notable tradición de lucha, primero por la conquista de derechos y condiciones de igualdad con el varón; y luego, particularmente en Francia, tras Mayo del 68 y gracias a la formación del feminismo de la diferencia, por el cuestionamiento del falocentrismo a partir de la búsqueda, caracterización y revaloración de aquello que antes había aparecido como desconocido y fuera de los dominios racionales del entendimiento masculino. En nuestro país, como en gran parte de Latinoamérica, el movimiento de liberación femenina ingresa junto con las ideologías de izquierda desde las agrupaciones y partidos políticos, principalmente luego de la Revolución Cubana; en este sentido, la condición de la mujer se identifica con el sujeto dominado que se moviliza en aras de su propia liberación, las polémicas que se abren acerca de cuál es la contradicción

principal, la de clase o la de género, y en qué condiciones la mujer ha participado y participa de la política abren discusiones bastante importantes, pero que escapan a los objetivos de nuestra investigación.

Dentro del universo representado en la novela de Ollé, la institución social a través de la cual se lee la relación entre Sarah e Ignacio es el matrimonio. El proceso de separación que la protagonista de la novela vive se encuentra atravesado por los prejuicios que el divorcio todavía posee en nuestra sociedad. Por tanto, muchas de sus reflexiones se verán influidas por las voces de reclamo de sus padres. Al encontrarse casada con un hombre improductivo que no se hace responsable de la manutención de su esposa y su hija, ella es sometida a una condición de inferioridad lastimosa, ya que tendrá que “sacrificarse”, padeciendo mediante la actividad laboral.

La narradora da cuenta de una toma de conciencia respecto a la dependencia económica que la mantiene ligada a una dependencia en otros niveles: ya que no tiene dinero debe trabajar para mantener a su familia, esta familia no puede organizarse autónomamente en la medida que, nuevamente las carencias económicas, la obligan a vivir en la casa paterna, todo ello va desarrollando los factores, tanto materiales como espirituales, que van a maniatar su deseo de escribir.

Considerando la problemática de género no como un proceso unívoco que se desarrolla, detiene o retrocede en relación a la toma de conciencia de las desigualdades; sino como parte de un proceso complejo que depende, a su vez, de muchos elementos que se influyen y condicionan entre sí dentro de la evolución de una sociedad:

Las nociones de género se refieren esencialmente a relaciones sociales

y representaciones de esas relaciones, más que a grupos sociales *per se*. El análisis de género debe por tanto referirse a los conjuntos de relaciones sociales, complejos e interconectados, que abarcan la vida diaria de aquellos implicados. Dado que la creación de diferencia social implica la representación o construcción de “otros”, lo que a su vez implica la construcción o representación de “uno mismo”, resulta sumamente importante considerar cómo las diferencias de género se combinan con otros sistemas de diferencias tales como los de raza y clase (Penélope Harvey: 8).

Dentro del marco mundial de liberación femenina, en nuestro país ocurren dos hechos respecto a la condición de la mujer urbana: por un lado, se desata un movimiento de liberación femenina que avanza en torno a la liberación de las prácticas de dominio desde el hogar, a través del divorcio o de la opción de no casarse, y la progresiva asunción de roles educativos y laborales de importancia antes solamente reservados al varón: “A pesar del escenario social y político descrito se produjeron cambios importantes en la condición socio-política de las mujeres. La situación vivida obligó a numerosos grupos de mujeres a participar en el terreno público y a crear nuevas organizaciones y canales de participación” (Blondet: 17).

Por otro lado, también en otras esferas de acción, un grupo de escritoras utiliza la palabra como vehículo de protesta de reivindicación y de delimitación de sus propias vidas: surge un importante grupo de poetas mujeres.

Sin embargo, esta década con su ambiente de violencia e inestabilidad social, hace que este movimiento de liberación tenga sus propias contradicciones y retrocesos. Dificultades que, entre otros ámbitos, se observan en el plano laboral. Aunque las mujeres empiezan a acceder a un trabajo remunerado, y por tanto, empiezan a desvincularse del cuidado del hogar y de los hijos, las condiciones en las que se emplean todavía no se igualan a las del varón; en

muchas ocasiones la remuneración es menor, y en otras son fácilmente víctimas de acoso sexual, como le ocurre a Sarah dentro de la universidad donde labora. De alguna manera esta situación, como decíamos, refuerza la idea del trabajo femenino como una carga frente a la precaria situación económica. En contextos como el nuestro el trabajo no libera, sino que representa una forma otra de opresión, y en el caso particular de Sarah, la imposibilidad de dedicarse auténticamente a la literatura.

Dicha contradicción se pone en evidencia en *¿Por qué hacen tanto ruido?* en la medida que Sarah es quien trabaja para mantener el hogar, sin embargo, la relación de dominio de Ignacio sobre ella se mantiene aparentemente intacta, ella se encuentra a merced de la voluntad de él; sus estados de ánimo, sus reflexiones y angustias giran en torno a las actitudes, palabras, o coqueteos del esposo poeta:

Había poseído a Ignacio durante esos diez años de matrimonio a través de su megalomanía, de sus celos, de su miedo a ser desplazado. Incluso reverencí su poesía como en una especie de liturgia. Sí, una liturgia de la que lentamente me sentía privada, no sólo con el tratamiento sino con su partida (23).

Hemos revisado hasta aquí los elementos que se articulan en torno al gran Otro (el estado de guerra), es decir, los significantes que constituyen la voz de la narradora no como elementos externos, sino como elementos imaginarizados que mantienen una relación especular con el sujeto que va construyendo el discurso. De esta manera, el ruido se incorpora al universo de la narradora, se cuela y se hace texto, la forma que ella nos brinde aparecerá bajo los moldes de lo que el ruido permita. En la medida que el ruido lo “hacen”

los otros y que esto resulte apabullante para el sujeto, ella no podrá escapar de la propia condición ruidosa.

2.2. Fuerzas de censura

A. Ignacio

Dos rasgos de Ignacio nos interesan resaltar aquí: poseedor de la palabra y su impronta romántica en la definición de su relación con Sarah. Respecto a lo primero, la relación de dominio se manifiesta en el rol que se le asigna a Sarah, dependiente afectivamente de él; para ella se encuentra reservado el rol de musa, o el de madre, los dos aseguran el bienestar del poeta, alimentando la subordinación y la objetivización del personaje femenino. En la medida que la función de musa y de madre niega la de poeta, el rol que desempeña la protagonista se encuentra estructuralmente apartado de lo que ella desea.

En la sección anterior, hemos intentado una explicación a partir de las condiciones que el marco histórico social brinda desde lo que se muestra en la novela, no obstante, ese mismo estado de subordinación del sujeto femenino frente al masculino, podemos entenderlo a partir de una lectura psicoanalítica, que tiene sus raíces en la constitución del sujeto a partir de Edipo:

La disociación y la degradación de la vida amorosa del varón se produce por el enfrentamiento de la imagen de la madre con la de la prostituta y la correspondiente escisión de la ternura y la sensualidad. Del lado femenino la sintomatización de la relación con el otro, condición de posibilidad de la relación sexual, pasa por la línea divisoria que se establece entre un hombre y su pene. (Brauntein, 1994: 180).

El distinto proceso de castración que atraviesa el hombre y la mujer

condicionaría una conformación de sujeto también distinta, y por tanto, una compleja relación a la hora del encuentro amoroso donde los deseos están apuntalados por carencias distintas que no llegan a satisfacerse:

[...] puede decirse que es así que surgen la poligamia masculina y la monogamia femenina. Dos *boutades* célebres pueden recordarse aquí: una de Lacan en el seminario sobre la ética cuando decía que el milagro esperado por el varón era el de posesión de todas las mujeres mientras que el milagro esperado por una mujer era el de la posesión del hombre ideal (Braunstein, 1994: 180).

La teoría psicoanalítica nos ayuda, entonces, a comprender la imposibilidad del encuentro amoroso, en la medida que no se puede producir una comunicación plena entre dos sujetos que desde su nacimiento se encuentran tachados. Ya que, entre el significante que representa al sujeto y éste hay un límite infranqueable que hace que un significante me remita incesantemente a otro, de esta manera, acerca de los significantes, se dice que ellos no aman, ni hacen el amor, ¿por qué?:

S1 y S2 representan, se articulan entre ellos, cumplen con la función de soportar (Träger) al sujeto o de transferirlo (übertragen) a lo largo de la cadena que el deseo articula. Que el sujeto no pueda existir sino haciéndose representar por un significante ante otro significante tiene una consecuencia ineluctable; la pérdida. ¿De qué? Del goce, de una cuota de goce, indicada por la *a* minúscula...El lenguaje, se ve, es lo que hace al amor posible...y lo que lo condena. (Braunstein, 1994: 174). Precisamente, la posesión de la palabra es lo que instala el poder en manos de Ignacio, al relacionarse directamente con el deseo de la protagonista adquiere la cualidad de Otro que determina la manera en que los demás otros se van a ir constituyendo en el imaginario del sujeto protagónico. Esta afirmación no niega la expuesta anteriormente respecto al estado de guerra como gran Otro, creemos que esto es cierto en la medida que la condición de violencia y caos marcan el discurso de la narradora ineludiblemente, sin embargo, su relación

con Ignacio presenta elementos que determinan la conducta de la misma de manera contingente, así, la conformación de sus actos a partir de lo que Ignacio significa es más una construcción fantasmática que luego se irá desmontando, su atravesamiento constituye un punto central en nuestro análisis de la novela de Carmen Ollé, por ello, le hemos dedicado los capítulos siguientes.

Regresemos, entonces, a esta primera configuración del personaje Ignacio; en un primer momento, se tiende una relación de poder sobre Sarah, la misma que se encuentra moldeada bajo patrones tradicionales de la superioridad masculina, sobre todo para la realización de ciertas actividades, entre las que se incluyen el manejo de la palabra. Se puede establecer en este momento una relación entre Creación/ Lectura como una relación análoga a la de Hombre/ Mujer. Veamos cómo la narradora reconoce este estado de cosas: “Hay personas que se acostumbran a ser cazadas. Yo era una de ellas. Me parecía a un animal cazado que ataca inútilmente en la oscuridad” (23), o más abajo: “Lo irracional en mí radicaba en que lo poético sólo servía para que me dominaran” (26).

En muchos momentos de la novela, la narradora recuerda el inicio de su relación con Ignacio, el enamoramiento, el apogeo poético de éste, el desenfreno, en oposición a la actual crisis; sin embargo, no podemos afirmar que este pasado posea toda la carga positiva en comparación a un presente crítico, ya que incluso en aquel momento evocado existía evidentemente un sojuzgamiento frente a él: “Ignacio era celebrado, amado por tres mujeres a la vez y yo aparecía en esa rara bohemia galopando al ritmo de Ignacio pero

perdida de su mano" (44). Ella no se encontraba viviendo para sí, ni poseía autonomía sobre su vida, solamente se le ofrecía la tranquilidad que supone sentirse segura bajo el apoyo del otro que irradia superioridad y representa un ideal.

El enamoramiento presenta ya estos rasgos peculiares que tienen que ver con la conquista de un mundo creativo paralelo al que la realidad otorgaba. Ellos construyeron su relación sobre la base de la pasión por la aventura de vivir la poesía y, desde luego, la relación de dominio también se desarrollaba en esos términos.

No en vano, el periodo de decadencia por el que atraviesa la relación, está representado por la caída de la imagen poética de Ignacio: "He ahí su figura encorvada, sus dientes arruinados, su desempleo y esa necesidad de sufrimiento ante todo" (66), o "todos estos años se había levantado de la cama sólo para volver a sentarse a escribir. Pero sus borradores permanecían inéditos en el ropero" (32); que se manifiesta en angustias, perturbaciones anímicas, y que por momentos, aún parece guardar la impronta de un lenguaje particular entre ambos, precisamente alimentado desde lo heteróclito e ideal: "Desde el sur me enviaba cartas quejándose de su soledad, amándome como sólo él sabía, como Dante a Beatriz, como Petrarca a Laura" (79).

Este lenguaje peculiar que entre los dos tiene relación con elementos de un mundo alucinado, garante único de la creación poética, utiliza el término locura. La locura se hace análoga a Ignacio, él provee la fuente de locura necesaria para que en ella siga permaneciendo el deseo de crear. La protagonista que ansía entregarse plenamente a la poesía, ve que esta entrega sólo es posible desde la entrega a Ignacio; si se aleja de él, se convertiría en

una de las tantas personas que continuamente la acosaban, aquellas que ni vivía la literatura, ni la comprendían: "...temía que al marcharse sólo quedara en mí una repugnante seriedad, lúgubre como la de mi familia" (21). El poder de decir, de crear que posee Ignacio se encarna en un poder de seducción que se nombra con la palabra belleza: "Ignacio era una mezcla de africano y oriental. Ese rasgo de belleza era imperceptible para los demás. Acaso mi sonrisa se había vuelto también oriental y los amenazaba" (33).

Pero, ¿realmente la relación de dominio es tal?, es decir, ¿siempre ella depende de él? En realidad, como ya señalamos, la relación es mucho más compleja. Más allá de la dependencia económica en la que Ignacio se encuentra frente a Sarah, existe en la medida que proyecta sobre ella la figura imaginarizada, a veces de musa otras de madre protectora, una relación simbiótica donde muestra todas sus aristas la noción lacaniana de la mujer como síntoma del hombre:

El hijo varón lleva así en su deseo la impronta del deseo de su madre. Si para él una mujer llegara a convertirse en síntoma es porque él, a su vez, es un síntoma, una formación de compromiso, que resulta de la doble castración de la madre, de la promesa desdicha a ella....Una mujer es el síntoma, pero él, él es el síntoma de una mujer (Braunstein, 1994: 188).

Dicha relación, en el texto de Ollé se muestra en palabras de Ignacio, éste le explica a Sarah: "Cuando tú busques separarte, entonces yo ya tendría que ir preparándome para morir (algo que espero sea pura paranoia) pero tú entonces habrás concluido como escritora", lo que invita a una reflexión con conclusión trágica por parte de ella: "Mi destino está unido a él. Quizá ambos deseemos una escapatoria, pero no existe. La única salida es permanecer unidos y reunidos en la fatalidad o en el paraíso" (11).

Ella alimentará su carencia desde la búsqueda de su hombre ideal en la figura imaginizada de Ignacio que metonímicamente se desplaza al lugar de la poesía: “Sus versos me dolían indefensos y sin coraza, porque no lograban acallar ese maligno susurro” (32), o “Me aturdí con el convencimiento de que me gustaba ser su guardiana y volvía a encender la grabadora” (105). Asume la posición protectora de madre como contrapartida a la verbalización de su propia imposibilidad: “Sólo podía empujarme a desistir de serlo el hecho de reconocer que nunca había sido una escritora de verdad, sino una especie de actriz, alguien que fingía, que inventaba una parodia. Posiblemente inventé mi sufrimiento, mi deleite, mi alma y hasta mi propio vacío” (25).

La paradoja que se presenta consiste en negar su deseo al momento en que empieza a abrirle posibilidades de realización. Ella enuncia su imposibilidad de escribir, cojea delante de la pluma y de la locura de Ignacio; sin embargo, en el momento último de su caída encuentra la posibilidad verdadera de la creación que es imaginación: “Ya no veo si es azul el cielo, me basta con creerlo, con imaginarlo” (71).

Al inicio incidimos en la presencia de dos elementos relevantes en la constitución de esta relación, hemos querido echar luces sobre el primero (la relación de poder). Acerca del segundo, el carácter romántico, queremos precisar que la pareja, para definirse, evoca constantemente a otras que son símbolo del amor idealizado (amor cortés, este es el caso de Dante y Beatriz) o del amor romántico (con toda la fuerza trágica que implica el romanticismo, Abelardo y Eloísa, por ejemplo); este proceso de identificación nos permite,

también, comprender la noción de creación literaria que ambos poseen.

La creación literaria, y particularmente poética, dentro del texto se aleja de la idea que entiende la literatura como un oficio, donde se requiere de rigor y disciplina para alcanzar la eficiencia creativa que supone la constante renovación y el perfeccionamiento formal. Esta perspectiva le proporciona al creador un lugar más dentro del espectro de oficios que se desarrollan en las sociedades y, al mismo tiempo, es producto del proceso de modernización de las sociedades, a partir del cual la literatura se somete a las reglas del mercado. Si bien la modernidad ha contribuido a este proceso de desacralización de la poesía, esta ha generado un constante proceso de autocrítica al respecto; precisamente, movimientos literarios como el Modernismo hispanoamericano, y gran parte de las vanguardias en Europa y América se ocupan de problematizar esta nueva condición del artista en las ciudades modernas.

El constante cuestionamiento de tal práctica, hace que aún sigan siendo válidas las concepciones tradicionales, que en esencia fueron recogidas dentro de la poética del Romanticismo. Dentro de ella, la creación es entendida como revelación, como acceso a una dimensión otra de la realidad, que para ser tal, también requiere de un poeta que habite en regiones espirituales diferentes a las del común de las personas (concepción que ha evolucionado desde filosofía platónica) . Recordemos aquí la influencia que la estética del Romanticismo tuvo sobre la figura emblemática de Charles Baudelaire, y la importancia de este poeta en la conformación del lenguaje poético actual.

Particularmente, se vuelve relevante la relación entre la poesía baudelairiana y el proceso creativo que atraviesa el sujeto protagónico en la medida que la

lectura suple, en muchos momentos, la necesidad de crear, estableciendo un diálogo y una analogía entre el querer ser y el objeto que se coloca delante: *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, es el texto que acompaña a Sarah en medio de su frustración.

B. La lectura sucedáneo del acto creativo.

Como dijimos, el deseo que encarna primero Ignacio, ante un estado de crisis de la relación con este, se desplaza hacia un intenso y dedicado acto de lectura. Los libros y la actividad de leer aparecen como un escudo- refugio, tanto frente al medio hostil que la rodea, como a la imposibilidad de crear. La lectura se convierte en una necesidad vital, que no se restringe a una actividad privada llevada a cabo en soledad, sino que se realiza también en escenarios públicos: “Sólo miro lo subrayado hace quince años en un viejo libro, ahí en el bar” (16).

