

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Facultad de Letras y Ciencias Humanas



“La estructura de un cuerpo hambriento”: la posibilidad y el proceso de toma de conciencia histórica en *ana c. buena* (2021) de Valeria Román Marroquín

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Humanidades con mención en Estudios Teóricos y Críticos que presenta:

Isabel Milagros Ponce de León Castilla

Asesora:

Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco

Lima, 2025


Informe de Similitud

Yo, Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada «“La estructura de un cuerpo hambriento”: la posibilidad y el proceso de toma de conciencia histórica en *ana c. buena* (2021) de Valeria Román Marroquín», de la autora ISABEL MILAGROS PONCE DE LEÓN CASTILLA, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 17%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 12/09/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

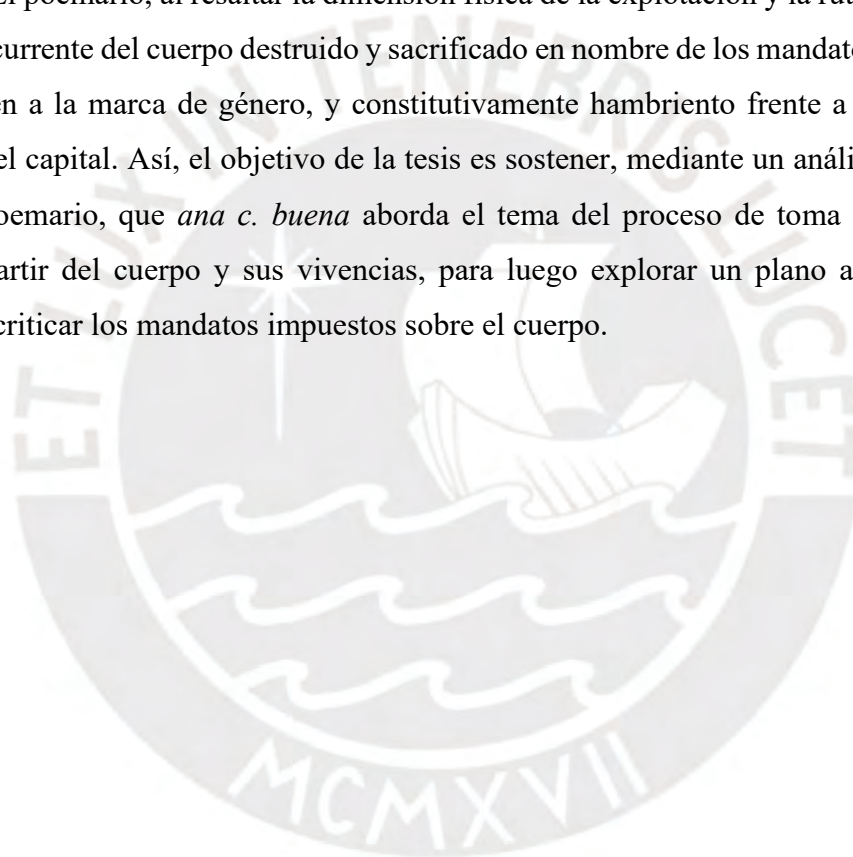
Lugar y fecha:

Lima, 12 de setiembre del 2025

| | |
|--|--|
| Apellidos y nombres de la asesora: Hibbett Diez Canseco, Alexandra Imogen | |
| DNI: 43155394 |  |
| ORCID: orcid.org/0000-0002-0822-432X | |

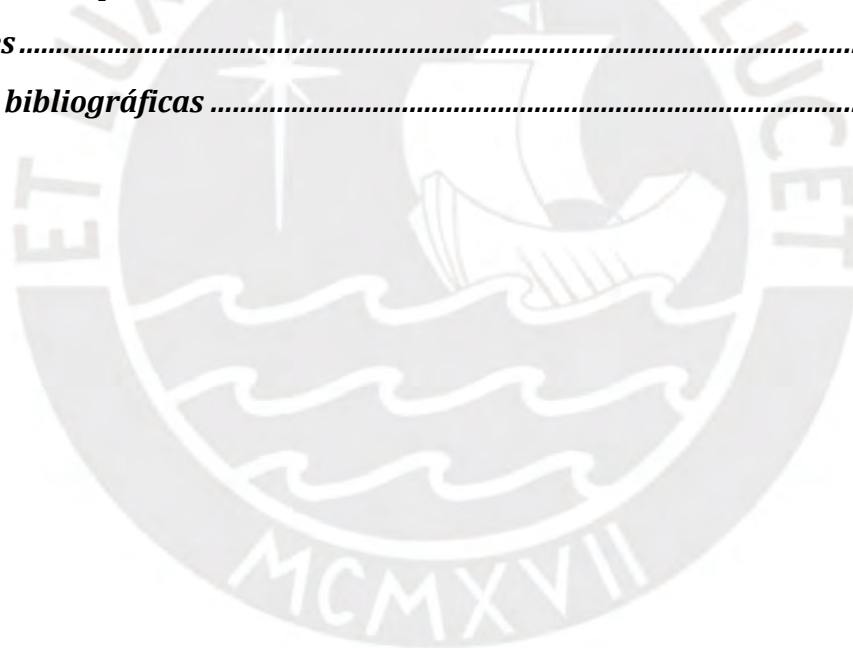
Resumen

La tesis explora la pregunta sobre la posibilidad y el proceso de toma de conciencia de la explotación laboral y patriarcal por el sujeto femenino en el contexto del capitalismo tardío tal como abordada por el poemario *ana c. buena* (2021) de Valeria Román Marroquín. Se sostiene que, dicho poemario, mediante el desdoblamiento de la voz poética y yuxtaposiciones constantes entre lo abstracto y lo concreto, entre otros recursos formales, resalta la brecha entre la intelectualización y la conciencia de los procesos que rodean al sujeto de “ana”, y la experiencia vivida de la rutina aplastante del personaje subordinado por el capitalismo y el patriarcado. El poemario, al resaltar la dimensión física de la explotación y la rutina, construye un motivo recurrente del cuerpo destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado que responden a la marca de género, y constitutivamente hambriento frente a las demandas insaciables del capital. Así, el objetivo de la tesis es sostener, mediante un análisis temático y formal del poemario, que *ana c. buena* aborda el tema del proceso de toma de conciencia histórica a partir del cuerpo y sus vivencias, para luego explorar un plano abstracto y así cuestionar y criticar los mandatos impuestos sobre el cuerpo.



Índice

| | |
|--|-----------|
| <i>Introducción</i> | 5 |
| <i>Capítulo I: La representación del trabajo femenino en el capitalismo</i> | 11 |
| 1.1. El motivo del cuerpo | 11 |
| 1.2. El cuerpo destruido y sacrificado por los mandatos del cuidado..... | 12 |
| 1.3. El cuerpo como constitutivamente hambriento | 23 |
| 1.4. Conclusiones parciales..... | 30 |
| <i>Capítulo II: La toma de consciencia a partir del motivo del cuerpo</i> | 31 |
| 2.1. Brecha entre intelectualización y la experiencia | 31 |
| 2.2. Cuestionamiento y crítica de los mandatos impuestos sobre el cuerpo..... | 42 |
| 2.3. Conclusiones parciales..... | 48 |
| <i>Conclusiones</i> | 50 |
| <i>Referencias bibliográficas</i> | 53 |



Introducción

*verás, el hambre
es un régimen de rigor,
¿qué clase de poemas eres capaz
de escribir sabiendo eso?*

Valeria Román

El poemario *ana c. buena* de Valeria Román enfrenta, dentro de las tantas interrogantes que formula, la cuestión de la intersección entre lo político y lo estético. El orden que guía y comanda a los cuerpos se manifiesta físicamente en incomodidad y sufrimiento, por lo cual la pregunta por la escritura, específicamente la literaria, se contrapone a la inmediatez de las necesidades materiales, que, para muchos, no se encuentran cubiertas. En este sentido, la mirada crítica de la voz poética en *ana c. buena* se inserta en el debate actual sobre la relevancia del quehacer literario y su rol en la política. En su retrato del trabajo que es generalmente invisibilizado no solo abarca la dimensión de clase, sino que también se sumerge en la cuestión de género. La relegación histórica de la mujer a la esfera privada ha limitado tanto la producción de la obra de autoras mujeres como su estudio, por lo que este poemario se presenta al mismo tiempo como un espacio de revalorización del trabajo literario y teórico de las mujeres, y como un campo digno de exploración en la investigación literaria.

El poemario fue publicado en el año 2021 por Editorial La Balanza, y escrito a lo largo del 2020. Consecuentemente, el contexto de producción y recepción de *ana c. buena* ha sido marcado por la crisis sanitaria y económica del Covid-19. Por un lado, el poemario surge del deseo de Román de elaborar poemas más abiertamente políticos que los que había escrito anteriormente. En una entrevista ella menciona lo siguiente:

[...] algo en lo que quiero profundizar y seguir escribiendo es, hablar sobre política; tener un discurso sobre política y las cosas que suceden. No solamente la situación nacional o marchas, como las marchas del 18 de noviembre, sino a una poesía o un lenguaje politizado. Es una forma sincera, que no una suerte de panfleto. Por otro lado hay personas que creen que la poesía no se relaciona con la política, cuando es mentira. No hay límites en ese sentido (Siente Trujillo, 2020).

Por otro lado, el encierro producto de la pandemia implicó, en muchos casos, un confinamiento en el hogar y el regreso a la expectativa de que la mujer se hiciera cargo del ámbito doméstico. En una época en la que tales nociones parecían haber sido superadas, los estudios empíricos resaltan cómo la carga doméstica fue asumida principalmente por mujeres, mientras que los hombres se enfocaban en su trabajo asalariado desde la virtualidad (Bardales-Mendoza 2023).

De este modo, la doble jornada cobra más fuerza en familias de clase media, en las que previamente se contaba con la posibilidad de pagar por labores de cocina y limpieza, y la situación patriarcal normalizada se exagera y se visibiliza.

La recepción crítica del poemario (Benavides (2021), Cabrera (2021), Gómez de la Torre (2021)) identificó la estrecha relación entre este y el feminismo marxista, así como su denuncia política, alejándose así de concepciones más cercanas al *choice-feminism*. Notó también que su crítica de género tiene en cuenta el factor de las clases sociales y cómo el entorno afecta el proceso de toma de decisiones. Además, teniendo en cuenta la crisis política peruana de noviembre del 2020 y las elecciones del 2021, la crítica resaltó la representación de las clases populares y la posición de desafío frente al sistema neoliberal, propiciando así una aproximación multidimensional al poemario.

El tema central que se explorará en la tesis es el abordaje del problema de la posibilidad y el proceso de toma de conciencia de la explotación, tanto de género como de clase, por el sujeto femenino en el contexto del capitalismo tardío que realiza el poemario *ana c. buena* (2021) de Valeria Román Marroquín. Sostengo que, mediante la separación de la voz poética en dos, el sujeto del enunciado y el destinatario interno del poemario, y mediante el movimiento constante entre lo abstracto y lo concreto, entre otros recursos formales, dicho poemario resalta la brecha entre la conciencia de los procesos que rodean al sujeto de “ana”, y la experiencia vivida de la rutina aplastante del personaje subordinado bajo el régimen capitalista y patriarcal. El poemario, al resaltar la dimensión física de la explotación y la rutina, construye un motivo recurrente del cuerpo destruido y sacrificado en nombre de las exigencias que se les imponen a las mujeres, y constitutivamente hambriento frente a las demandas insaciables del sistema capitalista. Así, el objetivo de la tesis es sostener que *ana c. buena* enmarca como punto de partida del proceso de toma de conciencia histórica al cuerpo y sus vivencias. De este modo, brindaré un análisis temático y formal del poemario que esclarecerá cómo se vincula la temática de clase y género, y mediante qué recursos poéticos.

En primer lugar, mediante un análisis formal y teórico, argumentaré que el poemario, al recalcar los procesos físicos y los efectos que la rutina tiene en ellos, construye un motivo recurrente del cuerpo para representar al sujeto femenino bajo el capitalismo. En una primera instancia, este cuerpo es destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado, especialmente los relacionados a las labores de cocina y limpieza, que responden a la marca de género que implica la división sexual del trabajo. Asimismo, se explorará la construcción del motivo del cuerpo como constitutivamente hambriento frente a las demandas insaciables del capital y de su lógica de la acumulación *ad infinitum*.

Luego, sostendré que, mediante el desdoblamiento de la voz poética y las yuxtaposiciones constantes entre lo abstracto y lo concreto, entre otros recursos formales, el poemario resalta la brecha entre la conciencia de los procesos que rodean al sujeto de “ana”, y la experiencia vivida de la rutina aplastante del personaje subordinado bajo el régimen capitalista y patriarcal. Planteo que, a partir de la alternancia de voces presentes en el poemario, se presenta un intento de diálogo, que, al fracasar en lograr una resolución, resalta la tensión entre las exigencias teóricas y sus limitaciones prácticas, encarnadas principalmente en el cuerpo, sujeto a los mandatos impuestos sobre él.

El método de trabajo que emplearé será un análisis que aborda tanto la dimensión formal como la temática de los once poemas en *ana c. buena*. El poemario, editado por La Balanza junto a Valeria Román, es un trabajo completo y autónomo, a diferencia de una antología, por lo que se tomará como un corpus íntegro para esta investigación. Esta tesis no ahondará en otras publicaciones de Román, ya que, si bien se puede establecer un diálogo interesante entre sus obras publicadas, ello sobrepasa el alcance de esta investigación y la respuesta de su pregunta inicial.

Debido a la reciente publicación del libro, los textos críticos existentes sobre él son limitados y breves. Algunos de estos, escritos por Miluska Benavides, Teresa Cabrera y Belén Gómez de la Torre, han sido recopilados en la página web *mañana*, y esbozan el vínculo de *ana c. buena* con lo doméstico y con lo poético, así también como su clara influencia marxista, su crítica a las estructuras sociales, y su revelación de la reproducción social como engranaje clave para la producción económica. La reseña de Benavides resalta la relación entre el trabajo y la supervivencia del ser humano en *ana c. buena*, y resalta el rol determinante que las mujeres juegan en el funcionamiento de la sociedad. Además, enfatiza la dimensión comunitaria presente en la tradición de la poesía peruana. Por su lado, Cabrera se centra en el gesto político y traza el vínculo entre *ana c. buena* y el marxismo, la reproducción social y la amenaza del hambre. Por último, la reseña de Gómez de la Torre presenta la tensión en el poemario entre lo doméstico y lo intelectual, los quehaceres del hogar y la poesía. Además, propone una figura femenina universal en ana, y comenta la visibilización y la crítica de la labor de cuidado. En contraste, la perspectiva que ofrece Mario Montalbetti se centra en la trayectoria de Román como poeta, e invita a ver a *ana c. buena* dentro del contexto del resto del corpus de su autora como un “proyecto de escritura” (*Revista Quehacer*). Montalbetti resalta lo que llama “la cualidad de verdad” de los poemas en *ana c. buena*, como algo opuesto a una “opinión particular”, puesto que la verdad es colectiva y universal, “posible porque sigue una forma”, y es esta forma “la que hace que una verdad esté disponible a otros” (*Revista Quehacer*). En

aquel sentido, postula que “la verdad” en *ana c. buena* es algo no educado, que va en contra de “la decadencia propia de la burguesía y su gusto mediocre” (Román 2021: 34), y que se enfrenta a la pregunta de cómo escribir de manera que pueda expresarse “toda la violencia de una escritura que sobrepase la mera opinión y la vanidad de la experiencia puramente personal” (*Revista Quehacer*).

La crítica y el trabajo académico sobre la poesía de Valeria Román también son limitados, teniendo en cuenta la juventud de la poeta. Nacida en 1999, se han escrito solo un par de artículos académicos donde se menciona su obra junto a la de otras poetas peruanas contemporáneas. Así, Victoria Guerrero resalta el abordaje de Román de la situación del sujeto femenino y el poder, y de la relación entre la literatura y la militancia política. Por otro lado, Micaela Moya ha estudiado su poesía temprana desde el marco del erotismo femenino y de lo corporal.

