

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**LAS DINÁMICAS DE LOS CUERPOS FEMENINOS EN LA
POESÍA ESCRITA POR MUJERES EN LA DÉCADA DE LOS 80:
UNA LECTURA DE *NOCHES DE ADRENALINA*, DE CARMEN
OLLÉ Y *MEMORIAS DE ELECTRA*, DE MARIELA DREYFUS**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

AUTOR

Jorge Luis Zagal Matasoglio

ASESORA

Ana María Francesca Denegri Álvarez Calderón

Noviembre, 2019

Tabla de contenido

Resumen.....	5
Introducción	6
Capítulo 1: <i>Noches de adrenalina o contra el deseo del Otro</i>.....	12
1.1 El contexto de la Noche y la Adrenalina de la lectura	12
1.2 El movimiento Hora Zero (HZ)	20
1.2.1 Carmen Ollé y (¿en?) HZ.....	29
1.2.2 Del yosotros al yosotras	32
1.2.3 El tiempo del cuerpo	37
1.2.4 La ciudad y el lenguaje	47
1.3 La prohibición del deseo y su antagonista el cuerpo.....	56
1.4 Las políticas estéticas de[lo que proviene de dentro de e]l cuerpo del arte	64
Capítulo 2: <i>Memorias de Electra: la retórica de la transgresión</i>	82
2.1 La Kloaka de los 80.....	83
2.2 ¿En qué parte de la Kloaka flota <i>Electra</i> ?.....	92
2.3 Los cuerpos Lumpen	97
2.4 ¿Este es un goce de Otro o de Una?.....	101
2.5 Más allá de la prohibición y la relación sexual hay Una transgresión	111
Conclusiones	120
Bibliografía	124
Anexo 1: Pronunciamiento.....	131
Anexo 2: Parte de expulsión.....	133
Anexo 3: Carta a los imbéciles de la poesía peruana, quema de basura.....	134
Anexo 4: El gran Pacha-Kutik ya comenzó.....	135
Anexo 5: Vallejo es una pistola al cinto (mensaje).....	136
Anexo 6: Mensaje urgente.....	137

Agradecimientos informales

Soñar con un cuerpo es como
soñar con las estrellas, el sol
con las flores a veces rojas
a veces moradas de tu mesa de centro:
imposible

Soñar con los dedos
Soñar con los pies Soñar con París
 Soñar arriba
 Soñar abajo
detener un deseo con la entrepierna
detener una bala con el pecho
detener a esos hombres de verde, Mamá Angélica
el cuerpo del amor está para ti sobre una piedra
 así, educados: brazos, sangre, 7 militares
 7, Georgina, tu cuerpo, tu hija, tu madre,
 un fusil, París ardió esta semana
 Lima arde hace 39 años

Gracias, por el cuerpo, por Lucy,
GRACIAS, militante universitaria
gracias, porque la sangre como las estrellas refulgen aún

Gracias desde la Vipol y desde debajos de las escaleras
con la sangre y el cuerpo y los dedos en otro lado
 han muerto tantas – solo esta semana
 ¿mañana abrirás la puerta y le untarás mantequilla a tu pan, mamá?
GRACIAS, porque tu cuerpo no es presa del amor de alguien, mamá
Dos barriles, alguien no será madre nunca
las manos, los pies, el cosmo, su cabello: María saldrá en la tele hoy y no lo sabe

No importa que esta noche (otra vez)
No tomes mis rodillas
Pero regresa mañana
Y pon flores en tu mesa de centro, por favor

Agradecimientos formales

En principio, quiero agradecer a mis padres Pedro Luis Zagal y Gladys Matasoglio, quienes han estado conmigo combatiendo en los momentos más difíciles y precarios que significan el insodable camino por la vida. Esta tesis es especialmente para ellos, quienes siempre tendrán todo mi amor sin restricciones.

En segundo lugar, quiero agradecer, en primera instancia, a algunos profesores que han contribuido de manera directa e indirecta, pero siempre importante, en el desarrollo de esta tesis. Gracias a Francesca Denegri, quien además de guiarme y abrirme paso hacia nuevas lecturas y teorías que enrumbaron el desarrollo de esta tesis, siempre tuvo palabras de aliento y motivación durante los distintos momentos de elaboración de este trabajo. Gracias a Lucho Chueca, cuyo curso sobre poesía peruana contemporánea fue fundamental para darle un punto de partida a este trabajo. Gracias a él también por abrirme las puertas de su biblioteca y por estar dispuesto siempre a conversar sobre poesía. Gracias a Rocío Silva Santisteban, quien acompañó el primer momento de redacción de la tesis en el curso de Tesis I. Las conversaciones, lucidez y anécdotas de Rocío sirvieron para poder adentrarme a la sensibilidad de la poesía escrita por mujeres y aclarar ciertos aspectos que eran oscuros para mí antes de conocerla. Gracias, en segunda instancia, a Juan Carlos Ubilluz, quien tuvo ingerencia indirecta en este trabajo. Su curso de Psicoanálisis y Sociedad colaboró en desanudar la siempre turbulenta teoría lacaniana.

En tercer lugar, gracias a mis amigos que me acompañaron, ayudaron e hicieron más sencillo este extenuante proceso de escritura. Gracias a Anahís, Gildo y Kristhel que además de todo su cariño, pusieron el hombro en este trabajo. Gracias a Oswaldo por insistir tanto en que me matricule en esta maestría. Gracias a Claudia y Ronald, compañeros de viajes académicos simbólicos y fácticos. Gracias a Ches, por siempre estar dispuesto a conversar sobre abstracciones teóricas. Gracias a Chingolo por su lealtad y

cariño incuestionables. Gracias, especialmente a Mayra, por levantarme tantas veces del suelo y ser dura cuando es necesario.

En cuarto lugar, gracias Luis Montenegro, por creer en mí y apoyarme de manera desinteresada, pero sobre todo por todo el cariño que me demuestra. Gracias a mi doctor José Untama, por mantenerme en pie aún y por conspirar a favor de esta tesis (él lo entiende). Gracias Ale Caravedo, quien desde el diván me ayuda a combatir con mis demonios internos.

En quinto lugar, a mis abuelos, a Chevo, Estela, Jorge y Manuela; si no fuera por sus historias, la literatura no existiría para mí.



Resumen

En esta tesis se analizarán los poemarios *Noches de adrenalina*, de Carmen Ollé y *Memorias de Electra*, de Mariela Dreyfus. Se contextualizarán ambos poemarios dentro de sus marcos generacionales específicos como su relación con el discurso poético de los movimientos de escritores a los que cada una perteneció (Hora Zero y Kloaka, respectivamente). Para ello, haré uso de la teoría psicoanalítica, especialmente la lacaniana, y de diferentes discursos que se producen dentro del marco de la teoría feminista. El objetivo de esta tesis es analizar cómo la dinámica de los cuerpos femeninos que se enuncian en estos poemarios produce una agencia que cuestiona los discursos masculinos que intentan ejercer un saber y un ejercicio de poder sobre ellos.

Introducción

La década de los 80 supone (junto a la primera generación de mujeres ilustradas entre los años 1876-1895) una etapa fructífera de producción literaria realizada por mujeres en el Perú. Esto no sucede de manera anecdótica ni espontánea. Si bien los discursos feministas cobraban una trascendencia histórica en Europa, en el Perú se presentarían, también, manifestaciones del pensamiento feminista. Por ejemplo, el diario *La República*, durante el año 1984, incluirá artículos en los que mujeres reflexionaron sobre la importancia de encuentros de mujeres en torno a diferentes expresiones artísticas o científicas. Si bien de manera breve y pequeña, este diario le dedicó un espacio y resaltó la importancia de un encuentro de mujeres médicos en Colombia. Además, en este mismo diario, y durante el mismo año, se publicarían los artículos “Feminismo en el los años 80” (11 de julio), “El feminismo como visión global” (20 de julio), “Feminismo en los 80: Organización y coaliciones” (15 de agosto), escritos por la militante feminista estadounidense Charlotte Brunch, en los que además de señalar la características del feminismo que se gesta en esa década, se hace un llamado a las lectoras a la organización y militancia feminista, ya que esto se entiende como la piedra angular de la lucha por la justicia de género. Es sobre este contexto que Carmen Ollé y Mariela Dreyfus escriben *Noches de adrenalina* (1981) y *Memorias de Electra* (1984), respectivamente. Estos poemarios reproducen voces poéticas y cuerpos que se reconocen estrictamente dentro de diferentes experiencias femeninas. En esta tesis, analizaré de qué manera estos cuerpos representados en los poemas generan sus dinámicas particulares. Para ello, haré uso de la

teoría psicoanalítica, principalmente lacaniana y puntualmente de las categorías de deseo y goce, y demostraré que los discursos feministas que abordan diferentes experiencias femeninas con relación a diferentes temas como la maternidad, el arte y la corporeidad, cuestionan el deseo masculino y gozan con ello.

Antes de iniciar la descripción formal de la estructura de esta tesis, me parece imprescindible señalar el lugar de enunciación del sujeto que emite este discurso. En esta tesis, cuestionaré los saberes y deseos masculinos históricos que han reducido de manera violenta y han prohibido los saberes sobre la mujer que no sean enunciados por otros sujetos masculinos, pero no por ello puedo obviar mi lugar también de sujeto masculino, ni puedo obviar el hecho de que muchos de esos discursos han sido provechosos dentro de mi formación académica y mi propia experiencia personal en la vida, lo cual no quiere decir que hayan sido justos. Es entonces que intento no solo cuestionar los discursos masculinos totalizantes, sino también interpelarme a mí mismo como sujeto hombre que debe presentar una actitud consecuente ante ellos.

El primer capítulo de esta tesis está dedicado al poemario *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé. Este capítulo cuenta con tres apartados. En el primero de ellos, esbozaré el contexto histórico y literario en el que se desarrolla el grupo poético al que perteneció la autora: Hora Zero. En principio, analizaré las formas particulares de ese “lenguaje”, y experiencia, “de la calle” que los poetas de Hora Zero intentan propugnar y ese amparo en el sentimiento revolucionario juvenil que invadía el continente debido al triunfo de la revolución cubana y que prometía una esperanza de cambio y el sueño de la modernidad. Esto último se verá truncado en el país, ya que la ciudad limeña de los 70 no presenta cambios significativos en su arquitectura urbana con diferencia a los 60. Por ello, la ciudad en la que se desarrolla Hora Zero no se diferencia mucho de la ciudad que conocieron los miembros de la generación del 60. De ahí que, tal como lo menciona

Chueca, ese discurso de la calle que Hora Zero intenta estructurar, no dejaría de ser una radicalización de la poesía conversacional que había tenido bastante arraigo por los poetas latinoamericanos de la década del 60. Por otro lado, me detendré en la idea del poema integral, propuesta por Juan Ramírez Ruiz, que intenta concentrar las diferentes voces y experiencias de los sujetos que suelen quedar al margen de los discursos históricos. Además de esto, trazaré, a través de tres secciones, la relación que mantiene *Noches de adrenalina* con el discurso horazeriano. En primera instancia, analizaré cómo ese “yosotros” que, según Tulio Mora, se esboza en propuesta poética de Hora Zero, adquiere una coordenada de género en la poesía de Ollé para convertirse en un “yosotras” y agrupar diferentes voces de mujeres para reclamar un sitio en la historia para ellas. Estas mujeres serán desde personajes políticos importantes como Ulrike Meinhof, hasta Margarita Elsa Siria, mujer universitaria y militante de izquierda quien adquiere un nombre para entrar en diálogo, a través de los versos de Ollé con otras mujeres militantes de la historia. La segunda instancia que relaciona a la poeta con el grupo Hora Zero se encuentra en la idea de la “experiencia del tiempo”, que también señala Ramírez Ruiz como importante dentro de las exigencias del poema integral. En *Noches de adrenalina*, la experiencia del tiempo repercute sobre el cuerpo a través de la importancia que se le confiere a la relación con los 30 años y la experiencia de la maternidad. Sobre este último aspecto, me detendré de manera específica y analizaré cómo los diferentes discursos psicoanalíticos (Freud, Chodorow, Kristeva) han esbozado teorías de la maternidad en las que principalmente se aborda el proceso de sexuación del hijo según la identificación que este tenga con la madre. La última instancia que relaciona a la poeta con su grupo poético está en función de la ciudad y el recorrido que en ella se hace. Este recorrido tendrá aspectos singulares con relación a la temporalidad y espacialidad de las ciudades que se recorren (Lima y París) cuando el recorrido es realizado por una mujer. Esta, en el poemario, tendrá las

características de una *flâneuse*, una paseante cuyo recorrido está marcado por su experiencia femenina.

En el segundo apartado, utilizaré los conceptos de deseo y goce que pertenecen al orden del psicoanálisis lacaniano. Por un lado, el deseo siempre estará del lado de la Ley y de todo aquello que intenta procurar una norma para generar una estabilidad. En cambio, el goce es un placer fundando en sí mismo, es decir, el goce solo sirve para gozar. Una de las maneras en las que se consigue esto es a través de la transgresión del deseo masculino. En la poesía de Ollé hay un ánimo de gozar mediante la transgresión del deseo masculino. Para ello, ¿en su poesía? se desmitificarán ideas del cuerpo femenino, en especial las asociadas a los de la virginidad y la pureza. Para esto, el cuerpo será fragmentado y representado en sus partes.

En el último apartado, me detendré en la explicación de cómo la representación del cuerpo femenino, especialmente en el arte, ha sido una representación de hombres y para hombres dentro de los parámetros del deseo masculino. *Noches de adrenalina* cuestionará este deseo y producirá una representación del cuerpo femenino que no se rige por el deseo masculino, sino que lo cuestiona, pero lo cuestiona a través del mismo discurso que ha sido terreno del deseo masculino históricamente: la literatura, de manera puntual, mediante la poesía. Este hecho permitirá generar un saber real sobre el cuerpo de la mujer, ya que será representado por una voz poética que se reconoce como mujer.

En el segundo capítulo, analizaré el poemario *Memorias de Electra* de Mariela Dreyfus. Este capítulo está dividido en cinco acápite. En el primero de ellos, me centraré en explicar las particularidades del discurso del Movimiento Kloaka (MK) y sus diferencias con Hora Zero. Sobre este último punto, es necesario señalar que estas diferencias no solo serán de orden literario, sino que también los poetas Roger Santiváñez y Domingo de Ramos, a través de manifiestos y entrevistas personales, marcarán sus

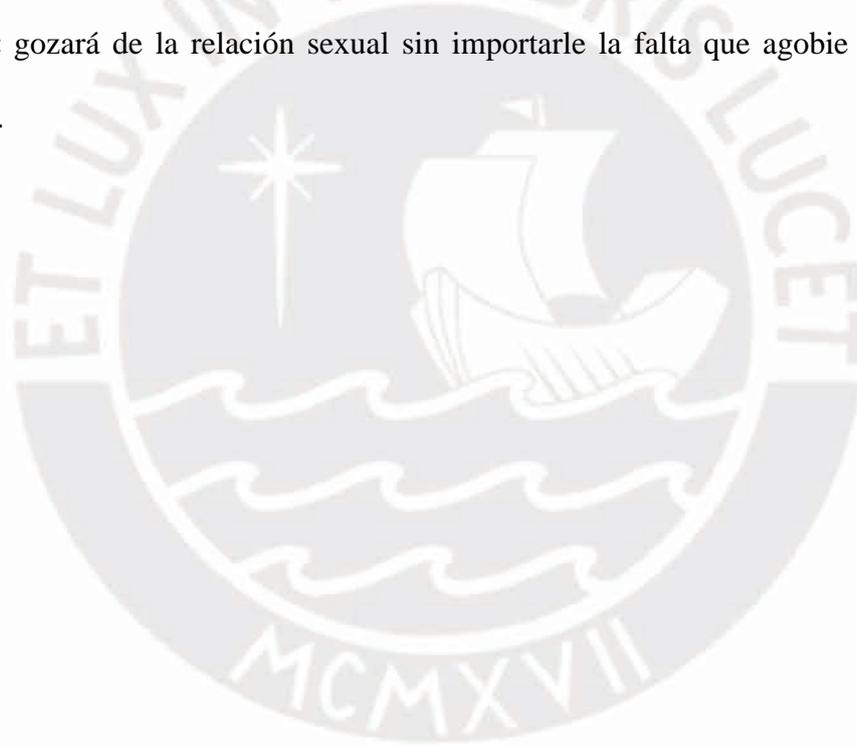
distancias no solo con el discurso de Hora Zero, sino también con los mismos poetas. Algunas veces, la forma de rechazo a los poetas del 70 tendrá un alto grado de violencia. Sobre este aspecto, es necesario mencionar que esto será parte del eje central del lenguaje del MK. Tal como lo señala Mazzotti, el desamparo debido a una modernidad imposible que se reproduce en las calles de la ciudad (en los 80, Lima es una ciudad más grande y desbordada que la de los 70) tendrá un correlato en el lenguaje que estos poetas crearán. La calle, además de sus imágenes, en su oralidad, cobrará una vigencia importante en el discurso del MK.

En el segundo acápite, plantearé las coordenadas que relacionan a Mariela Dreyfus con el MK en función de que en *Memorias de Electra* también se recorre la ciudad. Esta ciudad presentará un paisaje sórdido y en descomposición. Los lugares por los cuales la voz poética transita son el centro de Lima y La Victoria. La fiesta, el comercio ambulante y los buses serán retratados, en el libro, en una interacción con personajes, como Néstor Chocobar, cuya figura se confunde con la de Felipe Pinglo Alva, ambos antes gloriosos en el mundo de la música criolla, pero que murieron en la miseria de un hospital destartado. En otras palabras, Dreyfus reproduce a través de su lenguaje poético esa ciudad violenta que el MK recorrerá con agresividad verbal y poética.

El tercer acápite, la propuesta de lumpenizar el lenguaje del MK se verá inscrita en *Memorias de Electra* en el lenguaje que hace referencia al cuerpo. Este lenguaje, permite que este cuerpo, que es femenino, goce a través del cuerpo y de la palabra. La transgresión del goce no solo estará en plano de las imágenes, sino también en lo abrupto de la construcción sonora que será fragmentada mediante la disposición de las palabras en los versos. El ritmo que predomina en *Memorias de Electra* es el de la dislocación de los versos y la sonoridad de las palabras.

En el cuarto acápite, se cuestionarán las estructuras masculinas que intentan generar un saber masculino agresivo que se impondrá sobre la mujer. La manera de cuestionar estas estructuras será asumiendo una voz masculina que ironizará esta posición de su saber. Dreyfus confrontará lo masculino, su discurso, contra sí mismo. El mayor cuestionamiento será sobre estos saberes que intentan la posesión del cuerpo femenino.

Por último, demostraré que *En memorias de Electra* la prohibición de la relación sexual es una prohibición en el orden de lo masculino, el goce que se busca a través de la relación sexual y que supone la búsqueda del falo perdido en la castración, es decir, la falta siempre será una falta masculina. El cuerpo femenino que se reproduce en *Memorias de Electra* gozará de la relación sexual sin importarle la falta que agobie al discurso masculino.



Capítulo 1: *Noches de adrenalina* o contra el deseo del Otro

1.1 El contexto de la Noche y la Adrenalina de la lectura

Abriré esta tesis con el análisis de *Noches de adrenalina* (Ollé 1981) explicando la relación que el libro mantiene con el debate feminista de la época y la relación con otras autoras de la generación del 80 y 90, quienes encontrarán en la figura de Ollé, y en su primer poemario, una referencia importante para sus futuras prácticas poéticas. Es importante señalar que *Noches de adrenalina* fue publicado en el año 1981, pero transmite perfectamente bien la esencia del debate feminista de la época¹; en este sentido, Ollé establece nexos comunicantes con el feminismo de la década. Violeta Barrientos recogerá el marco de este debate:

Rousseau temblaba ante la idea de que las mujeres pudieran dar los primeros pasos en una relación sexual, actitud que él consideraba “impúdica” y a lo largo de todo el siglo XIX fue acentuada la importancia de la modestia femenina” (citado en Barrientos 1992).²

El lenguaje de las mujeres es esa manera de hablar agradable, delicada, eufemística, no agresiva que aprendimos de chiquitas. La deformación cultural corre a lo largo de todo el lenguaje, de los temas y el modo. La

¹ En el tomo 3 de *Hablan las poetas* de Roland Forgues, Carmen Ollé afirma que “Ese libro [*Noches de adrenalina*] lo escribí en España en una época en el que el fervor feminista, allá, era muy grande, muy fuerte, y yo me contagié de él” (2011: 111).