Ya que el universo ruidoso se encuentra no solamente en su entorno familiar, sino que ha invadido toda la ciudad, ella erige el libro casi como un fetiche de salvación, en tanto única posibilidad de comunicación: “[...] y no llegó a ser un verdadero escondite, porque yo no quería esconderme, sólo hundirme en un cuartucho oscuro con algunos libros que conseguí” (40). Estar inmersa dentro de un proceso de lectura supone un acto comunicativo sobre la base de la identificación con el universo ideológico que emana del texto: “estoy viviendo a través de lo que leo” (47), o “Leyendo moría y no sentía mi cuerpo ni mi aburrimiento” (62).

La identificación se produce directamente con la imagen de poeta y de poesía

atribuida a Charles Baudelaire: “Se iba con la muchacha que acababa de conocer. Yo me quedé sobre la cama leyendo **Las flores del mal**”(20) (resaltado en el texto).

Más adelante intentaremos trabajar sobre el significado de la poética que emana de este texto francés para una comprensión integral de *¿Por qué hacen tanto ruido?*

3. Respuesta del sujeto protagónico: el programa de ajuste.

Con la finalidad de que nuestro análisis textual logre efectivamente dar cuenta de la manera cómo la propuesta ideológica se despliega en el plan formal, es necesario, en primer lugar, tener presente la distinción que se plantea desde la narratología. Dentro de la instancia narrativa, advertimos, de acuerdo con Genette, que *¿Por qué hacen tanto ruido?* podría leerse en los términos de una autobiografía ficticia, dentro de la cual se distinguen dos instancias fundamentales: la voz de la narradora (yo narrante) y la voz del protagonista (yo narrado), en la medida en que el yo narrante configura a través del discurso al sujeto “yo narrado” a partir de la selección de fragmentos de vida, de recuerdos y de acontecimientos que se privilegian por encima de otros. Aunque la voz discursiva de la narradora parece cubrir todo el relato, ya que son escasos los momentos en que le cede la voz a algún personaje, de ellos solo en dos oportunidades irrumpe Sarah con voz propia, por ejemplo: “poseída por otras pasiones susurré: / -Tengo ganas” (70).

La diferencia entre estas dos instancias, se advierte además, al considerar que el texto se construye a partir de los eventos que la protagonista ya vivió y que

son presentados por la narradora en un tiempo distinto que le proporciona la ventaja de la reflexión a veces lógico- racional, a veces poética, constructora de símiles y metáforas a partir de sus acciones pasadas: “Volvía a escuchar la misma frase al trepar en el viejo ómnibus de José leal y me reí de ella. Una frase estéril como el fin de semana” (17). Sin embargo, en otros momentos, las instancias tienden a confundirse en la medida que la narradora utiliza el tiempo presente: “Prolongo el paso frente a la vitrina de la farmacia, donde están expuestas una gama de curas para los dedos de los pies...” (16). La importancia del discurso de la narradora en la constitución del sujeto protagónico es esencial, pero no invalida la distinción necesaria para, a partir de la tensión que se teje entre ambas, se logre responder a la pregunta: ¿De qué manera la voz que va tejiendo el discurso lleva a cabo algún tipo de respuesta frente a la situación problemática que vive la protagonista?

La respuesta a la interrogante anterior podremos resolverla en el último capítulo donde se dará cuenta de los elementos de la nueva forma discursiva propuesta en el texto; sin embargo, para llegar a ello necesitamos dar cuenta del proceso mediante el cual el sujeto protagónico interactúa y a partir de sus actos motivados por el despliegue de otros va construyendo el particular de su discurso. Para ello nos valdremos de la semiótica.

Eric Landowski enfrenta la problemática de la construcción del sentido y las formas de interacción respecto a ella, a partir de la noción de riesgo. De esta manera, el mismo autor recuerda que la semiótica narrativa propone dos formas de interacción: el régimen de operación que da cuenta de un programa o regularidad; el de manipulación que supone la conducción de un quehacer

desde una intencionalidad; y ante ellas, propone un tercer régimen que toma en cuenta el acomodo de la sensibilidad de los sujetos que interactúan: el régimen de ajuste. Este régimen es el que nos interesa para delimitar el sentido que emana de los actos del sujeto protagónico en tanto el contacto con el quehacer de Ignacio influye, alimenta y se nutre, al mismo tiempo, del deseo de Sarah que se pone en evidencia desde las primeras líneas del texto: “Mi destino está unido a él. Quizá ambos deseemos una escapatoria, pero no existe. **La única salida es permanecer unidos y reunidos** en la fatalidad o en el paraíso” (resaltado nuestro) (11). El vínculo matrimonial es la huella formal de esta unión que se consagra íntimamente desde la defensa de la poesía no solo como acto de escritura, sino también como acto vital. Detengámonos, entonces, en el régimen de ajuste:

En las relaciones de ajuste, la manera como un actor influencia a otro pasa por caminos muy diferentes: no ya por la comunicación de objetos autónomos- mensajes, simulacros, valores modales u objetos de valor- que funcionan como discursos persuasivos, o disuasivos, en el marco de una lógica de la “junción”, sino por medio del contacto (“contagioso”)- lo cual implica una problemática de la “unión” (Landowsky, 24).

Ese ir ajustándose a partir de la capacidad de “sentirse recíprocamente”, de acuerdo con Landowski, es denominada competencia estética. Se estaría desplegando aquí por parte de Ignacio un hacer sentir el deseo por la poesía para hacer desearla en Sarah, es decir, provocar a partir de la propia escritura. Esto se puede comprobar sobre todo en el momento inicial del texto cuando la narradora da cuenta de la dimensión sagrada de los versos de Ignacio, como consecuencia de ello, el acto de escritura se hace análogo a una liturgia a la cual ella está invitada como fiel privilegiada, por ello no podrá permanecer por

mucho tiempo en una actitud pasiva, sino que deberá integrarse a la misma a partir de un paulatino aprendizaje del propio acto poético.

El proceso de deterioro de las relaciones de pareja que es narrado en el texto es impulsado en gran medida por la autoridad y el poder que Ignacio ejerce, o desea ejercer, sobre las acciones de Sarah. Es decir, el poeta pasa de expresarse solo con sus versos, ha construir un metadiscurso que busca formar (aleccionar) a la escritora Sarah dentro de sus propios paradigmas. Ella muestra su fastidio al respecto: "No transcurrieron ni tres minutos sin escuchar de nuevo que el estilo de Katherine era sustancialmente hermoso, más que el de Virginia Wolf" (18). Por tanto, como parte del conflicto que la pareja vive, cada uno de los oponentes despliega su propio régimen de acuerdo a la posición que adopten.

De acuerdo a lo anterior, la conducta de Ignacio está mucho más cercana de la manipulación, mientras que la de Sarah se mantiene dentro del régimen del ajuste. Lo que la semiótica nos enseña al respecto, es que el que ocupa un esquema manipulador lejos de gozar de una posición privilegiada va construyendo su propia cárcel en la medida que no acepta la transgresión de su ley. Al no haber diálogo posible con los que no lo obedecen, el sujeto se va alienando:

El riesgo inherente al uso de la fuerza bruta consiste en que dicha opción, al negarle al otro la calidad de sujeto, descalifica al mismo tiempo al que la usa, lo transforma en loco de poder, en no- sujeto. Porque el vencedor cae en el no-sentido si el único discurso que puede sostener para celebrar su victoria consiste en repetir que es el más fuerte. (Landowski 27)

Esta condición tiene su correlato en la apertura hacia la libertad que caracteriza

al sujeto del ajuste:

Cuanto más prisionero se encuentra el ocupante de esquemas manipulatorios rígidos y convenidos, más habilidad muestra el adversario para “ajustarse”, para lo mejor o para lo peor (todo depende del campo al que uno se refiera) a su enemigo, levantando o rodeando las barreras que levanta en torno de sus barrios fortificados, sorprendiéndolo hasta en su intimidad como si lo “sintiera” en lo más profundo (Landowski 27)

Así, el propio texto se convertirá en marca del camino que traza la narradora como ajuste a la ley de Ignacio. Nos interesará, a partir de estas nociones, indagar sobre los rasgos que caracterizan dicho camino. Llevaremos a cabo dicho ejercicio en el tercer capítulo que se encarga de la paradoja escritural, es decir, de la manera cómo la respuesta del personaje es expresada por la narradora en el discurso.

CAPÍTULO II

Cuerpo y poesía

1. El cuerpo y el discurso

La poesía como acto creativo ha ocupado el lugar del deseo, se ha convertido

en el objeto *a*, y en su vínculo con el sujeto tachado constituye una relación fantasmática que lo atraviesa. Recordemos que el sujeto es al mismo tiempo sujeto del deseo. Así:

La mejor forma de traducir la frase “Yo soy” es, pues, “Yo soy lo que no soy”, según Lacan. Esta interpretación pone de relieve el hecho de que el sujeto hablante sólo existe por su deseo de la madre perdida. Hablar como sujeto es, por tanto, lo mismo que representar la existencia del deseo reprimido: el sujeto hablante es carencia, y así es como Lacan puede decir que el sujeto es lo no es (Moi: 109).

Antes de acceder a la resolución de dicha configuración de la cual nos ocuparemos en el capítulo siguiente, donde veremos de qué manera se produce o no el atravesamiento de la construcción fantasmática en relación con el proceso de creación del discurso, de acuerdo a la elaboración de una particular poética. En este capítulo, nos interesa indagar acerca de los rasgos que constituyen el objeto *a*¹³ en medio de un constante descentramiento que trasciende los límites de lo simbólico, o en todo caso, manifiesta su crisis. Precisamente, refiriéndose primero al ingreso del Nombre del Padre dentro del proceso de castración, hecho que involucra la inmersión del sujeto dentro del orden simbólico, y por tanto, dentro del universo discursivo, y luego a su crisis que nos regresa al orden de lo imaginario, Judith Butler reflexiona: “La crisis en la esfera de lo simbólico, entendida como una crisis sufrida por aquello que constituye los límites de inteligibilidad, se registrará como una crisis en el nombre y en la estabilidad morfológica que, según se dice, confiere el nombre” (Butler: 201). Pero, cuál es la naturaleza de dicha crisis: “¿...hay ocasiones en las que la condición ficticia e inestable de ese yo corporal perturba el nombre,

¹³ “... *a* designa el objeto que nunca puede alcanzarse, que es realmente la causa del deseo, y no aquello hacia lo que el deseo tiende; por eso Lacan lo llama “el objeto- causa” del deseo” (Evans, 141).

lo expone como una crisis en la referencialidad?” (Butler: 202) Momentos en los que el orden implantado por la ley paterna no se ajusta a las necesidades que súbitamente se hacen concientes. Creemos que esta clase de crisis que delata un conflicto en el orden simbólico es la que se dramatiza en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, en la angustia creativa que vive tanto Sarah como Ignacio, una pareja de poetas a quienes el entorno ruidoso les ha arrebatado la palabra. Hecho que supone, al mismo tiempo, un acercamiento a la dimensión de lo imaginario, donde dicha imaginarización permite evadir la carencia que no se soporta, recordemos que: “En lo Imaginario, no hay subconciente precisamente porque no hay carencia” (Moi: 109), ya que “en lo imaginario no hay, pues, ninguna sensación de un Yo separado, puesto que este Yo siempre está alienado en el Otro” (Moi: 110). Además: “permanecer en lo imaginario equivale a volverse psicótico e incapaz de vivir en la sociedad humana” (Moi: 110). Esta última referencia la hemos relacionado con el caos que se configura a partir del universo ruidoso al cual nos hemos referido en el capítulo anterior.

El desplazamiento al orden de lo imaginario lo entendemos de acuerdo a dos procesos paralelos: la corporalización de la problemática, y la transgresión de la palabra en su orden lógico racional. De esta manera presentaremos el vínculo entre la poesía en tanto acto de construcción y su afinidad con la revelación del lenguaje del cuerpo en lo erótico.

Hemos querido remitirnos a la imagen corporal, ya que ella rebasa los límites de lo inteligible, en tanto, desde las primeras valoraciones del mismo por parte de la filosofía del siglo XX, se le ha entendido como una categoría liminar:

El punto de vista fenomenológico, que tiene en cuenta la experiencia que el sujeto tiene de su propio cuerpo (*corps propre*) en tanto que sujeto encarnado, hace posible la lectura del cuerpo de otro desde la óptica de

su significación subjetiva. La subjetividad, en consecuencia, es tanto interna como externa (Escribano: 44).

Mucho más, vinculados cuerpo y discurso a partir de la constitución del sujeto, se vuelven ambos delatores y transmisores de ideología desde el borde de la expresividad:

El nombre no logra retener la identidad del cuerpo dentro de los términos de la inteligibilidad cultural; las partes del cuerpo se apartan de cualquier centro común; se alejan unas de otras, llevan vidas separadas, se transforman en sitios de investidura fantasmática que se niegan a quedar reducidos a sexualidades singulares (Butler: 203).

En este sentido también se llega a vincular el cuerpo con la dimensión de lo real:

El cuerpo es nuestra cárcel y nuestro templo, el lugar desde donde se contempla el mundo, territorio de la profanación pero también del enigma, el soporte material y concreto del ser; no sólo el hecho físico, sino el espacio desde donde se estructura la *conciencia de sí*. Hablar sobre el cuerpo no es un hecho trivial: desde los diferentes discursos, ya sean cotidianos, académicos o literarios, la simbolización del cuerpo es una forma de aprehender la realidad pero también un modo de exorcizar lo que Lacan denomina lo real” (Silva Santisteban, 1998:127).

Por tanto, nos interesa la dinámica entre cuerpo y discurso en la medida en que aquel supone un grado de materialidad capaz de imaginarse, y por lo mismo, de superar la crisis que se produce dentro del plano simbólico, acercándose más bien a lo real¹⁴, transgrediendo los límites de la propia palabra, conduciéndola en su forma de poesía hacia la región del objeto de deseo:

De modo que el cuerpo que no logra someterse a la ley u ocupa esa

¹⁴ Respecto a la relación real- mujer que ya esbozamos y a la que nos seguiremos refiriendo, nos parece importante señalar que: “Así como en Bataille, en Lacan la mujer es la encarnación imaginaria de lo real que está más allá del discurso. En otras palabras, ella representa la negatividad que cuestiona las pretensiones del saber absoluto” (Ubilluz 53)

ley en un modo contrario a su dictado, pierde pie- su centro de gravedad cultural- en lo simbólico y reaparece en su tenuidad imaginaria, su dirección ficcional. Esos cuerpos se oponen a las normas que gobiernan la inteligibilidad del sexo (Butler: 202).

Veamos cómo se desarrolla lo dicho dentro del texto de Ollé. La relación de poder planteada a nivel creativo, con todas sus implicancias dentro de la configuración del sujeto protagónico, tienen su sucedáneo en una problematización del cuerpo, por ejemplo: “Deseé cortarme una oreja y después la otra, luego los dedos de los pies y luego la capacidad de pensar. Y después que todo esto dejara de acumularse como una máquina de tormentos, escribir el poema necesario a una noche de viento” (35).

La carencia, hace evidente el deseo, que a su vez, se hace carne y se traslada hacia la construcción de fantasías eróticas: “Descubrir que la fantasía no alcanza en determinado momento (como en esta noche) a resolver la ansiedad, la ilusa gana de mi cuerpo, desee ser amada en un lecho: un cuerpo desnudo más otro cuerpo desnudo, acariciar, con dos cabezas y dos troncos y dos vaginas y dos úteros de cristal o de acero” (35).

Dicha corporalización no solamente implica la enunciación de un deseo, sino que plantea la fusión del elemento sensual con el de la creación poética, a partir de la aprehensión del mundo desde palabras que nos remiten a un entorno sensorial. La percepción poética de la realidad se lleva a cabo a partir de elementos sensoriales:

Debería alcanzar las cosas con el olfato, debería hasta devorarlas. El olor de Ignacio se cristalizaba en palabras arrancadas a la fealdad de la ciudad, volaban como en un lienzo sobre la variedad de flores, ¿o eran turbinas, animales y cosas? Y su olor corporal abría la brecha entre todo lo llamado decente y lo que no lo era. Qué perenne puede ser el olor de los cabellos de un hombre, puede durar más que el acto de amor y constituirse en uno de esos recuerdos que evocan toda su

naturaleza (70).

En este mismo sentido, cuando lo verbal no alcanza para expresar una emoción, le cede paso al cuerpo, al movimiento: “La mujer se prendió a él y lo besó furiosamente. Yo me levanté la blusa y mis senos asomaron cerosos y calvos” (71). O alude a encuentros místicos que elevan la sensualidad hasta dimensiones eróticas de transgresión de la falta hacia el encuentro con Dios: “La mirada de Ignacio en la calle, en un bar, frente a Helena. Es como si me hubiese mirado. No sentí celos, era como estar fuera de todo lo relacionado con el propio yo, así debe ser el éxtasis” (72), mucho más explícita al decir que: “Cuando alcanzo el placer siento que lo beso, que es a Dios a quien abrazo. Sí, un orgasmo largo, continuo, tres, cuatro, cinco veces, mientras El soporta el peso de mi cuerpo y soy yo la que lo violo” (77).

El proceso de frustración tantas veces aludido, no solamente se materializa en la no realización plena de lo erótico, sino fundamentalmente en las alusiones al deterioro del cuerpo. Podríamos asociar aquí, la mencionada actitud melancólica y frustrante en que el sujeto protagónico queda sumido a consecuencia de la imposibilidad de crear, con el tópico del “deterioro del cuerpo”, afín al clásico del “Carpe Diem”, tan desarrollado dentro de la literatura Grecolatina, y luego dentro de la poética hispana de la Edad de Oro, preponderantemente, en textos de filiación barroca; en tanto tematiza lo efímero y transitorio de la existencia como parte del desengaño. Recordemos que el periodo de inestabilidad e inseguridad del que da cuenta el arte barroco se ha relacionado en más de una oportunidad con las manifestaciones literarias contemporáneas caracterizadas también por un descentramiento, pérdida de fe

en el progreso y escepticismo frente a proyectos colectivos. Veamos, entonces, de qué manera los versos del barroco dan cuenta de este estado de encierro en un cuerpo que se deteriora con tal rapidez que impide la realización de todo anhelo. A continuación unos versos del “Romance 2” de Sor Juana Inés de la Cruz al respecto:

El ingenio es como el fuego:
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuanto él se ostenta más claro. (v.v. 116- 119).