La hipótesis de mi tesis se posiciona como la primera en abordar en profundidad el estudio de *ana c. buena* en el aspecto literario desde un análisis de la forma, puesto que el debate crítico se ha dado principalmente en reseñas, centradas en una exposición principalmente teórica. El estudio de lo formal implica entender el cómo se expresa lo que se presenta en el poemario, por lo que trabajaré con la estructura del texto, es decir, con las posibilidades que ofrece la textualidad. La falta de artículos académicos llama a investigar más detalladamente los elementos teóricos presentes, sin dejar de lado la composición literaria, para entender cómo el poemario desmantela los límites entre lo interno y lo externo, lo privado y lo público, y lo político y lo doméstico. Al estar entre las primeras aproximaciones académicas, tanto a *ana c. buena* como al trabajo de Román como punto central, este trabajo pretende abrir el debate, y realzar la importancia de la obra de Román en la poesía peruana actual, que merece ser estudiada a pesar de su relativa brevedad. Además, daré nuevas luces sobre la singularidad de la forma del poemario, y su importancia como expresión literaria.

El acercamiento teórico que emplearé para plantear los argumentos de la tesis se apoyará principalmente en la teoría de la reproducción social, tal como es trabajada por Silvia Federici. Federici plantea en *Calib n y la bruja*, entre otros textos, la noción de reproducción social para denominar al trabajo no asalariado de crianza de la clase trabajadora que recae en las mujeres, por lo que me ayuda a conceptualizar la marca de género anclada en las condiciones materiales en *ana c. buena*. Además, me será útil cómo en *El patriarcado del salario*, Federici desnaturaliza la feminidad, apoyándose en el marxismo, y propone una conformación histórica de las expectativas y los mandatos de género, así como una cualidad de estas cambiante a lo largo del tiempo. Por otra parte, el libro de Judith Butler *El género en disputa* me ayudará a

entender el género y a complejizar las nociones presentadas por Federici mediante el enfoque de la performatividad como una serie de acciones repetidas que aparentan un origen natural pero cuyo desarrollo es social. Asimismo, lo planteado por Sarah Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion* me ayudará a sostener cómo el ámbito afectivo permite el enraizamiento emocional de aquellos mandatos y, consecuentemente, su perpetuación.

El concepto del panóptico expuesto por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* me ayudará a analizar la voz poética y su desdoblamiento, al explicar cómo, producto de la sociedad del control, se internaliza una voz externa alineada al poder, por lo que se produce “una soledad secuestrada y observada” (2002: 205) en la que los cuerpos son dominados por los mandatos sociales autoimpuestos. En base a ello, además de lo propuesto por Karl Marx sobre la ideología, y lo postulado por Georg Lukacs sobre la conciencia de clase, propondré el desdoblamiento de la voz poética como una separación de la voz interiorizada y como un factor que posibilita la toma de conciencia.

En el primer capítulo, propondré que el poemario representa al sujeto femenino en el capitalismo mediante la construcción de un motivo recurrente del cuerpo. Para esto, analizaré ejemplos de las menciones constantes del cuerpo, ya sea por alusiones directas o descripciones de situaciones por las que pasa, que lo enmarcan como un cuerpo sujeto a constante sufrimiento y que se encuentra atomizado. Además, explicaré la concepción de la historia materialista que presenta el poemario.

Luego, argumentaré que el poemario representa el cuerpo de la mujer como destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado, especialmente relacionados a las labores de cocina y limpieza. Los ejemplos que analizaré responden a la marca de género que implica la división sexual del trabajo y el desgaste físico que esta produce, por lo que emplearé la concepción de reproducción social, tal como trabajada por Silvia Federici en *El patriarcado del salario*, para analizar la relación entre lo material y los mandatos de género. El cuidado, al establecerse como una responsabilidad femenina, sitúa al sacrificio y al dolor como parte de la dimensión de género y su relación con lo doméstico, e implica la limitación y la construcción de la subjetividad del personaje de ana en base a los mandatos de género. Para sostener aquello, me basaré en la concepción de género trabajada por Judith Butler en *Gender Trouble* y emplearé nociones trabajadas por Sarah Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion* sobre el enraizamiento de aquellos mandatos.

Para concluir el capítulo, sostendré que el poemario presenta al cuerpo de la mujer como constitutivamente hambriento. El hambre no solo cumple un rol literal, como necesidad fisiológica que debe ser saciada para cumplir con la necesidad de subsistencia, sino que implica

una dimensión política: el poemario representa al hambre como un mecanismo de dominación y como una figura metafórica que, frente a las demandas insaciables del capital y de su lógica de la acumulación, plantea una demanda infinita de justicia.

En el segundo capítulo, sustentaré que es sobre la experiencia del sujeto femenino como cuerpo destruido y hambriento que *ana c. buena* construye la conciencia histórica y de clase. Para lograr esto, en el primer subcapítulo explicaré la aparente división efectuada entre cuerpo y mente, y cómo esta es desestabilizada mediante yuxtaposiciones constantes entre lo abstracto y lo concreto, entre otros recursos formales. Además, sustentaré que el poemario desdobra la voz poética, por lo que emplearé el concepto del panóptico expuesto por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* para explicar cómo, debido a la sociedad del control, se internaliza una voz externa alineada al poder y los cuerpos son dominados por mandatos que son sociales pero que son también autoimpuestos. Por último, expondré cómo el poemario aborda la tensión entre las exigencias teóricas y sus limitaciones prácticas.

Finalmente, analizaré cómo el poemario aborda el tema de la toma de conciencia histórica y de clase por parte de la mujer trabajadora, y cómo este proceso deriva en la crítica de los mandatos impuestos sobre su cuerpo. Para ello, emplearé la teorización expuesta por Georg Lukacs sobre la toma de conciencia en *Historia y conciencia de clase*, así como la conceptualización de Karl Marx sobre la ideología. Explicaré cómo, debido a la falta de consideración de la mujer como clase por parte de aquellos filósofos, el poemario busca abordar una propuesta distinta en relación con la conciencia histórica de la mujer de clase trabajadora. Asimismo, exploraré la polifonía y el consecuente cuestionamiento de las voces presentes en el poemario en el proceso de toma de conciencia de clase, teniendo en cuenta el intento de imponer una visión determinada sobre las condiciones de explotación por parte de una figura que replica los mecanismos de poder, tal como fue teorizado por Foucault. Por último, concluyo que el poemario crea formas para abordar el problema de la conciencia histórica y de clase en el contexto del capitalismo tardío a partir del motivo del cuerpo destruido y hambriento. Esto se logra mediante procesos poéticos de abstracción, repetición de sonidos, palabras y estructuras gramaticales, y el desencuentro polifónico entre las voces presentes en el poemario.

Capítulo I: La representación del trabajo femenino en el capitalismo

El presente capítulo girará en torno a la representación, en el poemario, del trabajo femenino en el capitalismo. Mediante un análisis formal y teórico, argumentaré que el poemario, al recalcar los procesos físicos y los efectos que la rutina tiene en ellos, construye un motivo recurrente del cuerpo. En una primera instancia, este cuerpo es destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado, especialmente relacionados a las labores de cocina y limpieza, que responden a la división sexual del trabajo y el desgaste físico que esta produce. Asimismo, se explorará la construcción del motivo del cuerpo como constitutivamente hambriento frente a las demandas insaciables del capital y de su lógica de la acumulación *ad infinitum*. Para sustentar esto, se empleará el aporte de Silvia Federici sobre la reproducción social y la teoría de Judith Butler sobre la performatividad de género.

1.1. El motivo del cuerpo

En este primer subcapítulo, sostendré que el poemario representa al trabajo femenino en el capitalismo mediante la construcción de un motivo recurrente del cuerpo, en base al énfasis en los procesos físicos y en los efectos que la rutina tiene en él. Esto se logrará a partir de la revisión de ejemplos de las menciones constantes del cuerpo, ya sea por alusiones directas o descripciones de situaciones por las que pasa, que lo enmarcan como un cuerpo sujeto a constante sufrimiento y que se encuentra atomizado. Además, situaré al poemario dentro de una concepción de la historia materialista.

En el poemario, se alude constantemente al cuerpo. En determinadas instancias esto es de manera directa, como cuando se menciona “la belleza / de los cuerpos culturados” (2021: 7), los “cuerpos consumidos / de características femeninas” (2021: 7), el “hermoso templo / que es el cuerpo” (2021: 21), o los “cuerpos televisados y bellos rostros” (2021: 33). El énfasis en la dimensión estética resalta que este cuerpo femenino está siendo constantemente observado, y resalta que estos son deshumanizados mediante la objetivación, que se presenta en los “cuerpos consumidos”, lo que puede ser una alusión al desgaste del trabajo al que están sometidos o a su conversión en mercancía. Además, se mencionan situaciones experimentadas por el cuerpo, como el sudar “agreste” (2021: 7) o el hambre constante descrito en “ana y el hambre. cuatro panfletos”. Estas situaciones a menudo implican padecimientos físicos, como cuando se menciona que la “carne también es hedionda” (2021: 8), que “hiere el músculo / muelas y encías sangran” (2021: 23), o “las hernias brotando irreversibles del agro” (2021: 11), por lo que se puede afirmar que el cuerpo está sujeto al sufrimiento. Asimismo, el cuerpo puede ser

desgajado, como se puede ver en el uso de sinédoques, en las que se emplean partes en lugar del todo, como lo sería la mención de “la calidez del corazón” y “las costillas de esta masa” (2021: 8), o “el pulgar índice medio” y “coordinación ojo-mano” (2021: 11). Se reafirma, entonces, la atomización de partes del cuerpo en ciertas instancias.

Sin embargo, la alusión al cuerpo se encuentra presente también en las acciones que este realiza, como “moler ajíes / picar cebollas” (2021: 7), el fregar constantemente (2021: 14), el encontrarse amasando (2021: 21), “masticar lechuga, trozar la col, lavar el arroz” (2021: 37). El cuerpo, por lo tanto, no es solo inerte, sino también capaz de trabajo. Se alude a que esta capacidad está conectada a una subjetividad, al referirse a una “masa pensante” (2021: 11), que extiende las manos y los brazos “buscando razones” (2021: 21), y se enfatiza la posibilidad de que en el cuerpo que trabaja exista una dimensión cognitiva, que eventualmente derive en acción intencional y no automática. No obstante, las acciones presentadas son acciones alienadas, que recalcan el rol que se le ha sido asignado al cuerpo femenino en el capitalismo. *ana c. buena* encuentra su anclaje en lo corpóreo, en la realidad determinada a la que está atado el sujeto. Se menciona en diferentes instancias que lo que se expresa “es un hecho de la realidad” (2021: 13), anclado “en el curso de los acontecimientos / en los acontecimientos mismos” (2021: 7), y se remite a los “hechos materiales de la realidad” (2021: 14). Versos como “hablar siquiera del fin de la historia / no tiene nada de material”, que enfatizan la importancia de “la historia, implacable” (2021: 35), remiten a la teoría materialista marxista, que plantea que es necesario examinar el ámbito económico para entender lo ideológico. Consecuentemente, el poemario presenta al cuerpo como sujeto a la realidad material. Además, el cuerpo se constituye como motivo en el poemario ya que es el vehículo mediante el cual se efectúa el trabajo. De esta manera, el poemario expande la noción clásica de lo material como lo meramente económico y estructural, y enfatiza dimensión de lo material como lo corporal y lo tangible.

1.2. El cuerpo destruido y sacrificado por los mandatos del cuidado

En el segundo subcapítulo, sostendré que el poemario representa el cuerpo de la mujer como destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado, especialmente los relacionados a las labores de cocina y limpieza. Los ejemplos analizados responden a la marca de género implicada en la división sexual del trabajo y el desgaste físico que esta produce, por lo que emplearé la concepción de reproducción social, tal como trabajada por Silvia Federici en *El patriarcado del salario*, para analizar la relación entre lo material y los mandatos de género. El cuidado, al establecerse como una responsabilidad femenina, sitúa al sacrificio y al dolor como

parte de la dimensión de género y su relación con lo doméstico, implica la limitación y la construcción de la subjetividad del personaje de ana en base a los mandatos de género. Para sostener aquello, me basaré en la concepción de género trabajada por Judith Butler en *Gender Trouble* y emplearé nociones trabajadas por Sarah Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion* sobre el enraizamiento de aquellos mandatos.

En el poemario representa el cuerpo femenino en el contexto del capitalismo como destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado, especialmente a los relacionados a las labores de cocina y limpieza. Ello se puede ver principalmente en la primera sección del poemario, “ana contra la totalidad social. cuatro apuntes metodológicos”, que se compone de cuatro poemas: “actos de amor”, “horas del almuerzo”, “ana contra la totalidad social” y “refriega”.

En el poema “actos de amor”, como a lo largo del poemario, se observa una constante interpelación al personaje de ana, cuyo nombre se repite y a quién se dirigen las preguntas formuladas por la voz poética. La voz poética afirma en los primeros versos la tesis del poema y del poemario: “los actos de amor / tienen efectos materiales, ana” (2021: 7). Lo afectivo, considerado generalmente como una materia meramente ideológica, tiene repercusiones concretas en el mundo sensible. De esta manera, se anuncia ya que la voz poética está separada del personaje central del poemario, y que esta voz aparentemente incorpórea se sitúa a sí misma como una entidad iluminadora frente a alguien en concreto. Después de afirmar que los actos de amor son un origen o causantes de los efectos materiales, la voz poética procede a desplegar su argumento, a manera de intelectual, brindando múltiples ejemplos en el formato de enumeraciones con paralelismos, donde se puede ver que el cuerpo feminizado es destruido y sacrificado en nombre de los mandatos del cuidado que responden a la marca de género. A continuación, elaboraré una lectura cercana del poema “actos de amor”, que cito en su integridad:

actos de amor

los actos de amor
tienen efectos materiales, ana,
piensa sino en el curso de los acontecimientos,
en los acontecimientos mismos,
 piensa en la belleza
de los cuerpos culturados.
piensa en la constitución de los elementos
 ahora acompañándote.
en la tierra que ocupas,
 en la materia que constriñe
 por efecto de la historia:

lustrosa numerosidad
cuerpos consumidos
de características femeninas
en nombre del orden
y la satisfacción sacra
bajo estiércol / pisos terrosos uno tras otro
se levantan a la luz de los siglos
y parecen no dejar rastro
hasta la moderna cocina
que te sostiene.

ana, piensa en la labor que te sujeta:
moler ajíes,
picar cebollas,
resolver el estómago que mengua
—los estómagos de otros—
mantenerse espectro
al margen de la sobremesa,
padecer y entregarse al sulfuro vegetal:
lágrimas sazonan efectivamente 10 000 kilos de encebollado.

los actos de amor tienen efectos materiales.
piensa en picar cebollas, ana:
este es un acto de destrucción
¿de qué / o quién?
—excelente pregunta—
a través de los mecanismos de disciplina y entrega,
sudando agreste
capa tras capa del objeto trozado,
desgajarse frente a la necesidad
de ser un cuerpo a disposición:
tu carne también es hedionda
no apesta a otra cosa que no sea trabajo.
he ahí la respuesta,
no podría ser más evidente.
ana,
10 000 kilos de encebollado y coscorrón
jamás saciarán tu hambre
y sin embargo, esta comunión aparece bárbara
mientras las ollas se siguen rascando
mientras tus manos se remojan en las bateas
del desprecio
¿para quién cortas cebollas tú?
ana,
¿pensaste alguna vez en
los límites en los que habitas?
nunca tan marginal, siempre prescindible,
te encuentro ahora llorando
merced de tus modernos utensilios
—cuchillos, cucharones y cucharas /
machetes, cucharitas y tabloncillos—

10 000 kilos de encebollado
 no son 10 000 estómagos en potencia
 sino
 10 000 kilos de literatura
 rancia / vaginal
 espectros de la historia
 refregándose en el lavabo
 nadie nunca pensó, ana
 en esta tortuosa costumbre
 de ser funcional y práctica
 para la doméstica doctrina
 nadie nunca pensó
 que la calidez del corazón,
 que constituye al hogar
 como el hogar
 y a los encebollados
 como encebollados
 remonta transparente
 contra las costillas de esta masa
 inútil / fatigada

 ana,
 ¿pensaste tú alguna vez en la fatiga?

 los actos de amor
 tienen efectos materiales:
 mientras picas cebollas,
 no hay otro festín
 ni sobras del día anterior
 que no se sirvan
 enteras
 de tus entrañas

El paralelismo, o el uso de la misma estructura sintáctica en diferentes versos, y la enumeración, o el nombrar diversas instancias de un concepto o una idea, son dos de los mecanismos principales de este poema. Se ven ilustrados en el pedido de la voz poética a ana de que piense, en la primera estrofa: “piensa sino en el curso de los acontecimientos, / en los acontecimientos mismos, / piensa en la belleza / de los cuerpos culturados. / piensa en la constitución de los elementos / ahora acompañándote. / en la tierra que ocupas, / en la materia que constriñe / por efecto de la historia” (2021: 7). La anáfora producida por la repetición de las palabras “piensa” y “en” en el inicio de varios versos, que inician el paralelismo y la enumeración respectivamente, remiten a la rutina a la que se encuentra sujeta ana, y recrean en el lector la sensación de estar atada y relegada al ámbito doméstico. Además, aquellos versos enmarcan a la realidad material de manera histórica, basándose en “el curso de los acontecimientos”. Asimismo, es “en los acontecimientos mismos”, o en un contexto particular en el que ana se

encuentra situada. Esta dimensión histórica implica que el ámbito doméstico en el que está ana no es solo “privado”, sino que es producto de las relaciones que se dan en la esfera pública.