² El texto citado por Barrientos es FIGES, Eva. *Actitudes patriarcales*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. p. 113

diferencia entre el lenguaje/escritura de las mujeres y el de los hombres se funda en códigos distintos de simbolización” (citado en Barrientos 1992).³

Presumiblemente ha habido siempre tabúes del lenguaje, pero parece como si la tradición cortesana de la Edad Media, que puso a las mujeres en un pedestal, reforzara tabúes lingüísticos en general y también condenara el uso de lenguaje vulgar por mujeres y su uso por hombres delante de mujeres” (citado en Barrientos 1992).⁴

Barrientos rescata el debate feminista de los 80 e inicios de los 90 sobre el lenguaje y el decir de la mujer. Este se produce lejos de la posibilidad de enunciar el cuerpo. El quehacer lingüístico y escritural ha sido restringido para la mujer a ciertas maneras en relación con lo sexual y lo corpóreo. Barrientos señala que el estilo “femenino” presenta las siguientes características:

- Las mujeres se expresan de forma “tentativa” a través del uso del “tag questions”. Estas preguntas reafirmativas debilitan la aserción primera. (sic)
- Las mujeres hacen más preguntas, lo cual refleja una relativa debilidad de las mujeres en la interacción.
- Las mujeres pueden ser más corteses al hablar, teniendo cuidado de no amenazar con un atrevimiento. El lenguaje de los hombres es más prosaico.
- Las mujeres, se cree, pronuncian menos insultos que los hombres; así como los hombres y mujeres usan más insultos en compañía de su propio sexo. (sic) (Barrientos 1992)

Para Barrientos, el lenguaje ha sido regularizado históricamente para las mujeres. A ellas no se le permite un decir en relación con el cuerpo y al sexo. Por ello, los modos de decir de las mujeres, tal como lo menciona Giardinelli, están del lado de un “hablar

³ El texto citado por Barrientos es GORODISCHER, Angélica. En GIARDINELLI, Mempo. s/n. Primeras Jornadas sobre Mujer y Escritura. Buenos Aires, setiembre 1989.

⁴ El texto citado por Barrientos es ARIES, Philippe y George DUBY. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1990.

agradable”, es decir, siempre “eufemístico”. Este hecho tiene la intención de controlar los nervios (para no hacer temblar) de Rosseau, quien encarna al sujeto masculino cartesiano de occidente. Contra esta regularización del cuerpo se escribe *Noches de adrenalina*, alineándose al discurso feminista de la época que propone un decir sobre el cuerpo femenino desde la propia experiencia femenina: las mujeres hablando de su propio cuerpo:

Temía el olor del óvulo descompuesto al llegar el último
día del menstuo
el olor de una parte sucia y reservada así hacer arder
su repugnancia
[...]
Observo sus labios junto a mí
Es necesario el dolor para alcanzar placer
En la abertura violada
[...]
perdí miedo a mis ovarios
a la ceguera que amenazaba al contrariarlos
la temblorosa prosa del ano cedió a sus asedios
sólo quedó una leve mancha sobre la sábana
como una flor de goma
el amarillo mensual de la piel.

En estos versos, el cuerpo es también aquello que pasa de lo interno a lo externo: la sangre menstrual y “el olor de una parte sucia y reservada así hacer arder / su repugnancia”. El olor de la sangre menstrual es parte de ese cuerpo prohibido por los saberes masculinos. El poner en lenguaje esta imagen, el decir del cuerpo de la mujer es también un decir en torno a la discusión feminista de la década. El cuerpo femenino no solo rompe con los “tabúes lingüísticos”, sino que permite a la mujer bajar del “pedestal” histórico de la *Donna Angelicata*, que solo sirvió para perpetuarla como mujer lejana e imposible, moldeada por el deseo masculino; por el decir masculino, una mujer sin

agencia. El pedestal solo representaba la fantasía masculina de la mujer objeto, pero en *Noches de adrenalina* esto se cuestiona. El uso, en estos versos, de palabras como *óvulo*, *descompuesto*, *menstruo*, *sucio*, *repugnancia*, *dolor*, *abertura violada* y *ano* para referirse a experiencias del cuerpo propicia el cuestionamiento a la función ornamental de la mujer en el hacer literario. La coloca ya no solo como una participante pasiva de la decisión y deseo masculino, sino que le da agencia. Esta agencia es otorgada por ella misma, por su propio cuerpo, por su propio decir.

Ollé entra en este diálogo no solo de manera teórica, sino de manera vivencial. Mariela Dreyfus la recordará de la siguiente manera:

En un hotel del centro de Lima que pertenecía a la familia de Miguel Burga, integrante también de Hora Zero, [...] se realizaron varias reuniones, entre mayo y julio de 1980, en el intento de reunir a los poetas horazerianos y a los artistas que orbitaban con ellos, con los más jóvenes poetas y artistas de la ciudad, en un proyecto mayor que iba a llamarse como un título de André Breton, *La unión libre*. El proyecto no duró mucho, pero quedamos conectadas allí varias escritoras, entre ellas, Dalmacia Ruiz Rosas, P. Alba, Ollé y yo misma (citado en Salazar 2019: 32).

Ollé participó de la vida literaria de los 70 y 80, pero es en esta última década que comienza a afianzarse como un referente para otras escritoras de esa generación. Es imprescindible mencionar que la figura de Ollé como referente importante para escritoras jóvenes de la década de los 80 y 90 no se erige sobre un “pedestal”, como alguien lejana e idealizada, sino que, a partir de participaciones en espacios públicos como los que menciona Dreyfus, se vuelve una mujer real y cercana. Ollé no es alguien vista como una precursora, sino como una representante importante dentro del grupo de poetas de los 80; en otras palabras, es vista y sentida como parte del grupo, como una de ellas:

Lo cierto es que nunca he sentido a Ollé como una precursora, sino más bien como una compañera de ruta cuya cercanía me resulta fascinante. Fue en

razón de esa complicidad que elegí unos versos de aquel primer libro suyo: “Un cuerpo que sufre insoportablemente exige, al margen del sistema solar y las estrellas / su liberación inmediata” como epígrafe de mi primer libro (Dreyfus 2019: 22).

La experiencia del cuerpo que Ollé pone en juego en *Noches de adrenalina* supone una manera de hacer frente para muchas poetas de la época que comenzarán una nueva forma discursiva en la que el cuerpo ya no es solo lo erótico masculino ni estará a la disposición de los deseos de estos, sino que permitirá la apropiación de la experiencia femenina puesta en palabra de mujeres. Ollé misma se reconocerá en esto: “Tal vez la particularidad sea que hasta ahora no se había tomado en cuenta la literatura hecha por mujeres. Por eso nos llama la atención que muchas mujeres escriban ahora, y escriban sobre sí mismas” (citado en Salazar 2019: 32). Este escribir sobre sí mismas, en *Noches de adrenalina*, es importante para otras escritoras porque permite reconocer en este poemario preocupaciones y espacios compartidos en función al género:

Es un momento clave [la década de los 80] en que se hace realidad un campo de la literatura escrita por mujeres, generando asimismo una toma de conciencia genérica, un sentimiento de comunidad, con una genealogía y de la que van a sentirse formar parte las generaciones posteriores de poetas. A partir de esos años y de la creciente visibilidad de la poesía escrita por mujeres se elabora asimismo un discurso que corrige, resiste a los lugares comunes a los que la crítica especializada (especialmente masculina) quiere asignar esta producción y creación, cuestionando, resistiendo por un lado a las clasificaciones discriminantes como la de “poesía femenina” o reductoras e ideológicamente orientadas como la de “boom de la poesía erótica femenina”, y reivindicando por el otro, la especificidad genérica como herramienta de acercamiento y clave de comprensión y valoración” (Salazar 2019:32).

Este discurso que señala Salazar es también posible, ya que comenzará a gestarse un campo de escritoras: “Hay que destacar también que a partir de los ochentas la poeta concede entrevistas, asiste a recitales masivos y tiene otra actitud frente a la realidad

exterior” (Ollé 1994: 14). Tal como lo menciona Ollé, hay una actitud por parte de las escritoras frente a la realidad, frente a una realidad marcada por el discurso masculino que empezará a ser cuestionado por ellas en su literatura. Por otro lado, el hecho de que haya mayores eventos que convoquen a las escritoras de esta generación y de que participen de manera tan activa de estas actividades, permitirá que haya un diálogo entre ellas, que su forma de pensar y sentir la participación de la mujer dentro de la literatura sea un eje vinculante entre sí. De esta manera, se abre un campo literario importante para estas escritoras que verán un punto de referencia en sus ideas y formas de ver el mundo en la obra de Ollé. Revisemos puntualmente como *Noches de adrenalina* impacta particularmente a diferentes escritoras de los años 80. Por ejemplo, Mariela Dreyfus se referirá de esta manera a Ollé y su poesía:

La voz de Carmen fue una especie de afirmación de la vía que yo venía explorando, en varios poemas míos que se publicaron en 1980 en revistas juveniles del momento como *Raíces Eddicas*, *Trompa de Eustaquio* y *Macho Cabrío*, que circulaban entre los estudiantes de Literatura de las universidades de San Marcos y La Católica, y entre cierta bohemia culturosa del viejo centro de Lima (citado en Salazar 2019: 33).

Doris Moromisato reconoce lo siguiente:

El libro recogía perfectamente lo que las poetisas de los 80 queríamos plasmar en nuestros versos: hablar del cuerpo y sus fastidios, sobre la tarea de ser hembra antes que mujer en la sociedad peruana. En mi caso, ya mi poesía incorporaba lugares comunes, pero, a diferencia del poema de Ollé, mis versos celebraban el hallazgo del deseo y del amor quizás por ser un deseo disidente y no heterosexual (citado en Salazar 2019: 33).

Por su lado, Giovanna Pollarolo apunta lo siguiente: “Esa manera de referirse al propio cuerpo ‘sin pudor’ como dijeran algunos críticos. Pero no desde el erotismo ni de la celebración de una mirada ajena. Ya el primer verso ‘tener 30 años...’ marcaba una voz y una mirada inédita” (sic) (citado en Salazar 2019: 33). Rossella di Paolo comenta

su experiencia al leer por primera vez *Noches de adrenalina* a la edad de 21 años: “De hecho, los poemas se expresan frontalmente y en términos categóricos y absolutos sobre aspectos de la existencia a los que se solía aludir (si se aludía) con eufemismos y educado temblor [...] La poesía de Carmen Ollé venía como iceberg desprendido de no sé dónde a imponer su autoridad en medio de la nada. Y el efecto era demoledor, brutal” (citado en Salazar 2019: 33). Di Paolo continúa:

Noches de adrenalina fue para mí, durante esos años ochenta recién entrados, como esa piel transparente, o como ese desgarrón sobre las palabras convenientes y los contenidos más o menos nobles, elegantes o estoicos frente al sentimiento trágico de la vida. Fue una lección de libertad absoluta, de catarsis, de campanazo, sobre todo para nosotras las mujeres, pero, sin duda, también para los hombres. Un lanzallamas para perforar muros de metal es lo que usó Carmen Ollé para hablar entre nosotros, sobre todo en esta patriarcal y pacata Lima, donde, sin duda, y de un modo feroz y cotidiano “la belleza es un corsé de acero” (citado en Salazar 2019: 34).

El impacto de *Noches de adrenalina* también se hará sentir en poetas de la generación del 90 como Victoria Guerrero:

Para mí fue un impacto, pero yo lo asimilé inmediatamente porque fue un descubrimiento que me hizo enfrentar con mi propio lenguaje. Pensaba que si una poeta mayor que yo en los años 80 había enfrentado los pudores de su sociedad, yo me sentía habilitada, si bien no escribía como ella, pero a sentirme respaldada por esa escritura en mí, por esa “tradición” que me enseñaba que hablar de lo cotidiano, sobre mi deseo era válido en la poesía (citado en Salazar 2019: 34).

El poemario también repercutió en la vida de Roxana Crisólogo, cuya poesía se sitúa entre finales de los 90 e inicios del 2000:

Tenía 14 años cuando apareció *Noches de adrenalina*. Comentarios del libro aparecían por todos lados. Mi padre tenía muchos poemarios de poetas de los 70 [...] pero no tenía el libro de Ollé. Yo lo conseguí por mi propia cuenta

tres años después. Era una especie de libro prohibido que solo podías leer finalizado el colegio, cuando terminaba la sobre protección de los padres o al menos ellos ya no podían saber qué lees ni qué te gusta porque empieza a ser cosa tuya. Yo adoré el libro, en esa época pensaba que era maravilloso que la poesía no sea lo que enseñaron en el colegio, poemas sobre rosas, amadas y temas sublimes, la poesía era algo humano, real y yo empezaba a descubrirlo (citado en Salazar 2019: 34).

La experiencia de la lectura de *Noches de adrenalina* repercute de maneras particulares en cada una de estas poetas; sin embargo, hay un hilo conductor en el testimonio de todas ellas: el respaldo poético en el decir de la experiencia femenina a través del cuerpo que Ollé reproduce en su poemario. Todas ellas encuentran en este libro una posibilidad de expresarse a través del género, una posibilidad no solo de cuestionar las formas y los modos impuestos del discurso masculino, sino de abrir la posibilidad de enunciarse como mujeres a través del discurso poético. Sobre esto último Ina Salazar dirá lo siguiente:

La idea de sentirse “habilitadas” y “respaldadas” por la propuesta poética de *Noches de adrenalina*, debe entenderse no solo en tanto al lenguaje que se atreve a subvertir el orden moral y social imperante sino que al hacerlo lo efectúa también y sobre todo como escritura de género, legitimando esta vía a través del reconocimiento de que las preocupaciones de las mujeres pueden ingresar en los “temas” poéticos y de que la voz que se expresa no solo lo hace “como sujeto que escribe sino también como mujer” (Salazar 2019: 34).

Entonces, el hacer poético de Ollé en *Noches de adrenalina* es un hacer real. Un hacer de género que cuestionará los modos de ver y hacer masculino que han sido prohibitivos para las mujeres. En este sentido, Ollé elabora un lenguaje que no es sumiso con las barreras impuestas para las “maneras de expresar femeninas” impuesta por el discurso masculino, sino que propone un lenguaje en el que a través del cuerpo se evidencie una experiencia femenina dicha por una mujer. Este haber/hacer es parte de un

debate feminista que se sitúa entre los 80 y los 90. Ollé no solo dialoga con estos saberes académicos feministas. Parte de su hacer es una actitud participativa de un campo literario femenino que comienza a gestarse en la década de los 80. Esta actitud participativa se reproduce en su participación en eventos literarios en los que interactuará y entrará en diálogo con otras poetisas menores que ellas. Estas escritoras, encontrarán en su figura y en los versos que componen los poemas de *Noches de adrenalina* una posibilidad de expresión de género. Encontrarán la posibilidad de una expresión poética de la experiencia femenina con la que no solo se sentirán identificadas, sino que, como en el caso de Guerrero, hallarán una acicate poético para reflexionar sobre sus propias experiencias como mujeres.

1.2 El movimiento Hora Zero (HZ)⁵

En esta primera sección, me parece necesario analizar la vinculación de la poesía de Carmen Ollé con el grupo literario del cual fue parte: Hora Zero. Por ello, en este apartado, trataré de responder la siguiente pregunta: ¿de qué manera su estancia horazeriana repercute en la escritura de *Noches de adrenalina*?

HZ nace durante los años 70, en las aulas de la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV). Esta universidad fue creada en 1963 (UNFV s/f); cuando HZ es gestada por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz (González 2009), “El grupo original de Hora Zero [...] surgió de las aulas de la Universidad Nacional Federico Villarreal, de

⁵ El discurso de Hora Zero, que intento analizar, es tomado del primer manifiesto que el grupo elabora. Fue diseñado por los poetas y miembros fundadores Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz en 1970, así como también el apunte sobre “Poesía integral” de este último, publicado a manera de epílogo en su poemario *Un par de vueltas por la realidad* en 1971. Ambos documentos los recopiló de la antología *Hora Zero, los broches mayores del sonido*, que estuvo a cargo de Tulio Mora en el 2009. En este sentido, es importante aclarar que estos manifiestos pertenecen a la primera etapa de HZ comprendida entre 1970 y 1973. No obstante, Carmen Ollé se integró a HZ en la segunda etapa del grupo. Sin embargo, considero que es importante el análisis de *Noche de adrenalinas* desde los planteamientos iniciales de HZ, ya que comparte el espíritu del planteamiento de los textos que mencioné inicialmente. Sobre esto último me detendré en el siguiente acápite de este capítulo.

reciente creación, convulsa políticamente y con escaso prestigio académico aquel entonces” (González 2009). José Miguel Oviedo se referiría de esta manera a la UNFV:

Una Universidad nueva como la Villarreal, sin tradición en la vida literaria del país, inundada de provincianos que aspiraban a adquirir algún tipo de *status* en la capital, víctima de una tensión permanente (que el público sólo conoce a nivel anecdótico y periodístico) entre una administración de afiliación aprista y un estudiantado repartido en todos los grados de radicalismo de izquierda, pero sometido a esa jerarquía docente, venía a terciar e inclusive a entablar una rivalidad con los núcleos poéticos sanmarquinos (citado en González 2009: 18).

De esta manera, HZ, desde su fundación universitaria, se alinearé en los márgenes de lo que representaban los centros culturales. Esto se refleja en el primer manifiesto, *Palabras urgentes*, que escriben y firman sus fundadores, Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, en 1970: “Hemos nacido en el Perú, país latinoamericano, subdesarrollado, hemos encontrado ágiles ruinas, valores enclenques, una incertidumbre fabulosa y la mierda extendiéndose vertiginosamente” (2009). Entonces, los poetas de HZ reafirmarán su posición como sujetos marginales, no solamente desde el espacio universitario al que pertenecen, sino desde una realidad concreta: la de peruanos que no están representados por los espacios de poder y están condenados a ver “la mierda extendiéndose vertiginosamente”. Este discurso abrupto con el que HZ inicia su presencia grupal también tendrá su correlato en una práctica disruptiva con la tradición poética peruana y especialmente con la cercana generación del 60: “La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas. Sin embargo, es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos” (Pimentel y Ramírez 2009). Esto es parte de “entrar en rivalidad con los

núcleos poéticos sanmarquinos” que señala Oviedo. Poetas de la generación del 60 también serán señalados en este manifiesto:

[Mirko] Lauer y [Antonio] Cisneros perdidos en el círculo de la problemática burguesa, oscilando dentro de un intelectualismo helado y estéril. Y otros “jóvenes” dentro de pueriles rezagos románticos o los propósitos de atrapar la realidad a partir de una experiencia personal, dejando de lado la experiencia de clase que hoy pospone a ese remanido movimiento de muchos años (Pimentel y Ramírez 2009).

Si bien es cierto, que la intención de HZ es marcar una clara distancia de sus predecesores generacionales inmediatos, esto en el campo de la práctica poética no es tan claro como en el manifiesto:

En el Perú, la consolidación de lo conversacional se produce con el eje que representa Cisneros, Hinojosa, Lauer y Hernández, entre los más importantes [...] En los 70, asistimos, por el papel cumplido principalmente (pero no únicamente) por HZ, a lo que se puede identificar como una radicalización de lo coloquial y no a una radical ruptura frente a la poética de los 60. La evidencia de que el nuevo escenario fue parte de un proceso mayor iniciado en la década previa puede encontrarse, por ejemplo [...] en los inocultables parentescos entre Verástegui e Hinojosa⁶ (montaje poético, collage, cosmopolitismo); entre Mora (sobre todo en *Cementerio general*) y Cillóniz con el Cisneros de *Comentarios reales* (1965); entre la jerga de Manuel Morales, Pimentel y Ramírez Ruiz y la norma barrial de Luis Hernández [...] y en alguna medida entre la geografía urbana de los 70 y la *Ciudad de Lima* (1968) de Lauer; así mismo se puede detectar en cierto tono *beatnik* compartido con algunos poetas de ambas décadas, el interés por el versículo, la mirada del mundo desde lo cotidiano, la composición *poundiana* u *olsoniana* de los versos, en el ámbito poético, entre otras características (Chueca 2006: 33).

⁶ Es importante señalar que en este “parricidio” poético, Hinojosa es uno de los pocos poetas que a los que HZ se referirá “de manera positiva”: “Hinojosa, un vasto muestrario de sus influencias, de sus hábiles jugadas de mano. Aun, así, Consejero del lobo, su libro primigenio, anuncia la posibilidad de una voz importante” (Pimentel y Ramírez 2009: 537).