En las últimas palabras notamos una significativa preeminencia de lo corpóreo sobre lo racional, esta facultad humana es opacada e imposibilitada de desarrollarse a causa de la melancolía que nos otorga nuestra propia finitud. Si bien el conocimiento es intelectual, esta facultad o dimensión humana, se encuentra atrapada en lo corpóreo definido por su finitud y pronto envejecimiento. El hombre, al constituirse en un ser pensante, soporta una trágica contradicción: el deseo de trascendencia e inmortalidad y su dimensión temporal. De esta manera, en el Barroco, el cuerpo, se convierte en uno de los ejes temáticos más recurrentes, sobre todo, dentro de la literatura que expresa el desengaño en su forma más directa. Otro de los ejemplos más importantes al respecto lo hallamos en la obra de Francisco de Quevedo:

Es pues la vida un dolor en que se empieza el de la muerte, que dura mientras dura ella; considéralo como el plazo que ponen al jornalero, que no tiene descanso desde que empieza si no es cuando acaba. A la par empiezas a nacer y a morir; y no es en tu mano detener las horas; y si fueras cuerdo, no lo habías de desear; y si fueras bueno, no lo habías de temer. Antes empiezas a morir que sepas que cosa es vida, y vives sin gustar della, porque te anticipan las lágrimas a la razón. (Quevedo: 320)

También en su *Sueño de la Muerte*, nos dice, resaltando la cotidianidad y omnipresencia del tema: “Yo no veo señas de la muerte porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña...La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte. Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos” (Quevedo: 56). Así, la muerte que está en cada uno de nosotros contenida, se actualiza, mediante la fatiga que provoca la búsqueda del conocimiento a través de la creación, conduciéndonos mucho más rápido hacia el deterioro, así Sor Juana nos dice respecto del cuerpo en el Romance ya citado:

Es de su propio Señor
tan revelado vasallo,
que convierte en sus ofensas
las armas de su resguardo. (v.v.120- 123).

Avanzando un poco más, la razón engendra melancolía, es decir, es una razón desengañada no solo a causa de la imposibilidad de lograr el ansiado conocimiento poético, sino también porque esta empresa nos causa fatiga y estragos físicos que hacen evidente nuestra condición efímera y finita. Esta idea, por lo demás, recurrente:

Junto al confiado naturalismo y el espíritu histórico que ya penetraba el pensamiento de Europa, es una filosofía *sub specie aeternitatis*. ¿A qué interesarse por los bienes del mundo cuando todo es transitorio, cuando en el símil que tanto repite Calderón la vida es apenas un teatro, el bullicioso y casi ciego teatro del mundo? Apenas en esa efímera etapa terrenal el desvalido ser humano es un juguete de las dos tremendas fuerzas aparentemente antagónicas, y al final coincidente, del dolor y el placer. Parecen distintas y acaso no sean sino las dos máscaras de una fuerza bifronte. (Picón Salas:130).

Observemos ahora lo que al respecto encontramos en la obra de Ollé. Desde

luego, recordamos sus fuertes remisiones al envejecimiento en algunos de los versos del poema con que inicia *Noches de Adrenalina*:

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.

He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada por el vaivén de su culo transparente.

Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer (vv. 1- 7)

Resulta muy sugerente, no solo el tratamiento de lo corpóreo asociado al deterioro, sino ello, en tanto síntoma de un estado de cosas crítico y en decadencia a nivel social que en este poemario también adopta la forma de ciudad. Una vez más Lima expresándose mediante el cuerpo simbólico de la poesía, Lima que encarna en el sujeto femenino problematizado mediante la palabra también transgresora, desordenada y caótica.

Lo dicho se materializa en algunos pasajes de *¿Por qué hacen tanto ruido?* donde alude al terror frente al deterioro: “En todos mis sueños iba perdiendo progresivamente el mismo diente, hasta que me despertaba para comprobar que efectivamente estaba ahí, que quería recibir los años con él ahí.” (85). En otras ocasiones se proyecta también como temor sobre la base de la mirada del otro: “Hubiera querido hacer el amor con El en ese momento. Bajarme los pantalones y caminar directamente hacia él, con un cuerpo rollizo, con mis profundidades fofas.... Pensaba en su belleza...” (84), estas reflexiones han sido hechas en medio de la noche, entre panoramas oníricos; sin embargo, en otros momentos, se hacen plenamente concientes hasta objetivarse en

reflexiones diurnas que se llevan a cabo a propósito de lo que se observa alrededor, como una proyección de la imagen que se construye de sí misma: “¿Estoy sola y deforme como ella? La miro fijamente, voy a paso forzado, dos o tres veces resisto su mirada. Obsesión por la lentitud, obsesión por la estrechez de mis pasos, fija en sus dedos delgados. Detesto esa sensación” (73).

Ya que existe una correspondencia entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo de la ciudad, nos interesará, para leer ambas, la forma que adquieren en el texto, es decir, su materialización a través de la palabra. Por tanto, a continuación nos remitiremos también a la problemática del cuerpo, pero esta vez poniendo énfasis en su relación con la creación poética; para ello, hemos creído conveniente recurrir a los trabajos ensayísticos de George Bataille y Octavio Paz quienes, si bien no son estrictamente teóricos, nos proporcionan la riqueza de quienes se encuentran a medio camino entre lo teórico y lo poético.

2. Corporalización y creación poética

Utilizaremos los planteamientos de George Bataille acerca del erotismo, y su vinculación con el acto creativo artístico, y en particular con la literatura. Consideramos, en este sentido, que el universo problemático representado en el texto, se materializa a través de la palabra, y además se corporaliza como parte de la dimensión erótica. Poesía y erotismo, análogos, son concebidos

por Bataille en su dimensión sagrada, como actos transgresores que hacen del sujeto un fluir entre lo externo y lo interno, de manera similar al planteamiento lacaniano: “La estrategia teórica de Bataille consiste en aceptar provisoriamente la unidad subjetiva para transgredirla mediante una operación sagrada. Una experiencia en la cual el sujeto reintegra el exterior que se halla olvidado en su interior” (Ubilluz: 51).

Como vimos, la crítica ha tenido serias dificultades para caracterizar *¿Por qué hacen tanto ruido?* dentro de los límites de un texto lírico o narrativo; el hecho de que su autora se deslice, sin mayor dificultad, entre ambos géneros, alimenta esta ambigüedad. Aunque hemos utilizado la denominación novela para referirnos a ella, es necesario aclarar que, en sentido estricto, no responde a las características canónicas que se le atribuyen a dicha especie literaria, ya que por momentos la secuencia narrativa y la exposición de hechos ceden lugar a las digresiones poéticas, y se acerca más bien a la prosa poética.

Aunque muchas veces las reflexiones, digresiones, imágenes oníricas, representación de delirios, etc., suelen distraer nuestra atención de la secuencia argumental, siempre es la narradora quien se ocupa de dirigirlos, introduciéndonos en estas regiones, a veces incomprensibles, y otras, llevándonos hacia lugares mucho más diáfanos que nos permiten observar los hechos que ha vivido y conservan nuestro interés por la resolución del conflicto planteado: la crisis matrimonial que vive con Ignacio. Como hemos señalado, se trata de una relación amorosa que protagoniza una pareja de poetas, quienes han vivido juntos por más de diez años; de manera que en el

momento en que empieza la narración de los hechos viven una historia de desencuentros, de crisis, y en algunos momentos, de la melancolía por la separación. En suma, se trata del tedioso y angustiante proceso de separación de dos personas que han estado unidas por un lazo mucho más fuerte que el amor: la pasión por la poesía.

Nos interesan los aportes de George Bataille y Octavio Paz, no solamente por su lucidez en el desentrañamiento de la naturaleza del erotismo y su vinculación con la poesía, sino también, en tanto sus obras dialogan intertextualmente con los textos de Carmen Ollé: ya desde *Noches de adrenalina*, la autora delata su cercanía con las reflexiones de Bataille incorporando citas en sus poemas o aludiendo a él directamente, como lo hace en el poema "Bataille me gusta. Es alguien que uno puede leer":

Bataille me gusta. Es alguien que uno puede leer.
 La sensualidad en ese rostro que impresiona por parecer
 De un sátiro con ojos purificados
 Nos sacude sin tumbarnos
 Nos habla como un hombre que sufre con la carne chamuscada
 Por el deseo que es ilimitado (vv. 1- 6)

En todo momento dentro de este poemario, y en algunos pasajes de *¿Por qué hacen tanto ruido?*, la autora nos remite a lo corpóreo como centro de problematización de lo humano en general, punto de encuentro donde enraízan los dilemas y las frustraciones del sujeto femenino en la medida que todas ellas parecen manifestarse mediante lo concreto, parecen poder hablar el lenguaje del cuerpo con mucha mayor facilidad de la que emplearían el lenguaje verbal.

Es mediante la alusión a lo corpóreo que ingresamos en el universo del deseo, y de esta manera, nos acercamos también a las ansias de la narradora por percibir su cuerpo en la desnudez o en la posesión, deseo que corre paralelo al de creación (escritura), además, ambos se desarrollan en un continuo de frustración. Para comprender mejor esta relación, recordemos la noción de erotismo que defiende Bataille. El erotismo supone el desarrollo de nuestra sexualidad sin tomar en cuenta el afán reproductivo, sino que se ve impulsado a actuar mediante la fuerza del deseo. En este sentido afirma que el erotismo:

Es una reacción primitiva, que por otra parte no cesa de operar, la voluptuosidad es el resultado previsto del juego erótico. En cambio, el resultado del trabajo es el beneficio, la ganancia: el trabajo enriquece. Si el resultado del erotismo es considerado en la perspectiva del deseo, independientemente del posible nacimiento de un hijo, es una pérdida que, paradójicamente, responde a la expresión válida de “pequeña muerte” (Bataille, *El erotismo*: 37).

En este mismo sentido, Octavio Paz, en uno de sus más célebres ensayos acerca del amor y el erotismo, afirma sobre éste: “En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción” (Paz: 11). La dimensión erótica, al elevarse del plano meramente sexual, supone un atributo exclusivamente humano. Solo los seres humanos tendemos a buscar el placer erótico sin que nuestros impulsos y deseos se vean limitados por nuestro ciclo reproductivo: “Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres” (Paz: 15).

Resulta interesante advertir el carácter ambiguo y contradictorio del erotismo, casi a la manera en la que suele presentarse el amor. Recordemos que existe una larga tradición acerca del tópico amoroso desde la literatura clásica, esta

incide en el carácter ambiguo, sino contradictorio del sentimiento amoroso: supone felicidad y padecimiento al mismo tiempo; también se le ha configurado como un sentimiento trágico en tanto temporal: cambiante y finito. El erotismo poseería este rasgo, se encuentra sometido a la perversidad del tiempo, los cuerpos trascienden su aislamiento, su fragmentariedad sólo en un momento breve, en un instante fugaz y convulsivo mediante el cual se han podido acercar a la continuidad, corriendo el riesgo de una pérdida, en este sentido, Bataille se refería a “la pequeña muerte”. Paz, también hace alusión a esta idea que se despliega en medio del encuentro erótico: “Sensación de infinitud; perdemos cuerpo en ese cuerpo. El abrazo carnal es el apogeo de cuerpo y la pérdida del cuerpo” (Paz: 205).

La búsqueda y la realización de lo erótico, por tanto, suponen trascender nuestra condena de ser seres fragmentarios:

En el erotismo de los cuerpos se pone en juego la sustitución del aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de profunda continuidad. El paso del estado normal al de deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo” (Bataille, *El erotismo*: 17).

Dicha búsqueda, es un camino también seguido por la creación poética, acto mediante el cual trascendemos el yo efímero y mortal: “La poesía lleva al mismo punto que cada forma del erotismo: a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos lleva a la eternidad, nos lleva a la muerte, y por la muerte a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es el mar unido con el sol” (Bataille, *El erotismo*: 30).

Octavio Paz es incluso más explícito al relacionar el acto creativo del poeta con el erótico, ambos implican búsqueda, ambos están signados por turbaciones,

son titubeos, nos llevan a un balbuceo, detrás del cual el significado trasciende y nos enriquece: “La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal” (Paz: 10). Ambos, además, se enriquecen a partir de aquello que nos permite escapar de nuestra terrenalidad: “El agente que mueve lo mismo el acto erótico que al poético es la imaginación” (Paz: 10).

Podemos concluir que si el erotismo supone ascender un escalón por encima de la sexualidad como parte del camino hacia el pleno desarrollo del ser humano, la poesía también lo hace, claro que ella toma como materia prima el lenguaje. La sentencia se esboza de la siguiente manera: “La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad” (Paz: 11).

Cabe destacar desde aquí, que, cada vez que nos referimos a la poesía y al acto creativo, consideramos estas, según la tradición que se inicia con el Simbolismo francés, sobre todo, a partir de la poética de Charles Baudelaire, momento crucial del desarrollo poético dentro de la tradición de Occidente, a partir del cual el poeta se convierte en un abierto disidente del orden establecido, utilizando como principal arma la palabra. Desterrado en medio de un mundo que parece haber desechado de su interés lo artístico como algo trascendente y, más bien, querer convertirlo en un objeto de comercio más, el poeta se siente amenazado, por quienes no lo comprenden, y por lo mismo, podrían dañarlo.

Más adelante nos interesará determinar la existencia de ciertos vasos comunicantes entre la construcción literaria de *¿Por qué hacen tanto ruido?* y la temática desplegada por Baudelaire en *Las flores del mal*, tomando en cuenta

que la lectura de este texto acompaña a Sarah durante el momento más crítico de su relación amorosa, que es al mismo tiempo, el periodo más problemático respecto a su imposibilidad de acceder plenamente al acto de la creación poética.

Volviendo al despliegue de lo erótico en su relación con la creación poética; es necesario advertir, que aquella supone, a diferencia del amor, una relación de poder que se proyecta sobre el otro cuerpo, en vista que el impulso primordial de esta dimensión se encuentra determinado por la búsqueda del placer. De este modo: “La relación erótica ideal implica, por parte del libertino, un poder ilimitado sobre el objeto erótico, unido a una indiferencia igualmente sin límites sobre su suerte; por parte del “objeto erótico”, una complacencia total ante los deseos y los caprichos de su señor” (Paz: 26).

Este aspecto se relaciona estrechamente con el planteamiento que hace Ollé dentro del texto, en él existe una relación amorosa que tiene como sustrato una relación de poder tanto a nivel erótico como poético. Ignacio es un poeta que ha entregado su vida plenamente a la literatura, a la creación, abstraído aparentemente de los sinsabores de la vida práctica y del decurso de lo cotidiano; en este sentido, Sarah le rinde pleitesía, ya que él logra creativamente, aquello que a ella le es negado: la facilidad creadora, la palabra acertada para construir el poema, algo que también podríamos denominar como la inspiración incesante que fluye dentro del poeta.

En un primer momento, la protagonista se somete a la voluntad de Ignacio como el máximo legislador del arte, y de distintas dimensiones de su vida, una de ellas, el plano erótico. Si “el erotismo es ante todo y sobretodo *sed de*

otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (Paz: 20); nos acercamos, en esta primera parte del texto, a un estado conflictivo, en tanto, ella tiende un puente hacia el otro, que es al mismo tiempo un puente sin retorno hacia el propio yo, ya que este se define por la imagen, la palabra y la censura del otro; en tanto para que el acto erótico sea pleno, es necesario que se asuma la vuelta hacia uno mismo, la vuelta hacia el ser unitario, quizás enriquecido.

Hemos señalado que el estado descrito en el párrafo anterior, corresponde a cómo se nos presenta la relación de pareja en un primer momento de la narración; a lo largo de este capítulo, nos ocuparemos también, del desarrollo y la transformación de dicho estado de cosas, advertiremos cómo progresivamente se van develando las verdaderas relaciones de poder entre Ignacio y Sarah, y cómo se despliega el acto creativo en medio del conflicto. Antes de iniciar este desarrollo, creemos relevante aludir, brevemente, a la trascendencia y al significado de lo erótico dentro de la obra de Carmen Ollé, considerándola una de las iniciadoras de la literatura que empieza a referirse descarnadamente a lo fisiológico, a las sensaciones y vibraciones propiamente corporales ligadas a la expresión femenina, en medio de la tradición literaria desarrollada en nuestro país.

La crítica peruana, dentro de los seis textos de creación publicados por Carmen Ollé, suele relacionar *¿Por qué hacen tanto ruido?* con el libro príncipe: *Noches de Adrenalina*, ya que, existe entre ambos un correlato respecto a su intención transgresora y de ruptura, colocando en primer plano la sensibilidad femenina; de este modo, se define el significado del texto que aquí analizamos como:

libro-retrato, libro-testimonio, libro-agonía, libro-vida; una mujer que tiene el coraje de mirarse adentro y entregarse desnuda como exige la literatura, la poesía, la pintura, la música, el arte, celoso y egoísta, masoquista y narcisista [...] marca un hito dentro de la poesía femenina de liberación y entrega (Tapia: 4).

El texto es un hito, en la medida que representa un universo donde se transgreden las normas de una sociedad viril que se ha atribuido desde siempre la palabra, y por tanto, la misión de nombrarse y nombrar al mismo tiempo a la mujer. La mujer cosificada, nombrada y definida por un otro, que por tanto, la deforma y distorsiona. Este hecho, en los textos de Ollé, no aparece como un estado natural de cosas, sino como un acto intencionado a partir de alguna fuerza perversa, que desde siempre, parece haber “confabulado” para quitarles a las mujeres el poder de la palabra, como en los tiempos míticos se les despojase a los seres humanos del fuego sagrado.

Estas sociedades viriles que han nombrado a la mujer y han hablado siempre por ellas, no solamente imponen un discurso; sino que a través de él inventan realidades y han logrado construir tipos de mujer, que casi siempre, se presentan como imágenes y reflejos del deseo del otro, alejadas de sí mismas, inválidas, sin capacidad de conocer sus propias sensaciones, sus auténticos deseos, sin capacidad de gozar exentas de censura; se han instaurado modelos a seguir, dentro de los cuales ella misma (narradora que da cuenta de las vivencias del sujeto protagónico que ansía ser poeta, y por tanto, cuyo discurso muchas veces parece trascender hacia un yo lírico) se reconoce estereotipada como un ser débil y candoroso.

Como salida a esto, el texto abre dos posibilidades: en primer lugar, aceptar

los parámetros impuestos, seguir en el engaño de creer que el rol establecido es el femenino auténticamente, camino que nos conduce directamente a la alineación. En segundo lugar, nos queda la lucidez y la conciencia de lo erróneo, el grito frente a una sociedad que oprime y amordaza, nos queda en suma, la rabia.