Lo material, por su parte, acompaña a ana y la moldea. La voz poética enuncia: “piensa en la constitución de los elementos/ ahora acompañándote./ en la tierra que ocupas, en la materia que constriñe, por efecto de la historia”. Desde estas primeras líneas los rezagos teóricos del poemario relucen: si bien las alusiones a Marx, que influencia corrientes de la filosofía y de las ciencias sociales, no siempre son explícitas, se establece un diálogo continuo con sus ideas. En este caso, los versos remiten a ecos del feminismo marxista. La mención de “espectros de la historia” (2021: 8) parece hacer referencia a las primeras oraciones del Manifiesto Comunista. Sin embargo, la voz poética resalta el ámbito doméstico, factor que no es el principal en las teorizaciones de Marx y Engels, y recalca cómo se ha ignorado, tanto en la práctica rutinaria como en el ámbito teórico, la importancia de la reproducción social y el costo que implica para quienes ejercen sus labores. La subsistencia de la masa, o de los cuerpos, depende “del corazón, / que constituye al hogar / como el hogar” (2021: 8), o del cuerpo determinado que se encarga de las labores domésticas.

Según las conceptualizaciones esbozadas por Marx y Engels, son las relaciones de producción el principal factor determinante en el curso de la historia y en la formación ideológica (1968: 64), ya que plantean que no es la conciencia la que determina a la vida, sino la vida a la conciencia (55). Silvia Federici postula que esto, al situar al comportamiento humano como producto de las relaciones sociales, aporta herramientas a la teoría feminista para desnaturalizar la feminidad como algo intrínseco, y para enfatizar su condición de disciplinamiento aprendido (2018: 12). El trabajo de reproducción social, que abarca cocinar, limpiar, y procrear (15), implica una “forma específica de explotación de las mujeres en la sociedad capitalista moderna” que es ignorada por Marx (13). Federici afirma:

[...] lo que vemos a partir de finales del siglo XIX, con la introducción del salario familiar, del salario obrero masculino [...], es que las mujeres que trabajaban en las fábricas son rechazadas y enviadas a casa, de forma que el trabajo doméstico se convierte en su primer trabajo y ellas se convierten en dependientes. Esta dependencia del salario masculino define lo que he llamado «patriarcado del salario»; a través del salario se crea una nueva jerarquía, una nueva organización de la desigualdad: el varón tiene el poder del salario y se convierte en el supervisor del trabajo no pagado de la mujer. Y tiene también el poder de disciplinar. Esta organización del trabajo y del salario, que divide la familia en dos partes, una asalariada y otra no asalariada, crea una situación donde la violencia está siempre latente (2018: 16-17).

Todo lo ocurrido en la realidad material, constituida por relaciones de producción, ha llevado a la reproducción social como dimensión generizada, a lo doméstico como “[...] labor que [...] sujeta” (2021: 7), como trabajo que ata. Esto demuestra que la voz poética no es moldeada

individualmente, sino que corresponde a un determinado grupo social y cuyas condiciones son el resultado de un proceso histórico. Este último sitúa a las mujeres en una posición de desventaja, en la que se encuentran subordinadas a los varones, puesto que dependen económicamente de ellos.

Además, el poema resalta la violencia presente en las labores domésticas, no solo en tanto se requiere de estructuras violentas que amenazan con el castigo para que estas se ejerzan, sino también en tanto son acciones que tienen un potencial violento. Para lograr esto, se emplea un paralelismo en las estructuras sintácticas de enumeración colindantes en los versos “—cuchillos, cucharones y cucharas / machetes, cucharitas y tablones—” (2021: 8). Este recurso también se encuentra en la estructura métrica y tónica entre ambos versos, lo que hace más resaltante todavía la disonancia que produce la mención de los machetes, pensados principalmente como armas, entre el resto de las herramientas de cocina.

En el poema se anuncia que el espacio doméstico es el que drena al sujeto femenino: “lustrosa numerosidad / cuerpos consumidos / de características femeninas” (2021: 7). No obstante, la voz poética enfatiza que los efectos materiales de los actos de amor son invisibilizados: “bajo estiércol / pisos terrosos uno tras otro / se levantan a la luz de los siglos / y parecen no dejar rastro / hasta la moderna cocina / que te sostiene” (2021: 7). A través de la historia, los “pisos terrosos” en los que se desarrollaban las funciones domésticas son escondidos, hasta que solo queda una cocina pulcra, nueva, descontextualizada, pero que al mismo tiempo se posiciona como la base de las labores de las mujeres. Ya en el epígrafe de “ana contra la totalidad social. cuatro apuntes metodológicos” se anunciaba: “if you write a domestic poem / you’re foolish”. Con este tono irónico, tomado prestado de la poeta estadounidense Nikki Giovanni, una mujer negra y madre soltera, quien dedica parte de su obra a la experiencia de la maternidad, Román se enfrenta a las nociones preexistentes sobre la escritura que se centra en lo que vendrá a ser el espacio central de la primera parte de ana c. buena: el hogar. El ámbito doméstico es el punto de intersección entre la dimensión material y los mandatos de género: el ambiente por excelencia de la reproducción social. Ello desestabiliza la noción de una división tajante entre lo público y lo privado, puesto que demuestra la confluencia de aquellos ámbitos.

La enumeración presente en la segunda estrofa continúa con la elaboración sobre el alcance de los efectos materiales de los actos de amor, producidos por el cuerpo de ana. El asíndeton, o la ausencia de la conjunción “y” en los versos “ana, piensa en la labor que te sujeta: / moler ajíes, / picar cebollas, / resolver el estómago que mengua / —los estómagos de otros— / mantenerse espectro / al margen de la sobremesa, / padecer y entregarse al sulfuro vegetal: / lágrimas sazonan efectivamente 10 000 kilos de encebollado” (2021: 7) crea una sensación de infinitud

y velocidad en la enumeración de las labores, y esta omisión parece acelerar el texto en su reflejo de una acumulación desestructurada, reminiscente a la de la lógica capitalista que enmarca la labor de reproducción social. Ahí, el trabajo de cocina se conecta con la estrofa anterior, en la que los cuerpos feminizados son consumidos “en nombre del orden / y la satisfacción sacra”, lo que alude al orden social sostenido por los mandatos de cuidado y por las tareas de reproducción social que recaen en las mujeres. Federici plantea en *Calib n y la bruja* (2010) la noción de reproducción social para denominar al trabajo no asalariado de crianza de la clase trabajadora que recae en las mujeres. En *El patriarcado del salario*, Federici sostiene que “es el trabajo doméstico el que produce la fuerza de trabajo”, y que “el trabajo de reproducción es el pilar de todas las formas de organización del trabajo en la sociedad capitalista”, ya que este se encarga de la reproducción de la mano de obra (2018: 18). Además, en *El patriarcado del salario*, Federici desnaturaliza la feminidad, apoyándose en el marxismo, y propone una conformación histórica de las expectativas y los mandatos de género, así como una cualidad cambiante a lo largo del tiempo de estas (2018: 12). Estos abordajes teóricos aportan en la propuesta sobre la construcción de una feminidad de la clase proletaria en *ana c. buena*, al ser complementados por un personaje que se mantiene encapsulada en el ámbito doméstico, sin naturalizar el ámbito de la reproducción social como una dimensión inherentemente femenina. Consecuentemente, vemos que hay una marca de género en la escritura anclada en las condiciones materiales e históricas en *ana c. buena*.

El pensar en la labor que sujeta y ata a ana no sólo remite a las condiciones materiales de su situación, como hemos visto previamente, sino también a los mandatos y a las expectativas de género que se insertan en el ámbito material. Ambos, generalmente presentados como una falsa dicotomía, están históricamente enlazados. El trabajo de “resolver el estómago que mengua/ —los estómagos de otros—” (2021: 7) se inserta en el mandato del cuidado, socialmente relegado a las mujeres. En “actos de amor” también se hace alusión a “los mecanismos de disciplina y entrega” (2021: 7), lo que alude a condicionamientos aprendidos y sancionados socialmente. El sudor “agreste” (2021: 7), contrapuesto y materializando la disciplina y la entrega, enfatiza la dimensión corporal del desgaste, o la manifestación material del cuasi sinestésico hedor a trabajo (2021: 8). Esto se enmarca como la respuesta a la pregunta por la destrucción concreta del cuerpo, y no de un ideal abstracto de belleza, como el “de los cuerpos culturados” (2021: 7).

Para poder ahondar en el concepto de los mandatos de género, explicaré la noción de género que se empleará en este trabajo. En la actual sociedad occidental, la noción de género implica generalmente una concepción binaria, en la que se es o masculino o femenino, y conlleva una

carga significativa, por la que se le atribuye una serie de características a cada género que se esperan de todos los individuos, creando así una normativa social. Si bien a lo largo de la historia se ha pensado que el género representa una diferencia biológica, esencial en los seres humanos, a partir de fines del siglo XX aquella perspectiva ha sido fuertemente cuestionada. Entre sus críticos se encuentra Judith Butler, quien plantea la teoría de la performatividad del género como explicación del actuar determinado que identifica y diferencia a un género de otro.

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (Butler 2007: 17).

En su libro *El género en disputa*, Judith Butler sostiene que el género no es un rasgo inherente a un sujeto, sino que es constituido a partir de un accionar constante que crea la ilusión de su existencia a priori (2007: 17). Debido a ello, uno produce y reproduce el género, pues es consciente de las normas sociales que su asignación implica y se intenta acatarlas. Por lo tanto, la expresión de la masculinidad o la feminidad como acto repetido construye los géneros masculino y femenino, respectivamente. Esta perspectiva complementa a la de Federici, puesto que si bien el concepto de la reproducción social ayuda a entender cómo la dimensión de género limita la agencia de los sujetos, la performatividad aporta la idea de la creación de una subjetividad determinada que abarca planos como el estético y el emocional.

La subjetividad determinada marcada por el género puede predisponer a un sujeto a la acatación de los mandatos, ya que los naturaliza y les da la apariencia de ser algo biológico o constitutivo en vez de cultural. Los mecanismos que se asumen como propios del género femenino llevan a una a “desgajarse frente a la necesidad / de ser un cuerpo a disposición” (2021: 7) en el marco del cuidado al otro. La repetición constante de los mandatos también es explícita en “horas del almuerzo”, poema que analizaré a continuación. En los versos “las horas rogando activamente / coordinación ojo-mano las horas repitiéndome / esta es la prueba definitiva que me pone / la crianza mansa y ejemplar / con la que me arrojé del día al día” (2021: 11) se enfatiza la naturaleza aprendida de la feminidad y el acatamiento rígido de las normas de género, que incluyen la docilidad y la perfección, mediados por la repetición hasta el perfeccionamiento de las tareas. El tiempo, mediante la mención de las horas y los días, es también una dimensión que se enfatiza: no basta con lograr en algún punto el ideal de mujer, esta es una labor que se debe mantener de manera sostenida.

El poema se encuentra aquí citado en su enteridad:

horas del almuerzo

emplatada la beterraga en trozos y trozos
no tienes ni idea del tiempo alimentándote
 las horas transcurridas en el ollón
fuego alto reposa la hornilla predilecta
 las horas acumulándose en la cáscara
las horas drenándose bombeando sanguínea hacia
el pulgar índice medio la hoja del cuchillo
la superficie del piso laminado
 las horas rogando activamente
coordinación ojo-mano las horas repitiéndome
esta es la prueba definitiva que me pone
 la crianza mansa y ejemplar
con la que me arrojé del día al día
 y viceversa
las horas desencajándose la masa pensante
 la masa muscular: muslos que rebosan
en la misma ruta hacia los mercados repitiéndome
esta es la prueba definitiva
 que me otorga la escasez
 ojalá y las raíces estén frescas
 ojalá por ahora y sea suficiente
las horas que pasa un solo vegetal cultivándose
las manos que lo arrancan de la tierra
 la dureza del salario del jornal
las hernias brotando irreversibles del agro
 hacia la riqueza nacional hacia
 las horas del alba primer fragmento
de la rutina hacia las horas del almuerzo

emplatado no tienes ni idea de las distancias
 los intercambios los cruces los circuitos
perfectos cerrados
el tiempo masticándose
 babeando
trozado no sabes lo que es eso y, aun así
no te fías de sus sabores
 me dices
ana,
a mí no me gustan las beterragas

En este poema, se mantiene el registro teórico que remite a un intelectual y la interpelación a un receptor en segunda persona, pero se emplea la primera persona singular y la voz poética se refiere a sí misma como “ana”, por lo que se puede inferir que se le está prestando la voz al personaje, y que este está interviniendo en la interacción. Esto también puede servir como el primer indicio de que quizá ana y la voz poética sean la misma persona y de que la separación

de las voces sea producto de un desdoblamiento, como explicaré en profundidad en el segundo capítulo.

Lo primero que resalta en el poema es el uso de la anáfora producida por la mención de “las horas” al inicio de diferentes versos: “las horas transcurridas en el ollón”, “las horas acumulándose en la cáscara”, “las horas rogando activamente”, “las horas desencajándome la masa pensante”, “las horas que pasa un solo vegetal cultivándose”, “las horas del alba primer fragmento” (2021: 11). La estructura sintáctica de varios de aquellos versos también presenta paralelismo; asimismo, se personifica al tiempo y se enmarca a las horas como procesos corpóreos, como en el verso “las horas drenándose bombeando sanguínea hacia / el pulgar índice medio la hoja del cuchillo” (2021: 11). Así, se crea una sensación de repetición interminable de la rutina, que se extiende diariamente hacia el infinito. Además, al despersonalizar el proceso al mismo tiempo que se mantiene corpóreo, se efectúa una mecanización que remite a la industrialización de las labores en la modernidad y que llama la atención sobre la alienación que con la que el sujeto se enfrenta en relación a su trabajo.

Las repeticiones en el poema también están presentes en el nivel fonético: la “t” cuenta con varias instancias en los versos “emplatada la beterraga en trozos y trozos / no tienes ni idea del tiempo alimentándote” (2021: 11). Esta aliteración crea una cacofonía por la sensación de dureza de la consonante, lo que remite a la pesadez del trabajo de cocina y el tiempo que consume. A este quehacer diario de la cocina, que abarca desde “las horas del alba primer fragmento/ de la rutina hacia las horas del almuerzo”, que ocupa gran parte del tiempo de ana, se le suma la labor de limpieza.