Es entonces, tal como lo señala Chueca, que la poesía de HZ guarda una relación, a pesar de la disidencia del manifiesto, estrecha con la línea conversacional que se venía gestando en la década del 60 en Perú y en otras partes de Latinoamérica. No obstante, HZ no significa una continuación repetitiva de este discurso, sino que supone modificaciones particulares discursivas: “el vitalismo y la vocación exteriorista, la búsqueda del poema integral, la apuesta colectiva por el lenguaje de la calle, la atención a las voces diversas del castellano peruano, la despreocupación por la belleza y la perfección formal; que significaron, definitivamente, importantes ampliaciones del metatexto vigente en nuestra poesía” (Chueca 2009: 33).

Sin embargo, es importante aclarar que esa “ruptura teórica” con la tradición poética peruana se debe a una “actitud neovanguardista en boga en los años setenta en América Latina, puesta al día y reivindicada en el Perú por Hora Zero” (sic) (Salazar 2019: 28). En ese sentido, si bien el hecho de que Vallejo sea rescatado por HZ es significativo, ya que esto les permite ponerse de lado de este neovanguardismo que no es estrictamente una actitud nacional: “La neutralización de los rasgos opuestos en la primera proclama de Hora Zero respondía a la formación de un archiparadigma estético universalizante, cuyo origen en América Latina se remonta al Vanguardismo” (Valencia 2017: 69). La influencia de Vallejo, a nivel escritural, puede percibirse, por ejemplo, en el primer verso de “Primer encuentro con Lezama” del poemario *En los extramuros del mundo*: “Llevo un sol en mis bolsillos” (Verástegui 2000). Este verso, guarda una relación, a nivel de imagen, directa con el primer verso del poema “XLVIII” del *Trilce* de César Vallejo: “Tengo 70 soles peruanos” (Vallejo 1997: 99). El poema de Verástegui pertenece a su primer libro, por lo que es posible que el poeta joven, en los 70, haya tratado de imitar a Vallejo.

Otro poeta que será rescatado en este primer manifiesto es Javier Heraud: “Heraud entregó convincentes muestras de un talento en pleno despegue. Un creador auténtico detenido por la violencia irracional e injusta del sistema” (Pimentel y Ramírez 2009: 537). Es importante señalar que la mención a Heraud no solo representa una afinidad poética, sino especialmente una afinidad política. Heraud murió a los veintiún años, el 15 de mayo de 1963, en Puerto Maldonado, lugar al que viajó luego de un entrenamiento militar en Cuba, como parte del Ejército de Liberación Nacional (al que también perteneció Tulio Mora), y con el seudónimo de ‘Rodrigo Machado’, para iniciar la lucha armada en el Perú, pero solo consiguió la muerte al ser acribillado por el ejército (Valencia 2017: 67). Este sentimiento revolucionario de izquierda estará presente en la dedicatoria del libro *Kenacort y Valium 10* de 1970 de Jorge Pimentel:

A
CARLOS MARX
A
ERNESTO GUEVARA
EZRA POUND
JEAN PAUL SARTRE
Y
CESAR ABRAHAM VALLEJO
A
TODOS LOS OBREROS Y CAMPESINOS
A TODOS LOS POLÍTICOS
LITERATOS
CRÍTICOS
REVOLUCIONARIOS
ESCRITORES HONESTOS DEL PERÚ Y EL
MUNDO
A
LOS NOVÍSIMOS POETAS
DEL PERÚ, AMÉRICA, Y EL MUNDO (citado en Valencia 2017: 56-57)

Esta evidente alineación hacia la izquierda de HZ responde, según Vargas, y en la misma línea de pensamiento de Ortega, a un sistema de vigencias. Esto sucede cuando hay un herencia colectiva de sistemas ideológicos que influyen de manera directa en una generación particular (Valencia 2017: 56). En este caso, el sistema de vigencias al que se adscribe HZ es el del “campo socialista” (Valencia 2017: 56). El ánimo juvenil latinoamericano de los 70, en su mayoría, se decantó del lado del socialismo, especialmente por el triunfo de la revolución cubana y HZ no será ajeno a este sentimiento etario de carácter regional (Chueca 2006; González 2009; Mora 2009; Valencia 2017). Según Oviedo, estos son los acontecimientos internacionales que fueron parte del fermento de la ebullición de HZ:

La muerte del Che Guevara en Bolivia (octubre del 67); los acontecimientos de París en mayo del 68; el “caso Padilla” en Cuba (abril del 71) con su tempestuosa secuela polémica de polémicas, escisiones intelectuales y reajustes en la organización social cubana; la Primavera de Praga, iniciada y sofocada en el mismo 68... los últimos coletazos de la Revolución Cultural China (1966-69)... la aparición de Marcuse como el nuevo profeta e ideólogo de una juventud en permanente y universal estado de revuelta... el auge del estructuralismo, el surgimiento de nuevas formas de cultura y expresión artística —*pop art, midcult, kitsch, camp*, arte programado...— que son, a la vez, la contradicción y la excrecencia del medio en el que aparecen, su condensación y su disolución en los paraísos privados de la droga, el sexo y el gesto individual (sic) (citado en Valencia 2017: 65).

Si bien Oviedo, de manera rimbombante, contextualiza y especifica el ancho panorama mundial, Perú vivía su propia convulsión social y política a partir del inicio del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado en el 68. Este, hecho, sin duda, será el escenario principal en el que se desarrollará HZ (Chueca 2006; González 2009; Mora 2009; Valencia 2017):

Por otro lado, el golpe de Estado que, en 1968, derroca al gobierno democrático de Fernando Belaúnde Terry instaura un régimen de facto que se autodenomina “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas” y que es liderado hasta 1975 por Juan Francisco Velasco Alvarado. Velasco emprende una serie de medidas que recortan el poder de la oligarquía peruana y del capital norteamericano: se nacionaliza el petróleo y la actividad pesquera, recursos sensibles para el desarrollo de la economía nacional, y se sanciona la ley de reforma agraria que permite el cooperativismo y mejora transitoriamente las condiciones de vida de gran parte de la población. Además, entre otras medidas de gobierno, se oficializa el quechua, se promueve una reforma de la educación y se opera un acercamiento a los países, por entonces, socialistas. Esas medidas son complementadas por una tenaz censura sobre los medios de comunicación, fuertes controles sobre las movilizaciones de carácter social y, asimismo, un proceso de desarticulación de los partidos políticos del arco progresista y de grupos guerrilleros, a través del quiebre de sus bases de legitimación popular y de la cooptación de sus principales dirigentes (Cobas 2012: 76).

Estos cambios significativos del gobierno de Velasco también tendrán su correlato en la arquitectura de la ciudad Lima. La arquitectura, dentro los procesos sociales, es importante, ya que puede estudiarse y entenderse como “un producto cultural y, por lo tanto, como expresión de la situación histórica de la sociedad que la produce: centrarse en lo que ello significa como manifestación de accionar, coincidente o contradictorio, de las distintas fuerzas sociales” (Wendorff 2006: 92). En ese sentido, ya que HZ proclama un lenguaje de la calle, es necesario conocer a qué tipo de calle se enfrentaron durante los 70. Para Wendorff, hay tres importantes manifestaciones que representan “las contradicciones más saltantes de la arquitectura de los años setenta” (Wendorff 2006: 93). La primera de ella es “la nueva ciudad revolucionaria y los programas habitacionales”. El gobierno de Velasco a través del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) intentó controlar el desborde popular que empezaba a incrementarse en el

Perú. No obstante, esto solo supuso una división de Lima entre las barriadas y el resto de la capital. Para intentar contener a la gente que habitaba estos lugares, se realizó el cambio simbólico de nombre, dejaron de llamarse “barriadas” para pasar a ser “pueblos jóvenes”. Sin embargo, los problemas no cambiaron. En su necesidad de contener el desborde, el gobierno implementó de agua potable a Lurín y Villa el Salvador, pero esto repercutió en una estructura sólida de urbanismo que los conectara con la Lima más tradicional (Wendorff 2006: 94). La segunda característica son “las sedes burocráticas de la nueva economía estatizada”. Para Wendorff, la sede burocrática más representativa de los 70 fue el edificio de Petroperú, que además de una fastuosa construcción y enorme dimensiones, se ubicó arriba de otra obra arquitectónica que también suponía colosal imponencia dentro del paraje urbanístico: la Vía Expresa de Paseo de la República. Esta megaobra representaba un triunfo y proyecto nacional de este gobierno: la nacionalización de las transnacional International Petroleum Company. De este modo, la arquitectura supone ser un correlato de las estructuras políticas del gobierno de Velasco: para su política más importante, su edificio más imponente (Wendorff 2009: 94-95). Además de ello, Wendorff agrega:

Dicha revolución no dio la oportunidad para que una nueva generación de arquitectos, coincidentes con su política de cambios, emergiera a la vida profesional. Las principales obras de la nueva burocracia fueron realizadas por arquitectos que, por lo general, estaban políticamente enfrentados al régimen. Es por eso que las obras continúan con el tratamiento del espacio y del vocabulario formal de la década de los sesenta; y es gran parte por esta circunstancia que, pese a las grandes inversiones que significaron, no pudieron abrir nuevos rumbos a nuestra arquitectura (Wendorff 2006: 95).

Esto último, la casi extensión de la década de los 60, en cuanto a lo que se refiere al espacio desde la arquitectura de la ciudad, a los 70, puede compaginarse con la lectura de Chueca según la cual los poetas de la década del 70 tendrían matices particulares en

su literatura, pero prácticamente continuarán el camino de la poesía conversacional de sus predecesores generacionales del 60. ¿Acaso ambas generaciones no caminaron la misma ciudad con algunos edificios más?

La tercera característica es para Wendorff la más sobresaliente: “la nueva escuela de la reforma educativa”. Para el arquitecto esto sí produjo una revolución importante en cuanto las nuevas escuelas suponían una oportunidad de cambio de un modelo revolucionario que no solo se ejecutó en Lima, sino también en provincia con la creación de colegios que abarcarían una gran cantidad de alumnado, especialmente en Callao, San Ignacio, Azángaro, Juliaca, etc. Además de ello, se crearían las Escuelas Superiores de Educación Profesional (ESEP), que se centraban en la enseñanza de carreras técnicas (Wendorff 2006: 95-96).

HZ se desarrollará en este cambio de convulsión mundial y nacional. Su afán de ruptura casi total con toda la tradición literaria peruana los hará tomar la vía de una neovanguardia, cuya actitud disruptiva está más ligada al discurso de los manifiestos que al hacer poético en sí mismo. Esto, como lo afirma Chueca, puede apreciarse claramente en que el lenguaje de HZ puede ser particular en diferencia del de la generación del 60, pero esa particularidad transita la misma calle de la poesía conversacional, pero cuando mayor carga de modismos y vitalismo. Esto último, guarda relación con el pobre desarrollo de la arquitectura peruana durante la década de los 70. Esto producirá que no haya un cambio significativo en cuestión de urbanismo en el Perú; por lo tanto, la experiencia de la calle tomará un lugar preponderante en el lenguaje, ya que la espacialidad urbana no proporcionaba muchas expectativas diferenciadas con la década anterior. A pesar de este posible desencanto en la estructura formal de la ciudad, HZ encuentra una esperanza en el quehacer político revolucionario de la época, especialmente en la revolución cubana. Este sentimiento socialista moverá su lenguaje en función de

empezar a nombrar no solamente experiencias individuales, si no también grupales⁷. Pero todavía cabe la pregunta ¿cómo se relaciona *Noches de adrenalina* con la propuesta poética de HZ?

1.2.1 *Carmen Ollé y (¿en?) HZ*

Según Tulio Mora, este movimiento estaba conformado por personas que en su mayoría pertenecían a una clase media baja y que comenzaron a irrumpir, o “invadir”, otros grupos sociales y, con ello, otros espacios culturales. Entonces, el lenguaje criollo irrumpe y se mezcla con otros tipos de esferas como el rock⁸, la masificación de la TV, los últimos retazos del movimiento hippie, etc; todo esto tendría como punto de encuentro las clases medias (Mora 2009: 9). Es desde ahí que nace no solo el discurso HZ, sino también donde se forma un nuevo sujeto cultural que será reflejado en los poemas de este grupo. Es así como aparece un sujeto descentrado, que no es exactamente el sujeto marginal de los 50, sino la suma de varias condiciones culturales que se han ido forjando y mezclando entre ellas para dar origen a este nuevo sujeto, que es quien intenta ser — por lo menos de manera teórica en los manifiestos— ese yo poético de HZ.

HZ intenta elaborar una propuesta poética que englobe todos esos fenómenos culturales que se entrelazan en la clase media, mediante la creación del poema integral. Este se logra, según Juan Ramírez Ruiz, “sólo [con una] poesía que integre y totalice [ya que] puede” (citado en Mora 2009). Además, el poema debería ser revolucionario no solo

⁷ Sobre este punto me detendré en el siguiente acápite de este capítulo.

⁸ Según González Vigil: “El sesgo anti-oficial e innovador les llevaba a variar la ortografía con una “z”, haciendo un guiño no tanto a la onda anglófila (dominante en los poetas de la Generación del 60), como a que se trata de la última letra del alfabeto (final, cancelación, apocalipsis renovador); además sugería las cuentas regresivas previas a un lanzamiento espacial (o a una ejecución rockera): 3, 2, 1, 0...” (2009: 19). En ese sentido, es importante señalar que el nombre de HZ no tiene la solemnidad que se le ha querido otorgar algunas veces al relacionarlas con el Libro, de una importante carga marxista, *Lima hora cero* de Enrique Congrains que, a su vez, se le suele encontrar cierta “intertextualidad fortuita” con la película de corte neorrealista *Alemania, año cero* de Roberto Rossellini; tampoco, el nombre del movimiento guarda relación con el poema *Hora 0* de Ernesto Cardenal. El nombre del grupo, tal como lo señala González Vigil, está más de lado de la cultura de masas, de lo contracultural.

en contenido, sino también en su forma, y uno de los ejemplos más claros es el poemario *Las armas molidas*, publicado en 1996, del mismo Ramírez Ruiz. Este libro, empieza con una serie de gráficos de pallares; luego aparecen quipus y otro tipo de inscripciones en la parte superior de los poemas, que poco a poco se van sumando y se acompañan de una posible traducción al español propuesta por el poeta. El libro cierra con un epílogo “Las excursiones”, donde solo se encuentran, en forma de poema, o por lo menos eso parece, estos signos. En el caso del poeta Enrique Verástegui, esta idea de integralidad, que también exige la participación del lector, se reproduce en el poemario *Angelus Novus* de 1989. En este poemario el lenguaje poético entra en una dinámica con las matemáticas. Se presentan una serie de números que representan versos específicos. Estos números se agruparán en una serie de operaciones matemáticas de cuyos resultados se obtienen cifras que pueden agrupar a los versos de maneras diferentes y esto generará distintas posibilidades de significación del poema según el orden con el cual se proceda con la resolución de las operaciones matemáticas. En estos dos casos, la capacidad y responsabilidad de traducción y/o interpretación queda en manos del lector. Sobre estos dos poemarios, Cheuca y Hernández dirían lo siguiente:

En el marco del horizonte utópico y total que buscaba la poética integral de HZ, Enrique Verástegui logró materializar dicha estética mediante un “arte concreto” o un “poema-proceso” que, desde la autoconstrucción de la figura del poeta moderno, articulaba sus bases a partir de la multidimensionalidad del conocimiento que promovía, desde el discurso, la integración de saberes, lenguajes y formas artísticas diferenciadas. Algo semejante es lo que realiza Ramírez Ruiz desde una propuesta que contempla no solo un lenguaje poético que explora géneros, registros y soportes diversos, así como posibilidades combinatorias, sino desde una

lengua *otra* (Hanan), creada a partir de la indignación de racionalidades, modos de conocimiento, pensamiento y relación intersubjetiva indígena (2017: 68).

Para Chueca y Hernández el “poema-proceso” es aquel en el que el lector cumple una función activa vital en la que puede modificar, agregar, montar, ensamblar, etc, los diferentes elementos del poema (2017: 56). En este sentido, la idea de poema integral se ajusta al “poema-proceso”, ya que las dinámicas que en este último se articulan en su construcción, como es el caso de *Angelus Novus*, guardan relación con la propuesta “vivaz, vital y dinámica” que Ramírez Ruíz reclama en la poesía integral. Como ya mencioné, Verástegui logrará esto a través del uso de las matemáticas, mientras que Ramírez Ruiz optará por el lenguaje de los pallares y el de los quipus, en los que predominará una codificación especial que también quedará en manos del lector. Entonces, la noción de poema integral se centra en la elaboración de una nueva forma de poema que integre nuevas posibilidades de lecturas, nuevas posibilidades de visión del mundo, ¿y nuevos materiales también? pero estos últimos puntos solo parece verse reflejado en el caso de Ramírez Ruiz y en especial en este poemario.

En su mayoría, los poetas que conformaban HZ asimilaron esta integración de los diferentes modos culturales mediante el lenguaje lumpenesco. Este discurso del poema integral fue virando hacia un discurso de la “calle”, de esa nueva ciudad que estaba empezando a asimilar a un sujeto descentrado, y viceversa. El mismo Ramírez Ruiz señala que “el nuevo lenguaje será sencillo, directo, duro y sano. Hallará sus palabras en el habla popular, en el argot, en los giros populares y en la invención de nuevos términos. Y cuidado con los vocabularios de los oficios, con los modismos, con los refranes localistas: son viejos al nacer” (citado en Mora 2009). La idea de ciudad estaba pues relacionada directamente con el lenguaje, con las formas de hablar en la ciudad, lo que

fue una constante dentro de HZ. Su construcción de la ciudad se fue dando por las formas en la que se usaba el lenguaje de la propia ciudad. El lugar en el que se entrelazaban diversos aspectos de diferentes clases fue la clase media. La ciudad que HZ plantea es construida por el lenguaje.

Otro punto importante es que HZ intenta que el yo poético que sus poemas crean sea un yo poético de colectividad, no de individuo, es decir, no propiamente un yo. Tulio Mora señala que “el tránsito de la placenta al asfalto exigía torcerle el cuello al cisne mediador del yo sustituyéndolo por el del hablante de un contexto enfático que operaba como referente imprescindible para buscar la trascendencia de lo cotidiano. El yo se convierte en *yosotros*” (Mora 2009). La trascendencia de la que habla Mora parece lograrse de manera exclusiva solo bajo la idea de colectividad. Esta idea tomaba consistencia desde 1970, cuando por vez primera es planteada por Pimentel y Ramírez Ruiz en el primer manifiesto de HZ: “Y otros ‘jóvenes’ dentro de pueriles rezagos románticos o los propósitos de atrapar la realidad a partir de una experiencia personal, dejando de lado la experiencia de clases que hoy pospone a ese remanido movimiento de muchos años” (Pimentel y Ramírez 2009). Esta idea de atrapar la realidad, de asirla con el fin de llevarla al poema se hace posible solo mediante la colectividad, dejando de lado “la experiencia individual”, por la del grupo social, es decir, que la búsqueda del *yosotros* es la que constituye esta idea de asir la ciudad misma dentro de la poesía de HZ. ¿Cuáles de estas características están presentes en *Noches de adrenalina*? En los siguientes apartados, responderé a esta pregunta a través de tres ejes clave.

1.2.2 *Del vosotros al vosotros*

Para señalar el primer punto en el que la poética de Ollé se relaciona con HZ, es necesario regresar a la última cita del manifiesto “Palabras urgentes” “otros “jóvenes” dentro de pueriles rezagos románticos o los propósitos de atrapar la realidad a partir de

una experiencia personal, dejando de lado la experiencia de clases que hoy pospone a ese remanido movimiento de muchos años” (Pimentel y Ramírez 2009). Esta experiencia de clases está determinada por la colectividad, por el intentar retratar más voces en la poesía, tal como diría Tulio Mora después, de lo que se trata es de un “yosotros” (2009). Esta experiencia colectiva tiene para Valencia un lugar de enunciación específico:

Tras la apariencia poética generacional y política, la rebelión de Pimentel y Hora Zero apuntaban, pues a la realización erótica a través de la estética nacida consciente e inconscientemente del seno de los sectores emergentes y postergados. Dicha realización implicaba obligadamente una reapropiación del cuerpo, la vida y la muerte hasta entonces alienados al misticismo dominante. La realización sexual individual y colectiva conducía a la desalienación y recreación de las figuraciones del cuerpo, la vida y la muerte (2017:54).