De este modo, la palabra de Carmen Ollé, se inserta dentro de un contexto en cual, en toda América Latina, la mujer empezaba a penetrar en los distintos órdenes, antes reservados exclusivamente para el sexo contrario; el cambio a nivel económico, político y social, dentro de las relaciones intersubjetivas de la sociedad en la década del 70, tiene su correlato con la posesión de la palabra de una manera radical y descarnada, si comparamos estas voces con aquellas que habían surgido en décadas anteriores, por ejemplo, durante la década del 50. Así:

Más adelante, empiezan a ganar notoriedad los poemas iniciales publicados por María Emilia Cornejo y Carmen Ollé, que exponen directamente la preocupación de la dominación sexual y, sobre todo en *Noches de Adrenalina* (1981) de la última, una meditación aguda sobre el papel del cuerpo femenino no sólo en la dinámica de las relaciones de pareja sino como cosificación y fetichización en una sociedad que repugna su deterioro o envejecimiento (Mazzotti: 73).

Dicha fetichización de la mujer está referida a la creación de ciertos patrones de conducta que ella debía seguir, está casi siempre, marcado por la figura del ser piadoso, sufriente y esforzado. La mujer cuanto más sacrificada, más llena de virtudes se encuentra; se define, entonces, de acuerdo al dolor, al grado de pureza y de ascetismo que sus acciones reflejen. El inicial estado de cosas dentro del texto presenta a Sarah con sentimientos maternales hacia su pareja, actitud que se muestra a través de su intención por protegerlo principalmente

de los ataques y las incomprensiones de su familia. Sin embargo, siempre detrás de las frases que ella enuncia, se asoma una sospecha que abre ciertas interrogantes: ¿Qué es lo que verdaderamente atraviesa la mente y provoca el deseo en esta mujer?; o mucho mejor: ¿Qué se oculta debajo de ese manto de sumisión?

En suma, la apropiación de la palabra por parte de las mujeres desde la década del 70, y oficialmente a partir del 80 con la publicación de *Noches de Adrenalina*, responde a un nuevo ideario, a una transgresión, que tiene un correlato cultural, luego social y económico, bastante específicos:

Tal como ocurrió en la década de los años 60 y más tarde en los 70 con los intelectuales de provincia, la poesía de mujeres del 80 tiene que ver con una ampliación de la esfera pública, y específicamente la académica y periodística, hacia sujetos sociales de poca representación anterior dentro del circuito "culto" (Mazzotti 96).

Como hemos señalado anteriormente, el erotismo, el desenvolvimiento de los cuerpos en busca del placer, es decir, del deseo de continuidad y plenitud entre seres fragmentados, encuentra su correlato en la búsqueda de una satisfactoria capacidad creativa: se ansía ser una poeta y ser definida como tal. En la novela, ambos estratos se desenvuelven paralelamente, la frustración de los poetas se intercala con escenas donde la imposibilidad de lo erótico se hace evidente, como en: "En una instantánea que alumbra el recuerdo, Ignacio abría las latas de sardina del aparador porque yo le negaba mi sexo". De la misma forma en que la poesía como objeto de deseo se imaginariza, también ocurre lo mismo con el acto erótico, a este nivel se advierte la huella de una falta: "Yo era una ramera delicada, puesto que mis noches de placer no existían sino que eran supuestas, una prostituta astuta en la imaginación que deseaba lo

que no podía desear, eso también engendraba peste” (24). Nuevamente el deseo que no obtiene respuesta: “En estos días las ganas de hacer el amor son intensas, aunque parezca absurdo precisamente porque no hay nadie” (86) O el recuerdo de encuentros eróticos pasados: “Con la misma crudeza con la que él pretendía culearme en todas las poses, hacerlo filo al catre...Ese era el momento elegido para hacerme confidencias literarias y elogiar mis poemas.” (53).

Además, sobre ambas se constituye una relación de dependencia y dominación que por momentos se vuelve enfermiza: “Cuando lo miré por fin me vi reflejada en sus ojos como la hembra que lo ha amamantado con su leche salvaje” (94). De hecho, la enfermedad encarna objetivamente en el cuerpo de Ignacio, quien atraviesa por un periodo de terapias y medicación; ella se encuentra aparentemente sana, o más bien con un malestar que no se hace evidente delante de un médico, sino que a través de un proceso inverso, se vuelve angustiante sólo para el sujeto.

Al frustrarse el desarrollo del plano erótico, se frustra también la posibilidad de comunicación, que pone en evidencia la precariedad de la relación amorosa, mucho más cuanto ella tiene como referente la institución matrimonial cuyas bases se sustentan en el mantenimiento de aquel sentimiento.

Se pone en evidencia un rostro mucho más descarnado frente a la relación matrimonial, en tanto, durante el desarrollo de la trama se escenifica este sentimiento tomando en cuenta que: “El amor es sufrimiento, padecimiento, porque es carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos; a su vez, es dicha porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria” (Paz: 213).

Lo que se está tratando de validar dentro de la novela es la permanencia de una relación amorosa, que como tal, implica también un encuentro erótico, y por tanto creativo, entre dos personas. Pero, al dar cuenta de esta relación, el texto nos muestra un proceso de deterioro, de progresivo decaimiento, que involucra tanto al sentimiento como al poder de atracción que abraza estos cuerpos. Lo dicho, puede ser entendido, casi de manera natural, en tanto una relación matrimonial que viene durando ya más de diez años, se somete al cambio y a la evolución física y espiritual de los seres que la conforman:

El amor también es una respuesta: por ser tiempo y estar hecho de tiempo, el amor es, simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad. Todos los amores son desdichados porque todos están hechos de tiempo, todos son el nudo frágil de dos criaturas temporales y que saben que van a morir (Paz: 212).

Este es, por tanto, el relato de una relación enunciada en tiempo pasado; tiempo, que no está perdido, a la manera de Proust, ya que se encuentra firmemente arraigado en la memoria y en cada una de las dimensiones de sensibilidad que pone en evidencia la narradora. Es el recuento de una relación que aún subsiste, aunque enferma y lánguida. Es el relato de un mundo en continuo deterioro, es el relato de una separación. En medio del trance de la separación aún se añoran los tiempos pasados: “Me leía a Octavio Paz: “Piedra de sol”. Me leía expresamente un pasaje sobre los amantes. Cómo quisiera aún ser esa mujer. Luego llamaba cada noche, nos citábamos para revolcarnos en los jardines” (44). Como tal, este proceso de deterioro se permite instantes de encuentro y de ternura sin resignarse a la extinción: “El me pide que me instale en su cama para acariciarnos y abro la hoja del ropero para tapar el agujero de la puerta de vidrio. Apago la luz. No hay eyaculación con el

meleril, pero estuvo bien, sólo que seguía pensando en el muchacho de la esquina” (45).

Sin embargo, no se detiene el proceso de cambio de lo afectivo, que pasa también por el cambio a nivel de lo corpóreo, se presenta aquí, el envejecimiento como la pérdida de atracción entre dos cuerpos. Dicho tema se vincula con la obra en general de Ollé, sobre todo, con el planteamiento que encontramos en *Noches de Adrenalina*, donde la angustia y el desgarramiento del yo lírico se encuentran determinados por la toma de conciencia de lo efímero de la belleza y el deterioro de lo corpóreo; evento que involucra una pérdida en la valoración de la feminidad del yo lírico, que mina directamente la constitución de su propia identidad. El deterioro del propio cuerpo, se deja notar cuando ante la imagen de una mujer “apagada” que camina, ella reflexiona: “¿Estoy sola y deforme como ella?” (73). Luego nos confiesa: “No quería cubrir mis cambios físicos con cosméticos ni en la peluquería. En todos mis sueños iba perdiendo progresivamente el mismo diente, hasta que me despertaba para comprobar que efectivamente estaba ahí” (85). Nuevamente, se relacionan el plano individual con el social y económico:

Quiero que todo estalle? Romperme. Empalidezco de hambre. Te sientes cercada, sin dinero y caminas directo a la degradación. La primera es la de tu naturaleza física: el adelgazamiento de los pómulos [...] Esta soledad, es la de los vagos que caen más bajo hasta que la sorpresa que motivan parece humana. En un terreno baldío: un vago, un demente, cuyos cabellos erizados parecen enredaderas mugrosas: una imagen de Lima que digieres como si digirieras mierda, ¿me gusta la mierda? (53).

El terreno baldío, es aquel que se representa dentro de ella misma, como una especie de reflejo de la conformación de la ciudad de Lima; el deterioro tiene que ver, también, con algo que declina a su alrededor: su matrimonio, la casa

de su infancia, su familia:

Voces, gestos, figuras callejeras se entrometen descaradamente en lo que escribo y yo no las evito, no deseo esquivarlas, que entren todas, que entre todo aquello que quiere entrar, lo admito todo, y sin embargo permanezco dócil viendo cómo la casa se entrega a otro dueño sin regatear, observando a la mujer turca que se llevó la vieja lustradora (77).

Podemos afirmar, entonces, que el mundo exterior, la familia, los vecinos, etc., aparecen como signos amenazadores, que la configuran según los paradigmas que tradicionalmente se establecen para designar y valorar a las mujeres; la santidad o la perdición. Lo primero se relaciona con la mujer abnegada, guardiana del hogar, que procura la calidez y la prosperidad del mismo; lo segundo apela a la mujer como habitante de un mundo desordenado y protagonista de una vida al borde del desquicio, entregada a algo que para ellos es incomprensible:

Los demás nos veían pasar con recelo y yo sentía lo que ellos querían que sintiera: la que ama a Ignacio por su verga, exclusivamente por su extraordinaria verga, porque así debían imaginarla. Entonces podía verme fielmente descrita por los vecinos en la mañana, cuando preparaba los paquetes de basura, como una blanca sucia” (39).

Por otro lado, dentro de su imaginario, dentro de su propia concepción, el cuerpo aparece como una respuesta, como un acto de rebeldía; así, por ejemplo: ante una escena en la que Sarah se ha figurado ver que una muchacha rodea el cuello de Ignacio, dice: “Yo me levanté la blusa y mis senos asomaron cerosos y calvos” (71). Por este camino llegamos a reconocer un resquicio a través del cual lo corpóreo es sublimizado, de tal manera que la relación conflictiva que vive la narradora con Ignacio, paulatinamente se va desprendiendo de la dimensión erótica, y va tomando el camino de la

idealización, como estadio cercano a la separación definitiva, o por lo menos, como camino que permitirá hacer prescindible la figura de Ignacio: “Entonces ya no tuve ningún pudor en proporcionarle el dinero para que se fuera con ella. Yo estaría también hecha trizas, pero libre” (75).

Se inicia el camino hacia la liberación; la imagen de Ignacio se ha ido idealizando, ella constantemente hace alusión al platonismo que la une a él. Mientras él reclama: “Es más, quiero y quise y siempre querré que seas como la Nora de Joyce: mi puta”, ella piensa: “Ignacio no comprendería jamás el rumbo que había tomado el amor real convirtiéndose, sin poder precisar cuándo, en un rabioso masoquismo platónico por la imagen que él proyectaba en mi fantasía y que no quería salir de esa zona espectral que lo abrigaba” (93). Más abajo es capaz de afirmar contundentemente: “No deseaba seguir fijando mis huesos en su destino para calcarlo” (93), “Sus cartas van en dirección opuesta hacia donde me dirijo” (102).

Al final del relato, la liberación se evidencia a partir de un acto sensorial que tiene relación con lo explosivo, con el acto de verter algo violentamente, acto que guarda estrecha relación con la actividad creativa que ha puesto en ejecución a lo largo de toda su autoconfesión: “La última sensación fue aplastar un pequeño insecto, tocar con la punta del zapato el líquido que se derramó de su vientre hinchado y expulsándolo hacia el exterior, cerrar la puerta” (106).

Aunque nos diera la impresión de encontrarnos delante de una autoconfesión, o mejor dicho, a pesar de serlo, esto no deja de ser ficción: “Esta noche no existe: Debo meterme esto en la cabeza” (106), ella siempre se puede replegar poéticamente dentro de sí misma, se puede defender a través de la palabra, en este sentido, coincidimos con el siguiente comentario:

Los textos [...] revelan al lector aspectos del sujeto en otras circunstancias silenciados. Dicen lo no dicho. Lo que otros discursos excluyen o prohíben decir. Lo que oscurecen y colocan en lo bajo. Se refieren a lo imperfecto, defectuoso, desequilibrado, inestable del cuerpo y de aquello que aún se llama alma o espíritu (López Maguiña: 7).

Como advertimos, en la mayoría de casos, se han entendido los textos de Carmen Ollé, como textos de transgresión, en tanto, enuncian lo corpóreo, su deterioro, como una forma disimulada de evidenciar el derrumbe de la ciudad que obedece a factores sociales cuya complejidad si bien no se puede conocer, no niega la percepción del espantoso rostro que nos acosa diariamente:

Este laberinto sin pautas seguras para descifrarlo unifica la idea de confesión, de sesión psicoanalítica, de plática confidencial a una amiga en un tiempo no preciso de un lugar cómodo y secreto [...] es la síntesis de esta farsa, de esta vida en todos sus niveles contextualizada por la gran urbe. Ciudadinos personajes del poema. (Tuesta: 9).

Para comprender el sentido de la transgresión, consideremos que el universo representado en la novela, posee ciertas pautas de conducta y determinadas actividades que, como ya lo señalamos, terminan amordazando a la narradora, en este contexto, aparece la vía de lo soterrado, se empieza a sacarle la vuelta al sistema en medio de la oscuridad, ambiente propicio para lo prohibido.

El erotismo habría adquirido su carga de prohibición a partir de la llegada del cristianismo a occidente. La prohibición lo hace al mismo tiempo cercano a la dimensión de lo mágico. En este sentido, Bataille afirma: "Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz

siniestra y divina a la vez: en pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso” (Bataille, 1999: 86).

Es precisamente en este punto, que tanto el erotismo como la creación literaria se relacionan con lo prohibido, y por tanto, con lo malo y perverso: “Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecía de esa atracción maligna que seduce” (Bataille, 1999: 87). La búsqueda de lo auténtico, por tanto, pasaría por la incursión dentro de dichas esferas del mal y lo prohibido: “Nada de lo que un hombre puede conocer, a este fin, podría ser eludido sin la decadencia, sin pecado...Cada ser humano que no va hasta el punto extremo es el servidor o el enemigo del hombre” (Bataille, *El erotismo*: 37).

La autora, aquí, pretende deconstruir las tradicionales categorías que suelen encasillar todo acto o toda expresión dentro de lo bueno o lo malo; en cambio, defiende la posibilidad de extraer belleza, también, de lo malo y feo. La poética que se empieza a esbozar nos remite a *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Dicha poética es solamente entendida dentro de la sociedad occidental desde los tiempos modernos, donde lo antiguamente sagrado ha pasado a condenarse por la moral burguesa en medio de un espacio mercantilizado, desacralizado. Así: “El erotismo al perder su carácter sagrado se convirtió en algo inmundo” (Bataille, 1999: 90).

Son los valores de la sociedad burguesa, detentadora del poder desde la modernidad, los que alienan al ser humano; y dentro de este sistema, principalmente a las mujeres, al imponerle ciertos patrones de conducta aludiendo a una supuesta “naturaleza femenina” para hacerlos absolutos y transhistóricos. El arte ha reaccionado contra los valores de dicha sociedad,

muchas veces, imponiendo serias trabas a la razón y dejando la vía libre para la expresión de lo disperso, e irracional, como grito de protesta: “El ser no está inclinado necesariamente al Mal, pero debe, si puede, no dejarse encerrar en los límites de la razón” (Bataille, 1959: 67).

Como corolario a lo expuesto en esta sección, podemos afirmar que en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, asistimos a la enunciación de una nueva voz que nace denunciando la violencia de la sociedad viril al nombrar y crear patrones dentro de los cuales la mujer ha de encajar. Se erige como un grito de protesta que revela la auténtica subjetividad de lo femenino. Esta revelación se hace a partir de una corporalización en tanto síntoma del malestar que se vive en otras dimensiones, principalmente la creativa, el cuerpo se transforma en signo de lo dominado; pero que reclama su verdadera posibilidad transformadora y de búsqueda del deseo: “El inmenso atractivo de los cuerpos estriba en darle la vuelta a los valores que la sociedad occidental nos impone. La voluptuosidad nos exige, nos demanda, otro cuerpo del placer que el permitido. El cuerpo, como el amor, deben ser reinventados” (Ollé, 1993: 53).

Al ingresar dentro de la dimensión erótica, nos encontramos con una poética del mal, en tanto instancia prohibida, que incita a los cuerpos a un estremecimiento mayor, envueltos en la seducción de lo oculto, expresamos nuestra necesidad de protesta mediante el uso de un lenguaje otro, de la mano con las manifestaciones poéticas de la transgresión que nacen dentro del contexto de la Modernidad desde Baudelaire hasta nuestros días: “Desde Baudelaire y sus *Flores del mal* (1857), entendemos la presencia del mal, de los grotesco, de lo horrible, como un signo invertido de la belleza, principio de la modernidad” (Ollé, 1993: 53).

El mal, pues, es vivido a través de los cuerpos, pero está determinado por la sociedad moderna que impone una moral alienante que pretende volver inválidos los cuerpos; desde este punto de vista, el acto trasgresor cobra una dimensión política: “Esa tendencia al mal es consecuencia- según Sartre- de la rebeldía ante la sociedad y sus valores. La sociedad, al reprimir el deseo, ha sellado en lo prohibido la máxima aventura del placer” (Ollé, 1993: 53).

Finalmente, la revalidación del cuerpo y de lo erótico, y su dimensión oscura o maldita, se encuentran estrechamente ligadas al propio acto creativo, en tanto, ambos van en búsqueda de la fusión o continuidad de cuerpos. Dicha búsqueda supone, al mismo tiempo, una actividad necesaria para el logro de la autenticidad, pero angustiante y teñida de melancolía por la propia dimensión del acto:

El ser perverso se distancia de todas las convenciones y prejuicios y lanza su mirada crítica con la que traspasa la verdadera naturaleza de las cosas, alterándolas, dándoles la vuelta, sin manipularlas, acariciándolas como lo que son: miserables en el tiempo, efímeras en su vanidad. Y si esta perversión es además erótica, mediante ella, el hombre y la mujer alcanzan un estado privilegiado: la melancolía, porque la esencia del vivir es sobre todo melancólica. Con ello retoma su destino trágico y se aproxima al verdadero sentido del amor: la soledad compartida, o una guerra sin ganadores ni perdedores, una guerra infinita (Ollé, 1993: 50).