En el poema “refriega”, la aliteración cacofónica de la “r” a lo largo del poema causa un efecto similar al descrito en “horas del almuerzo”: “friega refriega los rastros del primer orín / de la jornada cargado de amoniaco la mierda / seca extendida a sus anchas y encuentra el brillo / el esplendor de la taza del inodoro” (2021: 15). Además, la organización espacial del texto es compacta y continua, lo que le da una sensación abrumadora, similar a la que acompaña la tarea que describe: la limpieza de un baño. En el poema, el paralelismo se encuentra en las estructuras sintácticas que se repiten luego de mencionar “friega refriega”, lo que en sí es un pleonismo debido a la repetición del término, lo que lo hace redundante. El efecto que esto tiene es la saturación, que conecta con la que siente ana frente a la rutina. Se enfatiza la “repetición y disciplina”, el “cristalino reflejo”, el hecho de que no haya “ni una mancha”, “el desgaste de [las] manos”, y que esto suceda “una y otra vez” (15). Nuevamente, la rutina y la perfección son elementos resaltantes, asociados también al ámbito doméstico. Al emplear la idea de Butler de que el género es la estilización repetida del cuerpo que crea un marco regulatorio rígido, se

puede observar, en la primera sección del poemario, a un sujeto femenino que ha sido sometido, no por una figura masculina en particular, puesto que no aparece ninguna de manera explícita más que la mención vaga de partes sueltas del cuerpo como estómagos o alusiones generales a una “masa”, sino por una estructura social sostenida por una base económica, en la que se encuentra en desventaja de manera sistémica.

Los mandatos de género son construidos y reproducidos a partir de su repetición. Los versos “los actos de amor/ tienen efectos materiales, ana” y sus implicaciones históricas y sociales se complementan con lo que se afirma en “ana contra la totalidad social”: “este es un hecho de la realidad”. Este hecho alude a “generaciones de mujeres/ con los dedos ampollados/ por las estructuras metodológicas/ de las disciplinas”. Los versos aluden a que los mandatos se formulan y reformulan, adaptándose a través del tiempo, y perdurando por esa misma razón. Es este enraizamiento social lo que ha mantenido a las mujeres subyugadas, y sus efectos se ponen de manifiesto físicamente.

La teorización de Sarah Ahmed, quien sostiene que el género, como forma social producto de la repetición, incluye condiciones de subordinación en la construcción de una subjetividad particular a las que nuestras emociones nos pueden atar (2014: 12), permite entender cómo es que los mandatos de género terminan enraizados. Además, Ahmed explica cómo las emociones han sido históricamente relacionadas con la feminidad, la naturaleza y la debilidad, puesto que presentan al sujeto emocional como pasivo y maleable (2015: 22). El poemario parece afirmar que el mandato hacia la disposición afectiva y su vínculo con la constitución del género posibilitan la reproducción social, a la vez que las condiciones materiales constriñen a los cuerpos feminizados y moldean su subjetividad. Como visto previamente, “actos de amor” enmarca la labor de ana como “resolver el estómago que mengua/ –los estómagos de otros–” (2021: 7), lo que implica “padecer y entregarse al sulfuro vegetal” (2021: 7). Consecuentemente, aquel poema establece una relación de dominación vinculada intrínsecamente al sufrimiento, al mismo tiempo que recalca cómo el cuidado del otro se configura como una responsabilidad femenina. El dolor, el cansancio y la incomodidad producto del hedor de la cocina es secundario a cumplir la labor que debe ser llevada a cabo: el satisfacer al resto.

Asimismo, el poemario plantea a la destrucción del cuerpo de la mujer como uno de los efectos materiales de los actos de amor. En medio de la labor de cocina, la voz poética se pregunta qué, o a quién, se destruye. El yo lírico encuentra la respuesta “a través de los mecanismos de disciplina y entrega” (2021: 7), al describir cómo el picar cebollas implica “desgajarse frente a la necesidad/ de ser un cuerpo a disposición (2021: 7)”. Los mandatos de género del trabajo

doméstico y de la entrega absoluta transforman físicamente a ana, que “no apesta a otra cosa que no sea trabajo”, ya que no puede escapar de él ni en la privacidad del hogar.

El “mantenerse espectro/ al margen de la sobremesa” (2021: 7) también implica sufrimiento; sin embargo, este se relaciona con la minimización del cuerpo feminizado, tanto con los mandatos de comportamiento como con los estéticos que se imponen sobre estos. En lo que se refiere al primer punto, el ideal femenino es dócil y educado, casi decorativo una vez que sus tareas domésticas han sido realizadas. El segundo punto se conecta con el primero, en tanto el cuerpo femenino debe ser valorado estéticamente para que pueda cumplir su función decorativa, y, al seguir un patrón delgado y esbelto, implica comer solo lo suficiente para subsistir. En este caso, el hambre acompaña en todo momento a la voz poética. En “horas del almuerzo” el yo lírico expresa: “esta es la prueba definitiva/ que me otorga la escasez”. Todo es frugal, vivir al límite es la meta constante e inalcanzable.

La voz poética hasta da de su cuerpo para alimentar al resto: sus “lágrimas sazonan efectivamente/ 10 000 kilos de encebollado” (2021: 7), al mismo tiempo que “no hay otro festín/ ni sobras del día anterior/ que no se sirvan/ enteras/ de [sus] entrañas” (2021: 9). El bienestar del otro, en principio, se antepone a la subsistencia del cuerpo feminizado. Esta idea se repite en los versos “los actos de amor tienen efectos materiales./ piensa en picar cebollas, ana:/ este es un acto de destrucción/ ¿de qué / o quién?/ —excelente pregunta—”. El cuerpo del yo lírico, mermado y destruido, tanto por los demandantes que son los quehaceres domésticos como por los mandatos de la minimización del cuerpo, ambos en pos de satisfacer y cuidar a un otro externo, es canibalizado. Las preguntas retóricas de la voz poética una vez más apuntan al ámbito cognitivo, que será examinado en el segundo capítulo, y su relación con el cuerpo y su desgaste. La conclusión parece ser que estos son los efectos concretos de los actos de amor: la continua destrucción corporal de quienes los ejercen. Toda celebración y rezagos se nutren del cuerpo, lo que nuevamente remite al canibalismo. Finalmente, cumplir con los mandatos de cuidado es autodestruirse.

1.3. El cuerpo como constitutivamente hambriento

En el tercer subcapítulo, sostendré que el poemario representa el cuerpo como constitutivamente hambriento. El hambre en *ana c. buena* no solo cumple un rol literal, como necesidad fisiológica que debe ser saciada para cumplir con la necesidad de subsistencia, sino que se presenta como una figura metafórica que, frente a las demandas insaciabiles del capital y de su lógica de la acumulación, demanda justicia e implica una dimensión política.

El poemario, además de elaborar un motivo del cuerpo feminizado destruido y sacrificado por los mandatos del cuidado asignados por la división sexual del trabajo, construye un motivo del cuerpo como constitutivamente hambriento frente a las demandas insaciables del capital y de su lógica de la acumulación *ad infinitum*. Ello se ve principalmente, pero no de forma exclusiva, en la segunda sección del poemario: “ana y el hambre. cuatro panfletos”.

El epígrafe en esta sección es de Miguel Hernández: “El hambre es el primero de los conocimientos: tener hambre es la primera cosa que se aprende”. La cita nos remite al aprendizaje y al ámbito cognitivo, que será explorado en el segundo capítulo. Además, anuncia al hambre como inherente: es un aprendizaje constitutivo. El hambre no hace aquí su primera aparición, sino que esta ya había sido mencionada en “actos de amor”: “10 000 kilos de encebollado y coscorrón / jamás saciarán tu hambre” (2021: 8). De esta manera, el hambre se ata al personaje de ana y acompaña su experiencia, además de dejar en claro que no es un hambre meramente físico, puesto que este no podrá ser satisfecho a pesar de la abundancia de la comida. Daniel Rees afirma, en su libro *Hunger and Modern Writing: Melville, Kafka, Hamsun, and Wright*, que el hambre, en un sentido general, es una necesidad física, común a todos los seres vivos, cuya resolución es uno de los motores fundamentales para la subsistencia; no obstante, enfatiza que existe otro tipo de hambre, inherente a la mente y al intelecto (2016: 1-3). La relación entre el cuerpo, el hambre y la toma de conciencia de la explotación en el contexto del capitalismo será analizada en el segundo capítulo; sin embargo, cabe resaltar aquí que la dimensión cognitiva no se limita a un hambre abstracto referido al mundo de las ideas, sino que está íntimamente relacionada con un proyecto político común.

La relación con las estructuras de poder se ve también en la primera sección, ya que el hambre de los otros puede ser visto como el motor de los mandatos de cuidado y de la reproducción social, que pone en movimiento al cuerpo feminizado. Esto se puede ver en los siguientes versos de “actos de amor”:

tu carne también es hedionda
no apesta a otra cosa que no sea trabajo.
 he ahí la respuesta,
no podría ser más evidente.
ana,
 10 000 kilos de encebollado y coscorrón
jamás saciarán tu hambre
y sin embargo, esta comunión aparece bárbara
 mientras las ollas se siguen rascando

La carne hedionda de ana se presenta como respuesta a la pregunta sobre la destrucción que producen los actos de amor, y el resultado es el hambre insaciable de ana, que, al no poder ser saciado con comida, tiene que responder a otra dimensión que no sea la fisiológica. Consecuentemente, se puede afirmar que si bien el hambre se experimenta individualmente, este es algo común que arma un tejido, o un “régimen de rigor” (2021: 23) que configura estructuras opresivas, que para ser satisfecho necesita de algo más que la mera satisfacción de la más esencial de las necesidades básicas.

En el poemario, el hambre físico de otros se configura como un mandato social de género, y, por lo tanto, como un elemento organizador de la sociedad. La “necesidad / de ser un cuerpo a disposición” aparece como un imperativo y resulta en carne “hedionda”, que “no apesta a otra cosa que no sea trabajo” (2021: 7). Este olor se asocia también al cuerpo femenino, que deja su marca en el producto, en este caso, los 10 000 kilos de encebollado, que son convertidos en “10 000 kilos de literatura / rancia / vaginal” (2021: 7). En el artículo “Olfactory Social Stratification”, Sayantan Ghosh argumenta que la estratificación social y olfativa están conectadas, ya que, sea esta correcta o no, la percepción olfativa de los estratos sociales es diferente (2016: 29). Ghosh afirma que las identidades olfativas, tanto de género como de clase, son constructos sociales, por lo que el género clasifica al olor y que el olor define al género. A pesar de que las connotaciones sociales asociadas al olor puedan variar según el contexto, la relación entre el género y el olor mantiene ciertas características, como la representación de las mujeres como fragantes, y la de los cuerpos de las mujeres de clase media y alta como perfumados (2016: 37). La preparación de la comida y la limpieza implican contacto con olores socialmente no deseables. Por lo tanto, el mal olor se presenta como una amenaza para el estatus de una mujer como tal, y la clasifica como parte de la clase obrera, como una desviación del grupo. Las “clases bajas” son segregadas socialmente también por la percepción moral atribuida al olor, en tanto no solamente se piensa que lo que huele bien es bueno y lo que huele mal es malo, sino que también que lo que es bueno huele bien, y lo que es malo huele mal (2016: 46). La literatura de mujeres, en este caso, al ser percibida como “rancia / vaginal”, está cargada de un juicio moral, lo que refuerza el lugar relegado de la mujer al ámbito doméstico, donde las impurezas no serán percibidas por la esfera pública y no causarán disgusto en otros. De esta manera, el poemario resalta la conexión entre el hambre, sus efectos físicos como el olor y la interpretación moral de estos aspectos que se tiene socialmente.

La idea del hambre como factor que influye en la configuración del orden social también se encuentra en el primer poema de la segunda sección, “panfleto #1”, que aparece en su enteridad a continuación:

panfleto #1

extiendo mis manos
buscando razones

¿no era la paciencia
un valor invaluable
que habrías tú de cultivar
 en este hermoso templo
que es el cuerpo?

he sido bastante paciente
—muy pero muy razonable—
 durante todo este tiempo
y sin embargo sigo masticando saliva
 sigo hambrienta

he estado hambrienta toda mi vida

extiendo mis brazos
buscando razones:
atravesada por la esfera pública,
por sus pactos y sus costumbres,
 me encuentro empeñada
porque la paciencia no es moneda corriente
 —mucho menos pensar intercambiarla—
me encuentro amasando
 sobrante este pellejo mío
—cicatrices quedan en el aire:
 documentar el terror
 es documentar la estructura
 de un cuerpo hambriento—

me encuentro preguntando
 para qué sirve la paciencia
y acaso qué hacer
 cuando ya no se posee

tengo hambre
y no puedo esperar a comer

El poema hace uso de la primera persona singular, que en la primera y tercera sección del poema se emplea solamente en los poemas en los que la voz poética se refiere a sí misma como ana. Aunque en esta instancia no aparezca el nombre, podemos suponer que es también ana quien habla en el poema. En el poema hay instancias de repeticiones, como lo es el paralelismo de la estructura gramatical de los dos primeros versos de la primera y la quinta estrofa, en los que la voz poética extiende manos y brazos “buscando razones” (2021: 21). Aparte de la simetría sintáctica, los versos también cuentan con la misma estructura métrica y tónica. Otro

ejemplo de paralelismo se puede encontrar en los versos “me encuentro empeñada”, “me encuentro amasando” y “me encuentro preguntando”. Además, las instancias de concatenación en los versos “y sin embargo sigo masticando saliva / sigo hambrienta / he estado hambrienta toda mi vida” y en “documentar el terror / es documentar la estructura / de un cuerpo hambriento” (2021: 21), generan la impresión del hambre como un tejido extenso, no solo como experiencia comunal y como configuración del orden social, sino como una constante a lo largo de la vida.

Que el verso “he estado hambrienta toda mi vida” por sí mismo conforme una estrofa entera enfatiza esta constante, y da una sensación de aislamiento. Por lo tanto, ejemplifica cómo el hambre, si bien es colectiva, se experimenta de manera individual, y puede llevar a la concepción de que es una experiencia atomizada. Esta es otra instancia de la alienación producida en el capitalismo, no sólo del trabajador en relación a su trabajo, sino también en relación a las demás personas que comparten sus desafíos. Como visto previamente, este hambre no es solo físico, aunque sus secuelas más visibles sí lo sean, como el pellejo sobrante o las cicatrices. El hambre origina miedo, el “documentar el terror / es documentar la estructura / de un cuerpo hambriento” (2021: 21), tanto por la subsistencia personal como por el grupal; el cuerpo hambriento es, en este caso, un cuerpo social y el hambre una injusticia estructural. La afirmación “tengo hambre / y no puedo esperar a comer” (2021: 21) de la última estrofa invita a pensar en un llamado a la acción política, lo que es respaldado por el tono amenazador del poema. La ironía presente en la pregunta retórica que enmarca a la segunda estrofa, que será explorada a profundidad en el segundo capítulo, cuestiona al ideal de la paciencia, ya que este no ha rendido frutos. El hambre, al sobrepasar a la paciencia, incita a la acción.

En el segundo poema de la sección, “panfleto #2” se profundiza en la dimensión comunal del hambre al afirmar en varias instancias que es “un régimen de rigor” (2021: 23).

verás, el hambre
es un régimen de rigor,
 ¿qué clase de poemas eres capaz
 de escribir sabiendo eso?
innecesariamente largos,
 pretenciosos
vacíos entre palabra y palabra
 pura estética excremental

no puedes alimentar a nadie
 con palabras brillantes

El poema enmarca al hambre como un elemento impuesto, no necesario. El “régimen” hace alusión al tipo de gobierno, lo que se puede relacionar con la clase capitalista, que, según Marx, domina al Estado y lo emplea como herramienta de despotismo de clase, como postulado en la tercera parte de “La guerra civil en Francia” (2010: 328-329). El “rigor” remite a la disciplina y a la sujeción, al adiestramiento del cuerpo, a la mecanización: nos encontramos con una representación del régimen de trabajo, impuesto por el hambre, como un mecanismo de dominación. Sin la amenaza del hambre no se puede mantener el régimen de explotación.