De esta manera, podemos decir que la experiencia de clases que representa el *yosotros* es una experiencia de colectividad de sujetos emergentes que intentan “reapropiarse del cuerpo”; en otras palabras, hacer suya esta experiencia orgánica y particular de sujetos “postergados”. En el caso concreto de Ollé y de *Noches de adrenalina*, el sujeto al margen que será representado es un sujeto femenino: “El sujeto que se va figurando forma parte a su vez de un ‘nosotros’ de género, que es llamado a ser comunidad” (Salazar 2019: 29). La experiencia colectiva es femenina, las voces que se reparten y resuenan en los poemas son de mujeres, pero no solo se dejan oír, sino también se reclaman: “¿Por qué Genet y no Sarrazín?” (Gras 2015). Este verso cuestiona, a manera de pregunta abierta, pero no menos confrontativa, el por qué Jean Genet ocupa un mejor lugar en la historia de la literatura francesa, y quizás en la historia universal, que Albertine Sarrazín, también poeta francesa. Lo que se discute es el lugar y la postergación histórica de la mujer en los quehaceres políticos y del saber:

¿Por qué Genet y no Sarrazín?
o Cohn Bendit / Dutschke / Ulrike
y no las pequeñas militantes que iluminaban mis aburridas
clases de la U
ELSA MARGARITA SIRA

En estos versos se menciona a tres militantes activistas de izquierda europea, a Cohn Bendit, Rudi Dutschke y Ulrike Meinhof; solo la última es mujer. El reclamo aquí pasa por hacer sentir no solo la voz de algunas mujeres, no solo la voz de mujeres de occidente, sino también la voz de la militancia de izquierda femenina peruana, las voces anónimas de “las pequeñas militantes que iluminaban mis aburridas / clases de la U” cobran un nombre a través de Elsa Margarita Sira, quien adquiere agencia en este primer poema:

Margarita Elsa Sira se perdía en la avenida Venezuela
y colocaba carteles en la noche sobre paredes musgosas.
De día interrumpían las clases de metafísica con rabia
y aplaudíamos esos cabellos sudorosos y negros sobre
la espalda.

Margarita Elsa Sira es el yosotras que toma una agencia preponderante en este poema. En estos versos, lo diurno y lo nocturno, lo público y lo privado, están amalgamados y representados por la militancia de izquierda, por un quehacer efectivo militante. Así este yosotras se intercala en el poemario entre mujeres históricas con mujeres desconocidas que toman agencia en las páginas de *Noches de adrenalina*. A diferencia del yosotros, el yosotras permite la agencia de las mujeres que enuncia. Para aclarar este punto veamos algunos versos de la sección 4 del poema “Muerte natural” de Jorge Pimentel, en el que el yosotros está presente:

Me estoy muriendo cuando no le soy imprescindible a nadie
a nada. Ya estoy cansando compañeros de oír conversaciones,
de tratar de conseguir un empleo. Por mis oídos pasan, circulan,

estornudan, giran, patean, agreden, millones de soles
que no veo, que me aturden, y míos no son más que cinco soles,
un billete verde que mora con mi verso desde hace diez años.

En estos versos, el yo poético tiene un interlocutor: “Ya estoy cansando, compañeros”. A este se le intenta describir las emociones que afronta el yo poético ante la situación del desempleo y al saberse lejos de una dinámica económica gubernamental que no considera el acto de escritura de la poesía: “Por mis oídos pasan, circulan, / estornudan, giran, patean, agreden, millones de soles / que no veo, que me aturden, y míos no son más que cinco soles, / un billete verde que mora con mi verso desde hace diez años.” Es a través del desempleo y de la expulsión económica que imparte el Estado al poeta que se construye el yosotros en el poema de Pimentel. Estos sentimientos, estas situaciones intentan englobar el sentimiento de otras personas que se puedan encontrar en la misma situación. Para conseguir esto, en el poema se opta por enfatizar los adjetivos posesivos: “Por mis oídos pasan”, “y míos no son más que cinco soles”, “un billete verde que mora con mi verso desde hace diez años”. Es decir, el yosotros es posible cuando exclusivamente se centra en el yo poético. Ese yo es el que engloba a todos los demás que intenta referir en el poema. Además, sus interlocutores son solo “compañeros”, son muchos, pero nadie específico a la vez. En cambio, cuando se construye el yosotras en *Noches de adrenalina* se opta por nombrar mujeres, por individualizarlas, por representar sus experiencias y tratar de representarse en ellas, por compartir la experiencia, por darle agencia a las mujeres que se mencionan, a diferencia de “Muerte natural” en donde la agencia no es permitida a todos esos referentes etéreos con los que interactúa la voz poética. La agencia es imposible para nadie más que no sea el yo poético. En cambio, en *Noches de adrenalina* las voces femeninas confluyen entre la historia y el anonimato, desde la presencia de Safo hasta otras mujeres porque “la cultura femenina conforma una

experiencia colectiva inmersa en la totalidad cultural, una experiencia que une a las escritoras a través del tiempo y el espacio” (Vivero 2010: 29):

Lou Salomé creo: vagina y ano se aproximan igual que el placer
y desesperación en el momento de compartir la soledad.

Le escribo a Esther que nos reuniremos pronto en el café
de la biblioteca.

El Parque Universitario y viejos letreros de notarios
en zaguanes en ruinas son el escenario ideal para iniciar
una amistad duradera.

[...]

Bajaré al centro
ubicaré a Esther en la biblioteca leyendo

Los mandarines
en Italia roban en las estaciones del tren
violan en Montmartre.

La primera referencia es a Lou Salomé, escritora rusa cuya biografía está signada por sus relaciones con personajes como Nietzsche, Rilke, Freud, etc. Siempre aparece como una suerte de mujer que fascinó a grandes pensadores hombres, pero su obra misma es dejada muchas veces de lado. Su existir histórico persiste como la mujer de estos hombres; por ello, los versos “Lou Salomé creo: vagina y ano se aproximan igual que el placer / y desesperación en el momento de compartir la soledad” hacen referencia justamente a eso, a la sexualización histórica de Salomé: a ser una “vagina y ano” que terminan en la “desesperación en el momento de compartir la soledad”, la soledad histórica. La imagen de Salomé se iguala a la de la completamente anónima Esther, que está presente dos veces en una biblioteca. La primera Esther se asocia a una Lima decaída y la otra Esther a una Europa violenta. El yosotras parece signada por la violencia histórica, geográfica y social.

1.2.3 *El tiempo del cuerpo*

El segundo punto guarda relación con el reclamo de Juan Ramírez Ruíz de que la poesía debe “incorporar y ofrecer un válido registro de la experiencia de este tiempo sacudido por todo tipo de conmociones”. Es inevitable pensar en los primeros tres versos que abren el poemario: “Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque / cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen / nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.” No es posible afirmar que Ollé haya intentado insertarse dentro de los márgenes de la propuesta de Ramírez Ruíz; sin embargo, es posible notar esa correspondencia en cuanto esta “experiencia del tiempo” produce el sacudir “conmociones” en estos versos que presentan al poemario. La experiencia del tiempo aquí es la experiencia de vida, y es lo que causa conmoción en el cuerpo. En este poema, los 30 años es la edad en la que se representa el yo poético, pero resonando en el cuerpo: “Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque / cardíaco o al vaciado uterino”. Entonces, la experiencia del tiempo repercute en el cuerpo, pero al interior de este. Esto le permite reafirmarse en lo exclusivamente femenino: “el vacío uterino”, pero claro, la imagen es violenta, la imagen conmociona; de ahí que la experiencia de vida sea una experiencia femenina y lo que conmociona es exactamente ese saber femenino que pasa de lo privado a lo público a través de su enunciación en este mismo poema inicial: “Tengo 30 años (la edad del *stress*). / Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del / primer parto”. En este fragmento, el cuerpo está en lo externo, pero no pierde su intimidad. Además, el tiempo que aquí se presenta (junto al de los 30 años) es el de la maternidad. Para explicar mejor el tema de la maternidad, me remitiré a la tesis de Carmen Lora de Gautier en la que se refiere a la maternidad en *Noches de adrenalina*⁹. Me llama

⁹ La tesis a la que me refiero se titula *Identidad de rol de género en tres poetas peruanas* [Blanca Varela, Carmen Ollé y Doris Moromisato]. Este trabajo fue presentado en 2007 en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

sobremanera la atención cuando Lora de Gautier refiere a que la maternidad es “sólo aludida de manera muy indirecta en [...] Ollé” (2007: 124). Continúa su análisis:

En el caso de Carmen Ollé, quien ha tenido una hija, la vivencia de la maternidad está prácticamente ausente en su primer poemario. En *Noches de adrenalina* (1981), está tan solo aludida en las secuelas del parto para sus órganos genitales: “Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto.” [...] No podemos concluir que la vivencia de maternidad no ha marcado a Carmen Ollé, ni cuál ha sido su grado de intensidad, pero el hecho de que no aparezca tematizada en su poesía nos permite suponer que en ella esta vivencia no parece ser fuente principal de su inspiración poética. (2007: 127, 128)

La lectura de Lora de Gautier intenta, aunque parezca negarlo, encontrar una asociación directa entre la experiencia de la maternidad de Ollé con la ausencia de esta en *Noches de adrenalina*, de tal manera que la maternidad no es “fuente de su inspiración poética”. Sin embargo, es pertinente la siguiente pregunta: ¿por qué Lora de Gautier no relaciona la maternidad con una experiencia corporal femenina? La respuesta quizás esté en las fuentes que ella utiliza para esclarecer este concepto. Para esto explora la maternidad desde dos puntos de vista. Por un lado, se apoya en Freud, para quien la hija busca en el padre el pene que le es negado por la madre; es decir, la maternidad se observa y se estudia aquí desde el cuerpo masculino y normado por este. Por otro lado, recurre a Chodorow, quien plantea el estudio de la maternidad a través del vínculo que la madre es capaz de alcanzar con la (su) hija. En ambas explicaciones, la maternidad no puede entenderse a partir de la experiencia corporal femenina. ¿Por qué? En las dos propuestas hay algo que se espera de la maternidad que no solo no contiene al cuerpo, sino que, al parecer, exige que este sea expulsado de su interpretación, como si el cuerpo incomodara o no debiese tener un lugar en la articulación de la maternidad. A esto, la autora le suma:

En ese sentido, podemos afirmar que la experiencia de la maternidad es vivida por cada mujer teniendo como referencia no únicamente el encargo social que recibe de su entorno cultural sino la experiencia de relación que ha tenido con su propia madre. A la vez, el revivir esa relación, contribuye a que el corte generacional no sea tan nítido en términos de identidad de rol genérico, pues hay elementos de la identidad de rol genérico de la madre que serán asumidos como propios a partir de esta identificación con la figura materna que se produce en el maternaje. Así, la vivencia de la maternidad es menos estereotipada en la realidad de lo que con frecuencia se la describe (Lora de Gautier 2007: 173, 174).

Además de lo mencionado, Lora de Gautier enfatiza otros dos puntos trascendentes para su comprensión de la maternidad: (1) el “encargo social” que esta significa y (2) la identificación de cada mujer con una figura materna. No obstante, sostengo que *Noches de adrenalina* explora lo contrario: se alinea al cuerpo y no renuncia a la idea de la maternidad, sino que construye un nuevo lugar para entenderla. Este lugar es el cuerpo femenino. Los versos “Tengo 30 años (la edad del *stress*). / Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del / primer parto” desmitifican a través de la imagen de los genitales femeninos con hongo el “encargo social”. No solo renuncian a este, sino que lo desarticula. La maternidad se explora a través del cuerpo, del cuerpo de la madre mujer, no como un binomio, sino como un uno solo. En la lectura de Lora de Gautier, la maternidad se desliga totalmente de la posibilidad de ser entendida como una experiencia individual. Para ello, se deshace del cuerpo, en especial de la vagina, de lo más íntimo del cuerpo del femenino. Teresa de Lauretis señala, también, dos modos particulares, similares a los que sigue Lora de Gautier, sobre los cuales se construye la idea de la maternidad a través de dos escuelas psicoanalíticas de corte feminista. El primero de ellos hace referencia a las teorías de la maternidad que se elaboran en las escuelas angloamericana e italiana. Para Lauretis, aquí se opta por pensar en la maternidad a través

de la relación que generarán la madre y la hija, en la que la primera se hace responsable del devenir de la sexuación de la segunda. Es decir, si la hija es lesbiana o heterosexual, dependerá de hacia dónde apunte su objeto de vinculación. Si el objeto con el que se vincula es la madre, el proceso de sexuación se habrá encaminado hacia lo lesbiano. El segundo modo de articulación de la maternidad está en relación con la propuesta de Kristeva y Chodorow. En estas posturas, hay una sexuación en torno a lo preedípico que siempre es femenino, pues en este momento aún no ha parecido la figura del padre (y con él, el falo). Por ello, este es un momento en el que solo se tiene un vínculo directo con lo femenino a través de la madre (de Lauretis 1992: 283-293). La crítica de Lauretis pasa por señalar que, en estos dos modos de ver la maternidad, tanto lo lesbiano como lo preedípico sirven simplemente para señalar una postura feminista en la que lo lesbiano desplaza al falo, por un lado, y, por otro lado, la primera instancia de la sexuación siempre es femenina (de Lauretis 1992). Sin embargo, ambas teorías, para ella, resultan insuficientes para explicar el significante madre. Además, no son convenientes para la representación femenina:

A base de repetirme quiero reasumir por qué, según yo, el imaginario materno es peligroso para las mujeres. No sólo porque re(con)ducir la sexualidad femenina a la maternidad, o la identidad femenina a la madre, imaginaria o simbólica, cancela una historia de luchas sociales, personales y políticas, por la afirmación de una diversidad entre las mujeres y de las mujeres frente a las instituciones y formaciones culturales hegemónicas; sino también porque este modo de reapropiarse de la maternidad y de la potencia materna por parte de las mujeres se basa en una premisa teórica ambigua, la de un factor “homosexual” o una homosexualidad latente en cualquier mujer y derivante de la relación materna. Y esto a su vez cancela la historia de luchas políticas, individuales y sociales, por la afirmación del lesbianismo como relación particular entre mujeres que no sólo es sexual sino también eminentemente socio-simbólica (de Lauretis 1992: 298).

Para de Lauretis, las posturas anteriores desvalorizan u obvian los procesos de lucha históricos relacionados con la sexuación. Por ello, optará por dos textos que, encaminan mejor una construcción de la maternidad. Por un lado, el texto *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, de Hortense Spillers, plantea la función materna a partir de las mujeres negras esclavas en los Estados Unidos. Este texto, según de Lauretis, señala la posición de la mujer negra frente a la maternidad y los hijos. Los hijos de esta mujer, sean de otro negro que también esté esclavizado o del hombre blanco propietario de los esclavos (la violación de hombres blancos a mujeres negras con las que mantenían una relación amo-esclava fue una condenable práctica común y extendida en Estados Unidos durante el periodo de esclavitud), serían considerados como propiedad de este último. En este sentido, la maternidad de mujeres negras, a diferencia de las mujeres blancas, no socializa, pues hay una condena irrenunciable a la herencia de la esclavitud de los hijos, que no serán vistos ni muchos menos tratados como seres humanos. En este sentido, la función de la madre o el padre pierde sentido por completo. Es por ello, que de Lauretis entiende que esta maternidad deshumaniza, pues no produce sujetos con agencia (de Lauretis 1992: 295-296). Por otro lado, apela a la lectura que hace Judith Roof de Rita Mae Brown y Jane Rule, ambas escritoras lesbianas, en cuyas obras “la madre es desconocida, inaccesible, inalcanzable también a través de la memoria y no genera fantasmas de plenitud ni el sueño de una beatitud preedípica, sino que produce el conocimiento de una pérdida que es y seguirá siendo incolmable: un vacío, una falta sobre la que se constituye la subjetividad de la hija” (de Lauretis 1992: 296). Es de esta manera, a través de la experiencia de la madre negra que produce sujetos sin agencias y deshumanizados (condenas que especialmente tendrán que sobrellevar las hijas) y de la figura inexistente de la madre en el caso de las escritoras lesbianas, que de Lauretis concibe la maternidad y la madre como significantes vacíos; y ya que, según las teorías

de Kristeva y Chodorow, la sexuación depende de ella, la sexuación también está vacía y necesitará ser completada. Por lo tanto, la tesis central de Lauretis es que esos significantes vacíos que son la madre y la maternidad serán completados según el proceso sociohistórico en el cual se encuentre no solo la madre, sino también la hija. Si bien la lectura de esta autora es novedosa en cuanto el significante materno adquiere sentido por su relación con el exterior (el contexto sociohistórico) y lo interno (la maternidad en sí misma) o, en lenguaje lacaniano, la maternidad es éxtima, esta postura sigue la línea del devenir de la sexuación de la hija bajo responsabilidad materna, es decir, que tampoco se interesa en el cuerpo de la madre, sino en el de la hija.

No obstante, Ollé centra su interés en la experiencia personal del cuerpo a través de las consecuencias corporales de la maternidad, a través de aquello que no se dice o peor aún, que no se debe decir sobre la maternidad: los hongos vaginales. Esta experiencia ausenta a la hija, porque de lo que aquí se trata es del cuerpo de la madre, no de la hija. En tal sentido, y en contra de la crítica de Lauretis y de Lora (j), la articulación de la maternidad en *Noches de adrenalina* se alinea con el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva: “Lo abyecto no es un objeto en frente de mí, que nombro o imagino [...] Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo [...] lo abyecto, objeto caído, es radicalmente excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.” (1980: 8) En consecuencia, lo abyecto¹⁰ es aquello cuyo sentido trastabilla

¹⁰ Lo abyecto está dentro del orden de lo Real que plantea Lacan, ya que “lo Real no es exactamente aquello que no llega a ingresar al lenguaje, sino la marca del fracaso –aquella huella impresa en el orden simbólico– que da cuenta de la imposibilidad que tiene el lenguaje de representar el mundo a cabalidad. Es decir, con lo Real no se hace referencia a una dimensión “externa” a lo simbólico, sino, más bien, a su propia falla constitutiva, a una especie de grieta que se produce violentamente en el acto mismo de simbolizar (Vich 2013: 15). Es decir, lo abyecto es todo aquello que falla dentro del orden de la norma, lo simbólico. No puede entrar dentro del contrato de lo social y de las estructuras que ahí se plantean.

porque se confronta diametralmente al yo. Este yo es aquel que se constituye como tal mediante ciertos mandatos que le permiten estructurarse como un yo. En este caso, estos mandatos son estas construcciones sobre la maternidad con los que Lora de Gautier propone la lectura del poemario. La maternidad en función del cuerpo de la madre es lo abyecto porque las construcciones sobre la maternidad que propone Lora de Gautier pierden sentido en el poemario: “Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del / primer parto”. La única instancia que se reconoce es la del cuerpo lacerado a causa de la maternidad. Esto es abyecto, porque la sublimación de la maternidad en cuanto a un “encargo social” y la relación con la hija pierden su significancia frente a la relevancia del cuerpo de la madre. Para Kristeva “un cierto “yo” (*moi*) que se ha fundido con su amo, un super-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer.” (Kristeva 1980: 8). Ese super-yo que Kristeva menciona, y del que el yo se desliga, es el de las teorías sobre la maternidad antes mencionadas. Esas teorías de la maternidad, cuyo super-yo busca preservar una construcción sobre la maternidad que expulse al cuerpo y todo lo que en él este contenido: los hongos vaginales. Por lo tanto, lo abyecto de la maternidad es una abyección de sí:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (Kristeva 1980: 12).