Si bien los planteamientos acerca del erotismo nos han servido para comprender el sentido de la búsqueda poética y la apuesta de la narradora por una forma de expresión que va más allá de los límites tradicionales de expresión narrativa, ahora queremos mostrar la manera cómo se resuelve dicho estado de cosas, es decir, no solo qué significa el querer ser poeta y

mantenerse en el trance de cercanía y lejanía, tanto respecto de la poesía, como de la plenitud erótica; sino conocer de qué manera se atraviesa dicha condición angustiante.

3. Configuración del fantasma¹⁵

Si la región del goce¹⁶, de la plenitud, de aquello que desborda el deseo del sujeto se encuentra en la poesía como acto creativo, el sujeto incapaz de relacionarse directamente con este centro de goce, por tanto, despliega la narración de figuras fantasmáticas que tratan de responder a la pregunta: ¿qué es lo que quiere el otro de mí?

La aparición del fantasma me permite no hacerle frente a mi deseo, la protagonista no quiere reconocer ni poner en práctica de manera explícita y violenta, tomando en cuenta el entorno que hostiliza el arte y la creación como ejercicios inútiles, mucho más en ella, una mujer, configurada por estas miradas como un ser que debe dedicarse a labores “delicadas” que vayan de acuerdo con su “naturaleza femenina”; decíamos, que impide reconocer su capacidad y poder creativo. Por otro lado, desde el feminismo se ha

¹⁵ La escena fantasmática en Lacan es concebida como una defensa que vela la castración. En algún momento de la constitución de su teoría lo representa a través de un matema (sujeto barrado en relación con el objeto) donde aparece como la respuesta del sujeto al deseo del otro.

¹⁶ Como casi todas las categorías lacanianas, el goce ha transitado también por varias etapas en su concepción; sin embargo, tomamos aquí en cuenta aquella que la separa del placer y la coloca como transgresión del principio del placer que ubica al sujeto no en una posición de excesivo disfrute, sino más bien, en una situación dolorosa: “El término “goce” expresa entonces perfectamente la satisfacción paradójica que el sujeto obtiene de su síntoma o, para decirlo en otras palabras, el sufrimiento que deriva de su propia satisfacción.” (Evans, 103) Tomando en cuenta que el ingreso al universo de lo simbólico tras la castración supone precisamente la renuncia a esta porción de goce, entendemos que el lenguaje no alcanza para expresar aquello que pertenece a la región del goce.

cuestionado también el tópico de “la angustia ante la autoría” en la medida que esta supone caer en esencialismos como el que hemos aludido, pensar que la mujer por ser tal, al encontrarse privada del poder fálico, también lo está de los instrumentos que este ha construido, entre ellos, la escritura.

Por tanto, el feminismo de la diferencia propone la búsqueda de un espacio propio desde el cual ella pueda expresarse subvirtiendo los sistemas de representación masculinos. Desde luego, esta perspectiva acerca la literatura escrita por mujeres a la escrita por grupos marginales en la medida que comparten formas de exclusión y poseen el imperativo de nombrarse después de un largo periodo de haber sido nombrados y haber existido oficialmente a partir de la mirada del otro.

Como respuesta a esta negación de la voz y a esta falsa representación, la narradora de *¿Por qué hacen tanto ruido?*, va construyendo una “poética de la frustración” a partir de una relación de enunciados donde se lamenta acerca de su condición lejana al acto poético.

Dicho fantasma alimenta la megalomanía de Ignacio, su posición de dominio respecto de ella, la supremacía que otorga impunidad a sus actos, la infidelidad, por ejemplo. Ella por su parte, en su posición de víctima se encuentra expuesta a cuestionamientos por parte de su familia, y a reproches y abandonos por parte de Ignacio.

Aquí, la poética de la frustración puede ser leída también siguiendo el planteamiento de Žižek (1999), quien nos presenta la noción de oclusión narrativa como uno de los velos de la fantasía, donde ésta se encuentra definida como “ la forma primordial de narrativa, que sirve para ocultar algún

estancamiento original". El despliegue de una narratividad fantasmática viene dado en el texto a partir de la aparición de ciertos tópicos propios de un sujeto que se niega la posibilidad de crear: la página en blanco, el ensimismamiento, el refugio en la lectura. En medio de este despliegue, la lectura posee un papel central, ya que es el principal refugio de la protagonista en momentos en que su angustia llega a niveles de máxima excitación. La lectura funciona como un espejo donde ella se refleja, y al hacerlo, alimenta toda su frustración, en tanto dialoga con textos que son modelos de la ansiada creación poética; dentro de ellos, se hace referencia un mayor número de veces a *Las flores del mal*. El nivel de precisión, concisión, y transgresión que ella le otorga a la poesía, parece verse reflejado, desde la posición del sujeto protagónico, en el paradigmático texto francés.

Acaso el sujeto así relacionado con su deseo, y con su fantasma, no está también configurando la estructura de un sujeto histérico en la medida en que la histeria¹⁷ supone un movimiento de acercamiento y retraimiento hacia el deseo, aquí, como parte del distanciamiento se crea el fantasma. Además, tomando en cuenta la definición de la histeria desarrollada por Nasio:

El fantasma angustiante de castración que domina la vida psíquica del histérico es sin duda la fuente y el motivo del sufrimiento del neurótico, pero es también, y sobre todo, una pantalla protectora, una defensa segura contra cualquier eventual acercamiento al goce máximo. Todo se presenta como si el histérico prefiriese enfermar de su fantasma angustiante antes que afrontar lo que teme como al peligro absoluto: gozar (Nasio: 75).

En la novela, el imperativo de gozar, puede traducirse como el acto creativo,

¹⁷ Recordemos que Lacan relaciona la estructura clínica de la histeria con la posición femenina en la medida que dicha estructura se construye a partir de la formulación de una pregunta acerca de la posición sexual del sujeto y no acerca de la existencia de éste como ocurre en el caso del neurótico obsesivo (la neurosis obsesiva es la otra estructura en que se manifiesta la neurosis además de la histeria).

como poesía problematizada en la medida que es concebida en su dimensión trascendente, como análoga al acto erótico, es decir, capaz de procurar la continuidad en medio de un universo de seres discontinuos según la propuesta de George Bataille a que nos referimos en el capítulo anterior.

En este sentido, acercarse directamente a la poesía representa el riesgo de atravesar un abismo en el proceso de búsqueda de continuidad, un riesgo bastante alto que al parecer la protagonista teme correr según una lectura que privilegia lo que explícitamente se narra.

Esta construcción fantasmática resguarda otra, detrás de la poética de la frustración aparece todavía otro escudo protector: el amor. En la medida que la protagonista se erige bajo la figura de madre que procura el bienestar de los suyos, Ignacio parece necesitarla precisamente en momentos de enfermedad y decaimiento, momentos en que los otros lo hostilizan, ella es quien lo defiende de esos ataques con fiereza, donde se mezcla el amor que le debe y lo artístico que representa; sin embargo, dentro del texto dichas construcciones fantasmáticas van cuestionándose, sobre todo la segunda, ya que en muchos momentos se alude al deseo de liberación, al bienestar que significaría la lejanía de Ignacio en la resolución de sus inquietudes personales: “Necesitaba inventar el amor para que el mundo me aceptara sin esa entrega [entregarse al arte, a la poesía]. No deseaba seguir fijando mis huesos en su destino para calcarlo” (93).

CAPÍTULO III

La paradoja escritural, escribiendo la imposibilidad de escribir.

1. Sujeto protagonista, sujeto histórico

Analizaremos la paradoja que se pone en juego mediante la imposibilidad de escribir, conflicto que conduce a la narradora hacia la elaboración de un texto anárquico, pero a la vez reivindicativo, que va a constituir una respuesta contundente y violenta dentro de una sociedad patriarcal.

Considerando la relación entre el sujeto y el gran Otro, relación inevitable al ingresar al mundo simbólico de las significaciones, del orden que garantiza la convivencia en sociedad, se desarrollan tres estructuras clínicas de las cuales, en alguna medida, todos participamos: la neurosis, la perversión y la psicosis. La histeria, dentro de ellas, se ubica como una de las formas que adopta la neurosis. Nasio registra tres estados o posiciones más o menos permanentes del sujeto histórico: el yo insatisfecho, el yo histerizador, y el yo tristeza. Por los rasgos que hemos expuesto acerca del texto que estamos analizando, nos interesa principalmente el primero.

El yo insatisfecho se constituye a partir de un estado de frustración permanente que el sujeto delata a través de la queja. En la medida en que definimos al sujeto como extimidad, constituyéndose a partir del otro, el análisis del mismo (sujeto protagonista) toma en cuenta lo siguiente:

[...] la histeria no es una enfermedad que afecte a un individuo, como se piensa, sino el estado enfermo de una relación humana en la que una persona es, en su fantasma, sometida a otra. La histeria es ante todo el nombre que damos al lazo y a los nudos que el neurótico teje en su relación con otro, sobre la base de sus fantasmas (Nasio: 16).

94

Aquí, queremos recordar que el sujeto protagonista mediante la voz de la narradora construye su aparente ensimismamiento desde todo aquello que le rodea, por ello, es importante recalcar que el histórico:

[...] es aquel que, sin saberlo, impone al lazo afectivo con el otro la lógica enferma de su fantasma inconsciente. Un fantasma en el que él encarna el papel de víctima desdichada y constantemente insatisfecha. Precisamente este estado fantasmático de insatisfacción marca y domina toda la vida del neurótico (Nasio: 16).

De esta manera, estaría dominado por un insoportable miedo al enfrentamiento de su deseo: "...miedo a que la imaginación quedara tan desierta como una sala de cine después de la función" (53). Y en su afán por protegerse de ese miedo se somete a otro que adopta la forma de fantasma, y por tanto, de consuelo a través de su frustración.

En otros términos, el sujeto histérico, reemplaza su goce por un goce insatisfecho. Si, como dijimos, su goce radica en crear, el goce insatisfecho estaría representado por el acto de leer. Este sujeto, además, siente la necesidad de mostrar su goce insatisfecho, mostrar que es, en este caso, la lectura el rincón que le ha sido asignado: "¿Cuántos libros leí sobre la locura, sobre el mal?" (24). El discurso que está implícito aquí es, "ya que yo no soy capaz de vivir la locura, porque eso solo le ha sido asignado a los poetas, a mí solo me queda la actividad pasiva: leer sobre la locura" La afirmación acerca de que el sucedáneo de la escritura sea la lectura radica en que hay momentos en el texto en los que convierte dicha actividad en una tabla de salvación en medio del entorno hostil. No obstante, este refugio tampoco está exento de riesgos, de tal manera que nunca se encuentra totalmente segura de poseer algo, siempre la carencia se va desplazando de uno a otro elemento: "Temía que al irse sólo quedara en mí lo serio, lo grave, la nada. Esa era la razón por la que no pude leer a Baudelaire. Baudelaire no quería nada conmigo si Ignacio huía, quería a una puta, quería a una zorra. Sí, era posible que nada permaneciera

idéntico” (31).

Ya que la estructura histórica se desarrolla a modo de escena, podemos utilizar un segmento de la mitología clásica para representar este proceso fantasmático. Creemos que el mito de Proteo pone en evidencia el carácter esquivo de la palabra (goce) y su continuo desplazamiento. Proteo es un personaje de la mitología griega que podemos conocer, por ejemplo, en La Odisea. Ya que posee dotes adivinatorias, constantemente es consultado acerca del futuro, él es reacio a servir como augur, por lo tanto, en su intento de evasión empieza a adoptar diversas formas de seres vivos e inanimados. En el texto de Homero es una divinidad marina encargada de apacentar criaturas de esta región gobernada por Poseidón; en la ocasión en que Menelao le va a consultar acerca del destino de Penélope, este se metamorfosea en león, serpiente, pantera, jabalí, agua, árbol, pero a pesar de todo ello no puede escapar de las ansias del átrida y termina revelándole la verdad. (Grimal: 457).

En tanto, la imagen del poeta como un vidente, es fácilmente evocada a partir del modelo baudelaireano a que se hace referencia en el texto de Ollé, de manera que, así como Proteo, el sujeto protagónico esquiva la revelación (poesía) mediante la metamorfosis constante, desplaza su identidad hasta adquirir los rasgos de un objeto; la protagonista, por su parte, ha llegado a someterse a los designios de Ignacio como si este fuera su dios, cosificándose con ello también.

Como habíamos señalado, uno de los principales elementos utilizados dentro de este proceso de desplazamiento es la lectura. Resulta interesante también observar de qué manera esta actividad se convierte en la otra cara de la moneda respecto al goce que no se quiere enfrentar (creación). Si la creación

es imaginación y creación, la lectura supone, más bien, un ejercicio de reflexión y de análisis, no olvidemos que ella tiene que subsistir a partir de su empleo como profesora de literatura en una universidad pública.

Continuando con la configuración del sujeto histórico, otro de los rasgos importantes dentro de la estructura histórica es la proliferación del fantasma, es decir, el fantasma no es un único otro, sino que en virtud de los desplazamientos que implica, conduce a una histerización del mundo entendida en la propuesta de Ollé desde el propio título del texto: *¿Por qué hacen tanto ruido?* como reclamo dirigido a una pluralidad de seres: el estado de guerra, la familia, Ignacio, etc.

Ignacio es importante en la medida en que con su imaginarización logra cubrir con mucha mayor efectividad la base de su carencia. Construye un poeta poderoso en tanto exalta la locura, vive la bohemia, es creativo, no se somete a reglas y normas sociales de estudio y trabajo, sin rutina, incluso su aspecto físico lo singulariza hasta convertirlo en un rito: "Ignacio era una mezcla de africano y oriental. Ese rasgo de belleza era imperceptible para los demás" (33). Crea un modelo de lo que ella quisiera ser y construye un discurso en el cual reniega y se lamenta de su falta.

Dando un paso más en cuanto al proceso de histerización del mundo, Nasio indica que: "Histerizar es erotizar una expresión humana, la que fuere, aun cuando por sí misma, en lo íntimo, no sea de naturaleza sexual" (Nasio: 19). Si, como dijimos en el capítulo anterior, el acto erótico que reclama continuidad es análogo al acto poético de acuerdo al planteamiento de Bataille, entonces, al erotizar el mundo lo que realiza el sujeto protagónico es un acto poético,

precisamente, de todo ese universo caótico que la rodea. Por tanto, la histerización del mundo implicaría dos etapas:

1º Construcción del fantasma mediante la “poética de la frustración” a partir del elemento ruidoso.

2º Erotización de dicha construcción mediante la erotización de los elementos que lo constituyen: se poetiza el ruido, pero mediante la paradoja, se poetiza lo que no permite el desarrollo de la poesía: “No puede ser que ambos estemos aún acá. Por qué precisamente acá donde nada es poético” (43).

2. Constitución de la paradoja

Intentamos en esta sección dar cuenta de la paradoja presentada líneas arriba. Para ello, en primer lugar, señalaremos lo que se entiende por paradoja como tropo o recurso retórico dentro del discurso literario: “es una figura de adición a partir de la cual surge una oposición semántica. Consiste en la unión de construcciones semánticas que son incompatibles aparentemente” (Albaladejo: 147). Sabemos también que, etimológicamente, el término proviene de “Paradoxón”, que significa fuera de la opinión del común, algo extraño; es aquello que a primera vista parece un mensaje absurdo, pero que termina revelando una idea razonable o una profunda verdad (Estébanez: 800) Ahora, también es importante anotar que las figuras literarias no se limitan a dar cuenta del lenguaje a nivel microestructural, sino que inciden en un nivel de sentido mayor dentro del texto, de esta manera creemos que en *¿Por qué hacen tanto ruido?* la forma paradójica que adopta el discurso penetra en la lectura del sentido total del universo conflictivo allí representado. Acerca de los

elementos que constituyen la paradoja nos interesan, principalmente, la perplejidad acerca de lo que está en proceso de escritura y elaboración, así como el menosprecio del discurso que se construye a lo largo de la narración.

Avanzando en esta línea de análisis, es necesario advertir lo que significa problematizar la escritura. La noción que Barthes defiende acerca de escritura nos parece pertinente:

Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de un práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye (Barthes, 1982: 123).

La importancia central que el autor le da al texto y, mucho más, a la forma de este en la determinación de su verdadero sentido de significación tiene su correlato en el texto de Ollé, donde se reflexiona constantemente acerca de la forma, el acto de “asir” no es en realidad el centro del conflicto vivido por el sujeto protagónico, sino más bien, el sentido de su forma, la construcción propiamente: “La poesía, el verso, esa melodía y esa síntesis que hacen de ella algo denso y enigmático, casi indescifrable en el lenguaje de lo cotidiano, no me contiene ya. A pesar de eso sigo deseando escribir” (65). Respecto a la trascendencia de la irrupción de lo vital, de lo subversivo mediante una transformación del discurso no solo a nivel temático, sino fundamentalmente a nivel formal creemos que:

La textualización del cuerpo alude al procedimiento escritural-consciente o inconsciente- por medio del cual en un texto literario se pueden identificar las marcas corporales de la autoría. Esto no sólo se da en el plano de la referencialidad sino que atraviesa el texto en todos

sus niveles (sintáctico y semántico; historia y discurso) (Velázquez: 220).

El sujeto protagónico necesita en su lucha por la transformación de su discurso incidir en la forma del mismo, por ello, representa el conflicto entre la poesía y la prosa, enuncia su arte poética, el proceso de frustración de una poeta mediante la prosa, ¿por qué la poesía? , ¿Qué buscaría en ella que no se lo pudiera proporcionar la prosa? Respeto a la poesía y su trascendencia dentro del lenguaje contemporáneo también Barthes nos dice:

El pensamiento clásico es sin duración, la poesía clásica sólo posee la necesaria para su disposición técnica. Por el contrario, en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el “pensamiento” es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras (1981: 48).