El yo lírico se pregunta por el rol del arte y de la poesía en un contexto en el que el artista es consciente de aquel hecho. ¿Qué se puede crear bajo el capitalismo y su naturaleza alienante, cuando la principal preocupación es subsistir? La interrogante implica una reflexión metapoética. El destinatario parece ser, en esta instancia, la poeta misma, o la figura de poeta que la voz lírica emplea para conceptualizarse. El hecho de que la voz poética se piense a sí misma como una arquitecta de una expresión expresamente poética, la posiciona nuevamente como una figura intelectual, aunque crítica de las limitaciones de lo que se puede cambiar dentro del plano simbólico y estético. El posicionarse a sí misma como destinataria de la pregunta por la relación entre la literatura y el hambre resalta, por un lado, la urgencia de este último, en contraste con la aparente frivolidad que implicarían las “palabras brillantes”. Por otro lado, este desdoblamiento autocrítico de la voz poética, que sabe a sus esfuerzos artísticos, el presente poemario incluido, insuficientes para combatir a las injusticias estructurales, implica volcar su mirada hacia sí misma con escrutinio y un tono burlón, para luego buscar la solución del problema fuera de sí.

La respuesta ofrecida a la pregunta inicial parece ser que el arte tiene un matiz artificial, “innecesario”, alejado de lo cotidiano y de las dolencias de la clase trabajadora. El hambre es un producto de las condiciones materiales, ya que la clase proletaria, desposeída del control de los medios de producción, se ve obligada a prestar su labor a la burguesía, y, consecuentemente, a ser explotada, para poder sobrevivir. La alusión a “palabras brillantes” remite a la idea de que las palabras claras, precisas e iluminadas por sí mismas no lograrán vencer a la lógica capitalista, y a su naturaleza superestructural. Nos dice: la ideología, la falsa conciencia, no va a ser derrotada solo mediante el arte. La ideología intenta impedir que se pueda tomar conciencia de clase. Así, el control que ejerce sobre el cuerpo del trabajador es total: lo aliena completamente. La imagen evocada por el verso “el hambre es un régimen de rigor: / no hay cuerpo que se contente / entregado a la regla de la escasez / y aguante” (2021: 23) presenta un cuadro de enajenación y alienación por el trabajo, en el que no se pueden alcanzar las potencialidades ni desarrollar las habilidades de los individuos. El capitalismo aplasta a los

trabajadores con una fuerza demoledora. Consecuentemente, es necesario algo más que solo palabras habladas, declamadas o escritas.

El énfasis del poema en la exigencia y la vigilancia crea un ambiente de urgencia, y la afirmación final “pero comerán” remite al afán emancipador y a un horizonte utópico en el que el ser humano pueda ser verdaderamente libre. La alienación producto de la explotación, fuente del padecimiento y el hambre de la clase obrera, es parte del proceso de toma de conciencia de clase, y, aunque el arte por sí mismo no pueda solucionar las contradicciones del sistema, el poema encuentra esperanza en la clase trabajadora.

Sin embargo, aquella esperanza requiere de una visión común compartida, que parece faltar en “panfleto #3”. En aquel poema, la soledad del verso “yo sé lo que es pasar hambre” (2021: 25) se contrapone a la aparente ubicuidad de esta experiencia, y resalta la falta de comprensión que ana encuentra en todo lugar y en todo momento, como ilustrado por las anáforas producidas por las repeticiones de “en” y “cuando” al inicio de la mayoría de los versos. Que el verso “y pasan de largo” (2021: 25) también conforme una estrofa entera solidifica la indiferencia que el resto demuestra a pesar de su supuesto conocimiento de la experiencia, y esta falta de empatía refuerza la sensación de aislamiento.

En el poema “panfleto #4”, la voz poética reconoce este aislamiento, y hace un llamado explícito a la clase obrera, para que pueda tomar conciencia de las implicancias del hambre, más allá de lo fisiológico e individual. El poema se dirige directamente a la “segunda fila de la historia, / masa sin ocupación, / audiencia hambrienta” (2021: 27), y se pregunta si es posible nombrar al poder y a los procesos que pone en marcha, cuya urgencia es enfatizada mediante el paralelismo en los versos colindantes “¿es este un movimiento visible? / ¿es este un movimiento posible de nombrar?” (2021: 27). Se llega a la conclusión de que es “ciertamente, un movimiento / articulable hacia otros recursos del entendimiento”. Este enlace con lo cognitivo se manifiesta nuevamente en el paralelismo presente entre las estrofas “hay que referirse al hambre / hay que nombrarlo / *lo que no se nombra no existe* / –apunte ingenioso–” y “hay que referirse a los desplazados / hay que nombrarlos / *lo que no se nombra no existe* / –cosa bastante inteligente–” (2021: 27), que conectan la aparente experiencia individual del hambre con la dimensión colectiva que implica hablar de “desplazados”: la conceptualización del hambre como un asunto comunal es necesaria. La solución ofrecida por el poema es el ruido que implica la destrucción del cuerpo o que es producido por “las bocas estomacales”. De esta manera, el hambre se posiciona como un catalizador de la acción que rompe el “silencio” del *status quo* que mantiene oculta la injusticia. El poema entonces se dirige a aquellos que todavía no toman conciencia por parte de quienes han podido nombrar e indicar los males; la última

estrofa da a entender que el hambre ya ha sido tomado como cuestión colectiva por estos últimos: “entérense: / tenemos hambre” (2021: 28).

1.4. Conclusiones parciales

En conclusión, en este capítulo, se ha demostrado que, mediante la alusión constante al cuerpo, este se construye como motivo a lo largo del poemario. El cuerpo se presenta de manera atomizada y es alienado por sus condiciones, presentadas de manera histórico-materialista. El cuerpo de la mujer bajo la explotación capitalista es representado como destruido y sacrificado por las labores de reproducción social, principalmente las de cocina y limpieza. Así, el poemario logra expresar cómo los mandatos de cuidado, enmarcados como “actos de amor” y dirigidos siempre hacia otras personas, forman parte de la construcción de una vida no natural, sino cultural e histórica, determinada por las relaciones de producción que desgastan al cuerpo de la mujer al considerarlo un insumo más. Los poemas hallan la forma de visibilizar esta base identitaria encarnada en la repetición y la disciplina, y cómo esta facilita la subordinación frente a las estructuras opresivas del capitalismo y el patriarcado. Al hacer tangible la confluencia entre los mandatos de género y la realidad material, el poemario desestabiliza la noción de que estas dimensiones están separadas, así como lo estarían a primera vista la esfera doméstica y la pública. El uso de recursos retóricos basados en la repetición, tanto de sonidos, palabras, y estructuras sintácticas y métricas crea una sensación abrumadora y aplastante, similar a lo que ana siente al enfrentarse a la rutina que la mecaniza diariamente y que la encamina hacia la autodestrucción.

Además, el abordaje del poemario del tópico del hambre muestra la tensión entre la experiencia individual y atomizada de la explotación y su experiencia colectiva, que dota potencialmente a quien la sufre de la posibilidad de la toma de conciencia mediante el replanteamiento comunal del sufrimiento individual como reflejo de la división del trabajo. El hambre, al concebirse de manera atomizada, responde a la alienación producida en el capitalismo, no sólo del trabajador en relación a su trabajo, sino también en relación con las demás personas que comparten sus desafíos.

El tema del hambre en el poemario también lleva a una pregunta sobre la consciencia y su relación con lo material: el hambre de ana, incapaz de satisfacerse con comida, necesita de un insumo que pasa por lo cognitivo, pero solo en tanto este es un paso necesario para efectuar cambios materiales, como se verá en el siguiente capítulo.

Capítulo II: La toma de consciencia a partir del motivo del cuerpo

El presente capítulo se centrará en cómo el poemario explora la toma de consciencia de la explotación en el contexto del capitalismo tardío. Se sostiene que, mediante el desdoblamiento de la voz poética y las yuxtaposiciones constantes entre lo abstracto y lo concreto, así como el trabajar la tensión entre las exigencias teóricas y las limitaciones prácticas, el poemario resalta la brecha entre la intelectualización de los procesos que rodean al sujeto femenino explotado, y la experiencia vivida de la rutina aplastante de la persona subordinada en el régimen capitalista y patriarcal. Mediante el desdoblamiento de la voz poética y los desencuentros producidos entre las subsecuentes voces, el poemario le da forma a una mirada crítica en relación con los mandatos impuestos sobre el cuerpo. En esta sección, será relevante la elaboración de Foucault sobre los mecanismos de vigilancia en el mundo contemporáneo, así como la conceptualización de Marx sobre la ideología y la teoría de Lukacs sobre la toma de consciencia. Para Lukács, la toma de consciencia de clase consiste en desnaturalizar las formas de vida social contingentes que aparecen debido a las relaciones económicas dadas al intentar explicar su carácter histórico (1970: 77). La consciencia de clase permite que la clase obrera pueda distinguir su interés común de clase. Esto es fundamental para la lucha ideológica y social que busca la disolución de la sociedad de clases y de la explotación de la clase subordinada que esta implica. Sin embargo, la conceptualización de Lukacs no contempla la toma de consciencia de clase por una mujer, algo por lo que el poemario se pregunta constantemente.

2.1. Brecha entre intelectualización y la experiencia

Ya que en el primer capítulo he establecido que la manera de representar al sujeto femenino bajo el capitalismo de *ana c. buena* es mediante la construcción del motivo del cuerpo destruido y hambriento, quiero ahora sostener que es sobre esa base que el poemario trabaja el tema de la consciencia de la explotación a la que está atada ana. Para lograr esto, en este primer subcapítulo explicaré la aparente división efectuada entre cuerpo y mente, en el discurso social, y cómo esta es desestabilizada en el poemario mediante yuxtaposiciones constantes entre lo abstracto y lo concreto, entre otros recursos formales. Además, sustentaré que en el poemario se efectúa un desdoblamiento de la voz poética. Entenderé este desdoblamiento en relación con el concepto del panóptico expuesto por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, que explica cómo, debido a la sociedad del control, se internaliza una voz externa alineada al poder, por lo que se produce “una soledad secuestrada y observada” (2002: 204) en la que los cuerpos son

dominados por los mandatos sociales autoimpuestos. Además, expondré la tensión entre las exigencias teóricas y las limitaciones prácticas que genera el poemario. Por último, sostendré que el desdoblamiento de la voz poética se establece como un factor que posibilita la toma de conciencia.

El poemario vincula la causa de la ilusión de separación entre la intelectualización y la experiencia corporal con la alienación discutida en el primer capítulo, producto de la mecanización de la acción del cuerpo en el contexto de la industrialización. Sin embargo, el poemario desestabiliza la aparente separación entre cuerpo y mente, intelectualización y experiencia, lo abstracto y lo concreto. Esto se logra mediante estrategias como el desdoblamiento de la voz poética, yuxtaposiciones constantes entre lo abstracto y lo concreto, y el enfatizar la tensión entre las exigencias teóricas de ciertas doctrinas y sus limitaciones prácticas.

En el poemario se emplean diferentes voces, lo que crea un entramado polifónico. Cada poema se presenta como la manifestación de una de estas voces poéticas. En “actos de amor”, el primer poema del poemario, la voz poética explícita, mediante preguntas directas y el uso del imperativo, que su receptor es ana, a quien se dirige usando la segunda persona singular (“ana, piensa en la labor que te sujeta” (2021: 7)). En otros puntos, se le presta voz a ana, quien se refiere a sí misma por su nombre (“me dices / ana, / a mí no me gustan las beterragas” (2021: 11)), pero que no tiene un destinatario explícito definido. De aquí en adelante, me referiré a ambas voces como primera voz poética y segunda voz poética, respectivamente, por el orden en el que aparecen en el poemario.

La primera voz poética se enmarca como una figura intelectual que debe guiar a ana en su toma de conciencia. Aquella es una de las varias maneras en las que el poemario da forma a la brecha entre la intelectualización y la experiencia. Por ejemplo, en el poema “actos de amor”, la voz poética llama a ana a pensar sobre su experiencia como cuerpo destruido y hambriento. La anáfora producida por la repetición de las palabras “piensa” y “en” al inicio de varios versos, que construyen en la primera estrofa un paralelismo y una enumeración, respectivamente, recalcan no solo la importancia de que ana obedezca este pedido, sino que también enfatizan que la experiencia de ana, por sí misma, no implica reflexión. La “necesidad / de ser un cuerpo a disposición” (2021: 7) producto de las exigencias del capitalismo y a la sobredimensión de las tareas de reproducción social impiden que ana pueda pensar con detenimiento sobre las condiciones en las que vive. Esto se refuerza con las preguntas “¿pensaste alguna vez en / los límites que habitas?” y “¿pensaste tú alguna vez en la fatiga?” (2021: 8), lo que implica que el cuerpo destruido y hambriento es entendido como algo factual y natural por ana.

Como ya he mencionado en el primer capítulo, en el segundo poema, “horas del almuerzo”, se mantienen el registro teórico que remite a una figura intelectual y la interpelación a un receptor en segunda persona. Sin embargo, se emplea la primera persona singular y la voz poética se refiere a sí misma como “ana”, por lo que el lector puede inferir que la voz poética inicial le está prestando la voz al personaje, y que este está interviniendo, a modo de una interacción entre las voces presentes en el poemario.

En “horas del almuerzo”, al mencionar la segunda voz poética a “la masa pensante / la masa muscular” (2021: 11), también explora una aparente separación entre la intelectualización y la experiencia corporal, ya que remite a la concepción cartesiana del ser humano como “una cosa que piensa” (Descartes [1641] 74-76). De hecho, la toma de conciencia se puede conceptualizar como un proceso cognitivo, y el conocimiento de la realidad, o el saber, es una materia epistemológica. El filósofo René Descartes propone en *Meditaciones metafísicas* [1641] que hay que desconfiar del cuerpo, puesto que las sensaciones que este percibe pueden ser engañosas, y debemos regirnos por el espíritu o la mente (68). La duda radical sobre lo existente lo lleva a un escepticismo metodológico, en el que la función de pensar es independiente del cuerpo. La desconfianza de los sentidos también se encuentra presente en el verso “no te fías de sus sabores” (2021: 11). Este verso, además, resalta las similitudes entre la primera voz poética y la voz de ana, la segunda voz poética. Esta última también se posiciona como autoridad frente a su destinatario al afirmar “no tienes ni idea de las distancias / los intercambios los cruces los circuitos” (2021: 11). Este asíndeton, o falta de la conjunción “y”, transmite de manera abrumadora la frustración de la segunda voz poética debido a la poca reflexión del destinatario frente a lo que implica el proceso de cocina.

La tensión que genera que ambas voces se enmarquen como autoridad está presente desde el primer poema, y produce la sensación de que las dos intentan establecerse sobre su destinatario a lo largo del poemario. En “actos de amor”, la voz poética se coloca como una autoridad que intenta guiar el pensamiento y el despertar de la conciencia de clase de ana frente a las contradicciones que la realidad presenta, al incitarla a observar y reflexionar sobre lo que la rodea.

Además, en el poema se observa una repetida transición en los primeros versos entre lo abstracto del amor y lo concreto de los efectos materiales. Si se obedece la anáfora construida a partir del llamado de atención que implica enunciar “piensa” repetidas veces, se debe prestar atención a los movimientos entre lo abstracto de la historia (“el curso de los acontecimientos”) y lo concreto de los hechos (“los acontecimientos mismos”), entre lo abstracto de la “belleza” y su presencia en los “cuerpos culturados” (2021: 7). La voz poética enfatiza que el paso del

tiempo y el movimiento en el espacio parecen invisibilizar los efectos materiales de los actos de amor y del transcurso de la historia que los enmarca (“bajo estiércol / pisos terrosos uno tras otro / se levantan a la luz de los siglos / y parecen no dejar rastro / hasta la moderna cocina / que te sostiene.” (2021: 7)) hasta dejar a ana alienada, cegada por el espejismo fetichista de la cocina para y por la cual subsiste.

Los “10 000 kilos de encebollado y coscorrón”, concretos, “jamás saciarán” el hambre de ana, que, como he planteado en el primer capítulo, remite a la figura del capital, abstracto. Este hambre de acumulación del capitalismo es el hambre que opera en ana, y que se transforma en un hambre de justicia mediante la toma de conciencia de clase. Consecuentemente, se presenta a la comida como el eje de un complejo tramado: desligada de lo concreto de los estómagos, estos últimos una sinécdoque para referirse a los cuerpos hambrientos, tanto en la dimensión material del cuerpo como en la dimensión más abstracta del hambre como deseo de cambio por mejoras estructurales. Además, se establece un vínculo directo entre los “10 000 kilos de encebollado” y la “literatura / rancia / vaginal”. De manera metaliteraria, esta reflexión remite a un gesto simbólico, podrido mientras el cambio no sea sustancial. De esta forma, la voz lírica parece burlarse de su propio esfuerzo poético y de la futilidad de este. Asimismo, como expuse en el primer capítulo, la referencia a un olor desagradable implica, en este caso, una visible marca de género y clase, que, debido a su carga moral negativa, apela a que ni el producto ni quienes lo hicieron posible se muestren en público, sino solamente en el ámbito doméstico.