Es necesario precisar que el hecho de la fundación del ser, en este contexto, se remite a la aparición de El nombre del padre en el tercer y último momento del Edipo lacaniano, es decir, a la aparición de la Ley. En ese sentido, lo abyecto no es solo ese goce que uno paga en el peaje del derrotero de la sociabilización, en cuanto a la ecuación simbólica castrante del padre en la disolución edípica¹¹, sino que, además, según Kristeva, este goce retorna a manera de un significante perdido —o quizás, o mejor dicho, reprimido— que estaba inscrito en el sujeto antes de la castración. Este significante que estaba en él y regresa a él es femenino: está y estaba antes de la aparición del Padre. En otras palabras, lo que retorna en forma de goce y de lo femenino es lo abyecto, lo abyecto como lo femenino. Este último hecho es lo que provoca una significación, en este caso, de la maternidad. Kristeva entiende que desde la aparición del Padre, del Nombre del Padre, en el que se reprime lo femenino, asociado a la madre, la idea de la maternidad cobra una significación que van más acorde al “encargo social” y a la identificación de una mujer con una figura materna: “Por lo tanto, no hablamos de origen, sino de inestabilidad de la función simbólica en lo que tiene de más significativo, a saber: la interdicción del cuerpo materno (defensa contra el autoerotismo y tabú del incesto). Aquí es la pulsión la que reina para constituir un extraño espacio que llamaremos, con Platón, una xora, un receptáculo.” (Kristeva 1980: 23) En ese sentido, la xora está más allá de lo significable a partir de la aparición del Padre como entrada para la socialización. Está más allá de lo significable; sin embargo, es un retorno. ¿De dónde? Del momento de la relación directa con la madre antes de la aparición del Padre. Es decir, de una significancia desconocida y reprimida por este último. En los versos “Mi vagina se llena de hongos

¹¹ La disolución del complejo de Edipo supone entrar en el terreno de lo simbólico, es decir, supone asumir que existe una Ley, que es impuesta por El nombre del Padre, que es superior a nuestros impulsos personales. Esta asunción de la Ley, de lo simbólico, significa a su vez el rechazo del goce que no se enmarca en este registro. En ese sentido, el goce es un resto que no encaja en la articulación de la Ley.

como consecuencia del / primer parto” y “¿Cómo hay que disimular una cicatriz de cesárea?”¹² se plantea la maternidad a través de la abyección. Lo que aquí retorna como abyecto es el cuerpo de la maternidad. Lo abyecto, según Kristeva, también produce, al igual que lo sucio, desagrado: “Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite.” (1980: 10) Lo abyecto es el cuerpo, pero que desagrada, el cuerpo sucio con “hongos vaginales” o con una “cicatriz”, ambos efectos de la maternidad. Es de esta manera que la maternidad en *Noches de adrenalina* se representa a través de una xora (en este caso, el cuerpo materno) que presenta una significación de la maternidad que está más allá del espectro de la figura del Padre. Es una maternidad en la que prima un cuerpo abyecto que ha regresado de la represión. Es un cuerpo siempre femenino.

En el tercer poema, la experiencia de la muerte también se relaciona a la experiencia del tiempo que repercute en el cuerpo: “esperar tener 80 años para hablar de sí mismo / ¿dónde radica lo verdadero en esperar o en hablar? / Hoy se pierde un diente mañana un ovario”. Aquí el tiempo está en el binomio del hoy-mañana que representa la vida-muerte, esta última relacionada a los 80 años. Sin embargo, lo interesante se sitúa en la pérdida, que representa a su vez al binomio vida-muerte y, por supuesto, a la experiencia de vida. La pérdida del diente, por ejemplo, es la vida y la muerte en relación a la ambigüedad, ya que, por un lado, la pérdida del diente puede leerse como la pérdida de los primeros dientes que suponen la crecimientos de otro, durante la infancia, la etapa inicial de la vida; pero, por otro lado, la pérdida del diente supone también la vejez. Esta

¹² En este verso será analizando de manera extensa más adelante en este capítulo.

vez lo perdido es sempiterno e irremediable, es la cercanía a la muerte, la cercanía a los 80 años. Esa brevedad de la distancia con la muerte supone también la pérdida de un ovario, de lo íntimo. En el cuarto poema, otra vez el yo poético vuelve a reafirmarse en una edad y en un cuerpo:

A los 15 años se está de pie ante una cruz un arquetipo
del dolor
me arrodillo beso la punta de esos pies sangrantes
y deposito mi moneda en la alcancía
en esta mística de relatar las cosas sucias estoy sola
y afiebrada

Aquí la experiencia de los 15 años pone en juego otro binomio que se construye, también, a través de la ambigüedad, el de la religión-erótico. Esta dualidad representa, a su vez, una correspondencia con Bataille, autor cuya presencia es relevante en todo el poemario, pero sobre este punto me detendré en otro acápite. La imagen de una adolescente frente a una cruz se asocia al relato de “cosas sucias”, a “pies sangrantes” que vuelven a repercutir en el cuerpo, en la fiebre, en la calentura, esta calentura del cuerpo que están estrechamente relacionados al narrar esas cosas sucias. Esta experiencia del tiempo adolescente sigue produciendo sensaciones en el cuerpo, sensaciones de lo erótico donde la idea de la pérdida y la ganancia son nebulosas o están en un segundo plano con relación a lo que supone sentir, en ese sentir sola la narración de las cosas sucias. En este sentido, puede entenderse también como la experiencia individual del reconocimiento del cuerpo adolescente, una experiencia que se asume como “sucias”, y esto está dado por el espacio que compone la imagen: lo religioso que produce el significante sucio en relación con el cuerpo. Entonces, en Ollé, la experiencia del tiempo que conmociona, y que reclama Ramírez Ruíz, está en función a la experiencia del tiempo del cuerpo, del cuerpo

femenino que, como he señalado, se constituye a través de binarismos de ambigüedad; estas ambigüedades son las que producen ese algo en el cuerpo, ese algo que conmociona.

Este material en los apartados “Del vosotros al vosotras” y “El tiempo del cuerpo” parece mejor organizado y está escrito con mayor densidad y complejidad que los anteriores. Es, además, material que yo ya había leído, es decir, tiene más tiempo de trabajo, esto se nota.

1.2.4 La ciudad y el lenguaje

El último punto está en relación con esa integración cultural que está marcada por el tránsito por la nueva ciudad de los 70, pero que se asocia al lenguaje, es decir, una nueva ciudad que producía un nuevo lenguaje; por ello, este recorrido por la nueva ciudad supone también un nuevo lenguaje. La ciudad en *Noches de adrenalina* es sumamente importante. Las ciudades que aquí se grafican son Lima y París. Y el nuevo lenguaje es el del cuerpo, el del cuerpo en relación con estas dos ciudades. En cuanto a las ciudades también funcionan como un binomio del tiempo Lima-París / pasado - presente y futuro. Si bien Lima siempre representará un pasado, un ya no estar ahí, París, por su parte, representa un presente, el lugar de la enunciación, pero a su vez el futuro, el lugar que se enuncia desde Lima, desde la distancia. Esta última fórmula también funciona de manera invertida en el poemario: se enuncia Lima desde París, pero se enuncia como un pasado:

Desde los jardines de la U imaginaba París como un barrio
cálido donde alcanzar el espíritu de los impresionistas
hoy pasé en París en un invierno escarchado una Navidad
que podría haber sido en postal si no fuera porque estas
celebraciones pierden todo sentido lejos del clima
familiar y las postales que no pueden vivir (su naturaleza
es retiniana).

El primer verso supone ya esta idea del tiempo representado: “los jardines de la U” aluden a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Gras 2015) ubicada en Lima.

El verbo “imaginaba” señala el pasado en el que se coloca el yo poético al referir a su estancia en esta ciudad. Ese primer verso también, pero por oposición, coloca a París en el futuro, un París “cálido donde alcanzar el espíritu de los impresionistas”. En estos dos primeros versos, ambas imágenes, la del pasado y la del futuro, son idílicas, pero solo de manera momentánea: “hoy pasé en París en un invierno escarchado una Navidad / celebraciones pierden todo sentido lejos del clima / familiar y las postales que no pueden vivir”. En este momento, París se va desdibujando, se convierte en el lugar que va perdiendo los significados, como la Navidad que se desnaturaliza por la ausencia de la familia. Lo único que queda es el París con la nieve, el París de la “postal” de la imaginación que solo cobra valor idílico en ese plano, en el del no estar, el que se desmorona de todo cálculo poético cuando se está ahí mismo, es el París del presente.

Carlos Villacorta señala también la relación corpórea de la ciudad en este poemario en comparación a la experiencia de la ciudad de otros integrantes de HZ:

Por [lo] “visceral” [en Noches de adrenalina] habría que entender el abierto enfrentamiento, sin concesiones, entre ciudad y escritura por parte de un sujeto femenino. ¿Qué es lo nuevo del poemario? Pues justamente el hecho de que sea una mujer la que inscriba sobre la ciudad la marca personal de su deseo. Mientras que Verástegui, cual poeta nerorromántico, busca símbolos en la urbe sin poder transformarla para insertarla en ella, y Pimentel no encuentra eco para su rebelión de masas, Ollé establece la metrópolis como el espacio clave donde es posible buscar la identidad del sujeto femenino. (2016)

Esta diferencia específica y femenina que tiene Ollé con la ciudad en relación con los dos otros miembros de HZ es explicada por Salazar de esta manera:

A lo largo del libro se gesta un sujeto poético femenino que se nutre de la experiencia del sujeto empírico. Se va figurando un sujeto/hablante que se define a través de su condición de mujer, de extranjera, de subdesarrollada, de ciudadana del tercer mundo que pueden verse como diferentes posiciones

o casillas asignadas de una identidad femenina. El juego, balanceo espacial entre un aquí (Lima) y un allí (Europa, París o Menorca) formaliza la dificultad de definir, fijar un lugar en que se es y por ende desde el cual se escribe (2019: 29).

Salazar traza inicialmente una coordenada de lectura en la que la posición femenina guarda una relación con el lugar desde donde se escribe, que no es solo una ubicación geográfica específica (Lima o París), sino también la propia experiencia femenina que determina particularmente la relación con el espacio que rodea al sujeto femenino. Es decir, no se trata de que el lugar determine la experiencia femenina, sino que hay que entender el lugar a través de la experiencia femenina del sujeto que enuncia. Villacorta propone que la identidad del sujeto femenino encontrada en la ciudad es posible a través de la figura de la *flâneuse*, “es decir como sujeto femenino paseante de la ciudad” (Villacorta 2016). Su contraparte sería el *flâneur*. Para Walter Benjamin, el *flâneur* es un caminante cuyo objetivo es describir la ciudad que recorre. Los resultados de estos paseos filosóficos-literarios solían ser publicados en una suerte de revista parisina llamada *Fisiologías*, que publicaba artículos con detalles de la fisiología de la nueva ciudad que comenzaba a formarse en la Francia de primera mitad del siglo XIX (Benjamin 1972). Que el *flâneur* haya aparecido en este momento histórico no es una coincidencia, pues es en este espacio temporal en el que se comienza a gestar el proceso de modernización en Europa y ello traerá una serie de cambios en la arquitectura y la forma de asumir el mundo. Benjamin posiciona a este caminante exactamente en el punto de transición entre la nueva ciudad moderna y el pasado que aún dejaba sentir bastante su presencia. La ciudad moderna para el *flâneur* es entendida como una posibilidad que no deja de sorprenderlo, por ello es por lo que no reniega de este proceso de cambio en donde todo iba más rápido y las ciudades empezaban a conectarse una con otra en modas, formas de pensar, estilos de vidas, entre otros, a tal punto que los periódicos locales empiezan a

reproducir noticias de ciudades ajenas a ellos, aunque todo quede solo del lado informativo (Simmens s.a.). En cuanto a su relación con el pasado, lo que el *flâneur* mantiene es esa capacidad para detenerse ante la vertiginosidad de la modernización y no solo deslumbrarse y percatarse de esta, sino que también descubre y se encanta con el cómo se produce el cambio y cómo se da el paso a la nueva ciudad y a la nueva vida. Todas estas características tienen implicancias particulares en la paseante femenina según Villacorta:

El sujeto femenino ha sido, entonces, visto como el objeto del deseo del deseo del *flâneur*, del nuevo sujeto urbano. Sin embargo, el sujeto femenino ha estado alejado de la representación urbana y casi siempre se la ha reducido a la imagen de ama de casa o prostituta. Si bien la crítica ha negado la existencia de una *flâneuse*, seguimos aquí las ideas representadas por Deborah Parsons en su libro *Streetwalking the metropolis. Women, the City and modernity*. Para Parsons, es un error interpretar al *flâneur* estrictamente como un sujeto masculino, pues la figura del paseante ciudadano permite una crítica a la autoridad masculina, por un lado, así como la aparición de nuevas prácticas para la observación de la ciudad. El observador urbano no se limita solamente al de un tipo de género, sino que permite que nuevos sujetos, marginados usualmente, escriban la ciudad en los inicios del Siglo XX y con la llegada de la modernidad (2016) (sic).

Las “nuevas prácticas de la observación de la ciudad”, en *Noches de adrenalina*, pasan por dos particularidades. La primera es que la ciudad despierta las emociones:

P es una ciudad en la que pasé al azar una fiesta infinita
en los límites de una soledad llamada cortesía,
en el bulevar Saint Michel tomé un capuchino en perfecta
nostalgia de mi ambiente esforzándome por encontrar la
Colmena noctámbula
Notre Dame fue vista mientras bebía un coñac tibio
en la noche cené puerco dulce en restaurantes vietnamitas
y era como volver a la calle Capón en Lima, la necesidad

absurda de reencontrarnos siempre a millas de distancia
con una vaga identidad.

Aquí las ciudades son traídas una a la otra, Lima es recordada en París, pero lo que permite esto es el paseo, el andar de la *flâneuse* que recorre la ciudad a través de sus sentimientos. La paseante no solo se limita a la descripción de la ciudad como un espacio físico y urbano, sino también como un espacio emocional. En este punto es pertinente anotar que la *flâneuse* también es, en cierto modo, una viajera, pues esta última también emprende un paseo por la ciudad nueva que aparece ante ella. Para Vanesa Miseres, el ejercicio del viaje toma características especiales en relación a la viajante no solo con la ciudad a la que visita, sino también con la ciudad de la que proviene:

Para estas viajeras, entonces, el viaje no es un acto aislado ni extraordinario que separa el espacio personal del extranjero, sino que forma parte de su experiencia fundamental de vida, en la que una esfera se confunde con la otra [...] Como viajeras constantes, cada mujer en su relato cuestiona la estabilidad de las unidades nacionales y del proceso histórico de la modernidad como unidireccional y lineal que se intentaba fijar desde otros ámbitos de la sociedad decimonónica (Miseres 2017: 26).¹³

Entonces, si bien hay una distinción temporal entre Francia y Perú, aunque no de manera espacial, es decir, las imágenes que se presentan en el texto desaparecen la barrera temporal aunque se pueda lograr distinguir que hay dos lugares diferentes que se enuncian

¹³ Es necesario aclarar que las coordenadas sobre las que Miseres escribe pertenecen y responden a la particularidad de la sensibilidad del siglo XIX en Sudamérica por definir a la nación: “El viaje y la escritura sobre éste tuvo un particular protagonismo en el contexto post-independencia en Sudamérica. La necesidad de definir al territorio nacional de manera estable tras el período de las luchas por la independencia adquirió una intensa carga simbólica que fue engendrada y transmitida por los intelectuales, políticos y escritores de este periodo, quienes operaron como productores de bienes culturales en la literatura y la prensa y ostentaron importantes cargos políticos” (Miseres 2017: 13). Es entonces que la articulación de Miseres se centra en un contexto específico en el que las mujeres letradas del continente participarán de este debate sobre la definición de la nación. Para ello, la experiencia del viaje es importante, pues ayudará a señalar nuevos espacios que serán recogidos a través de las experiencias de las cuatro viajeras que ella estudia: Flora Tristán, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Clorinda Matto de Turner. Si bien en el contexto de la segunda mitad del siglo XX en el que se desarrolla Ollé ya no hay una intención (y menos en *Noches de adrenalina*) por definir la patria, las características del “imaginario transnacional” que elabora Miseres, son útiles, con sus propias dinámicas, para entender que hay una experiencia del viaje que es femenina.

pero que se funden en sola experiencia, la de la *flâneuse*: “en los límites de una soledad llamada cortesía, / en el bulevar Saint Michel tomé un capuchino en perfecta / nostalgia de mi ambiente esforzándome por encontrar la / *Colmena* noctámbula / Notre Dame fue vista mientras bebía un coñac tibio / en la noche cené puerco dulce en restaurantes vietnamitas / y era como volver a la calle Capón en Lima” parece no haber un cambio de escenario espacial entre el recorrido por el bulevar Saint Michel y la Colmena ni entre Notre Dame y la calle Capón. Las calles de Perú y Francia son transitadas con esta experiencia femenina que reconoce una temporalidad, pero reduce su espacialidad a coordenadas más personales: ¿de qué manera se trazan estas coordenadas para la *flâneuse*?:

Como mujeres no ocupan el centro de sus sociedades [las viajeras del siglo XIX] y eso les permite estar entre dos culturas, establecer lazos simultáneos con diversos espacios sin tener que mostrarse estrictamente como pertenecientes a uno o a otro. El *imaginario transnacional*¹⁴ que proponen las viajeras funciona, entonces, como respuesta y alternativa a las ideas preponderantes en el siglo XIX sobre la nación, entendidas bajo estos sistemas de oposiciones que buscaban discriminar entre lo que pertenece y lo que queda fuera de la región (Miseres 2017: 28)¹⁵.

Entonces, si la ciudad despierta emociones, la emoción principal que despierta es la del imaginario transnacional, el mismo que permite derruir la barrera espacial, lo que hace posible desaparecer la distancia ultramar entre Perú y Francia. Tal como lo señala Miseres, lo que hace posible el imaginario transnacional es el hecho de que Ollé sea un sujeto al margen, es decir, también es una de las “mujeres que no ocupan el centro de sus sociedades”. En ese sentido, podemos decir que esa marginalidad está en relación a la abyección que señala Kristeva, ya que estas viajeras están fuera del espectro de lo

¹⁴ El énfasis es de Miseres.

¹⁵ Esta es la característica a la que me refiero sobre la experiencia del viaje realizado por una mujer: la relación de pertenencia particular que se genera con los lugares en los que se realiza el viaje.

simbólico con respecto a sus contextos sociales particulares. Por ello, en Ollé, al igual que las viajeras sudamericanas del siglo XIX, el sentido de pertenencia, el sentimiento de pertenencia de la experiencia que la *flâneuse* construye está más allá de lo que es conocido y ajeno a una región determinada. Perú y París están involucrados en un mismo paseo en el imaginario transnacional.

La otra particularidad de la observación de la ciudad por parte de la *flâneuse* es la relación del cuerpo con la ciudad y cómo la ciudad misma es un cuerpo (o dos):

Enredada en dos lenguas que poseer
dos ciudades se invierten como
dos torsos imaginarios
una pérdida en el ardor de su pasado
otra en el estupor de la madurez
me veo y desciendo por escalerillas y
andenes de trenes
treparando escaleras mugrientas
pasillos oscuros lavabos obturados
focos intermitentes sobre platos de sardinas
WC
naturalezas muertas (decaídos seguidores de Manet)

Los primeros versos “Enredada en dos lenguas que poseer / dos ciudades se invierten como / dos torsos imaginarios”, Lima y París se ponen en palabras como “lenguas” y “torsos”, es decir, la *flâneuse* asume la ciudad como un cuerpo, como algo orgánico. A diferencia del *flâneur*, la *flâneuse* no se deslumbra con la ciudad, no se deja atrapar por la idea de la modernidad. Es más, este París no representa la modernidad; por ello, el paseo es diferente. Lo idílico de París solo existe, como hemos visto, cuando es enunciado hacia futuro; el presente es caótico, es un desbarajuste, es la caída del sueño: “treparando escaleras mugrientas / pasillos oscuros lavabos obturados / focos intermitentes sobre platos de sardina / WC / naturaleza muertas [...]”. Todas estas imágenes suponen

un interior, un interior de la casa, es decir, lo interior de París. Es necesario mencionar que el París al que llega Ollé no es el de la *Fiesta* de Hemingway; es un París que ha pasado por mayo del 68, es el París donde lo social prima sobre lo artístico, lo fáctico sobre la ficción. Es este el París por el que transita la *flâneuse*; ese es el cuerpo de París que encuentra. Pero la *flâneuse* también transita las ciudades con la propia experiencia de su cuerpo:

Como antes, aún sigo en estado de alerta ante cualquier extraño ante cualquier contacto presintiendo que debo relucir o impresionar con mis lecciones de piano como ahora con mis partes.

Es un fiasco esta necesidad de estar alerta y recibir al visitante con la misma impericia de niña mostrándole todo lo que creemos ser como si no bastara ya ser.