La densidad es la que el sujeto se cree incapaz de poder lograr en su escritura, por ello, la narradora continúa reflexionando acerca de la forma: “Sin embargo siento que esto está mal. Está de veras mal. ¿Qué es esto? Esto está equivocado, persisto dentro de lo equivocado” (13). Casi enseguida nos dice: “Estoy consciente de esto último como que no alcanzaré la suficiencia. Sólo el ruido” (13). Acaso es posible que tal densidad también se logre a través de otras vías que no sean la poesía:

Una novela. Es imposible: el argumento, los personajes, la trama, en fin. Sólo la prosa anárquica, híbrida, onírica, lo que quieran. ¿Qué pretendo? Preguntan. ¿Hacer filosofía? [...] Liquidar cualquier mirada que pretenda ser juez. Dejar que yo me encargue, aún equivocándome, de encontrar los resultados aun equivocados (65).

Lo más evidente es que se está erigiendo la construcción de una prosa anárquica, como ella misma expresa, prosa que no se alimenta por entero de

reflexiones o alusiones al mundo íntimo, entendido éste como mundo interior donde lo que prima son sus relaciones afectivas; sino que no puede eludir, en la medida que subyace a su vida y a su lenguaje, el referirse al entorno, a los hechos, a lo que acontece. Aunque no puede dar cuenta de la totalidad como lo pretendió la literatura en cierta época: “Todo lo hace la fantasía, pero mi imaginación es como un cuchillo sin filo, corta a dentelladas trozos de realidad porque algo la impulsa desde su bloqueo” (47), sí es necesario referirse por instantes, como destellos, a esto esencial que desde fuera grita por ingresar en el discurso: “Algo extraño pugna por entrar en una sola frase: la más obsesiva, la frase del miedo, la de la calle, la del casco de policía y sus botas separadas, detenido bajo un árbol. El ocaso. La madre” (48).

De acuerdo a lo planteado por Jacques- Alain Miller acerca del rol del psicoanálisis en lo que Lacan llamó la dirección de la subjetividad moderna, partimos del supuesto de la importancia dentro de la teoría psicoanalítica, del acercamiento hacia lo real, pero dónde se encuentra lo real en un texto literario como el que aquí estamos analizando. Ya que siempre está representado por el medio expresivo, es decir, por la forma, no podemos escapar del lenguaje, precisamente a través de él es que podemos advertir aquellos instantes en los que los semblantes se desvanecen y emerge lo real. Ante hechos muy concretos, el arte es un derroche entendido en tanto toma distancia de la realidad concreta e inmediata y se remite a universos donde prima lo imaginativo. Si ella se siente perseguida es que la realidad con todo su desgarró la involucra, y en consecuencia, su creación no podrá sino dar cuenta de esa situación, aunque la asimilación de los mismos acontecimientos no se

haga a través de la sublimación en sentimientos y emociones, sino mediante la descripción distante de lo que ocurre afuera, como un signo de perplejidad:

Voces, gestos, figuras callejeras se entrometen descaradamente en lo que escribo y yo no las evito, no deseo esquivarlas, que entren todas, que entre todo aquello que quiera entrar, lo admito todo, y sin embargo permanezco dócil viendo cómo la casa se entrega a otro duelo sin regatear, observando a la mujer turca que se llevó la vieja lustradora (77).

Por otro lado, escribir es una actividad a la que el medio obliga, porque ¿cómo se puede estar satisfecho en medio de este mundo ruidoso?.

Nuevamente, reflexionemos sobre la interrogante primera: ¿por qué hacen tanto ruido? ya que es el relato acerca de la vida de una escritora, lo primero que pensamos es que el ruido es lo que le impide escribir, lo que perturba el acto creativo, pero luego, también, podríamos entender dicho ruido como un imperativo hacia la escritura: ¿por qué me obligan a escribir?: “[...] escribir expresa una necesidad de perfección, no hacerlo significa estar satisfecho, pero satisfecho de qué” (25). Como dijimos, va impulsando la forma que adopta la escritura, la misma que tiene relación con el devenir de la trama.

Nos parece relevante tomar en cuenta, respecto a la problemática abierta, dos términos provenientes de la teoría feminista: bisexualidad (otra) y escritura femenina. El primer término se le atribuye a Hélène Cixous y se refiere al carácter de los textos que rompen la jerarquía falocéntrica, y por tanto, relaciona la escritura bisexual con la escritura femenina, siempre que suponga escribir desde una posición intermedia y en constante tránsito, donde la creación es producto del enmascaramiento y del movimiento sin centro. En este sentido, y tomando en cuenta la noción de escritura femenina, no todos los

textos escritos por mujeres son textos femeninos, ya que no todos aseguran un rol transgresor ni la construcción de una propuesta ideológica que atente contra el logos y adopte la forma del cuerpo textual femenino, un cuerpo lleno de exploraciones, que no tiene por qué entrar en la lógica del cálculo y la precisión científica.

En el texto de Ollé, en un inicio, la palabra solo le pertenece a Ignacio en su posición de sujeto masculino investido del poder que le otorga la sociedad patriarcal en la que vive. El fantasma que ella ha construido la invita a representar su acceso a ese objeto de goce solo a través de él, al punto que si él no está: “Ahora no podía escribir, ahora que estaba sola, que no necesitaba correr los cerrojos de mi habitación, las palabras se me negaban” (43). De manera que el objeto sólo está reservado al sujeto masculino, por ello, se le representa como mujer, como sexualidad, erotizándolo de esta manera: “¿Dónde puedo encontrar a esa zorra?” (12). Si la poesía en tanto goce encarna en una zorra, una mujer que se prostituye, o el sexo femenino, solo podría ser disfrutada por el sujeto masculino dentro de un sistema falocéntrico; sin embargo, creemos que la propuesta de la autora apuesta precisamente por otorgarle una nueva función: la zorra como actora, como ejecutora, como aquella que puede devorar. De acuerdo a ello, dentro del discurso del no poder se esconde otro que va mellando el quehacer masculino: ante una misma situación de caos y crisis él vive de su pequeña fama pasada, mientras permanece en una improductividad creativa; ante lo mismo, ella aparenta debilidad, pero está escribiendo y su escritura se está convirtiendo en el síntoma de dicha crisis.

El proceso de apoderamiento de la palabra va atravesar varias etapas, una de

ellas tiene que ver con la identificación entre escritura, lectura y viaje. La analogía que se tiende entre estas tres categorías configura un modo singular de aprehensión de la realidad a través de la huida. En otros términos, la poética de la frustración se convierte en poética de la evasión.

La escritura, la lectura, el viaje son secuencias que tienen un mismo sentido: la evasión, aunque debajo de ella fluya el reconocimiento, la identificación: “Bebo cerveza como si ella me permitiera viajar. Estoy muy lejos, en una aldea bávara. También allá, en medio de bosques y de animalitos silvestres, en plena selva bávara, ahí donde alguna vez dejé de ser virgen...” (43). La huída a través del viaje, a lo largo de toda la obra de Carmen Ollé, se configura como uno de los mecanismos más efectivos de desarrollo de la plenitud vital, por tanto, también de la plenitud creativa. Dentro de los textos de la autora, existen muchos personajes que poseen la condición de inmigrantes, por ejemplo, la protagonista alude a su origen como nieta de inmigrantes; y por otro lado, recuerda el tiempo en que se empleó en Europa, su vida lejos de su país natal, el cual no posee mayor significado que el que le pueden otorgar las personas de su entorno familiar y sentimental que habitan dentro de él. Podemos afirmar, entonces, que el sujeto protagónico, se configura como un ser cosmopolita, para el cual son necesarias las distancias, el enriquecimiento a partir de experiencias extrañas, como alimento de lo creativo y decurso vital: “Necesitaría un pasaje a un país lejano, esa salida cliché me salvaría de este platonismo” (59).

Si los viajes son al mismo tiempo aventuras creativas, ¿qué hacer cuando se está encerrada dentro de un espacio tan hostil como el configurado dentro de la novela, en medio de la ciudad de Lima? Sólo le está permitido el viaje

imaginario que se transformará también en creación literaria, aunque mucho más conflictiva, explosiva, violenta y radical, dado los hechos.

En estas circunstancias, nos encontramos frente a un aparente conflicto entre dos niveles de discursos escriturales; por un lado, el discurso poético que ella no puede asir; y por otro, el discurso que va construyendo a lo largo del texto, al cual hemos caracterizado como conflictivo, explosivo, violento y radical, que además porta rasgos de autoconfesión. De tal manera que ante: “El verso me impide ser libre, es una especie de camisa de fuerza” (11), ella va construyendo una poética no convencional al crear desde la frustración: “Lo maravilloso es la paciencia, el acto mismo de buscar lo imposible, porque no sólo se trata de una manifestación artesanal, la poesía está donde debe estar, en el impulso que me llevaría hacia lo imposible” (12).

El relato de Ollé, delata el itinerario mental, también objetivo, de una mujer que habita Lima, que transita y recorre sus calles, a quien no le está permitido el privilegio del encierro en este momento convulsivo que vive la ciudad; es una poeta en tránsito, que está luchando contra todo por afirmar su vocación, aunque sucumba delante de las comparaciones: “Yo había pasado ya esa edad y no había escrito un diario como el de la Mansfield” (18). Que dentro de la primera necesidad de dar cuenta de uno, de sí, aunque fuera extrañándose, también era urgente el dar cuenta del caos que se vivía, que se había colado por las ventanas rompiendo sus vidrios:

Había pensado en que mis amigas poetas no tenían adónde ir en esta ciudad en una noche tan hermosa de gran viento, que los cabellos de Patricia necesitaban otra noche y otro viento que los revoliera, que Mariella no debía encerrarse en un cine sino abalanzarse sobre estos mugrientos techos para destruirlos (34).

A partir de esto, una nueva dicotomía se nos presenta: escritora/ farsante, si el escritor tiene la misión de la palabra densa, esencial, si es capaz de ser visionario como Proteo, quiere decir que su tarea está ya a priori garantizada; por lo demás, es así como siempre se entiende al escritor, acaso ¿existe un significado puro y esencial de lo que significa ser un escritor? ¿es posible definir la condición del escritor más allá de líneas espacio temporales? Aparece, entonces, esta búsqueda de la definición esencialista de escritor: “[...] sino una especie de actriz, alguien que fingía, que inventaba una parodia. Posiblemente inventé mi sufrimiento, mi deleite, mi alma y hasta mi propio vacío” (25). ¿No es esto lo que hacen los creadores?, y en el fondo, la autenticidad no tiene el derrotero de la originalidad absoluta: “Si quería parecerme a Katherine debía ser más cauta y no despertar sospechas de que la estaba imitando. El mismo hecho de referirme a ella delataba mi frialdad. Ese deseo de querer parecerse a otra persona con una mente fría y calculadora” (27). La construcción de un arte poética a la que hemos aludido consiste, precisamente, en la construcción verbal del propio sujeto que escribe, de la escritora en este caso.

Con el paulatino proceso de construcción de este sujeto, de su discurso, de su sentido, finalmente, cesa la liturgia dirigida a Ignacio, este es quien queda atrapado dentro del platonismo que le impide crear, él había sido reconocido como un poeta, pero en el relato se evidencia el tiempo pasado de esta efímera gloria; en el presente, manifiesta la imposibilidad de hacerlo, su enfermedad y su dependencia delatan esta debilidad: “Ignacio no comprendería jamás el rumbo que había tomado el amor real convirtiéndose, sin poder precisar cuándo, en un rabioso masoquismo platónico por la imagen que él proyectaba

en mi fantasía y que no quería salir de esa zona espectral que lo abrigaba” (93). Ahora él se encuentra en desventaja, ya que se niega a quitarse la venda de los ojos, la venda que ella misma le ha colocado, ahora podríamos preguntarnos, ¿quién posee la palabra?, ¿quién posee el discurso?, la respuesta resulta evidente.

La caída del nombre del padre. También sirve para explicar la proliferación de la escritura o el cuestionamiento acerca de la propia forma escritural el día de hoy, a diferencia de lo que ocurría en la época clásica, donde la creación se encontraba normativizada, y por tanto, su invención no era materia de conflicto del que se tenía que dar cuenta creativamente. Sabemos que Lacan le puso fin al reinado del Nombre del Padre, por tanto, en vez del Otro en singular, a partir de su destrucción emerge una pluralidad de ellos. En medio de esta proliferación de opiniones no existen absolutos: se trata de una época en la que el ser, o más bien el sentido de lo real, se volvió un interrogante. Pasamos del “Dios que existe” según lo afirmaba Descartes, al “Otro que no existe”. La crisis actual es una crisis de lo real o malestar respecto de lo real, por tanto, si el otro como real ha desaparecido, pero permanece como semblante, es decir, yo confío en él aunque en el fondo sé que no existe, a partir de esto, se pueden entender construcciones como la que se construyen en el texto a modo de ideales, el ideal de la poesía, el ideal del poeta, aunque la propia estructura y naturaleza del texto evidencien luego su caída.

3. Atravesando el fantasma: tres elementos constitutivos de una nueva poética.

La lógica de la modernidad se despliega a partir de dos ejes: la racionalidad disciplinaria, y el individualismo. La primera, supone la presencia de cierto orden, de pautas que se siguen y que procuran el bienestar y el progreso al cual la sociedad tiende; la segunda, tiene que ver con la dirección de dicho orden por una lógica racional que tiene a su base el cogito cartesiano, que al mismo tiempo, diseña un modelo de organización social a su medida. En tanto, dentro de la novela de Ollé se presentan rasgos que aluden a un contexto verosímil, en la medida que tiende puentes con la realidad peruana, y particularmente, limeña, nos vemos movidos a leer la configuración de dicha ciudad como un espacio donde la modernidad que se ha pretendido instalar en nuestro país se encuentra en crisis, crisis que se hace visible a partir de la fractura que provoca la llegada de Sendero Luminoso a la capital.

Lima está sitiada, sus calles huelen a miedo, se ha perdido la libertad de tránsito, el temor se aúna y se alimenta de hambre y de miseria, elementos todos éstos que parecen “despoetizar” el ambiente, entendiendo, que el concepto de poesía implica, en cierto sentido, la belleza.

Como habíamos afirmado en los capítulos anteriores, en medio de este universo caótico el sujeto se presenta como un espectador que se distancia de su entorno, percibe todo lo que ocurre, pero no es capaz de construir a partir de ello un discurso explícito de protesta, indignación o dolor; asistimos más bien a un proceso de aislamiento, de ensimismamiento que es, una vez más, el reflejo del caos que se vive en Lima. Si dentro de la lógica de la modernidad se erigía un Nombre del Padre¹⁸ como la entidad que resguardaba su funcionamiento, y

¹⁸ Lacan construye la categoría de Nombre del Padre como parte de la constitución del sujeto a partir de la castración, es decir, a partir de la instalación de la ley. El concepto se enriquece además, debido al juego

hacía existir, al mismo tiempo, un más allá en quien todos creían y a partir del cual articulaban sus expectativas y sus proyectos involucrando a la comunidad en general. En medio de la crisis, nos encontramos frente a la caída del Nombre del Padre, y con él, a la constitución de un universo lleno de incertidumbre, en medio del cual cobra pleno sentido la pregunta: ¿por qué hacen tanto ruido? Algunas de las tantas conceptualizaciones acerca de lo que la crisis de la modernidad implica, pueden explicar también esta situación:

[...] todos coinciden en cuatro negaciones básicas, que les sirven para ofrecer su propia hermenéutica de la sociedad occidental contemporánea. La primera consiste en no aceptar al sujeto humano como origen trascendente de significados. La segunda, en no someterse a alguna de las grandes narrativas universalistas de la historia. La tercera, en no suscribir el proyecto moderno de una Verdad (llámese progreso capitalista o socialista). Y cuarta negación consiste en no encontrar una oposición entre una “alta cultura” de supuestas imágenes auténticas y una “cultura de masas” de copias reproducidas electrónicamente (Mazzotti 18).

Estamos de acuerdo con estas negaciones en tanto la constitución del sujeto postmoderno guarda relación efectivamente con la pérdida de ideales que trasciendan su individualidad, atrapado en ella se encuentra mucho más vulnerable por el hedonismo y por lo inmediato, de este “aligeramiento” del sujeto, dan cuenta muchos textos contemporáneos, también dentro de nuestra producción literaria.

El ruido que nos acerca a la dimensión de lo real¹⁹, en tanto caos indecible,

que se lleva a cabo entre las expresiones: *le nom du père* (el nombre del padre) y *le non du père* (el “no” del padre) poniendo énfasis en el carácter prohibitivo de la instauración de la figura paterna, en base al cual se constituirá un orden de cual está asido el sujeto.

¹⁹ Entendemos aquí por real aquel orden utilizado por el psicoanálisis para situar aquello que se encuentra más allá del orden simbólico, es decir, aquello que queda fuera del lenguaje y por tanto se resiste a la simbolización; es este sentido, posee cualidad traumática y se puede convertir al mismo tiempo en objeto de la angustia del sujeto.

innombrable, se encuentra, a la vez, apuntalando los actos del sujeto, es a partir de esa pregunta que se va a producir un viraje en la producción literaria en la medida en que se vaya desplegando una prosa anárquica y, por tanto, una nueva poética que ya no responde a la lógica del Nombre del Padre, es decir, para la cual no hay ley ni “más allá”; en este sentido, el sujeto protagonista no intenta un análisis del contexto, de la situación social o política vivida, ello carece de sentido aunque no puede evitar su repercusión.

Luego de la caída del Nombre del Padre ocurre que el sujeto, se distancia y ensimisma de su entorno social, y poco a poco, también de los elementos que lo atan a la aprobación social: se desprende del rol de hija a partir del viaje de su madre, del rol de esposa y de madre que había establecido respecto a Ignacio, dicha ruptura se produce en un primer momento con el viaje de éste al sur de Lima, pero luego de su llegada, con la indiferencia que le producen sus actos.

En medio de este proceso de ensimismamiento: “Esta noche no existe. Debo meterme esto en la cabeza” (106), donde el arte es llevado a cabo a partir de la exacerbación del individualismo, ella termina imaginarizando su acercamiento, o su asedio a lo real aludiendo al acto de liberación: “La última sensación fue aplastar un pequeño insecto, tocar con la punta del zapato el líquido que se derramó de su vientre hinchado y expulsándolo hacia el exterior, cerrar la puerta” (106).