Las preguntas retóricas de la voz poética en “actos de amor”, en su mayoría, apuntan al ámbito cognitivo y su relación con el cuerpo y su desgaste, por lo que se puede afirmar que el poemario explora la experiencia de la explotación como la base sobre la cual se puede tomar conciencia de clase. Este movimiento entre lo abstracto y lo concreto, entre lo cognitivo y la experiencia corporal, también se encuentra presente en el caso de “panfleto #1” (2021: 21), poema en el que la voz poética parte de su cuerpo, haciendo uso de la primera persona singular en presente, hacia lo cognitivo, moviéndose así entre lo concreto y lo abstracto. Esta primera persona singular, en la primera y tercera sección del poemario, se emplea solamente en los poemas en los que la voz poética se refiere a sí misma como ana, aunque en esta instancia, y en el resto de la segunda sección, sin nombre. Sin embargo, podemos suponer que es también ana quien habla en aquellas ocasiones.

En contraste, la pregunta retórica que enmarca a la segunda estrofa del poema emplea la segunda persona singular, y parece cuestionar lo expresado en los primeros versos, como para redirigir la atención de la primera voz. El pleonasma de “valor invaluable” resalta la importancia que la segunda voz le da a la “paciencia”. Al tratar al cuerpo de la otra voz como

“hermoso templo”, implica una concepción de devoción, fe y respeto que acompañan a lo meramente estético de un lugar sagrado.

extiendo mis manos
buscando razones

¿no era la paciencia
un valor invaluable
que habrías tú de cultivar
 en este hermoso templo
que es el cuerpo?

Esta irrupción de la voz que habla en segunda persona efectúa un desdoblamiento de la voz poética. Se crea la ilusión de que ana está hablando consigo misma; después de todo, sus cuestionamientos dirigidos a otros, como en “horas de almuerzo”, no encuentran respuesta. Aquel también es el caso con la primera voz poética, la que intenta guiar a ana en su toma de conciencia en “actos de amor”, y en el resto de poemas en los que se le hacen preguntas directas a ana. El lenguaje teórico compartido entre ambas voces, así también como el registro similar, y el uso frecuente de los mismos recursos retóricos que implican repeticiones de estructuras gramaticales, palabras y sonidos, parecen apuntar a que el diálogo que se establece en el poemario tiene como principales participantes a las partes fragmentadas de la conciencia de ana. El tono irónico, la frustración, y lo repetitivo de los recursos estilísticos empleados recrean la sensación de un flujo de conciencia a la vez profundamente alienado y autoconsciente.

Michel Foucault delinea, en su libro *Vigilar y castigar*, cómo se han efectuado separaciones múltiples en base a una organización profundamente anclada en la vigilancia y el control mediante dispositivos disciplinarios, lo que lleva a la individualización de los excluidos (2002: 202). Foucault toma prestado de Bentham el concepto del panóptico, un conjunto de celdas individuales vigiladas por una sola persona. Los prisioneros, al no saber cuándo es que están siendo vigilados, recurren a controlarse a sí mismos, y se someten a una vigilancia autoimpuesta en todo momento. Al conservar el principio de encerrar, e invertir los principios de privar de luz y ocultar que regían el encierro previamente, de modo que los prisioneros no puedan entrar en contacto con sus compañeros, se produce “una soledad secuestrada y observada” (2002: 204):

De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel

que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores. (2002: 204)

De acuerdo con esta conceptualización, el aparato ideológico, tanto de la burguesía como del patriarcado, se vuelve omnipresente, y el seguir sus mandatos hace que uno mismo se convierta en su propio espectador. Propongo que el poemario establece una conexión entre la alienación que ana siente con relación a su propio cuerpo por la mecanización de los procesos de sus labores, y el desdoblamiento que implica la constante autovigilancia. Ello se establece justamente a través del desdoblamiento de la voz poética.

Siguiendo con la lectura cercana de “panfleto #1” (2021: 21) y la desestabilización de los límites entre la experiencia concreta y los procesos cognitivos, la cuarta estrofa, de un solo verso, llama la atención. Ahí es que se expresa el principal argumento de la voz poética en contra de la invocación a la paciencia: ha estado hambrienta toda su vida. A pesar de haber apelado a la paciencia, y, consecuentemente, haber acatado a lo que le ha pedido, queda claro que esto no ha rendido frutos. Los procesos lógicos y racionales no pueden salvar a la voz poética de los procesos corporales: el hambre no se vence con meras virtudes intelectuales. Sin embargo, se pide una justificación que pueda satisfacer a la dimensión metafórica del hambre ya explorada en el primer capítulo, ligada a lo abstracto del capital y a la búsqueda de justicia. La voz poética rechaza a los procesos enmarcados como “razonables” por la lógica de la explotación capitalista, y los contrapone con “razones” que respalden procesos sólidos y justos. En el siguiente fragmento del mismo poema nuevamente vemos que la primera voz poética parte de su cuerpo hacia lo cognitivo, puesto que en lo meramente cognitivo no logra apaciguar al cuerpo:

extiendo mis brazos
buscando razones:
atravesada por la esfera pública,
por sus pactos y sus costumbres,
 me encuentro empeñada
porque la paciencia no es moneda corriente
 —mucho menos pensar intercambiarla—
me encuentro amasando
 sobrante este pellejo mío
—cicatrices quedan en el aire:
 documentar el terror
 es documentar la estructura
 de un cuerpo hambriento—

ana se encuentra en el campo doméstico, pero no puede evitar ser “atravesada por la esfera pública” y sus demandas, que dependen del trabajo de reproducción social. Al encontrarse

“empeñada”, la voz está alienada y cuantificada, se encuentra dispuesta por la lógica del capital. La “paciencia” debería darle valor, según la voz que la interpela; sin embargo, a pesar de que esta paciencia sea una de las condiciones de posibilidad de la explotación capitalista, su valor no es reconocido en el tipo de régimen económico en el que se encuentra, al igual que el trabajo de reproducción social. A pesar de que tenga valor de uso, no tiene valor de cambio, o no es “moneda corriente”. Por otra parte, las “cicatrices”, parte de la documentación del “terror”, son efectos materiales y concretos del hambre físico, así como del hambre que va destapando las contradicciones internas de la lógica capitalista. Por lo tanto, aquellas estrofas resaltan el movimiento entre lo abstracto del sistema y lo concreto de sus efectos, tanto en el desgaste corporal de quien trabaja como en el hambre que produce en el sujeto.

Los últimos versos muestran que la paciencia, cuya posesión se le había prometido a la voz poética como solución, aparenta no tener un valor relevante en relación con el hambre. Al afirmar que se pierde la paciencia, no solo se enmarca como una desposesión más del sujeto proletario frente al capitalismo, sino que se condena al ideal de la paciencia y la sumisión, y se pregunta qué puede haber más allá de este. Esto es complementado por un tono amenazador, puesto que, si no hay con qué vencer al hambre, no hay nada que perder. El reclamo al destinatario, por lo tanto, implica un acercamiento a la toma de conciencia.

Como última instancia en el análisis de la desestabilización de la división entre lo abstracto y lo concreto, haré una lectura cercana del último poema del libro, “ana sé buena”. Allí se regresa a la voz del primer poema, la que le habla a ana. El título se posiciona ya como un mandato de obediencia, un imperativo que apela a lo abstracto de la bondad. La primera estrofa se plantea en términos económicos: la situación se plantea de manera irónica como una fiesta y como “tiempos de maravillosa bonanza” a pesar de que no haya “ni presupuesto ni liquidez” (2021: 39). Afirmar que “de ser histórica” es “diminutiva” e “histórica” delata el tono irónico del poema, en el que la voz poética juega con la invisibilización de los aportes de las mujeres a lo largo de la historia y la patologización de aquellas han expresado un descontento, como lo sería el caso de la histeria femenina. La ironía, evidente en la incongruencia entre la afirmación de que son “tiempos de bonanza” y la realidad precaria de la falta de dinero, no solo expresa la frustración que la voz poética siente ante su situación, sino que sugiere una frustración que ana siente consigo misma.

Esta incongruencia también se encuentra en la afirmación mofosa de que son “tiempos únicos”. En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (2008), Walter Benjamin afirma que la visión “historicista” de la historia representa la mirada de la clase dominante (22), y que es solo el materialista histórico, “un observador que toma distancia”, quien puede ver el pasado con

claridad (23). La mención de los “tiempos únicos” del poema ironiza la mirada de la historia centrada en el futuro y el progreso, y recalca que la “tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que ahora vivimos es en verdad la regla” (23).

El poema continúa con la descripción de los días frugales:

tiempos de derrota
 y tiempos de miseria
y tiempos de recortes
 tiempos de duchas frías
 cada 3 días
tiempos de préstamos
 tiempos compartidos
tiempos extra no remunerados
 fechas de caducidad
 tiempos que se prolongan
indefinidamente
temor que se encalla se prolonga
 y ocupa las jornadas
completas.

Se vive en la deuda, y la constante anáfora de “tiempos”, así como el paralelismo en la estructura gramatical de los versos que la contienen, logran un efecto abrumador, que remite a la conceptualización de Benjamin del tiempo homogéneo y vacío del capitalismo tardío, en el que es imposible la construcción de la historia (29). La representación de la realidad en el poema es miserable y repetitiva, efecto que se logra mediante las instancias de asíndeton, que suman a la sensación de carga, acumulación y pesadez. La extensión, disminución y repartición del tiempo parece no tener fin, la vida aparenta solo tener sentido en relación con lo monetario y a lo cuantificable.

La aliteración se encuentra también presente a lo largo del poema. Su uso en los versos “hay formas más *convenientes* / de *convivir complaciente*”, la mención de “*engranajes / encajados*”, y “*disciplinas del desprecio*” (2021: 39, cursivas propias) aportan a ironizar la aparente sensación de congruencia y carencia de fricción que se quiere evocar y que se rompe al mencionar la necesidad de mantener la productividad a pesar de vivir atemorizada. La voz poética ilumina cómo la supuesta tranquilidad construida es solo dominación y mecanización de los cuerpos y de los procesos humanos, una estructura exacta de “engranajes encajados / prodigios de las ingenieras” (2021: 39), obra y gracia de la industrialización y del dominio de la técnica. Todo ello depende del trabajo de reproducción social de la mujer, y lo posiciona como pieza fundamental del funcionamiento de la sociedad. Con la ruptura entre la aparente tranquilidad del día a día y el temor que se sufre cotidianamente, la voz poética apela a que a

ana no le interesa “la conveniencia en lo absoluto” (2021: 39), con lo cual resulta ambiguo si se explicita la negación de ana a cumplir con el imperativo de ser buena expresado en el título del poema, indicando así que ha, finalmente, cobrado conciencia, o si es que esta visión es simplemente la imposición de la voz poética sobre la percepción de ana. El poema, al no estar en primera persona, no da claridad sobre el asunto.

a ti no te interesa la extraordinaria
 simplicidad de los expertos
ni la apuesta de los equipos técnicos.
gotean las palabras una a una,
 soberbias afirmaciones
de la cabeza del proyecto:
 hay inversión por el momento
 hay grúas desplazándose
 acercándonos al futuro.

La voz poética caracteriza a ana como desinteresada en aquella aparente “extraordinaria / simplicidad de los expertos” (2021: 39, cursivas propias), aliteración tras la que se esconde el discurso tecnocrático del progreso inagotable y la optimización mediante el análisis científico y la tecnología. Las palabras de quien dirige este proyecto moderno son tachadas de “soberbias” (2021: 40) y, mediante el paralelismo empleado para darle voz a este, se crea una sensación de repetición y superficialidad que emplea de nuevo un lenguaje económico. Además, apela a los supuestos beneficios que una visión teleológica del progreso, especialmente del capitalista, traería consigo. Esto se contrapone a los “brillantes charcos de sudor” de los que depende la “espléndida esperanza” del ideal proyecto dirigido por supuestos “expertos” (2021: 40).

Luego, se añade la siguiente aparente paradoja: “sin embargo a ti no te moviliza el futuro” (2021: 40). Este verso llama la atención al rechazo de ana del proyecto tecnocrático, y resalta la falta de fe en los términos planteados por este último. Además, aquel verso remite a una necesidad de cambio y de toma de conciencia no por lo que se le deba a generaciones futuras, sino a las pasadas, tal como conceptualizado por Walter Benjamin en *Tesis sobre la historia*, texto en el que afirma que tenemos un compromiso con el pasado, que “tiene derecho a dirigir sus reclamos” (2008:19).

En la siguiente cita, la voz poética empatiza con el rechazo de ana frente al peso de la rutina, y nota la naturaleza cíclica de las crisis y de “los ciclos de depresión” (2021: 40) observados por el personaje:

no quieres esta, nuestra paz
y te entiendo, ana.

ya nada te sorprende:
secuenciada la retórica
 rutinas impenetrables y rutas
leves respetuosas
¿no es acaso conmovedor?

observas hacerse los ciclos de depresión
 y júbilo con detalle en sus súbitas
curvaturas y desbordes y anotas
que en nuestra patria mental
la esperanza se clausura
sin mayores miramientos.

El supuesto placer que esta observación le debería traer a ana, quien se sabe “coherente y articulada” (2021: 40), formada y consciente, no se consume. ana, “insatisfecha” de los nulos resultados que trae la “practicidad” de la obediencia y el expresarse “murmurando” (2021: 40), rechaza la “paz” que se basa en la sumisión y la indiferencia. La “retórica” no cambia su día a día, y la pregunta irónica “¿no es acaso conmovedor?” añade insulto a la herida. Se declara que “la esperanza se clausura” y si no hay esperanza, en las condiciones, ¿qué queda sino cambiarlas?

Los siguientes versos dan a entender que el cambio ya está encaminado: “pieza por pieza, se desintegran/ las ambiciones/ de esta maquinaria,/ el ritmo de su fiesta”. La voz poética parece segura de que la caída del sistema por sus propias contradicciones está en curso y es tangible, “es posible de palpar” por el alcance infinito del ritmo de la explotación y del hambre y “las ambiciones”, pero no basta con ello. Como se ilustra en los versos siguientes, no basta con hablar al respecto, con abrir un diálogo dócil y ordenado según los parámetros de la clase dominante. Si el murmullo no se escucha es necesario gritar, y llevar a la práctica y a la acción concreta el proceso cognitivo realizado.

La responsabilidad recae en ana, quien aparentemente ya tiene conciencia de los procesos en curso en nombre del proyecto moderno:

y si nadie habla al respecto
 y si nadie quiere hablar al respecto

 grítalo ahora, ana c. buena,
de vocal en vocal
no esperes tranquilidad de otra clase
no esperes quedar intacta

hay cosas que sencillamente
no se pueden decir así nomás
para luego contemplar íntegra,

entera
las jornadas siguientes.
eso ya no es posible

¿no lo ves a tu alrededor?

Súbitamente, el imperativo de “sé buena” ya no es “sé dócil”, sino “sé correcta”: pasa de un plano utilitario a uno político y moral. Este imperativo se ve al incitar a ana a gritar, a deletrear lo que está pasando, a poder tomar parte en el proceso de toma de conciencia de clase de los demás, lo que implica quebrar con el sistema anterior de manera irreparable (“eso ya no es posible”). Consecuentemente, la voz poética enfatiza el potencial político del grito, y se niega a jugar en un plano meramente simbólico. El verso final, “¿no lo ves a tu alrededor?”, remite a la obviedad de lo que afirma la voz poética, y reafirma el tono irónico en que se empleó la misma pregunta en las primeras estrofas del poema.