Esta experiencia de la *flâneuse* designa dos tiempos, el del pasado y del presente: “Como antes aún sigo”; esto remite a dos lugares: Lima, que es el antes, y París, el “aún”, el presente tácito. Ambas ciudades son completadas por la experiencia de la *flâneuse*, una experiencia femenina que demuestra una demanda de lo que es ser mujer. Por un lado, la idea de “relucir e impresionar”, que se relaciona a la educación de las “lecciones de piano”, es decir, hay una demanda de feminidad construida a través de otros que no pregunta por lo femenino, que está seguro de ello, de “impresionar” a través de un saber determinado como el piano, el de una educación impuesta. A su vez, se posiciona en un presente del “ahora”, donde la impresión debe ser de tipo sexual, “ahora”, hay que impresionar “con mis partes”. La exigencia de la educación y de lo sexual se remarca en estos versos, la demanda es doble, pero categórica. Los último tres versos denuncian esta demanda de feminidad impuesta: “Es un fiasco esta necesidad de estar alerta y recibir / al visitante con la misma impericia de niña mostrándole / todo lo que creemos ser como si no bastara ya ser.” Entonces, vemos que esta experiencia de la *flâneuse* es una experiencia

del pasado y del presente, de Lima y de París. De esta manera, ese completar el cuerpo de la ciudad pasa por ser completado con el mismo cuerpo de la experiencia de la *flâneuse*, pues este cuerpo femenino, esta violencia a la que es sometido el cuerpo femenino de la *flâneuse* está en ambas ciudades, en ambos continentes, hay una experiencia de la demanda de ese ser femenino que es ultramarino. Transita entre el presente, el “aún”, de París con el pasado limeño: “P es una ciudad en la que pasé al azar una fiesta infinita / en los límites de una soledad llamada cortesía, / en el bulevar Saint Michel tomé un capuchino en perfecta / nostalgia de mi ambiente esforzándome por encontrar la / *Colmena* noctámbula”. El pasado y el presente, Lima y París se enuncia en un solo trayecto transvasado por la nostalgia. La *flâneuse* puede lograr este tránsito porque su recorrido es atemporal y en este poema el tiempo y el espacio se funden en un solo camino que solo puede ser recorrido por la *flâneuse* construida por la nostalgia en el poema.

Entonces, *Noches de adrenalina* se adscribe al discurso de HZ, pero a través del cuerpo mediante tres puntos. En el primero de ellos se desarrolla una voz colectiva, un yosotras que amplifica una serie de voces históricas que le proporcionan agencia a diversos sujetos femeninos, algunas de cuyas subsistencias históricas están ligadas a sujetos masculinos, pero también a otras que parecen ocupar hechos históricos irrelevantes en la historia, aunque son significativas para crear esa suerte de memoria colectiva que cobra agencia a través del yosotras construido en el poemario. El segundo punto está en relación con la experiencia del tiempo que produce una conmoción. Sin embargo, esta experiencia del tiempo siempre es una experiencia del tiempo del cuerpo femenino que cambia sensorial y cronológicamente. El cuerpo siempre femenino siempre es otro cuerpo femenino según la experiencia del tiempo. Por último, el vínculo con el lenguaje horaziano está en la idea de la caminata y la ciudad, que produce la aparición de la *flâneuse*, una caminante que completa los espacios de las ciudades, de Lima y París,

les da un cuerpo, las completa con su propia experiencia corporal femenina de *flâneuse*. En efecto, lo novedoso y trascendente en *Noches de adrenalina* con respecto al lenguaje y la propuesta horazariana es que aquí se consolida el cuerpo para poder encontrar ese nuevo lenguaje que se reclamaba tanto, pero que a su vez era muy gaseoso dentro del movimiento HZ.

1.3 La prohibición del deseo y su antagonista el cuerpo

En este punto, es necesario mencionar que los cuerpos que se construyen en *Noches de adrenalina* no son, desde la teoría psicoanalítica lacaniana, cuerpos dados y normados por el deseo, sino todo lo contrario, son su antagonista más férreo. Para entender esto es necesario aclarar los conceptos de goce y deseo dentro de la teoría psicoanalítica lacaniana.

Desear es desear lo prohibido. La seducción originaria, esencial, no anecdótica, localiza el goce en el cuerpo y, a la vez, lo prepara para su inmediata reprobación. El goce llega así a ser inaceptable, intolerable, inarticulable, indecible. En otras palabras: queda sometido a la castración. Se hace así sexual a la sexualidad y se la canaliza por las vías que Freud bautizó con el nombre de cierto rey de Tebas de suerte tan infausta como su memoria. (Braunstein 2006)

Braunstein nos permite acercarnos a la constitución del deseo y el goce. En principio, este último tiene una relación intrínseca con el cuerpo. Esta relación ocurre porque el goce es una prohibición que se instaura en el momento de la castración. La castración supone el fin del complejo de Edipo, el fin de la relación con la madre, con el cuerpo de la madre, con un cuerpo que presenta la prohibición más onerosa y resoluta de todas. En este sentido, el goce es “intolerable” porque desafía siempre la prohibición. Se resiste a la separación con el cuerpo de la madre, de ahí que tenga un carácter sexual. Lo

sexual siempre tiene su relato con el cuerpo, por ello incomoda aún más. Es de esta manera que el goce siempre es un goce del cuerpo.

Es necesario también distinguir el concepto de goce del concepto de placer. El concepto de goce es usado indistintamente por Freud para mencionar lo placentero, lo satisfactorio, pero no tiene ningún significado psicoanalítico especial (Braunstein 2006). No obstante, Freud sí reconoció un término, y este es el placer. El placer funciona como una suerte de economía de lo provechoso, es decir, de algo que cumple una función específica y esa es procurar no solamente el placer del sujeto, sino también el resguardar del displacer. Entonces, el placer sirve para algo. En cambio, diría Lacan: “el goce es lo que no sirve para nada” (citado en Braunstein 2006). ¿Y qué papel cumple el deseo? Pues el de aliado del placer, por supuesto: “es que el deseo sólo llega a ser deseo por la mediación del orden simbólico que lo constituye como tal. La palabra es esa maldición redentora sin la cual no habría sujeto, ni deseo, ni mundo” (Braunstein 2006). Cuando mencionamos lo simbólico, mencionamos el mundo de la norma, lo establecido, lo correcto, aquello que permite que todo funcione de manera ordenada aparentemente y siempre solo de manera aparente porque el goce entra a tallar para decir que tal orden no es absoluto. Siguiendo con la cita, es importante comprender que el deseo procura el orden y ayuda al sujeto a ser tal. Por ejemplo, yo podría desear algún día estar “felizmente” casado con alguien y vivir con ella/él en una casa propia. Para cumplir este deseo deberé esforzarme y estudiar una carrera que me procure un trabajo estable que me ayude a conseguir, por lo menos, el objetivo de la casa. Para conocer a alguien con quien casarme también deberé seguir ciertas reglas para lograr que me ame o, por lo menos, quiera casarse conmigo. Deberé, además, tratar bien a esta persona y con cariño, según lo que dicten las normas sociales convencionales respecto de lo que es un “querer” y “tratar” adecuadamente. En este sentido, el deseo está del lado de la norma, de la norma que es

social siempre, pues la norma, la Ley, nunca surge por sí misma: necesita de un grupo social que la perfile y la haga valer a través de su práctica. Evidentemente, esta norma siempre estará situada en un principio del placer freudiano¹⁶. Además, es necesario resaltar que el deseo del matrimonio y de la casa deben ser los más socialmente aceptados y respaldados en las culturas occidentales modernas. No obstante, que este deseo pueda llegar a cumplirse no asegura que el matrimonio sea feliz ni que la casa procure la dicha de los casados. Podrían suceder diferentes motivos para que el deseo no logre ser como realmente fue deseado. Podría haber infidelidades, falta de correspondencia amorosa, desaprobación del comportamiento de uno de los miembros, etc., pero ¿por qué aquello que se deseó dentro de un estatus socialmente validado no termina por parecerse al canto de los ángeles?:

El goce: inefable e ilegal; traumático. Un exceso *tisme*, (*trop-ma-* C. Soler) que es un hoyo (*trou-matisme*) en lo simbólico, según la expresión de Lacan. Ese hoyo marca el lugar de lo real insoportable. De este modo llega el goce a ser lo exterior, lo Otro, dentro de uno mismo, recordatorio del Uno resignado para entrar en el mundo de los intercambios y la reciprocidad (Braunstein 2006).¹⁷

Es el goce un hoyo en lo simbólico en el terreno del deseo. Es decir, esa pared férrea que intenta levantar el deseo siempre estará agrietada. Ese agrietamiento del orden de lo ilegal es el goce, el cuerpo. El deseo es lo que regula a través de la norma lo que se puede y no desear (como la madre, por ejemplo). Es por ello por lo que también intentará

¹⁶ Laplanche y Pontalis se refieren a la articulación del placer y displacer en la obra de Freud de la siguiente manera: “Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación y el placer, a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.” (2004: 296) Más adelante, a partir de *Más allá del principio del placer*, Freud se da cuenta que puede haber situaciones cargada de estrés y excitación que podrían generar placer. Este es el punto de Lacan para empezar a nombrar al goce, aquello que está más allá del principio del placer, una suerte de placer doloroso o angustiante.

¹⁷ Es hoyo en lo simbólico que representa el goce es exactamente lo que lo constituye en lo Real. Ese hoyo no significa que se haya perdido la simbolización, sino que algo en el orden de lo Real no ha podido ser simbolizado. En este caso, ese algo que no se ha podido simbolizar es el goce.

regular el cuerpo, pues en él se ejerce la sexualidad. Pero el cuerpo no es completamente parte de la jurisprudencia del deseo, ya que el goce, siempre ilícito, entrará a tallar en él.

En este punto, es necesario formularse una pregunta: este orden simbólico, esta Ley, este deseo, ¿deseo de quién es? Pues de Otro. El momento en el que el deseo se presenta es el momento de la castración. Entonces, ¿el deseo no se presenta como una Ley prohibitiva en el niño sobre la madre?, ¿por qué se puede prohibir la madre? Porque no le pertenece al niño, entonces, le pertenece a un Otro que es más que el niño. ¿Quién es ese Otro? El nombre del padre. Es así como quien ordena e implanta su deseo desde el inicio es el padre, es la figura masculina, aunque representada por la madre. Por ello, podemos decir no solo que el deseo es siempre deseo del Otro, sino también que el deseo es siempre el de un Él. Es la figura masculina que se constituye a través de su deseo y de su prohibición desde el comienzo. En este punto, es necesario regresar al deseo del matrimonio y la casa conyugal. ¿Este deseo no es también un deseo masculino? ¿Todo aquello que se intente para tratar de cumplir este deseo no está también encaminado por un orden masculino? Cuando mencionamos la castración, ¿lo que falta no es acaso el falo, lo que hace incompleto al hombre? ¿El único principio de placer que se sitúa en esta fórmula del deseo no es el principio del placer masculino? Es aquí donde irrumpen los cuerpos que se construyen en *Noche de adrenalina*, como goce que fisura este muro del deseo. Por ello, es que el cuerpo, el femenino, es el antagonista del deseo:

El que más se lava es el que más apesta como los buenos
olores son testimonio de una mala conciencia
como el grito es la figura de la timidez.

Estos versos ejemplifican esa dialéctica entre el deseo y el goce. En la que el deseo necesita ordenar y normar para regular al goce y este, a su vez, necesita de esta regulación para poder transgredirla. “El que más se lava es el que más apesta como los buenos / olores son testimonio de una mala conciencia”. En estos dos versos se hace mención del

lavado corporal, pero no como símbolo de higiene, sino como señal de “apestar”, de lo desagradable y lo impuro. Entonces, se lava con la intención de limpiar y deshacerse de algo que se sabe desagradable, que en estos versos es el acto sexual que supone una “mala conciencia”. El imperativo es totalmente categórico. Lo sexual es aquello que se intenta deshacerse a través del lavado, del deseo. Pero tanto lo sexual como el lavado, el goce y el deseo, no se presentan como dos lados opuestos de una moneda, sino como dos bloques que constituyen la misma pared; esa es la dialéctica del deseo y el goce. El último verso “como el grito es la figura de la timidez”, también entra en esta lógica al presentarnos a lo desgarrador, a la señal de que algo malo se está produciendo: “el grito”, en una misma acción con una imagen acorde a la constitución del deseo masculino: “la timidez”, pero ambas construyen ese oxímoron que escenifica la angustia sobre el acto sexual.

no dejé de ser virgen entre aires bucólicos o bosquecillos
de pinos
dejé de tener himen como de tener amígdalas de una operación
de dos horas
me afeité las axilas, los vellos de las piernas, aunque
las sajonas suelen conservarlos largos y rubios entre
sus brazos

En estos versos se desmitifica la pérdida de la virginidad. Sobre esta no se plantea un escenario idílico o “bucólico”, sino que se le compara a la pérdida de las amígdalas, tejidos con un valor simbólico, con un valor del lado del deseo masculino, más que un valor de lado de lo real, al igual que la pérdida del himen. Otra vez se transgrede el deseo masculino en el que se ha creado toda una suerte de idealización con respecto a la pérdida de la virginidad femenina porque tal como lo señala Rowe: “La osadía de hacer referencia, de representar en maneras que están específicamente prohibidas, es desafiar las normas que determinan qué es permitido decir a las mujeres” (2015: 86) . Esta pérdida del himen que no responde a la pompa del deseo masculino sobre la virginidad femenina

no reclama ningún tipo de fastuosidad sobre ella. Solo señala la pérdida y la iguala a una extracción de amígdalas, pues es así como se goza: fisurando el deseo masculino que intenta regular el cuerpo femenino. Los versos “me afeité las axilas los vellos de las piernas aunque / las sajonas suelen conservarlos largos y rubios entre / sus brazos”, presentan, en principio, al igual que el poema anterior, la imagen del aseo del cuerpo, el cuerpo impoluto; pero ese aseo se presenta como un desmembramiento del cuerpo en el que las piernas y las axilas no cumplen un rol de “sensualidad” en el aseo del cuerpo, sino que se presentan como partes del cuerpo integradas en un todo, es decir, no es todo el cuerpo, sino sus partes. Esta totalidad es parte de la regulación del cuerpo, en ese sentido, la transgresión de la regulación se ejecutará por cada parte del cuerpo, rompiendo la armonía y esclareciendo cada vez más la fisura que produce el cuerpo al transgredir el deseo de la integridad.

en algunas sociedades viriles todo se confabula
para que otros hablen de nuestro deseo lo designen
se retuerzan sobre ese «valor-objeto»
y nos definen para siempre válidas.

Estos versos son más específicos en cuanto designan todo lo que he venido mencionando. El deseo siempre es deseo de Otro, pero ese Otro es masculino, es Él-Otro. Ese Otro ha intentado legislar sobre la mujer siempre:

«Damas y caballeros, [...] El problema de la feminidad les preocupa porque son ustedes hombres. Para las mujeres que se encuentran entre ustedes, no constituye problema alguno, porque son ellas mismas el enigma del que *nosotros* hablamos».

Así, pues, se trataría de que ustedes, hombres, hablarán entre ustedes, hombres, de la mujer, que no puede estar interesada en la escucha o producción de un discurso relativo al *enigma*, al logogrifo, que representa para ustedes. El misterio que *es* la mujer constituirá, pues, *el objetivo*, *el objeto* y *el invite* de un discurso masculino, de un debate de hombres, que no

le interpelaría, no le incumbiría. Del que ella, en última instancia, no tendría que saber nada. (sic) (Irigaray 2007)¹⁸

Para Irigaray, la construcción sobre la mujer es masculina, o, mejor dicho, responde al deseo masculino. Con ello también la erotización del cuerpo de esta. Por ello, se ha pensado en lo erótico como en el cuerpo a secas; no obstante, cuando lo erótico y el cuerpo comulgan hay todo un discurso de por medio que hay que descifrar. De igual manera, el cuerpo también ejerce su propio discurso (que quizás ha podido ser difícil de entender por la crítica, que ha estado en dominio masculino) y es que el cuerpo de la mujer que se construye en este poemario dice algo con respecto a esta misma. Y hay que escuchar al cuerpo, no regular sobre él. La forma de lucha, en *Noches de adrenalina*, contra este deseo masculino es el goce en contradicción a la cultura romántica de occidente. Es necesario pensar que en este poemario también se deconstruye la palabra “mujer”, pues cada vez que se menciona a una se hace a través de su nombre, otorgándole su propia singularidad, como a “Elsa Margarita Sira”, entre otras. O se enuncia a la mujer a través de las partes del cuerpo como las “axilas, vaginas o muslos”, que, a través de los contextos, se identifican fácilmente como partes del cuerpo femenino. Es decir, la idea de “mujer” se deconstruye en su totalidad:

¿Qué puede significar entonces la «identidad» y en que se basa la presuposición de que las identidades son idénticas a sí mismas, que persisten a través del tiempo como iguales, unificadas e internamente coherentes? Y más importante aún ¿cómo conforman estas suposiciones los discursos sobre la «identidad de género»? Sería un error pensar que el análisis de la «identidad» debe realizarse antes que el de la identidad de género por la sencilla razón de que las «personas» sólo se vuelven inteligibles cuando adquieren un género ajustado a normas reconocibles de inteligibilidad de género. (sic) (Butler 1999)

¹⁸ Los énfasis son de la autora.

La idea de Butler es que cuando uno llama “mujer” a alguien ya le ha otorgado un destino. Ahora, esto también sucede cuando alguien llama “hombre” a una persona. Sin embargo, ese destino no es el mismo. Esto ocurre puesto que quien designa a quién llamar hombre o mujer y el destino que ello significa para cada uno de ellos, es el hombre. Y el hombre no arriesgará su propio destino, pero sí el de la mujer en favor del suyo. Entonces, según Butler, uno no es solo un sujeto, sino que es especialmente hombre o mujer. De ello dependerá su porvenir. De esto se puede colegir que esta suerte de taxonomías sobre los sujetos y sus sexos no se hace con el fin de integrar sino de excluir. Cuando Lacan decía “on la dit-femme, on la diffâme” no estaba pensando exactamente en esto que Butler enuncia con claridad; sin embargo, me atrevo a relacionar, so pena de lacerar el espíritu de los lacanianos más conservadores y totémicos, que lo que conocemos como “mujer” es un sujeto moldeado en el orden del deseo masculino:

Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas
son frustraciones derivados del dolor de un cuerpo fetiche.

Estos versos denuncian el maniqueísmo que se ha ejercido sobre el cuerpo femenino a través de la dominación y violencia masculina histórica. El fetichismo sobre el cuerpo femenino es lo que ha producido que se eleve a un grado teológico el cuerpo femenino que supone alejarse de un saber real, en especial cuando la teologización está en manos de los hombres, aquellos que quieren enunciar y legislar no solo sobre un cuerpo que no tienen, sino del que no saben nada y, por supuesto, imponer este saber sobre aquellas que sí poseen el cuerpo. Esto es lo que se denuncia y cuestiona en *Noches de adrenalina*: el deseo de pensar en esa unificación del cuerpo femenino como un núcleo sólido y armónico. Por ello (y siguiendo a Butler) es que la categoría mujer queda deconstruida en este poemario al darle a cada una un nombre propio antes que el genérico

mujer: en el yosotras y al escindir sus cuerpos. En ese sentido, *Noches de adrenalina* construye y enuncia un discurso político de los cuerpos.

1.4 Las políticas estéticas de[lo que proviene de dentro de e]l cuerpo del arte

El cuerpo femenino en *Noches de adrenalina* es un cuerpo político porque articula el cuerpo femenino de manera que subvierta todo lo establecido por el régimen masculino y que evidentemente es avalado en su deseo de quien?. Mariela Dreyfus sugiere una postura política del cuerpo en este poemario: “El proceso de desnudamiento que emprende la voz poética en *Noches de adrenalina*, es al mismo tiempo un desmontaje, una desestructuración. No sólo se rasgan velos y vestiduras, se desarma también todo un andamiaje social.” (2015) El andamiaje que señala Dreyfus está relacionado con la imposición del deseo masculino, que la voz poética transgrede y goza a través de la desnudez del cuerpo femenino que no significa una mitificación de este, sino olores, sensaciones, fluidos corporales, cicatrices que “desarman el andamiaje social” que ha erigido el deseo masculino:

la pose es el esquema que traduce
la manera de constituirse en «los de arriba» o «los de abajo»
hombros –gibas –senos colgantes –orificios dentales

En estos versos se alude a la manera en el que el acto sexual también ha constituido dentro de los procesos históricos una forma de dominación masculina; solo pensemos en la idea de quién “posee” a quién y quién es el “poseído” por quién. Esto en primera instancia. Además de ello, otra vez aparece el cuerpo en partes. Esto último es importante, pues desarma lo idílico del acto sexual. Estas partes pretenden también significar un cuerpo real, un cuerpo en el que los “senos cuelgan” y hay “orificios dentales” y una “giba” se dibuja detrás de los “hombros” como señalando el paso de los años. Es el paso del tiempo importante, porque este cuerpo no es siempre un cuerpo joven y ello no debe

afectar su rango de femenino. Entonces se interpela, a través de la fragmentación del cuerpo, el deseo masculino del cuerpo femenino siempre joven, el cuerpo irreal que es ajeno a los años y a su vez se reclama la feminidad en los cuerpos no jóvenes. El goce repercute en el cuerpo, pero a su vez el goce es una instancia de lo real. Por ello, en este libro se reproduce un cuerpo real del goce. Viveros, sin entrar en el lenguaje psicoanalítico, menciona la manera en que se articula el deseo masculino y la vía de escape de lo femenino de este:

Tanto los grupos silenciados como los dominantes generan creencias o ideas ordenadoras de la realidad social a un nivel inconsciente, pero los grupos dominantes controlan las formas o estructuras en que la conciencia puede articularse. Por ende, los grupos silenciados deben instrumentar sus creencias a través de las formas permitidas por las estructuras dominantes. Otra forma de plantearlo sería que todo lenguaje es el lenguaje del orden dominante, y las mujeres, en caso de que hablen, deben hacerlo a través de él. Cómo entonces, se pregunta Ardener, “¿el peso simbólico de esa otra masa de personas se expresa?”. Desde su punto de vista, las creencias de las mujeres encuentran expresión a través del ritual y del arte, expresiones que pueden ser descifradas por el etnógrafo, hombre o mujer, que esté dispuesto a esforzarse por percibir más allá de las entretelas de la estructura dominante (2010: 29-30).