Esta nueva estética que se acerca a lo real, es decir al caos, al ruido, en la medida en que se alimenta de él y no puede ser referido directamente, quizá guarde similitudes con el texto que la protagonista ha leído a lo largo de su

lucha por conseguir una voz creativa, nos referimos nuevamente a *Las flores del mal*, en la medida en que crea dando cuenta de una belleza, es decir de un arte que se alimenta a partir de elementos ruidosos que delatan una crisis.

En este sentido, la estética de Baudelaire, tiene que ver con el culto a la belleza, pero a una “belleza” peculiar. El famoso tedio (“ennui”) al que se alude como fuente de su creación poética, se desenvuelve a través de una tensión: por un lado, el horror a la vida moderna, a lo burgués; y por el otro, el éxtasis de la vida que le proporciona su condición de poeta romántico, de individuo entregado a la embriaguez de la inspiración. Recordemos los versos con los que termina el poema que abre *Las flores del mal*: “Au lecteur”, poema que por su posición y su contenido ha sido interpretado, casi siempre, bajo la forma de una “Arte poética”. En dicho poema, el yo lírico, luego de mencionar todos los elementos “malignos” que forman parte del individuo de la modernidad: la necesidad, el error, el pecado, la tacañería, etc., lleva a cabo la siguiente síntesis:

C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 -Hypocrite lecteur,- mon semblable,- mon frère !²⁰ (vv.37- 40).

El tedio al cual se alude, debido a los contextos culturales diversos, no es exactamente el malestar que se desarrolla en el texto de Ollé, sin embargo, nos ayuda a entender los mecanismos que posee el arte para evidenciar un

²⁰ ¡Es el Tedio! – la mirada cargada de un llanto involuntario./ El sueña con cadalsos mientras fuma su pipa./ Tú conoces, lector, a ese monstruo delicado./ - Hipócrita lector,- mi semejante,- ¡ hermano mío¡ (traducción nuestra).

universo que problematiza su propia posibilidad creadora. De esta manera, recordemos que Baudelaire ha sido considerado el poeta que encara el arte como una expresión de la vida moderna, bajo su forma más aguda, la de un pequeño mundo parisiense de literatos y artistas enervados y febriles en quienes la búsqueda de lo nuevo, de lo extravagante, ha llegado a ser una necesidad. La vida moderna dentro del imaginario del poeta francés, supone la presencia de: almas inquietas y apasionadas; vicios agudos y refinados; ciudades, agitadas y dolorosas. (Martino: 46).

Esta crisis de la modernidad que se percibe dentro de la ciudad de Lima configurada en el texto de Ollé, puede entenderse como manifestación del malestar de época, es decir, como síntoma de la crisis por la atraviesa el proyecto moderno en general durante el siglo XX, aquí nos valemos de la propuesta desarrollada por Marshall Berman, quien distingue dentro de la historia de la modernidad que plantea la diferenciación de la misma en tres fases de desarrollo, la tercera corresponde a la que se desarrolla durante el siglo XX, en ella:

El proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo, y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otra parte, a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas (Berman: 3).

El ensimismamiento, a partir de la poética de la frustración a la que hemos aludido, da cuenta de este estado general que se percibe en la época y se

materializa de manera mucho más tangible a partir de los elementos de miseria y horror que se viven dentro del espacio inmediato que rodea a los personajes en este texto, que de manera bastante palpable, constituyen elementos perturbadores, tanto de la posición del arte, como de la propia forma en la que se nos brinda dicho material creativo.

En este sentido, podemos leer la poética de Baudelaire como una reacción a otra etapa de la modernidad (siglo XIX avance de la técnica y crecimiento de las ciudades) que, sin embargo, de la misma manera expresa un estado de crisis en el que el individuo se debate en medio de fuerzas antagónicas. Al mismo tiempo, la relación intertextual que se tiende con Baudelaire es sintomática también, respecto a la concepción de poesía, afín a la idea romántica que sitúa al poeta en un espacio privilegiado, como un ser iluminado que accede a una dimensión superior, desde su alejamiento de su entorno circundante, para dar cuenta de aquello esencial que se encuentra más allá de la percepción de cualquier individuo común.

Creemos que *¿Por qué hacen tanto ruido?* se convierte en un texto que abre una secuencia incesante de interrogantes, las mismas que motivan un cuestionamiento a la racionalidad disciplinaria que en nuestro país ha intentado poner coto a las más drásticas contradicciones que constituyen la base de nuestra problemática social, queriendo instalar una modernidad que se percibe en crisis. De acuerdo a ello, creemos que textos como el de Carmen Ollé, constituyen desde la literatura una forma peculiar de entender la tan mentada postmodernidad, como la puesta en evidencia del estado en crisis en el que se encuentra el proyecto moderno en nuestro país, adoptando como síntoma de dicha crisis la ciudad de Lima de la década del 80. Al mismo tiempo, es

necesario incidir en que el carácter perturbador del texto desde su propia forma constituye un reflejo de literatura escrita por mujeres que se vuelve femenina, no de acuerdo a concepciones esencialistas, sino de toma de posición crítica frente al discurso hegemónico dentro de nuestro canon literario aún fuertemente influido por el realismo.

Al mismo tiempo, nos parece importante valorar la obra de Ollé no exclusivamente dentro de los parámetros de una literatura intimista, sino más bien como parte de la necesidad de dar cuenta de la realidad de una manera otra, debido a la dificultad que algunos acontecimientos de nuestra realidad tienen para ser articulados en lenguaje ordenado, claro y directo; precisamente en esta capacidad de apropiación simbólica de los elementos que nos cuestionan diariamente es que reside el valor y nuestro diálogo constante con los textos literarios.

Ahora bien, dentro de la indisolubilidad, como parte de la propuesta ideológica que mencionamos desde el inicio de nuestra investigación, del plano formal y contenido, tenemos que recordar lo establecido por Bajtín, quien además expone los vínculos entre esta relación y el desarrollo de los géneros discursivos:

Los tres momentos mencionados- el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado es, por supuesto, individual, pero cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*. (Bajtín 248)

Bajtín en su *Estética de la creación verbal* deja atrás el concepto de géneros literarios y se refiere a géneros discursivos como categoría metodológica capaz

de abarcar cualquier tipo de acto de habla. Dentro de ellos distingue a los géneros discursivos primarios de los secundarios. Los primeros se caracterizan por su sencillez y mayor grado de cotidianidad, mientras los segundos por comprender a los primeros y en tal sentido por su mayor grado de complejidad como parte de una comunicación de trascendencia social, política o artística. Dentro de estos últimos, desde luego, se encontrarían los comúnmente llamados géneros literarios como las novelas, cuentos, dramas, etc.

Ya que no existen elementos paratextuales que nos indiquen con certeza la pertenencia de *¿Por qué hacen tanto ruido?* a uno de los géneros canónicamente establecidos. A partir de sus rasgos formales más evidentes, podríamos pensar que estamos frente a una novela, mucho más, a una que respeta algunos de los rasgos de la estética realista, en la medida que podemos reconocer elementos socio históricos de la vida limeña durante los primeros años de la década del 80. Sin embargo, los enunciados que construyen el texto, en muchos momentos, contradicen dicha impresión en tanto presentan elementos pertenecientes al discurso poético. Por este motivo, los estudios críticos y comentarios diversos que ha suscitado este texto, además de declaraciones de la propia autora, no han podido evitar referirse al carácter híbrido de esta prosa.

Los elementos que caracterizan la prosa de *¿Por qué hacen tanto ruido?* pretenden poner en evidencia no solamente un estilo individual de quien produce el texto, sino al mismo tiempo, la particular situación socio cultural que lo ha ido formando como parte de un proceso de inmersión de esas “voces otras” en el discurso que dan cuenta del carácter dialógico del texto.

Creemos que la prosa en este texto, en tanto evidencia del régimen de ajuste

desarrollado en el primer capítulo, puede aprehenderse a partir de la configuración de tres rasgos: la metaforización del discurso, la fragmentación de los enunciados, y la digresión metadiscursiva. Nos ocuparemos de cada uno de ellos mediante un ejercicio comparativo con otros textos de la autora, sobre todo aquellos cuyo estilo posee marcas que los acogen dentro del discurso poético o novelístico con un menor grado de problematización. Nos referimos, principalmente, a los poemarios *Noche de adrenalina* y *Todo orgullo humea la noche*, así como a las novelas *Las dos caras del deseo* y *Pista falsa*.

Metaforización del discurso

En la medida que nos vamos a referir a la proliferación de metáforas que no se remiten, muchas de ellas, a situaciones cotidianas o contrastables con los elementos descritos en el mundo representado, sino que más bien poseen la lejanía y hermetismo que suelen presentarse dentro de un discurso poético contemporáneo; empezaremos por diferenciar ambas formas discursivas en cuestión: el verso y la prosa.

El verso, de acuerdo a lo señalado por Isabel Paraíso, es la forma de expresión sujeta a ritmos periódicos como la medida de las unidades (métrica), la reiteración de sonidos en la posición final de esas unidades (rima) y la agrupación en conjuntos simétricos (estrofa). Contemporáneamente, la poesía suele utilizar mayoritariamente el llamado verso libre, quizá el paso más significativo en el proceso de acercamiento hacia la prosa. Dicho verso libre, por su parte, es definido como la “corriente de versificación en la cual el poeta va dando salida a sus intuiciones según el ritmo espontáneo que éstas

adquieren en su interior, sin adaptarlas a esquemas rítmicos o poemáticos preexistentes” (Paraíso 430).

Por otro lado, sabemos que la prosa es la:

Forma de expresión no sujeta a la periodicidad de medidas (grupos fónicos), o de esquemas acentuales, o de terminaciones fónicamente iguales en sus miembros, o de distribución idéntica de frases en el período. Manera, pues, de expresarse sin la mediación de esquemas rítmicos (Paraíso 422)

Frente a esta definición, más bien en negativo, de la prosa; queremos especificar qué se entiende por prosa poética: “tipo de prosa que intenta crear una atmósfera de poesía sin recurrir a las sujeciones rítmicas del verso. Se vale para ello de un léxico peculiar, recurre a tropos y figuras, y sobre todo plantea con elevación o sublimidad el tema a tratar” (Paraíso 422).

Aunque breve y sencilla, esta definición nos permite advertir el empleo del tropo o figura retórica como elemento esencial de la prosa poética. Nos ocuparemos aquí, por tanto, de la presencia de la metáfora como principal figura retórica dentro del texto. De acuerdo a lo expuesto por Tomás Albaladejo:

La metáfora es un metasemema de supresión- adición que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común. Esta sustitución implica un cambio de significado, puesto que el elemento que sustituye al que está ausente adquiere como significado traslaticio el del elementos sustituido (...) en la metáfora está ausente el término de significado directo (Albaladejo 149)

En otras palabras, junto con George Lakoff y Mark Jonson, podemos afirmar que: “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff 41). Cabe una precisión importante, de acuerdo a lo señalado por Paraíso, si es cierto que la metáfora responde a la fórmula “A” es

igual a “B”; de la longitud y el número mayor o menor de los componentes de “B” (es decir, del elemento oculto) dependerá el encontrarnos frente a una metáfora simple o a una compleja.

Como dijimos al inicio, en *¿Por qué hacen tanto ruido?* las metáforas son complejas en la medida que el elemento B tiene un significado abierto. Así por ejemplo: “En la habitación de los poetas un humor acre de papeles emana de los libros leídos y de los no leídos. Es el **quejido de boa de los que enfermaron de soledad** y de las cosas horrorosamente precisas” (15, 16) (resaltado nuestro). Aunque la relación A –B parece directa en este ejemplo, ya que el enunciado resaltado es análogo al “humor acre de los papeles”, su falta de correspondencia con un referente reconocible en la experiencia cotidiana provoca la necesidad de establecer una relación estética no racional con él. O más abajo: “Ignacio al pensar en esa muchacha parece el más hermoso de los poetas y esta ciudad la más perseguida por **dragones de hierro**” (42) donde la correspondencia entre la ciudad y los “dragones de hierro” solo se puede hacer mediante un ejercicio interpretativo en el cual el sentido participará de una larga cadena de transferencia de la noción: seres amenazadores, autoritarios, implacables, guardianes, etc.

En otras ocasiones, el nivel metafórico cubre atmósferas de carácter onírico que nos hacen recordar las imágenes construidas dentro de algún poema surrealista: “Esa necesidad de beber en lejanías misteriosas era romántica, las estrellas caían, como pedazos de músculos que eran pedazos de músculos. Había maretazos y rostros de tigres clavados en las ventanas...” (34) o “Un poema como una oreja que se corta sin hacer ruido, un simple cartílago que cae a tierra, que no es ningún símbolo sino un simple corte delicado” (35) En

este mismo sentido, uno de los mecanismos creativos del surrealismo tenía que ver, precisamente, con la unión de dos realidades objetivamente disímiles, creemos ver un ejemplo de ello en: “Mi espíritu fornicaba con el resplandor de la tarde” (53)

Los diversos mecanismos de utilización de la metáfora casi siempre tendrán como finalidad la construcción de una atmósfera lúgubre y angustiada: “La luna parece un féretro de cristal y los amantes se enquistan en ella como en una gigantesca torta de bodas...Huelo el humo duro de mi tabaco: cielo quemado, con ojos de insecto: el verano es una llaga que se aproxima hacia mí” (36).

3.2. Fragmentarismo

El discurso fragmentario impide el predominio de la narratividad de hechos o acciones que mantengan la atención del lector sobre el desarrollo del conflicto. Este rasgo contribuye, por tanto, a que dicho conflicto pase del plano de la historia o fábula, al plano de la forma. En *¿Porqué hacen tanto ruido?* el fragmentarismo se advierte de diversos modos:

En primer lugar, cuando dentro de un mismo párrafo encontramos dos ideas cuya relación no está dada por algún mecanismo lingüístico (conector lógico, por ejemplo), sino que desde la simple acumulación de estas dos ideas tendrá que construirse la posible relación semántica: “Baudelaire era un misógino que se sometía a una zorra y yo debí salir a caminar en vez de quedarme leyendo ese soneto de Las flores...” (21) O más abajo: “El barco hace agua. Saltar. Y corrijo un poema que titulo la arbitrariedad. La noche es la obertura de sus pasos. ¿Quién no habla? Mi madre” (78). “Ignacio. El sur. Meister Eckhart”

(102).

En segundo lugar, la presencia de párrafos muy breves, uno debajo del otro, a modo de listado de ideas, o de esbozo que aún espera un desarrollo mayor.

Algunos ejemplos:

Mis parientes nunca estuvieron de acuerdo. Fingiendo que pensaba como ellos para no irritarlos, entré en esa maquinaria.

Lo irracional en Ignacio era no poder soportar la racionalidad de los otros.

Lo irracional en mí radicaba en que lo poético sólo servía para que me dominaran.

Mis culpas y mis complejos, aceptables o no, todos se ligaban a lo mismo: el dinero era el factor según el cual unos ganaban la pelea.

Pongo acá, además, cierta repugnancia por mi trabajo de profesora (26)

...lo que significa este año de trabajo para Ignacio, el sacrificio, el esfuerzo que quiebra su delgado cuerpo, la fama como un fantasma que nadie ve, que solo existe en la mente:

Aplausos,

Que devoran el placer mezquinamente, con avaricia. (37)

Además repudiaban el alcohol.

Cuando Ignacio bebía, entonces...

El barrio, ese conjunto de casitas de clase media que se cierra a la hora oportuna y deja solo el farol encendido hasta las nueve de la noche para economizar (39)

En tercer lugar, la disposición de los espacios se acerca a las formas empleadas dentro de textos privados: una carta o un diario; de escritos en borrador. Por ejemplo: "Hoy: conversación con un escritor de izquierda" (61).

"Hoy=crisis=claustrofobia. Batalle para decidirme a tomar una pastilla." (64).

“Hoy: falta. No quiero saber nada de Góngora: greña igual gruta igual boca igual oscuridad” (103).

Finalmente, el fragmentarismo del discurso se relaciona con la violencia que la propia narradora le ha atribuido al acto de escritura, análogo a “cortar a dentelladas trozos de la realidad”. Ahora, a esta violencia se le suma lo escatológico del mismo acto. La crisis y fragmentación del proceso narrativo es consecuencia de la percepción de un estado de cosas agresivo y a la vez sucio, residual: “En un terreno baldío: un vago, un demente, cuyos cabellos erizados parecen enredaderas mugrosas: una imagen de Lima que digieres como si digirieras mierda, ¿me gusta la mierda?” (53)

La escritura que se construye podría leerse, en este sentido, como la respuesta a la interrogante: ¿cómo darle forma a ese resto que la mayoría prefiere cubrir ocultar?

Digresión metadiscursiva.

Entendemos por digresión la reflexión hecha como complemento, y desviación a la vez, de la secuencia de hechos narrados que configuran el mundo representado dentro de un relato. Las digresiones permiten el nivel valorativo y crítico por parte del narrador. *¿Por qué hacen tanto ruido?* está lleno de digresiones donde se exponen ideas, sensaciones, sentimientos sobre la historia personal o sobre el contexto socio político que alberga a los personajes. La abundante presencia de ellas contribuye a afianzar el carácter fragmentario del discurso, ya que generan una disminución de la tensión

narrativa.

Creemos relevante prestar atención en un tipo particular de digresión, aquella que se ocupa de reflexionar acerca del propio quehacer creativo, tipo que no encontramos, por ejemplo, dentro de la novela *Las dos caras del deseo*. Las digresiones metadiscursivas se presentan de dos maneras.

En primer lugar, a través de la irrupción de una narradora- escritora que problematiza su imposibilidad de escribir como ocurre en los siguientes ejemplos: “El verso me impide ser libre, es una especie de camisa de fuerza. Mi antigua vacilación es perenne” (11) “...la poesía está donde debe estar, en el impulso que me llevaría hacia lo imposible. Ella asalta mi conciencia en un espacio que existe, pero ¿dónde?” (12) “El deseo de escribir huye, porque todo está en mi mente, cuando me dispongo a hacerlo” (13) “Una **novela**. Es imposible: el argumento, los personajes, la trama, en fin. Sólo la prosa anárquica, híbrida, onírica, lo que quieran. ¿Qué pretendo? Preguntan. ¿Hacer filosofía?” (65)

A partir del último fragmento, podemos resaltar una importante diferencia respecto al discurso de la novela *Las dos caras del deseo*, donde efectivamente aparecen personajes, argumentos, y una trama bien delineados: la presencia de un narrador heterodiegético que, además, construye largas oraciones. Por ejemplo, en un pasaje de la novela se alude a la megalomanía de la pareja de Ada, Luis, quien nos podría hacer recordar a Ignacio; sin embargo, se alude a él mediante un párrafo donde las ideas se encuentran coherentemente relacionadas:

Ada meneó la cabeza al recordar su megalomanía, el principal motivo de la ruptura. Ahora él se encontraba en Austin siguiendo el inevitable doctorado en filosofía. Un megalómano podía llegar a ser un artista en la

cama, pero no tenía sentido soportarlo fuera de ella (*Las dos caras...*13).