La última instancia que analizaré de la brecha entre la experiencia y la intelectualización es la relación que el poemario establece entre teoría y práctica. La voz poética y ana critican a “los pilares de la teoría” (2021: 13) debido a que estos han perdido contacto con la realidad, o sus bases materiales. En el poema “ana contra la totalidad social”, la voz poética dice estar “aburrida de la tradición”, y propone “una teoría capaz / de cubrir hasta el mínimo pliegue de la totalidad social” (2021: 13). Como sostuve previamente en mi análisis del poema “ana sé buena”, ana rechaza al proyecto tecnocrático, basado en el gobierno de los expertos. En “ana contra la totalidad social”, la voz poética enuncia:

a la luz
de estos acontecimientos,
la pura teoría
 quema con burla
mis dedos ampollados.

[...]

—generaciones de mujeres
 con los dedos ampollados
por las estructuras metodológicas
de las disciplinas—

Una ciencia social, si bien pretende estudiar las condiciones materiales y fenoménicas, “es también una figura histórica, más o menos sistematizada, más o menos dotada de una forma y de una objetividad. Ella misma, como ciencia y como tradición, es producto de la historia” (Blanco 2001: 4). Hay una tensión entre las exigencias teóricas propias de las Ciencias Sociales

y sus limitaciones prácticas. En el poemario, esta tensión parece insalvable y hiere físicamente no solo a ana, sino también a las mujeres que existieron antes que ella. La teoría también se presenta como una entidad burlona, que mira hacia abajo a la clase trabajadora, históricamente excluida del mundo académico. Además, aunque una persona, y en este caso, ana misma, se sepa “coherente y articulada” (40), y maneje la teoría, se enfatiza que la mera conciencia “jamás es suficiente” (40).

Esta crítica al ámbito académico se encuentra en tensión con el registro teórico empleado a lo largo del poemario y la postulación de una tesis en el primer poema (“los actos de amor / tienen efectos materiales, ana” (2021: 7)). La importancia de la teoría en la toma de conciencia de la explotación para poder estructurar una visión articulada es simultáneamente propuesto y criticado por el poemario. Después de todo, la teoría se encuentra, como el capital, en el plano de lo abstracto, ya que se trata de un intento de sistematización y categorización del mundo fenoménico. La experiencia en sí misma nunca podrá ser abarcada en su totalidad si es que se pretende analizarla. La voz poética llama a pensar y, consecuentemente, abstraer, con tal de que se posibilite la toma de conciencia de clase, pero esta propuesta nunca deja de estar en tensión.

2.2. Cuestionamiento y crítica de los mandatos impuestos sobre el cuerpo

En el segundo subcapítulo, abordaré el tema de la toma de conciencia en el poemario, y cómo el poemario llega a criticar los mandatos impuestos sobre el cuerpo de la mujer trabajadora. Para ello, emplearé la teorización expuesta por Georg Lukacs sobre la toma de conciencia en *Historia y conciencia de clase*, así como la conceptualización de Karl Marx de la ideología. Asimismo, exploraré las interacciones y el consecuente cuestionamiento de las voces presentes en el poemario en el proceso de toma de conciencia de ana. Para ello expondré cómo el intento de imponer una visión determinada sobre las condiciones de explotación por parte de la voz poética replica los mecanismos de poder, tal como conceptualizados por Foucault. Asimismo, expondré la importancia del factor afectivo en el deseo de liberación y el proyecto de emancipación común. Por último, se concluye que el poemario crea formas para abordar el problema de la conciencia de clase a partir del motivo del cuerpo destruido y hambriento. Mediante procesos de abstracción que a la vez respetan la importancia del cuerpo, se cuestionan y critican la explotación y los mandatos impuestos sobre este último en el contexto del capitalismo tardío.

Desde un inicio, la labor “femenina” de la reproducción social es desnaturalizada en el poemario, ya que, como el capitalismo, el patriarcado es un producto histórico y no un estado

inherente. Los versos “y sin embargo, esta comunión aparece bárbara/ mientras las ollas se siguen rascando/ mientras tus manos se remojan en las bateas/ del desprecio” en “actos de amor” realzan la brutalidad del trabajo doméstico, lo que se contrapone a la supuesta delicadeza de la mujer. Además, enfatizan como este trabajo no es solo ignorado, sino también desdeñado y encontrado repulsivo. El entrelazamiento del elemento religioso de la eucaristía con el de la limpieza de la cocina crea la imagen de la mujer como mártir que ofrece su cuerpo para la salvación de los otros. Además, en los versos “nadie nunca pensó/ que la calidez del corazón,/ que constituye al hogar/ como el hogar/ y a los encebollados/ como encebollados/ remonta transparente/ contra las costillas de esta masa” (2021: 8) se recalca que la mujer forma el hogar, con lo que se establece ya el inicio de una conciencia crítica sobre la importancia del trabajo doméstico en la sociedad.

Esta conciencia crítica reconoce que existen ciertos placeres alienados, como se puede ver en “refriega” (2021: 15). En el poema se hace énfasis en la pertenencia del tiempo del trabajo de limpieza a ana como un espacio propio: “entre los vacíos del poder y la rutina estética/ y la flexión coital y los deberes con la producción/ y el orden de la bota el guante el estropajo este segundo/ te pertenece a ti, solo a ti, ana”. A pesar del encuentro con los elementos desagradables que implica la tarea del aseo del baño, el tiempo que se le dedica se presenta como un respiro de las otras labores y los otros mandatos. Los versos “no resientas este privilegio/ de poseer un solo instante de satisfacción labrado/ del hierro de tus puños el hierro de tus artefactos” ilustran cómo los oprimidos encuentran maneras de gozar desde la opresión, con tal de hallar manera de reconfortarse y poder seguir con el día a día.

El yo lírico se posiciona como una voz contestataria frente a los presupuestos que pretenden naturalizar los roles de género. El personaje de ana, a partir del despertar de su conciencia frente a las situaciones rutinarias a las que se enfrenta, toma una posición crítica, y las preguntas y respuestas presentes en el poemario son una representación de sus dilemas internos. En “actos de amor” esta toma de conciencia es visible en las preguntas explícitas que se hace la voz poética: “¿para quién cortas cebollas tú?/ ana,/ ¿pensaste alguna vez en/ los límites en los que habitas?”, “ana,/ ¿pensaste tú alguna vez en la fatiga?” (2021: 8). Afirmaciones como “nadie nunca pensó, ana/ en esta tortuosa costumbre/ de ser funcional y práctica/ para la doméstica doctrina” (2021: 8) presentan de manera clara la mirada crítica de la voz poética respecto a las condiciones sociales y de género. Además, en los versos “no tienes ni idea del tiempo alimentándote/ las horas transcurridas en el ollón” (2021: 11) de “horas del almuerzo”, se hace hincapié en el trabajo invisibilizado con marca de género.

El trabajo invisibilizado con marca de género también se enfatiza en “ana contra la totalidad social”, por lo que explicaré cómo este último aborda el problema de la conciencia de clase. En el poema queda claro que es mediante la experiencia propia de las injusticias que la voz poética toma conciencia del peso de las desigualdades de género: “no sentí el pesar de la historia / hasta que me sorprendió / hacia el umbral del descanso / una segunda jornada laboral” (2021: 13). En estos versos la influencia teórica también es clara. La concepción de lo material de la voz poética remite a la teoría materialista marxiana, que plantea que es necesario examinar el ámbito económico para entender lo político e ideológico. El modo de producción, o la forma de organización económica de una sociedad, se ve plasmado en la ideología dominante de la época, se cristaliza y es tomado como “ley eterna”: “Las ideas de la clase dominante son también las ideas dominantes de cada época [...]. La clase que dispone de los medios de la producción material dispone, a la vez, de los medios de la producción intelectual” (Marx, Engels 1968: 59). La clase dominante, como poseedora de los medios de producción, puede permitirse el tiempo para teorizar, y su trabajo intelectual refleja y naturaliza sus intereses de clase. Esto último alude a la persuasión ideológica, puesto que estas ideas se ponen en circulación y son compartidas por la clase oprimida, y representa cómo la ideología tiene que sostener el orden y ser aceptada para mantener el sistema, debido a que la base no es tan sólida, y la toma de conciencia de clase por parte de la clase dominada llevaría a la revolución. Esto se debe a que las condiciones materiales crean conciencia debido a la revelación de sus propias contradicciones, y la ideología pierde su apariencia de autonomía mediante el trato con otros seres humanos. Por otra parte, la ideología se da en la materialidad de lo social, se encarna en lo real, por ejemplo, en cómo las leyes de herencia tienen un impacto material. El poemario propone que los afectos, concebidos como parte del ámbito ideológico en el marxismo clásico, responderían a este último punto, con lo que se esboza una teorización por parte de la voz poética.

Las contradicciones del capitalismo, en el caso de “ana contra la totalidad social”, afloran en los versos “una segunda jornada laboral / extendida y sin bostezos / a tajos mi salario se reduce” (2021: 13). La visión neoliberal presupone que los que más se esfuerzan, o los que más habilidades tienen, son los que más ganan. Sin embargo, el poema presenta la realidad de una jornada laboral desgastante que paga poco, y una segunda jornada que implica trabajo no remunerado. Esta disonancia “es un hecho de la realidad” (2021: 13), por lo que no solo sería “la pura teoría” lo que “quema con burla [los] dedos ampollados” (2021: 13) de ana, sino también la realidad material y su falta de análisis adecuado. Según Georg Lukacs en *Historia y conciencia de clase*, “la esencia del marxismo científico consiste en reconocer la

independencia de las fuerzas motrices reales de la historia respecto de la conciencia (sicológica) que los hombres tienen de ellas” (1970: 77). La toma de conciencia consiste, consiguientemente, en desnaturalizar aquellas fuerzas y las formas de la vida social, que parten de relaciones económicas objetivas, al buscar explicar su carácter histórico (1970: 77), de modo que se llegue a una “reacción racional adecuada [...] *adjudicada* a una situación típica determinada en el proceso de producción” (1970: 81). La voz poética no solo reclama un análisis y un despertar relacionado con el capitalismo, sino también con el patriarcado, puesto que este también es de carácter histórico.

Actualmente, no es extraño escuchar concepciones post feministas, que parten de la concepción de que el sexismo se ha dejado en el pasado. El paralelismo en los versos “los tiempos son otros / los estatutos son otros” crean la sensación de aparente congruencia y repetición ubicua. No obstante, si bien en muchos casos la situación de las mujeres ha mejorado, muchos malestares simplemente han sido invisibilizados. La disparidad de género sigue existiendo, “y sin embargo, / la jornada sigue estirándose” (2021: 14).

El poemario representa la experiencia propia como moldeada por los procesos históricos: “bajo estiércol / pisos terrosos uno tras otro/ se levantan a la luz de los siglos/ y parecen no dejar rastro/hasta la moderna cocina/ que te sostiene” (2021: 7). En “actos de amor”, los rezagos de los procesos históricos que aparentan haber sido superados siguen presentes y construyen las condiciones actuales, por más que estas den la impresión de novedad. Además, se construye la figura de la cocina como soporte, marca de progreso, y columna vertebral de la voz poética y de la sociedad. Carlos Blanco sostiene en su ensayo “La totalidad social”: “El análisis de una formación social es un momento indispensable para su destrucción consciente. Si la disolución de las formas actuales de dominación (Estado, Derecho) constituye un *fin*, el análisis científico de las mismas es siempre uno de sus *medios*” (2001: 2). El modo más claro y efectivo que tiene la voz poética de criticar las condiciones sociales y de género es mediante el énfasis constante en el costo físico y emocional que representa la labor de la reproducción social. En “actos de amor”, el yo lírico expresa: “nunca tan marginal, siempre prescindible,/ te encuentro ahora llorando/ merced de tus modernos utensilios/ —cuchillos, cucharones y cucharas // machetes, cucharitas y tablones—”. El llanto, la expresión pura de emoción que desborda el cuerpo, es producto de la desesperación frente a la cocina. Afirmar “mientras picas cebollas,/ no hay otro festín/ ni sobras del día anterior/ que no se sirvan/ enteras/ de tus entrañas”, implica un sacrificio desmedido que deriva en el propio cuerpo siendo consumido por los otros. En “horas del almuerzo”, el cuerpo del yo lírico, totalmente alienado, se describe en función de “las horas [desencajando] la masa pensante”. Todo el sufrimiento expuesto previamente, producto de los

mandatos de género, implica la destrucción física y emocional de ana, lo que la lleva a cuestionar sus condiciones, y es el modo en el que explicita su disconformidad. Lukacs afirma que “hay que preguntarse, ante todo, en qué medida la totalidad de la economía de una sociedad puede, *como quiera que sea*, ser percibida desde el interior de una sociedad determinada, partiendo de una posición determinada en el proceso de producción” (1970: 81). Desde su posición determinada como mujer de clase obrera, ana, a partir del desgaste físico al que está expuesta, puede identificar las contradicciones a su alrededor, tomar consciencia y criticar los mandatos que le han sido impuestos.

La toma de conciencia, en “actos de amor”, es guiada por la primera voz poética, que se puede entender, valga la redundancia, como la “conciencia” de ana, o un desdoblamiento producto de la alienación que, mediante la intelectualización, intenta guiarse a sí misma. El asíndeton presente en los versos “ana, piensa en la labor que te sujeta: / moler ajíes, / picar cebollas, / resolver el estómago que mengua / —los estómagos de otros— / mantenerse espectro/ al margen de la sobremesa, / padecer y entregarse al sulfuro vegetal: / lágrimas sazonan efectivamente 10 000 kilos de encebollado” transmite la sensación de exasperación de la voz poética. Esta voz también se muestra paternalista cuando comenta con tono irónico “excelente pregunta” cuando responde a la interrogante sobre de qué o de quién implica la destrucción el acto de picar cebollas (2021: 7). Esta, así como el resto de las preguntas en “actos de amor”, no encuentran respuesta en su destinataria, lo que incrementa la frustración de ana, tanto con la situación como consigo misma. Además, caracteriza a esta conciencia, como se ha visto previamente, como profundamente influida por la alienación, y que por lo tanto replica los patrones del poder en su propio monólogo interior.

Esta voz propia, a manera de intentar generar conciencia, imita los mecanismos del poder. Como he mencionado previamente, el intento de darle una voz a la autoridad mediante el énfasis en lo cognitivo, en un paradigma moderno implica desconfiar de la experiencia. Sin embargo, si bien la voz se muestra paternalista y burlona, y enfatiza un despertar mediado por lo cognitivo, esta mantiene una preocupación por la elaboración de un proyecto común que logre disrupción y cambio. Sostengo que, por su preocupación por quienes la rodean, esta preocupación implica una dimensión afectiva.

La naturalización del vínculo entre la mujer y lo afectivo ha sido una de las excusas esgrimidas al justificar la restricción de esta al ámbito doméstico, por lo que es relevante desmentir que lo afectivo no esté conectado a lo racional, y que sea únicamente un atributo femenino. Los afectos, según Helena López (2015: 11-12), han sido conceptualmente separados de las

emociones en algunas discusiones relacionadas al “giro emocional” en las Humanidades y en las Ciencias Sociales:

Para quienes esta distinción sí es productiva las emociones conformarían un sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos construido culturalmente (Greco y Stenner 2008: 7). En su construcción, por lo tanto, habría que tomar en cuenta la intersección de múltiples variables sociales (género, sexualidad, raza, clase, etc) y condiciones espacio-temporales que explican la gran diferencia sincrónica y diacrónica de experiencias de, por ejemplo, miedo o alegría. Mientras que la afectividad implicaría un sistema comunicativo con una inscripción cultural mucho más difusa que Brian Massumi define, haciéndose eco de las filosofías del devenir en Spinoza y Deleuze, como una intensificación del cuerpo (Massumi 2011). Sin embargo, esta autonomía semiótica del afecto es criticada por quienes, como la propia Sara Ahmed, entienden en esta separación analítica entre emociones y afectividad una reinstalación de la falacia opositiva cultura/naturaleza que ignora el carácter sobredeterminado de los procesos corporales (Hemmings 2005).