Para Viveros, la manera en la que lo femenino puede no solo eludir al deseo masculino, sino enfrentarlo, es a través de formas perpetuadas por el mismo discurso masculino, es decir, a través del mismo deseo masculino, pero hoyándolo, en otras palabras, a través del goce. La forma específica del discurso masculino que Viveros señala es el arte. A través del arte, de un lugar común del dominio del deseo masculino, es que se puede producir un saber femenino específico y ¿no es la poesía, acaso, una forma de arte del arte de la palabra, del decir? Es entonces que se puede gozar a través

del discurso artístico femenino. En el caso de Ollé, este discurso femenino tiene como derrotero el cuerpo:

Desde que me desvestí hasta que emergí de la tina no he
tenido oportunidad de verme más que ligeramente en el espejo
una rápida imagen de mí que temprano es sólo un cuerpo
habitual como los objetos de la casa salvo si son nuevos
y nos hacen permanecer unos minutos entregados a su
contemplación antes de echarlos a su mecánica.

No puedo sentir mi desnudez bajo la ropa
Ser cuando estoy cubierta.

Si bien he mencionado, siguiendo a Viveros, que el arte es un discurso que ha sido históricamente terreno de dominación masculina, es a través de este que puede expresarse un saber femenino; pero, para ello, primero es importante saber de qué manera se articula este deseo masculino a través del discurso artístico. Estos versos, principalmente tratan el asunto del cuerpo desnudo de la mujer. Para Berger, la reproducción del cuerpo femenino desnudo, es decir, la desnudez femenina adquiere un sentido a partir de que se le entienda a través del saber del artista (el sujeto productor de la obra de arte) que reproduce cuerpos y miradas de mujeres. Prestemos atención al cuadro *Alegoría del Tiempo y el Amor* de Bronzino:



Figura 1. *Alegoría del Tiempo y el Amor* (Bronzino 1546)

En la pintura Cupido y Venus se están besando. No obstante, la posición del cuerpo de ella no guarda relación con el beso, sino que está ubicado para ser exhibido para el espectador hombre: “El cuadro está pensado para atraer su sexualidad [la del espectador hombre]”. (Berger 1974: 63) Es decir, para Berger, el cuerpo de la mujer es sometido en la pintura renacentista a la mirada masculina, al placer y al goce masculino. Si bien se reproducen cuerpos femeninos, estos son realizados por artistas hombres para un espectador hombre¹⁹. Por ello, el cuerpo de la mujer no cuenta con una representación estrictamente femenina, sino que sucumbe al deseo del artista hombre, deseo que es compartido (o impuesto) a otro espectador hombre. Pero es necesario pensar también cómo la mirada juega un papel fundamental dentro de las pinturas mismas.

¹⁹ “El duque de Florencia envió este cuadro como presente al rey de Francia” (Berger 1974)



Figura 2. *Susana y los viejos* (Tintoretto 1560-1565)

La Figura 2 es la versión de *Susana y los viejos* de Tintoretto. En esta pintura, Susana no es solo observada por los ancianos y los espectadores masculinos, sino que ella misma se observa a través del espejo. Este instrumento es trascendente en el cuadro, pues “Susana se mira en un espejo. De este modo, se une a sus espectadores” (Berger 1974). En otras palabras, la mirada que tiene Susana sobre sí misma es masculina. Es la mirada que no mira su propio cuerpo, sino que mira el cuerpo que el artista hombre le ha dado y lo mira de la forma en que este desea que sea mirado: “La función real del espejo [...] estaba destinado a que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo” (Berger 1974). La mirada, tal como lo señala Rowe, es, según los sujetos que participan de la comunicación, una relación de poder: “Tómese, por ejemplo, uno de los principales temas, la cuestión de mirarse a sí mismo / ser visto. En términos de comunicación, la cuestión de quién está viendo/quién está siendo visto se transforma en quién habla / quién es el interlocutor a quien se habla y cuáles son sus posiciones.” (2015: 87-88) Para Rowe, hay una doble articulación en la mirada, porque se trata de que mirarse

a sí mismo es siempre ser visto. Es decir, esta mirada que uno tiene de sí mismo es la mirada de un Otro. Este Otro es quien articula la estructura simbólica de cómo debe realizarse este ejercicio de la mirada y la articula desde su propio deseo. Este Otro que nos enseña a mirar y a mirarse es siempre masculino. Es el artista hombre que reproduce cuerpos femeninos que se miran a sí mismos, pero a través del deseo masculino del artista. Además, tal como señala Rowe, en la dinámica de la mirada no se trata solo de quién es visto, sino también de quién es el que mira. La mirada del observador también será estructurada a través del deseo masculino, que es el deseo del artista. Para detallar mejor este punto, observemos una pintura más en la que la mirada de la mujer está en función al espectador masculino.



Figura 3. *Baco, Ceres y Cupido* (Von Aachen 1552-1615)

En la Figura 3 se representan a Baco, Ceres y Cupido. Podemos notar que la representación es la de los amantes que se encuentran con sus cuerpos unos a otros. En

este caso, el cuerpo de él está semidesnudo y el de ella sí plantea una desnudez total que solo es cubierta por la posición de su cuerpo sentado de espaldas. En el cuadro, Baco tiene una mirada contemplativa erótica sobre Ceres, pero ella solo le entrega con los brazos abiertos su cuerpo, pero no su mirada. Su mirada es para quien ella “considera su auténtico amante: el espectador-propietario” (Berger 1974). Para Berger, el cuerpo desnudo de la mujer en la pintura renacentista está sujeta a un espectador-dueño, siempre hombre, al que se le hace partícipe del cuadro en sí mismo, como propietario tiene el derecho de participar en la obra artística. En este sentido, observamos que el espectador-dueño es complacido por el artista, también hombre, a través de una representación de un cuerpo desnudo de una mujer que se entrega como objeto de cambio a través de la representación artística, con el fin de mantener una jerarquía de poder masculina que el arte mismo permite, ya que “el cuerpo, reconocido como completo, se vuelve espacio socializado, casa, y, en la medida en que la arquitectura viene a ser una representación ejemplar, el espectáculo tiene una cualidad épica (“epicidad”)” (Rowe: 2015: 88). Este espectáculo que menciona Rowe es el del cuerpo socializado mediante el deseo masculino. Esta socialización del deseo es la que el artista reproduce para otra mirada masculina y que, a su vez, es aprendida desde otros saberes y deseos masculinos. Entonces, en un primer momento podemos pensar los siguientes versos: “Desde que me desvestí hasta que emergí de la tina no he / tenido oportunidad de verme más que ligeramente en el espejo / una rápida imagen de mí que temprano es sólo un cuerpo / habitual como los objetos de la casa salvo si son nuevos” que presentan la desnudez como un ejercicio desprovisto de su individualidad. Es a la mujer a quien se le usurpa su desnudez, su propio cuerpo. Los versos presentan elementos como el espejo, el cuerpo, la mirada y la desnudez, en los que la lectura de Berger es muy pertinente en función de que la imagen

que se nos presenta en el poema es la de una mujer que le cuesta reconocer su propio cuerpo desnudo ante el espejo. Como sugiere Rowe:

Se trata de una ironía que surge de la elección de contenerse a sí misma como única manera de sobrevivir y ser escuchada, en una sociedad dada: el costo de vivir bajo un techo. Porque el ser escuchada o leída significa adaptarse a un interlocutor que ha sido entrenado por la misma sociedad a contar con mujeres que se contienen a sí mismas (2015: 89).

En este sentido, Rowe y Viveros, desde dos ópticas distintas, concuerdan en que la mujer se ha adaptado al deseo masculino a través de discursos como el artístico; sin embargo, esto mismo puede significar una vía de escape en la medida que los discursos femeninos puedan desafiar ese deseo masculino a través de este mismo. Es decir, el discurso femenino hoyo el deseo masculino. Este hoyo es una jurisprudencia del goce. Un goce que es masculino y que no puede ser simbolizado dentro de los márgenes del deseo masculino, pero que, a su vez, está dentro de él. En este sentido, este hoyo representa lo real del goce, un real que no puede ser contenido por el deseo masculino, ya que lo desborda. Pero regresemos a la crítica sostenida por Berger sobre la construcción masculina del cuerpo femenino. No obstante, antes de adentrarme en esta explicación, creo conveniente considerar la forma en el que el feminismo contemporáneo ha repensado la problemática planteada por Berger:

Que todavía haya una presencia mayoritaria de artistas hombres en las principales colecciones, exposiciones y libros —un reflejo de cómo está también estructurado el mundo internacional del arte—. Que haya existido —y aún persista— ese desbalance no es mera casualidad, sino un efecto de las condiciones de desigualdad que existen para las mujeres en términos de oportunidades y reconocimiento. (López s/f)

En esta cita, es clara que la desigualdad de la presencia femenina como productora de arte (artista) no es un hecho fortuito ni particular de una cultura específica, sino que hay un ejercicio histórico de desplazamiento de la mujer en los circuitos artísticos. Claro

que esto se refiere exclusivamente a la mujer como sujeto artista, ya que su presencia como figura representada en la obra de arte está dada desde hace siglo. Pero, como Berger lo demuestra, esto no ha beneficiado ni ha supuesto una posibilidad para fortalecer la presencia de la mujer artista, sino que su representación ha estado sujeta al deseo masculino entre el artista, el espectador y el dueño de la obra. La mujer ha sido retratada a manera de objeto como lo señala Ollé: “habitual como los objetos de la casa salvo si son nuevos”. El poema inicial entonces critica la construcción masculina del cuerpo femenino desnudo, pero esta crítica atiende a ejes particulares de cómo se sitúa el discurso y crítica masculina ante las representaciones artísticas, en otras palabras, cabe preguntarse ¿de qué manera la crítica masculina se legitima a ellos y a los artistas masculinos y sus representaciones?:

En este texto me gustaría observar dos de esos argumentos o percepciones. La primera es la distinción que habitualmente existe entre formas elevadas de producción artísticas (el «Arte» con mayúsculas) y otras prácticas creativas consideradas menores o menos relevantes, reflexionando cómo ello tiene una relación histórica con la desvalorización del trabajo de artistas mujeres. La segunda es la presuposición de que el significado y el valor de una obra está asociado con la construcción de una carrera sostenida en el tiempo, premisa que invisibiliza las condiciones de privilegio masculino (López s/f).

Para esclarecer esta cita veamos un ejemplo:

Su poesía [la de Blanca Varela, trabajada con mucho rigor desde sus primeros textos, tiene la altura y la intensidad de las mejores composiciones de sus pares femeninos: Gabriela Mistral o Juana de Ibarbourou, y alcanza pareja calidad o la de cualquier poeta varón de renombre (Forgues y Martos 1989: 12).

El comentario sobre la poesía de Varela que realizan Forgues y Martos se ajusta a la descripción anterior. El Arte mayor, con “mayúsculas”, se asocia a un “poeta varón de renombre”. Es interesante cómo en este caso ni siquiera se necesita ponerle un nombre

a este autor varón, es decir, simplemente basta con mencionar que es “varón” y de “renombre” para que el ejercicio comunicativo que Forgues y Martos, también escritores hombres, plantean en su texto sea claro: Blanca Valera es tan buena poeta como “cualquier poeta varón de renombre”. ¿Realmente es necesario comparar a Varela con un hombre para resaltar la calidad de su poesía? Forgues y Martos dejan claro en su texto que, para ellos, la producción poética masculina es superior no solo en cantidad que la de las mujeres, sino que también en calidad, tanto que ni siquiera es necesario comparar a Varela con un poeta específico, sino que es suficiente suponer que Valera escribe “tan bien” como un poeta hombre, que también escribe bien; el reverso de este enunciado es “No toda poeta mujer que escriba buena poesía lo hace tan bien como un poeta hombre que escriba buena poesía”. La siguiente cita del mismo texto reafirma esta sentencia que deduzco de la afirmación que los autores plantean entre líneas: “Ella es, sin duda, en la poesía latinoamericana, el mejor ejemplo de que las mujeres pueden alcanzar en ese campo como en otros las mismas altas cosas que los mejores varones” (Forgues y Martos 1989, 13).

Forgues y Martos también intentan “analizar” a Carmen Ollé y su poesía:

La aparición de *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé en 1981 tuvo un significado diverso: el ritual de la ruptura. Diez años antes Ollé había formado —si bien discretamente— parte del grupo iconoclasta *Hora Zero*, pero nadie hubiera podido señalar que ella iba a ser la poeta más audaz y más impúdica de los años ochenta (1989: 16).

La articulación de este párrafo es llamativa, pues hay tres ejes que los autores son incapaces de hilvanar entre sí: el poemario, el grupo *Hora Zero* y el “mérito” impúdico de Carmen Ollé que, según ellos, es lo que la hace trascender en su generación. Ninguno de estos elementos puede ser tejido argumentativamente, pero, al parecer, dentro de la lógica de los críticos, esto no es necesario para la validación de Ollé como poeta. Al

parecer, su palabra, siempre masculina, es suficiente para dejar en claro la relevancia de la poeta. Por otro lado, la mención a Hora Zero, grupo poético conformado en su mayoría por hombres, parece ser lo que valida a Ollé como poeta. En este sentido, y siguiendo a López, lo que ayuda a “visibilizar” a la poeta es la apelación a la trayectoria, punto que no se ubica en el poemario, sino a la afiliación con HZ. No obstante, el uso del conector adversativo “pero” supone que parecía improbable que Ollé sea la más “audaz” e “impúdica” de su generación. ¿Por qué? Debido a la débil argumentación que sostiene la escritura de Forgues y Martos, es difícil elaborar una respuesta literal, pero los rasgos textuales del adversativo insinúan que la figura de Ollé dentro de HZ no era trascendental en el grupo poético. No obstante, en la primera parte de este capítulo ya he demostrado de qué manera particular la poesía de Carmen Ollé se relaciona con HZ. Además de esto, el “análisis” de los críticos intenta, o necesita, agrupar la poesía de Ollé dentro de un canon que se ajuste a esas formas “elevadas de Arte”: “En la poesía de Ollé que recoge la tradición vanguardista y deja de lado la que viene del simbolismo se transita del verso a la prosa, del lirismo delicado a las imágenes descarnadas” (Forgues y Martos 1989: 16) (sic). La apelación al vanguardismo y al simbolismo no guardar relación con la descripción que hacen sobre la poesía de Ollé. Pero es necesario apelar a estas formas tradicionales y canónicas para darle un “sentido” a la poesía de Ollé en la visión de Forgues y Martos. Por otro lado, algo particular de la argumentación de los críticos es que no presentan ejemplos en los que se puedan validar sus afirmaciones.

En los versos sobre la desnudez que planteé anteriormente, se recoge todas estas experiencias que se pueden conectar sobre la idea del cuerpo desnudo femenino observado y representado por y para el hombre. Sin embargo, los versos cuestionan a la tradición, a la construcción de la tradición que Berger describe y que Forgues y Martos reproducen, y prefiere y se sitúa más bien del lado de López:

Al irrumpir en los espacios normativos del arte, estas [artistas mujeres que no siguen el canon masculino] reposicionan modos de hacer históricamente subalternizados y considerados de poco prestigio desde los anteojos masculinos de la alta cultura, cuestionando los conceptos normativos del «buen gusto» y de «calidad», así como sus condicionamientos de raza, género y clase (s/f).

En Ollé, los cuestionamientos a la tradición y los modos masculinos clásicos hegemónicos pasa por la negación a la desnudez bajo los parámetros históricos que Berger señala. Esto se representa en la imagen de los pasos de los años, como si la desnudez del cuerpo femenino fuese patrimonio exclusivo de la juventud: “una rápida imagen de mí que temprano es sólo un cuerpo / habitual como los objetos de la casa salvo si son nuevos”, esta imagen rápida, rauda, hace referencia a la privacidad de la desnudez que es sometida a este ámbito debido a que no es un cuerpo joven, un cuerpo que no está en relación a los “objetos nuevos”. Estos objetos, o más bien, cuerpos nuevos, cuerpos jóvenes, son los cuerpos que históricamente han sido representado por los artistas masculino o, mejor dicho, son los cuerpos a los que se les rinde pleitesía en la estructura social, que básicamente es una estructura social masculina; sin embargo, estos no son más que cuerpo imaginados, son los cuerpos mirados y obligados a ser mirados a través del espejo, como en la lógica de la desnudez en la representación de los cuerpo femeninos en los cuadros de Von Aachen y Tintoretto. A los cuerpos reales, lo cuerpos que envejecen, se les intenta cubrir, se los aleja de la desnudez:

La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la experiencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone

conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera (Bataille 2013).

Bataille entiende el erotismo como un acto continuo. La continuidad es posible en relación con los sentimientos, emociones que los seres humanos pueden compartir entre sí. Especialmente, es el sentimiento de terror sobre la muerte lo que vincula de manera continua a los seres humanos, pues es un terror posible de compartir; por eso, la continuidad es un estado abierto. Por otro lado, la discontinuidad supone un estado cerrado, imposible de compartir, un estado que se gobierna en los foros en los que no hay otro presente. En ese sentido, la continuidad de la desnudez, en su forma erótica, se le intenta arrebatarse a la mujer que presenta un cuerpo real, ajeno al cuerpo imaginado, al cuerpo femenino construido mediante el deseo masculino: “No puedo sentir mi desnudez bajo la ropa / Ser cuando estoy cubierta”. Estos versos se pronuncian ante el despojo de la desnudez erótica del cuerpo femenino real, del cuerpo del tiempo. El cubrir el cuerpo significa ocultar lo real, velarlo, una suerte de operación fantasmática que procura sostener el deseo que es siempre deseo masculino.

¿Cómo hay que disimular una cicatriz de cesárea?
O la herida de una ecuación de belleza.
¿Dónde radica la belleza en la consumación de unos frescos
senos o en la felación?

En los anteriores versos se presenta la marca en el cuerpo femenino a través de la “cicatriz”. Este es el eje fundamental de estos versos. La cicatriz por un lado simboliza el corte “natural” en su relación con la maternidad; es decir, representa un espacio específico de la mujer, pero a su vez todo lo que significa la estancia dolorosa del parto que necesita cercenar el cuerpo femenino para lograr la vida. Por otro lado, la cicatriz es el corte de la belleza. Es la perforación del cuerpo en pos de conseguir algo demás con relación a lo “natural”. Esta “herida”, esta “cicatriz” es más compleja que la del parto, ya que supone

algo fuera del orden de lo “natural”; por ello, es una “ecuación”. Una intervención. Entonces, estos dos lados de la cicatriz en el cuerpo femenino deben ser escondida para cumplir el deseo masculino de la unidad imaginada del cuerpo femenino... unidad que evoca lo virginal, lo que no ha sido intervenido antes. A su vez, este deseo le prohíbe a la mujer gozar de su cuerpo real:

En la necesidad de alejar el hecho sexual de la procreación se manifiesta una voluntad de libertad, pero esa libertad inmediatamente es restringida, limitada, la mujer no puede gozar de esa libertad, como parte de un esquema de la masculinidad que necesita asegurar su sometimiento, como parte de un miedo a esa misma libertad que implica al otro como sujeto de deseo y no como simple objeto del mismo (Huamán 2015).