Comparemos este fragmento con una prosa muy cercana a la de *¿Por qué hacen tanto ruido?*, aquella que forma parte de los relatos que conforman la segunda parte de *Todo orgullo humea la noche*:

Lima sí, ella había llegado a un punto claro y decisivo: estábamos en la Edad Media, y la más oscura o temprana, sucia y maloliente, con salteadores de caminos y miles de bárbaros apareciendo alrededor del casco viejo de la ciudad. No podía negarse que en medio de todo este desbarajuste había una real atmósfera pornográfica y en ella había prensado como en plástico con mi máquina de escribir algunas imágenes consumibles, por lo cual creía que la sensualidad limeña era más vasta que una boa que se arrastrara a mis pies (*Todo orgullo...* 62)

Dos elementos antes observados: la metatextualidad y el nivel de metaforización, escapan del referente real para ilustrar ideas con sensaciones donde se conjugan elementos disímiles o se “pintan” imágenes oníricas. Este procedimiento se acerca, también, al de su poesía, salvo por la distribución de los enunciados en versos de acuerdo a la definición planteada al inicio de esta sección:

A los cuarenta estoy a un palmo de nariz.
Me apena haber leído tanto y no haber consumando
El placer. Regenta de mi cuerpo, de esa piel
Bajo la que fluye aceite. (*Todo orgullo...* 12)

En segundo lugar, se alude al propio texto como ejemplo de dicho ejercicio de escritura. Por tanto, este adoptará rasgos de un ensayo de obra creativa sobre el cual se desplegará fácilmente el borrón y la tachadura. Este procedimiento da cuenta también, de la presencia de una narradora autoconciente que transgrede el pacto de ficcionalidad que opera dentro del proceso comunicativo desplegado en la lectura de un texto literario. Son ejemplos de lo dicho: “Sin

embargo siento que esto está mal. ¿Qué es esto? Esto está equivocado” (14)
 “El ego sostenido en una falsa retórica no engendra sino peste” (24)
 “¿Explicarlos. A ello se referían cuando me acusaban de dar siempre una
 visión interior o de hiperbolizar la angustia. Sufrir no era tener una conciencia
 desmesurada de sí mismo y yo quería hablar de mí. **Ella quería hablar de ella**”
 (28) (resaltado nuestro). “El resplandor de la tarde...(me río de esta frase), no,
 no me río, la odio. Ni siquiera la odio, me es indiferente” (52)

Como podemos advertir a partir del resaltado anterior, la narradora solo en algunos pequeños fragmentos abandona la primera persona y toma distancia de la protagonista enunciando el discurso en tercera persona. Este recurso delata, por un lado, conciencia de metatextualidad, es decir, un artificio en la construcción del texto, y por el otro, le permite introducir un aparte en la historia, como un pequeño relato en otro nivel del discurso que da cuenta de la historia central. Así, en medio de una sesión con el psiquiatra la narradora dice:

Anoche bajé de lo alto del monte buscando algo para comer, como una loba. Ignacio es liberado por su tratamiento psiquiátrico, pero ella no ha podido escapar de su prisión. El psiquiatra la ha cazado. Ahora conversan solos como dos machos. Ignacio le cuenta las veces que Balzac hacía el amor. Ambos quedaron libres de su presencia, ella ya no anda suelta por ahí, ya que ellos lucen libres y alegres frente a la loba privada de su seducción (55).

Finalmente, creemos que a través de las digresiones metadiscursivas se da forma al tedio de la vida cotidiana, solo en este sentido, parece que nos acercamos a un realismo lindante con el naturalismo, en cuanto al afán de registrar los hechos más intrascendentes no porque desdeñe los trascendentes, sino porque no los hay. Así: “Me sofoca que nada suceda hoy y luego escribir esa experiencia de que nada suceda hoy, ver cómo algo existe

en ese pedazo de tiempo en el que nada sucede, sólo porque lo observo por un retrovisor” (47)

Conclusiones

1. El correlato desplegado entre la constitución del “yo narrado” y el discurso construido por el “yo narrante” logra funcionar a manera de reclamo y respuesta. El “yo narrante” o narradora es la principal voz expresiva del “yo narrado” o sujeto protagónico, dando cuenta de su queja: “¿Por qué hacen tanto ruido?” y, por tanto, dando cuenta de los elementos que configuran dicho ruido.
2. La narradora será agente del régimen de ajuste respecto al de manipulación que ejerza sobre ella el universo ruidoso o gran Otro. Este, en su tachadura, imposibilita el desarrollo de un discurso coherente, canónico y lógicamente organizado, acercándose más bien a la noción lacaniana de “lalangue”.
3. La subjetividad del sujeto protagónico se alimenta del universo ruidoso en virtud de la noción de extimidad. De esta manera, hemos considerado que dicho universo se articula sobre la base de dos ejes: fuerzas socializadoras (el estado de guerra, la familia y la condición de mujer) y fuerzas de censura (Ignacio y la lectura). Las primeras son reflejo de una sociedad patriarcal que defiende los valores de una moral burguesa, y que por tanto, colocan a la protagonista en una situación de subordinación y marginación en la dimensión individual, familiar y social. Las segundas, funcionan como un paliativo frente a las primeras, en tanto Ignacio es el paradigma de poeta para el protagonista, y en su compañía, ella siente que se acerca a la posibilidad de crear; mientras que la lectura funciona como catarsis a través de un proceso de identificación, y como mod · 126 · endizaje de escribir.

4. El universo ruidoso, formado por la lucha entre las fuerzas antes presentadas, se constituye como un gran Otro que tacha al sujeto en su imposibilidad de hacer poesía y privilegia el significante “Ignacio” con el cual se establece una relación de dependencia que anula el ideal de constituir una pareja de poetas y solo abre la posibilidad, para la protagonista, hacia los roles pasivos: musa y madre.
5. Asignado para la protagonista el locus de lo pasivo, se vale de la lectura (actividad pasiva en relación a la escritura creativa) para no enfrentarse a su deseo. De esta manera, la poesía se desplaza hacia el ámbito de lo real, como aquel resto que tiene la forma de lo propio, pero que no se puede simbolizar.
6. Con la finalidad de indagar en la naturaleza del acto creativo ansiado por la protagonista, se lleva a cabo la analogía entre este y el acto erótico. Dicha correspondencia delata la situación en la que el estado de cosas, la crisis que vive Lima hacia 1984, ha dejado al arte y a toda dimensión de trascendencia: visión de deterioro e imposibilidad de comunicación.
7. Si hasta el momento la narradora ha deseado convertirse en poeta y los elementos de los que hemos dado cuenta parecen haberla dejado sin voz, el conflicto empezará a resolverse desde la misma crisis. La instauración de una “Arte poética” a modo de una “poética de la frustración” da cuenta de la constitución de un fantasma que, por un lado, alimenta la posición de subordinación en la que se encuentra la protagonista; pero, que por el otro, le proporciona herramientas a la narradora para ir construyendo una nueva forma de expresión.

8. Esta nueva forma de expresión transgrede los cánones de género puestos en evidencia en el mundo representado, ya que al final del texto, el poeta (Ignacio) es quien pierde la capacidad de crear, y ella irrumpe haciendo consciente la creación del propio texto que narra su crisis. Transgrede también los cánones artísticos, en la medida que renuncia a escribir poesía y más bien se vale de la prosa anárquica (tampoco fácilmente clasificada dentro del canon novela) para poner en evidencia un estado socio- cultural dramático.
9. Este mismo atravesamiento de la construcción fantasmática, deja traslucir la constitución de una nueva poética que se inserta en el imaginario limeño a la manera de la estética baudelaireana, hostilizando la Modernidad en crisis, poniendo en evidencia las contradicciones que encierra el proyecto moderno sobre todo acerca del lugar que le reserva al arte y al artista, o mejor aún, a la artista.
10. La forma del texto, en la medida que se acerca a las condiciones socio culturales vividas en Lima con crudeza y frialdad, sin integrarlas armónicamente a la narración de los hechos privados, da cuerpo a un momento en que la comprensión de las condiciones de violencia y asedio que se vivían no se lograba plenamente. Esta nueva forma, también expresa la superación del ideal romántico como modelo creativo, y permite el ingreso de una perspectiva más bien desidealizada del propio acto creativo.
11. Los procedimientos a través de los cuales se construye esta “nueva forma” son: la metaforización del discurso, el fragmentarismo y la digresión metadiscursiva; todos ellos contribuyen a incorporar elementos

propios del discurso poético de la autora al interior de un texto en prosa materializando la hibridación atribuida al texto.

12. En tal sentido, creemos que nuestra investigación contribuye a valorar la obra de Ollé como un texto que trasciende la denominación de literatura intimista, y supera los límites del individualismo atribuido a gran parte de nuestra narrativa de la década del 90.

Bibliografía General

ACEVEDO, Ramón Luis. "Prólogo" a *17 Narradoras Latinoamericanas*. Lima: Peisa, 2000

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis, 1991.

ALTHUSSER, Louis. *Posiciones*. Barcelona: Anagrama, 1977.

AMPUERO, Fernando. "La teoría de la malagua. Narradores peruanos de fin de siglo". *El Dominical de El Comercio*, 14 de noviembre de 1999: 44.

BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trd. Tatiana Bubnova. Segunda edición en español. México D.F: Siglo XXI Editores, 1985.

BARRIG, Maruja. *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*. Tercera edición. Lima: Mosca Azul Editores, 1982.

BARRIG, Maruja y Narda HENRÍQUEZ (comp.) *Otras pieles: Género, historia y cultura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

BARTHES, Roland. *El placer del texto. Seguido por Lección Inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Primera edición en español. México D.F: Siglo XXI Editores, 1982.

_____. *El grado cero de la escritura*. Quinta edición en español. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1981.

BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus. Edición en francés 1957

_____. *El Erotismo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959.

_____. *El Aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza editorial, 1981

_____. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets editores, 1999

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. París: Libro, 1999.

BELTRÁN, Elena y Virginia MAQUIEIRA (eds). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1981.

BLONDET, Cecilia y otros. *La situación de la mujer en el Perú 1980- 1994. Documento de trabajo N° 68*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 1995.

BRAUNSTEIN, Néstor A. *Freudiano y lacaniano*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1994.

_____. *Psiquiatría. Teoría del sujeto. Psicoanálisis (hacia Lacan)*. Segunda edición. México D.F.: Siglo XXI editores, 1982.

BUSTAMANTE, Cecilia. "Poesía y crisis de los 80: el caso Perú", *La República*, 25 de Julio de 1985: 21

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y Sociedad en el Perú I. Cuestionamiento de la Crítica*. Lima: Hueso Húmero ediciones. 1981

_____. *Literatura y Sociedad en el Perú II. Narración y poesía. Un debate*. Lima: Hueso Húmero ediciones.

_____. "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", *Hueso Húmero*, 3: 45-64

_____. "La literatura peruana: totalidad contradictoria" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (1987): 37- 50.

CORNEJO POLAR, Jorge. "Aspectos de la narrativa peruana última", *Copé*, VIII: 8-12.

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Volumen IV. Madrid: editorial Gredos, 1954.

CHEMAMA, Roland, y Bernard VANDERMERS. *Diccionario del Psicoanálisis*. Segunda edición. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

DE LA CRUZ, Sor Juana. "Romance 2" *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, Biblioteca americana, 1988. Volumen I y IV, hecha por Alfonso Méndez Plancarte y concluida por Alberto Salceda.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Sendero Luminoso: los hondos y mortales desencuentros*. Lima: IEP, 1985.

ESCRIBANO, Xavier. *Sujeto encarnado y expresión creadora. Aproximación al pensamiento de Maurice Merleau- Ponty*. Barcelona: Prom. Ediciones, 2004

ESQUILO. *La Orestíada*. Segunda edición. Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1943.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Primera edición. Tercera reimpresión. Buenos Aires: Paidós, 2005.

FABRI, Paolo. *El Giro Semiótico*. Barcelona: Gedisa.

FALLA, Ricardo. *Fondo de Fuego. La Generación del 70*. Lima: Concytec, 1990.

FORGUES, Roland. *Palabra Viva. Hablan los narradores*. Lima: Ediciones Studium, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid; Siglo XXI Editores.

FREUD, Sigmund. *La Histeria*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

_____. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

FREYRE, Maynor. "La paradigmática creación literaria de Carmen Ollé", *Gestión*, 10 de marzo: 21.

GARCÍA- BEDOYA, Carlos. *Para una periodización de la Literatura Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1996.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: libros Hiperión. 1995.

GENETTE, Gérard. *Ficción y dicción*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1984.

GONZÁLEZ, Ricardo. "La narrativa Peruana después de 1950", *Lexis*, 2 (1984): 227- 248.

_____. *Poesía Peruana. Siglo XX*. Lima: Copé. Tomo II. 1999.

HARVEY, Penélope. *Género, autoridad y competencia lingüística. Participación política de la mujer en pueblos andinos*. Lima: IEP ediciones.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998.

HUAMÁN, Miguel Ángel. "¿Narrar la crisis o la crisis de narrar?", *Lienzo*, 17: 409- 428.

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud. 1953- 1954.* Texto establecido por Jacques- Alain Miller. Primera edición castellana. Décimo primera reimpresión. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998.

_____. *Seminario 5.* Buenos Aires: Piadas. 1999

LAKOFF, George y Mark Jonson. *Metáforas de la vida cotidiana.* Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1995.

LE BRUN, Jacques. *El amor puro. De Platón a Lacan.* México D.F.: El cuenco de plata, 2004.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. "El cuerpo en la poesía peruana", *El Diario Marka*, 29 de enero:7.

MANRIQUE, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

MARTINO. *Parnaso y Simbolismo.* Buenos Aires: el Ateneo. 1948.

MAZZOTTI, José Antonio *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los 80.*Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002

MILLER, Jacques- Alain. *El hueso de un análisis.* Buenos Aires: Tres Haches, 1998

_____. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica.* Buenos Aires: Piados, 2003

_____. *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma.* Buenos Aires: Fundación del campo freudiano en Argentina. Ediciones Manantial.

MINARDI, Giovanna. "Un rápido paseo a través de la narrativa de mujeres en el Perú contemporáneo", *Fem.* 18 (mayo 1994): 35- 38.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista.* Madrid: Cátedra, 1988

NASIO, Juan David. *El dolor de la histeria.* Buenos Aires: Piados, 1991.

OLIVARES, Cecilia. *Glosario de crítica literaria feminista.* México D.F.: El Colegio de México, 1997.

OLLÉ, Carmen. *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Editorial San Marcos, 1997.

_____. *Noches de Adrenalina.* Lima: Lluvia editores. Segunda edición. 1992

_____. *Todo Orgullo humea la noche.* Lima: lluvia editores, 1988

_____. "La melancólica atracción por el abismo". *A flor de piel*. Lima: Peisa, 1993.

_____. *Las dos caras del deseo*. Lima: Peisa, 1994

_____. *Pista falsa*. Lima: El Santo Oficio, 1999

_____. *Una muchacha bajo su paraguas*. Lima: El Santo Oficio, 2002.

OVIEDO, José Miguel. *Los Nuevos 13*. Lima: Mosca Azul editores. 1973.

PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

PAZ, Octavio *La Llama doble*. Barcelona: editorial Seix Barral, 2001.

PLATÓN. *La República o el Estado*. Buenos Aires: Espasa- Calpe. Novena edición, 1967.

PICÓN SALAS, Mariano: *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

PIÉRON, Henri. *Lexicon Kapelusz. Psicología*. Cuarta edición. Buenos Aires: Editorial Kapeluz, 1972.

PORTOCARRERO, Gonzalo. *Razones de Sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1996

QUEVEDO, Francisco. "La cuna y la sepultura", en Jorge Checa (eds.), *Barroco esencial*. Madrid: Taurus, 1992.

RONDINESCO, Elisabeth, y Michel PLON. *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1998.

SALA, Mariella. "Presentación" en *La Mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán, 1989.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Pobres gentes de París*. Lima: Juan Mejía Baca. 1958.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío, (comp.) *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

_____. "Escrito con el cuerpo" en: *A imagen y semejanza*. Lima: Tierra firme. 1998

SCOTT LITTLETON, C. *Mitología. Antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: Blume, 2004.

SUMALAVIA, Ricardo. "Deslindes y cauces de la novísima narrativa peruana", *Identidades*, 9.

TAPIA, Felipe. "Carmen Ollé y su mundo.", *Prensa nikkei*, 13 de marzo de 1993: 4.

THAYS, Iván. "La edad de la inocencia: acerca de la narrativa peruana última". *Vórtice*, 5: 43- 54.

TUESTA, Sonaly. "Mi imagen no huele ni hace ruido.", *El Peruano*, 26 de mayo de 1993: 9.

UBILLUZ, Juan Carlos. *George Bataille. La exigencia de lo sagrado*. Lima: Benvenuto editores, 2006.

VANIER, Alaín. *Lacan. Versión de Francisco Martín Arribas*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

VEGA, Selenco. "¿Cuál Narrativa de los noventa?", *Quehacer*, 122.

VELÁSQUEZ, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, 2002.

VICH, Víctor. *El Caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: IEP, 2002.

VIDAL, Luis Fernando "Comentario" en *Noches de Adrenalina*. Lima: Iluvia editores, 1992.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Segunda edición. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

VOLOSHINOV, Valentin. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Traducción de la versión inglesa. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

WESTPHALEN, Yolanda. "Acerca de la obra poética de Carmen Ollé", *El Dominical de El Comercio*, 13 de junio: 16.

ZAPATA, Miguel Ángel. "Carmen Ollé y el cuerpo de la escritura", *El Peruano*, 8 de septiembre: A9

ZIZEK, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Piadós, 1998.

_____. "Los siete velos de la fantasía" En *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI, 1999.