La cognición y las sensaciones estarían enraizadas en el cuerpo, por lo que la separación entre emociones y afectos sería tan sólo conceptual, o un producto del paradigma moderno de la separación entre cuerpo y mente, entre naturaleza y creación. Teniendo esto en cuenta, Sara Ahmed enfatiza las sensaciones corporales, generalmente ignoradas por enfoques cognitivos como el aristotélico y sus variantes; no obstante, rescata la dimensión de las valoraciones y juicios que aportan estas miradas (2015: 26). Ahmed propone un replanteamiento de “la relación entre sensación corporal, emoción y juicio”, en la que las emociones no residen ni en el objeto ni en el sujeto de las emociones, sino que surgen en la interacción, ya que “sensación corporal, emoción y pensamiento” no pueden ser ““experimentados” como ámbitos diferentes de la “experiencia” humana” (26-28). Al plantear el concepto de impresión, Ahmed da cuenta de cómo las emociones moldean las superficies de los cuerpos en tanto los acercan o alejan de un objeto, como por ejemplo en el caso del miedo (30). Asimismo, Ahmed posiciona a las emociones como “prácticas culturales y sociales”, aunque sin caer en un modelo “de afuera hacia adentro”, por lo que cuestiona la objetividad de la distinción entre lo individual y lo social, y la idea de “pertenencia” de la emoción y su reificación (32-34, 38). Según la propuesta de Ahmed, “las emociones no están ni “en” lo individual ni “en” lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (34-35). Consecuentemente, el concepto de afectividad que manejaré será uno que tenga en cuenta tanto la dimensión corporal, en tanto a la sensación, como la dimensión cognitiva, en tanto la mediación o la lectura precede a la interacción y a la subsiguiente impresión.

En “ana, ¿cómo estás?”, se nos permite presenciar estas instancias en las que lo afectivo surge. A partir de la pregunta que se elabora en el título, ana procede a dar una lista, mediante anáforas, paralelismos y enumeraciones, de los diferentes aspectos en los que piensa activamente cuando

reflexiona sobre cómo se siente. La lista, de tres páginas de largo, incluye los versos “pensé entonces en mi madre, que llamó” (2021: 33), “pensé en mi última pareja a quien amé con maravilla” (2021: 34), y “pensé en casarme / en establecerme / echar raíces” (2021: 34), lo que resalta sus vínculos humanos, vínculos establecidos con quienes podemos suponer que también son afectados por las estructuras opresivas.

2.3. Conclusiones parciales

En este capítulo he sostenido que la voz poética en el poemario recurre a un vocabulario cargado de un bagaje teórico, por lo que se puede afirmar que se posiciona como una figura intelectual. Las yuxtaposiciones entre lo abstracto y lo concreto, además de responder a un plano que enfatiza lo corpóreo y los efectos físicos de las rutinas, resaltan la brecha entre la intelectualización y la conciencia de los procesos que rodean a ana por parte de la voz poética y la experiencia vivida de la rutina aplastante del personaje subordinado bajo el régimen capitalista y patriarcal. La voz poética, al estar vigilada por sí misma y al haber interiorizado las demandas del régimen capitalista, se separa del día a día, por lo cual se puede hablar de una voz alienada y desdoblada. Además, se pregunta por la utilidad de las palabras y la teoría, ya que históricamente estas también se han usado en su contra.

Debido al registro compartido entre ambas voces, sostengo que se trata del desdoblamiento de un solo yo, el de ana, que por efecto de las condiciones alienantes y destructivas a las que se enfrenta, se encuentra de a momentos en un estado fuera de sí y se interpela, se reclama y se intenta guiar a sí misma. Además, sostengo que la voz que se dirige a ana en segunda persona cumple la función de conciencia o de monólogo interior, y recoge las preocupaciones externas que son internalizadas por el personaje, especialmente en el caso de los mandatos, tanto de cuidado y de género como los de las exigencias teóricas y sus limitaciones prácticas.

Se puede apreciar un intento de retorno al propio cuerpo y a lo concreto, ilustrado por el movimiento constante entre lo abstracto y lo concreto entre y dentro de los versos. Además, mediante la repetición de estructuras gramaticales en los paralelismos, sonidos en las aliteraciones, palabras en las anáforas y los pleonasmos, y falta de respuestas en las preguntas retóricas, añadiendo a eso tanto el uso de múltiples instancias de asíndeton y polisíndeton, se recrea una sensación de frustración frente a las condiciones de explotación, similar a la causada por la rutina del trabajo alienado que acompaña al personaje de ana: aplastante, abrumadora e inacabable. Esta dimensión cognitiva y abstracta que acompaña a las vivencias de ana resalta la tensión entre la intelectualización y la experiencia, y enfatiza la necesidad de un elemento

disruptivo, en este caso, el grito, para poder encaminar a otros en el proceso de toma de conciencia y hacia el eventual accionar político.

La voz poética, a partir de su toma de conciencia, critica los mandatos de género, así como revaloriza labores menospreciadas o invisibilizadas de la reproducción social que comúnmente recaen en las mujeres. Además, la voz que toma el papel de “conciencia”, si bien toma algunas actitudes relacionadas al poder, como un tono burlón de autoridad, se distancia de los sistemas opresivos al tener como meta un cambio sustancial basado en un proyecto emancipador común, y al no situar la intelectualización como un proceso separado de la experiencia, sino que se basa en esta y en la dimensión afectiva.



Conclusiones

En conclusión, en esta tesis se demuestra que *ana c. buena* aborda el tema del proceso de toma de conciencia histórica de la mujer de clase trabajadora a partir del cuerpo y sus vivencias, para luego explorar un plano abstracto y así cuestionar y criticar los mandatos impuestos sobre el cuerpo. El poemario explora el tema de la consciencia de clase de la mujer mediante múltiples estrategias poéticas, de las cuales son clave las repeticiones constantes de sonidos, palabras y estructuras gramaticales; las yuxtaposiciones entre lo abstracto y lo concreto; y el desdoblamiento de la voz poética. El poemario, como técnica, logra darle forma a esta complejidad y transmite las sensaciones de cansancio, agobio, frustración y esperanza al lector. En conjunto, *ana c. buena* encuentra una forma para vincular la experiencia material con la toma de conciencia, superando su aparente división.

El poemario construye un motivo del cuerpo, mediante el cual se representa a la mujer bajo el capitalismo. El cuerpo se presenta de manera atomizada y es alienado por sus condiciones materiales e históricas. Estas últimas responden a los mandatos de género, que se configuran como un factor que constituye culturalmente, y no de manera innata, la subjetividad, por lo que se forman apegos que facilitan la subordinación a las condiciones de explotación. El poemario, inscrito en el contexto de la explotación capitalista, representa el cuerpo de la mujer como destruido y sacrificado por las labores de reproducción social, principalmente las de cocina y limpieza. Los mandatos de cuidado, enmarcados como “actos de amor” y dirigidos siempre hacia otras personas, forman parte de la construcción de una subjetividad cultural e histórica, determinada por las relaciones de producción y que desgasta al cuerpo de la mujer al considerarlo un insumo más. La confluencia en *ana c. buena* entre los mandatos de género y la realidad material desestabiliza la noción de que estas dimensiones están separadas, así como lo estarían a primera vista la esfera doméstica y la pública. El uso de recursos retóricos basados en la repetición, tanto de sonidos, palabras, y estructuras sintácticas y métricas crea una sensación abrumadora y aplastante, similar a lo que ana siente al enfrentarse a la rutina que la mecaniza diariamente y que la encamina hacia la autodestrucción.

Además, el poemario le da forma a la tensión entre la experiencia individual del hambre físico, que atomiza, y su experiencia colectiva y metafórica como búsqueda de justicia y emancipación, que dota potencialmente a quien la sufre de la posibilidad de la toma de conciencia mediante el replanteamiento comunal del hambre como reflejo de la división del trabajo. El hambre, al concebirse de manera atomizada, responde a la alienación producida en el capitalismo, no sólo del trabajador en relación con su trabajo, sino también en relación con

las demás personas que comparten sus desafíos. El hambre de ana, incapaz de satisfacerse con comida, no se trata solamente de una necesidad física, sino que se configura como la necesidad de efectuar cambios materiales, y, mediante el ruido, puede ser un catalizador de la acción política colectiva por cambios estructurales que le den fin a las condiciones de explotación.

Asimismo, las yuxtaposiciones entre lo abstracto y lo concreto, además de responder a un plano que enfatiza lo corpóreo y los efectos físicos de la rutina, resaltan la brecha entre la intelectualización y la conciencia de los procesos que rodean a ana por parte de la voz poética y la experiencia vivida de la rutina aplastante del personaje subordinado bajo el régimen capitalista y patriarcal. La voz poética, al estar vigilada por sí misma y haber interiorizado las demandas del régimen capitalista, se separa del día a día, por lo cual se puede hablar de una voz alienada y desdoblada, que se pregunta por la utilidad de las palabras y la teoría, ya que históricamente estas también se han usado en su contra.

Debido al registro compartido entre ambas voces, que consiste en vocabulario cargado de un bagaje teórico que posiciona a quien lo usa como una figura intelectual, sostengo que se trata del desdoblamiento de un solo yo, el de ana, que por efecto de las condiciones alienantes y destructivas a las que se enfrenta, se encuentra de a momentos en un estado fuera de sí y se interpela, se reclama y se intenta guiar a sí misma. Además, sostengo que la voz que se dirige a ana en segunda persona cumple la función de conciencia o de monólogo interior, y recoge las preocupaciones externas que son internalizadas por el personaje, especialmente en el caso de los mandatos, tanto de cuidado y de género como los de las exigencias teóricas y sus limitaciones prácticas.

Mediante la repetición de estructuras gramaticales en los paralelismos, sonidos en las aliteraciones, palabras en las anáforas y los pleonasmos, y falta de respuestas en las preguntas retóricas, añadiendo a eso tanto el uso de múltiples instancias de asíndeton y polisíndeton, el poemario recrea la sensación de frustración frente a las condiciones de explotación, similar a la causada por la rutina del trabajo alienado que acompaña al personaje de ana: aplastante, abrumadora e inacabable. Esta dimensión cognitiva y abstracta que acompaña a las vivencias de ana resalta la tensión entre la intelectualización y la experiencia, y enfatiza la necesidad de un elemento disruptivo, en este caso, el grito, para poder encaminar a otros en el proceso de toma de conciencia y hacia el eventual accionar político.

La voz poética, a partir de cobrar conciencia histórica, critica los mandatos de género, así como revaloriza las labores menospreciadas o invisibilizadas que comúnmente recaen en las mujeres. Además, la voz que toma el papel de “conciencia”, si bien toma algunas actitudes relacionadas al poder, como un tono burlón de autoridad, se distancia de los sistemas opresivos al tener

como meta un cambio sustancial basado en un proyecto emancipador común, y al no situar la intelectualización como un proceso separado de la experiencia, sino que se basa en esta y en la dimensión afectiva.

La presente tesis, en el marco de la reflexión metaliteraria sobre la literatura de mujeres en el poemario, ha buscado rescatar tanto los aportes teóricos como literarios a los que da forma *ana c. buena*. El énfasis en lo corpóreo y lo afectivo, así como la revalorización del trabajo de reproducción social, recalcan que estos elementos son fundamentales en la vida humana. El humano va a seguir teniendo necesidades fisiológicas como el hambre, y el existir implica cumplir con funciones domésticas, aun si es que se logra llegar al horizonte de la emancipación. Sin embargo, la importancia de la desnaturalización de las formas de vida existentes que trae conciencia histórica, especialmente en el caso de la mujer trabajadora, lleva hacia el objetivo de una responsabilidad compartida, de sujetos que cuiden pero que a la vez sean cuidados. En este sentido, así como el hambre es impuesto socialmente en tanto un régimen, la reproducción social solo es una cárcel porque no se concibe como una responsabilidad comunal, como algo recíproco.

En este trabajo he analizado los elementos teóricos presentes, sin dejar de lado la composición literaria, para entender las formas en las que el poemario desmantela los límites entre lo interno y lo externo, lo privado y lo público, y lo político y lo doméstico. Como una de las primeras aproximaciones académicas, tanto a *ana c. buena* como al trabajo de Román como punto central, esta tesis pretende abrir el debate, y realzar la importancia de la obra de Román en la poesía peruana actual dentro del ámbito académico. Las preguntas que esta investigación no ha podido abarcar, como la de la relación entre *ana c. buena* y el resto de la obra de Román, y otros aspectos dentro del poemario mismo, quedan como un área que todavía debe ser explorada.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara

2014 *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

2015 *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. Universidad Nacional Autónoma de México.

Butler, Judith

2001 *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Bardales-Mendoza Olga

2023 “Carga doméstica, cuidado de los dependientes y violencia en el hogar durante el confinamiento por la Covid-19”. *Revista Médica Herediana*. Accedido el 15 de diciembre de 2024.

<https://revistas.upch.edu.pe/index.php/RMH/article/view/4402>

Benavides, Miluska

2021 “ana c. buena y los procesos primordiales.” *Mañana*, 2 Dec. 2021, accedido el 28 de marzo de 2024.

www.xn--maana-pta.pe/post/ana-c-buena-y-los-procesos-primordiales

Benjamin, Walter

2008 *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México D.F.: Itaca / UNAM.

<https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/08/sobre-el-concepto-de-historia.pdf>

Blanco Martín, Carlos

2001 “La totalidad social”. En *Nómadas*, núm. 4. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Accedido el 28 noviembre de 2024.

<https://www.redalyc.org/pdf/181/18100402.pdf>

Cabrera, Teresa

2021 “Todas en la totalidad social: Sobre el gesto político en ana c. buena”.

Mañana, 2 Dec. 2021, accedido el 28 de marzo de 2024.

www.xn--maana-pta.pe/post/todas-en-la-totalidad-social

Descartes, René

[1641] *Meditaciones metafísicas*. Accedido el 23 noviembre de 2024.

<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1566/4.pdf>

Federici, Silvia

2010 *Calib n y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulaci n primitiva*. Traficantes de

Sueños.

2018 *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*. Traficantes de Sueños.

Foucault, Michel

2002 *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores.

Ghosh, Sayantan

2016 “Olfactory Social Stratification.” *Social Trends*, vol. 3, no. 1, 2016, pp. 29–49. <https://ir.nbu.ac.in/handle/123456789/3510>.

Gómez de la Torre, Belén

2021 “Apuntes para pensar en voz alta ana c. buena.” *Mañana*, 2 Dec. 2021. Accedido el 28 de marzo de 2024. www.xn--maana-pta.pe/post/apuntes-para-pensar-en-voz-alta.

Guerrero, Victoria

2020 “Poetas peruanas últimas: ¿Qué dicen, qué piensan?” *Materia Frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, ed. Erika Martínez, pp. 103–114. Madrid: Iberoamericana.

López, Helena

2015 “Prólogo”. En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. Universidad Nacional Autónoma de México.

Lukács, Georg

1970 *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.

Marx, Karl

2010 *Marx & Engels Collected Works Vol 22*. Lawrence & Wishart.

Marx, Karl y Friedrich Engels

1968 *Relaciones entre la infraestructura y la superestructura (selección de textos). Sobre arte y literatura*. Madrid: Nueva Ciencia, pp. 53-85.

Montalbetti, Mario

2021 “Sobre "ana c. buena" de Valeria Román”. *Revista Quehacer*, mayo de 2021, nr. 7. Accedido el 01 de septiembre de 2024. <https://www.revistaquehacer.pe/7/sobre-ana-c-buena-de-valeria-roman>

Moya, Micaela

2022 “Un acto de deseo irremediable: El onanismo en la poesía contemporánea y en

español escrita por mujeres.” *Siglo XXI, literatura y cultura españolas*, nr. 20, 27 Oct. 2022, pp. 61–89. <https://doi.org/10.24197/sxxi.20.2022.61-89>
revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/6785

Rees, Daniel

2016 *Hunger and Modern Writing: Melville, Kafka, Hamsun, and Wright*. Colonia: Modern Academic Publishing Universität zu Köln.

Román, Valeria

2021 *ana c. buena*. Lima: Editorial la Balanza.

Siente Trujillo

2020 “«La poesía es un trabajo intelectual, también un espacio de sanación», Valeria Román Marroquín, poeta”, 9 de diciembre de 2020.

<https://sientetrujillo.com/entrevista-a-valeria-roman-marroquin-poeta-arequipena/>