Esta prohibición es masculina. Tal como menciona Huamán, se ofrenda a la mujer como objeto de deseo del sujeto deseante que siempre es masculino. Esta prohibición, este deseo, supone siempre hacer a un lado el goce. En este caso, lo que ocurre es que se le prohíbe a la mujer que goce de su propio cuerpo, que esconda la cicatriz del corte, la cicatriz que desarma la fantasía de la unidad, la cicatriz que atenta contra el deseo. La pregunta “¿Dónde radica la belleza en la consumación de unos frescos / senos o en la felación?” es una pregunta irónica, porque tanto los “senos frescos”, los senos jóvenes o conseguidos en la “ecuación de belleza” como la “felación” responden al placer masculino dentro del acto sexual. El sexo, por su relación intrínseca e indivisible del cuerpo, supone lo más íntimo del ser humano. Por ello, el deseo masculino intenta legislar sobre lo sexual, es decir, intenta someter el goce femenino a su deseo (masculino) para ejercer el control sobre el cuerpo femenino, aunque este cuerpo femenino que se intenta controlar es un cuerpo imaginado desde el deseo masculino, ya que el cuerpo Real femenino está fuera de su alcance y su jurisprudencia.

Por otro lado, otra forma en la que este cuerpo es político y desenmascara el deseo masculino es a través de dos binomios: lo íntimo/social y lo privado/público. El deseo masculino se estructura de tal modo que demanda que lo íntimo quede dentro del espacio de lo privado y social con lo público. En *Noches de adrenalina*, este esquema se subvierte porque lo íntimo se adscribe dentro de lo público. Lo íntimo proviene de lo que hay dentro del cuerpo, de lo escatológico: “En *Noches de adrenalina*, Ollé alude al cuerpo en sus funciones fisiológicas, la sexual como una de ellas, pero también la defecación, el olor, sudor, menstruación” (Huamán 2015). Esto es exactamente lo que subvierte el deseo masculino.

Debí volver a casa antes de anoecer, pero
me detuve en un hotel para hacer el amor.
Bella palabra *hacer* = poiesis
se hace un verso el amor y la caca por algo de juego
natural
este hacer no necesita patente
no termina el ente como una jornada diaria.
Esto no le interesa a un experto en balística.
Hoy la acusada es una mujer de 40: la década de la
suspensión del flujo y la leyenda.

Para Huamán, en este poema se “debate [que] el cuerpo está regido por la prohibición, por lo socialmente tolerable, por la imagen del cuerpo femenino hegemónico como norma y el cuerpo real, de carne y hueso, como desviación de esa perfección ideal, imposible, aplastante” (2015). Sin embargo, es necesario revisar algunos puntos más. Por ejemplo, ocurren dos imágenes importantes. La primera es que la relación sexual se iguala al acto de defecar. Lo que media estos dos actos es la sublimación que produce la poesía: “Bella palabra *hacer* = poiesis / se hace un verso el amor y la caca por algo de juego / natural”. Ese “hacer” como llevar a cabo un acto es el hacer de la poesía, ese hacer que

ha sido masculino y que ha representado a la mujer solo como objeto del deseo. Se contrapone a esto último lo escatológico, lo que está dentro del cuerpo, los fluidos, aquello de lo que el cuerpo se deshace porque es lo que estorba, lo que estorba al deseo, es el goce. Este “hacer” de cuerpo en lo escatológico es gozoso por esto, porque se aparte de los mandatos del deseo, es lo propio, es la mujer reclamando su cuerpo. Esta relación escatológica con el cuerpo, con el goce, recae como un reclamo sobre el cuerpo del tiempo: “Hoy la acusada es una mujer de 40: la década de la / suspensión del flujo y la leyenda”. Es el cuerpo del tiempo, el que es lejano al deseo masculino, el que está en el terreno de la prohibición, el de la “suspensión del flujo”, el que es el cuerpo del goce, el que incomoda.

Lo escatológico cumple una función importante en el poemario, ya que da cuenta de algo en relación con lo sexual:

No he resuelto sin embargo mi problema del todo
no he vencido el fastidio en el per anus
y no me resuelvo a hacerlo con su miembro obstruyendo
y el intestino a pesar de que considere al trozo de excremento
perfectamente adecuado por su amoldamiento con el falo.

En este poema, se escenifica el sexo anal: la propia transgresión masculina al deseo masculino. Sin embargo, el cuerpo femenino no se amolda a este. Por ello, encuentra su propia manera de transgredir su propio goce. De ello podemos afirmar que, así como el deseo siempre es deseo del Otro masculino, su transgresión puede ser masculina o femenina, pero no la misma; por ende, el goce femenino dependerá de su propia transgresión y no exactamente de la transgresión masculina. Cuando esto suceda, será un goce masculino que seguirá dejando de lado lo real del cuerpo femenino. Entonces, si la transgresión masculina del propio deseo masculino es el sexo anal, ¿de qué manera ocurre la transgresión femenina? Pues en lo escatológico, en el encuentro con

el cuerpo real femenino: “y el intestino a pesar de que considere al trozo de excremento / perfectamente adecuado por su amoldamiento con el falo”. Es el excremento lo que resiste al falo, al deseo, al hombre y su Ley. El excremento provoca la fisura en aquella pared que el deseo cree que logra erigir de manera casi perfecta. Pero es a través del excremento que el goce masculino queda contenido por el goce femenino. Se ha transgredido la propia transgresión masculina. El cuerpo real femenino termina siendo incontenible para el deseo masculino. En otras palabras, la transgresión del deseo masculino, en este caso, es un goce masculino. Una transgresión que intenta suceder mediante el acto del sexo anal, el sexo contra natura, una natura siempre masculina. Sin embargo, el goce femenino pasa por transgredir la transgresión masculina, por contenerla de manera excrementicia. Es decir, el goce femenino se niega al deseo masculino y a la transgresión masculina de este.

Noches de adrenalina es un poemario desafiante de las estructuras de poder masculina que se han construido históricamente. La manera de desafiar es a través del cuerpo que no responde a este deseo masculino de tenerlo todo controlado. El cuerpo femenino no se puede controlar, está más allá de todo control y del principio de placer masculino en el que el hombre todo lo puede y todo lo sabe.

Tal como lo señala Franco, no se trata de entender la intimidad a manera de confesión del cuerpo, sino en la enunciación de un cuerpo real:

Sin embargo, tras una reflexión, el término “confesional” [planteado por críticos hombres como Forgues y Martos] parece inadecuado, pues sugiere un tema previo de la confesión y llama a juicios de sinceridad o verdad. Más que una confesión, la poesía de Ollé representa una subversión violenta de las jerarquías que valoran lo abstracto sobre lo material, la mente sobre el cuerpo, lo masculino sobre lo femenino. Sus referencias no son hacia testimonios o confesiones sino hacia Bataille, y su objetivo es transgredir la propiedad, no desnudar el alma [...] Todo está expuesto en estos poemas, los “lavabos +

amasijos de pelos & residuos de grasa” de sórdidas habitaciones de hotel, la masturbación adolescente, el orgasmo placenteramente doloroso, la lubricación, el orín, la defecación. Lo político no puede separarse de lo sexual. Militantes izquierdistas “interrumpían las clases de metafísica con rabia / y aplaudíamos esos cabellos sudorosos y negros sobre / la espalda. (2015)

Es de esta manera es que debe entenderse lo político del cuerpo en *Noches de adrenalina*, a través de la transgresión que propicia el cuerpo femenino, que es propiamente una transgresión femenina sobre lo masculino. De la transgresión masculina poco o nada le importa al cuerpo femenino que se construye en *Noches de adrenalina*. En este sentido, lo escatológico también es necesario de considerarse dentro del goce femenino como un algo de lo íntimo del cuerpo que toma el espacio público que es regido por lo masculino. El excremento contiene al falo, lo amolda, no lo deja ir más allá, detiene su deseo para transgredirlo.

El cuerpo femenino es político también porque no solo es el cuerpo, sino los cuerpos que toman nombres propios en los poemas, que recorren espacios, que se sublevan. Ese conjunto es un yosotras, mujeres que también tienen un quehacer histórico en la política y el arte y para quienes se reclama un lugar trascendente.

La transgresión está también en torno a la ciudad, en la que la *flâneuse* recorre la ciudad con su cuerpo. A diferencia del flâuner, quien está motivado por la “objetividad” de la modernidad, la *flâneuse* hace de este recorrido una experiencia íntima, una experiencia subjetiva, una experiencia del cuerpo. Este cuerpo, no es imaginado en una totalidad que responde al deseo masculino, es más bien, y siguiendo a Huamán, un cuerpo que construye a través de las sensaciones que recorren todas las partes que lo conforman. El representar al cuerpo a través de estas partes es exactamente lo que lo aleja del deseo masculino de su totalidad subyugante. Esto permite cumplir aquello que reclama Irigaray: que el saber sobre la mujer, sobre el cuerpo de la mujer, sea un saber de la mujer.

Capítulo 2: *Memorias de Electra*: la retórica de la transgresión

Mariela Dreyfus publica *Memorias de Electra* en el año 1984. La carga simbólica sobre el cuerpo en este poemario es latente desde el título. En la mitología griega, Electra es la hija de Agamenón y Clitemnestra, quien decide matar a su esposo para concretar su relación con su amante Egisto, primo de aquel. Luego, los amantes deciden enviar a Orestes lejos de su reino por temor a que este descubra el crimen contra su padre y decida vengarse. Muchos años después, Orestes regresará secretamente a Micenas, su reino, para visitar la tumba de Agamenón. Ahí se encontrará con su hermana Electra, quien lo convence de tomar venganza por la muerte de su padre. Esto, evidentemente, supone asesinar a su madre y a su tío. Entonces, cuando nos referimos a las *Memorias de Electra*, nos referimos a una memoria “transgresora”. Una memoria que ejerce una demanda para que el hermano, hombre, la cumpla: lo pone a su disposición. Electra es quien conduce el devenir de los cuerpos (el de la madre, el de los amantes y mujeres) que son enunciados en este poemario. Por ello, Mariela Dreyfus logra constituir una voz poética que constituye un cuerpo que transgrede un orden patriarcal.

Mariela Dreyfus, al igual que Carmen Ollé, perteneció a un grupo poético: Kloaka. Este grupo nace en la primera mitad de los 80 y reúne a jóvenes que se convertirán en voces importantes de la poesía peruana²⁰. Estos poetas suponen una aparición trascendente dentro del espectro de la poesía peruana, pues sus poemas, como su

²⁰ Además de Dreyfus, Kloaka estaba conformado por Edián Novoa, Julio Heredia, Guillermo Gutiérrez, Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, Mary Soto, José Alberto Velarde y el pintor Enrique Polanco.

presencia, tanto individual como grupal, se enmarcan en espacios violentos que parecen desasociados de los lugares comunes a los que, de maneras artificiosas y sublimes, se suele vincular a la poesía. Esta es una Kloaka de los márgenes de la ciudad.

2.1 La Kloaka de los 80

Si hay algo que vincula a HZ con el grupo Kloaka, además de que Roger Santiváñez haya sido un horazeriano y también miembro fundador de Kloaka, es que ambos trataron de aprehender a la ciudad en su poesía. Como lo mencioné en el capítulo anterior, la ciudad que envuelve a HZ es la de la clase media de los 70, que por ese entonces era el lugar donde se había anudado una cierta cantidad de elementos culturales provenientes de diferentes esferas de la sociedad: lenguaje, música, medios de comunicación, representaciones artísticas y literarias. La ciudad en la que se desenvuelve Kloaka es otra, es la Lima de los 80 en la que la ciudad se enfrentará a cambios drásticos con respecto a sus dinámicas sociales que, tal como señala Matos Mar, “se expresa [...] bajo la forma implícita de desobediencia civil de las masas en ascenso” que muchas veces se tornarán en violencia (1984). En este caso, consideraré cuatro puntos importantes que permitirán comprender con mayor precisión el tipo de ciudad en la que Kloaka se desarrolla y ejerce sus prácticas poéticas. En primer lugar, en los 80 habrá un crecimiento demográfico significativo en Lima²¹. Este “desborde” (término que Matos Mar utiliza para señalar el crecimiento demográfico limeño a causa de los procesos de migración interna ocurridos entre la década del 40 y los 80) de habitantes de la capital es la causa principal que constituye el segundo punto que mencionaré. En segundo lugar, y

²¹ Para 1981, la población peruana alcanza los 20 millones de personas, el triple que en 1940, aproximadamente. Este crecimiento se reflejó sustancialmente en Lima. Según el censo de 1942, Lima contaba con 645, 172 habitantes; para el censo de 1961, la población de la capital aumentó a 1 652 000 personas; el censo de 1972, arrojó la cantidad de 3 303 523 habitantes en Lima; y el censo de 1981, evidenció que Lima era habitada por 4 492 260 personas; se calcula que esta cifra debe haber aumentado a más de 6 millones para 1984 (Matos 1984).

consecuencia del punto anterior, Lima se expande en términos geográficos²². Este crecimiento de la ciudad fue acompañado de cambios significativos en la composición etaria y de género de las personas que habitaban estos espacios: “Según el censo de 1981 el 50.4% [de personas que habitaban las barriadas] eran varones y 49.6% mujeres. La población era mayoritariamente joven; los menores de 15 años representaban el 41.1%; la población económicamente activa 56.84% y la de tercera edad 2.1%” (sic) (Matos 2011). Sin embargo, no solo crecieron los márgenes de la ciudad, sino que también hubo un crecimiento urbanístico en los distritos de clase media y obreros²³. Es de esta manera que Lima enfrenta un crecimiento dentro de sí misma y en sus márgenes. Un tercer punto significativo de esta década es la masificación de la radio y la televisión en Lima. “Mientras que en 1972 el 49% de las viviendas limeñas poseía un artefacto de radio, en 1981 aumentó al 82%. Un salto más significativo aún se ha producido en la televisión. Si en 1972 sólo el 18% de las viviendas poseía uno de estos artefactos, en 1981 llega al 62%” (Matos 1984). Los medios de comunicación suelen generar un impacto especialmente en las personas jóvenes y Kloaka no sería la excepción. Esto puede comprobarse en sus manifiestos, en los que se refieren al poeta horazero Jorge

²² Para 1985, el 65% de la población peruana vive en zonas urbanas, a diferencia de 1961, en que solo el 47% lo hacía. Además, el 50% de esta población urbana y el 30% de la población nacional, vive en Lima (Mar 1984). Estos números deben ser analizados de manera detenida, pues si bien hay un incremento de población en la capital, “en 1984, Lima es una ciudad de forasteros. Las multitudes de origen provinciano, desbordada en el espacio urbano, determinan profundamente alteraciones en el estilo de vida de la capital y dan un nuevo rostro a la ciudad” (Matos 1984). Este nuevo rostro es reconocible en la ampliación geográfica de la ciudad. Por ejemplo, durante esta década, al norte de Lima, Comas crece en una tercera etapa que abarca doce nuevas invasiones (Las Casuarinas de Collique, en julio de 1980; Villa Violeta, en agosto de 1980; Nueve de Setiembre, en setiembre de 1980; Santa Rosa de Collique, en enero de 1981; Sol Naciente, enero de 1981; El Mirador, en abril de 1982; Virgen de las Nieves, en mayo de 1982; 11 de Julio, en julio de 1982; La Primavera, en diciembre de 1982; Juan Pablo II, en enero de 1984; Jesús Alberto Páez, en noviembre de 1984; El Peregrino, en enero de 1985) (Mar 2011).

²³ Durante el segundo gobierno de Fernando Belaunde (1980-1985) se puso énfasis en el sector habitacional y el otorgamiento de viviendas para empleados del sector público con un Programa Nacional de Vivienda a través del Banco de la Vivienda (Banvip) y el Fondo Nacional de Vivienda (Fonavi). Con este objetivo, se construyeron conjuntos habitacionales. Los sistemas mutuales (junto con el Banvip) también jugaron un papel trascendente para la adquisición de créditos hipotecarios para las viviendas (Calderón 2016). Además, la Empresa Nacional de Edificaciones (Enace) construyó, entre 1980 y 1985, 2 993 casas, 10 860 departamentos, 4 327 núcleos básicos y 17 303 lotes con servicio (Allou 1989 en Calderón 2016). “Estas viviendas se localizaron en distritos como San Borja y el Callo, en Programas Habitacionales como las Torres de San Borja, Limatambo, Cueto Fernandini, Santa Rosa, entre otros” (Calderón 2016).

Pimentel como “chichero (poético)” y el “‘belmont’ de los 70”. Ambas referencias resaltan la trascendencia de los medios de comunicación referidos en el quehacer poético de Kloaka: la chicha es un género musical popular en la década de los 80 que mezcla elementos de la música andina, del rock, la cumbia y tropicales, creada por migrantes, cuyas letras cuentan historias relacionadas a sí mismos o a sus descendientes de estos, tanto en el aspecto político-social como sentimental. Este género cobró mucho éxito en las radios durante los 80. Por otro lado, existe una referencia a un presentador de televisión muy conocido en esta década: Ricardo Belmont, cuyo éxito lo llevaría a ser alcalde de Lima entre 1989 y 1993. El cuarto y último punto está referido a la situación del trabajo en la capital. En el punto número dos mencioné que, para 1985, el 65% de los peruanos vivía en zonas urbanas. Esto supuso un cambio significativo en la dinámica económica del país, pues se deja atrás una economía agraria para dar paso a una economía de exportación de materia prima, principalmente de algodón y azúcar (Calderón 2016), y una economía de la industrialización (Matos 1984), sobre todo en la pesca y la minería (Calderón 2016). Este cambio de economía supuso el decaimiento de la clase oligárquica que concentraban sus riquezas en la tierra. En la primera mitad de los 80, en el segundo gobierno de Belaunde, comienza a gestarse un proceso de inflación que tendría sus momentos más catastróficos en el primer gobierno de Alan García (1985-1990). “El presupuesto de la República para 1983 [...] destinó alrededor del 40% para cumplir con las deudas contraídas” (Matos 1984). Esto incrementaría las tasas de desempleo formal y empieza a parecer el empleo informal, basado en la sobrevivencia (Riofrío 1994). Matos llamará a Lima “una ciudad bazar” (1984), ya que el trabajo informal cundía, así como las ventas ambulatorias. Estos trabajos solían darse bajo una dinámica familiar que incluía a la familia extendida (primos, tíos, abuelos) y política (cuñados, suegros). Esto permitió una nueva dinámica familiar para entender el trabajo y el desarrollo laboral en las familias

que habitaban los márgenes de la ciudad. Entonces, estas son las coordenadas de la ciudad y del país que los integrantes Kloakas caminarán, harán suyos y representarán en su poesía.

El tiempo de vida del grupo Kloaka es breve, pero intenso. Se funda en 1982, un año antes, el presidente Belaunde Terry había declarado el estado de emergencia en algunas zonas de la sierra peruana²⁴, y concluye su actividad, como grupo, en 1984. Pero el hecho más resaltante en el contexto social que envuelve el tiempo de vida de Kloaka es la masacre de Uchuraccay de 1983, en la que murieron ocho periodistas y dos guías. Este evento impactó de manera directa al país y, en especial, a los jóvenes que en ese momento conformaban el grupo Kloaka²⁵. Por ello, lanzaron un “Pronunciamiento” contra este atentado, en el que culpan al Gobierno de ser los responsables directos de la masacre, debido a su falta de preocupación y abandono de las zonas pobres del Perú. Achacan al Estado de preocuparse solo por los ya favorecidos²⁶. Actitudes como estas harían que, muchas veces, el grupo y sus integrantes sean confundidos con simpatizantes de Sendero Luminoso. Mazzotti hace referencia a este hecho y señala que parte de la confusión ocurre por los límites que Kloaka “trazó y quebrantó en la comunicación con su “masa crítica”:

Estos límites se acercaban a la transgresión de la norma no solo literaria (es decir, dentro del lenguaje mismo de sus textos), sino que cohabitaron con una

²⁴ Las primeras acciones del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) sucedieron en Ayacucho. La más conocida fue la quema de ánforas en las elecciones generales de mayo de 1980 en la localidad de Chuschi de este departamento. Este hecho será reconocido por el PCP-SL como el inicio de la lucha armada. El 13 de junio del mismo año, el PCP-SL lanzó bombas molotov a la sede municipal de San Martín de Porres. El 15 de junio, también de 1980, se detonaron bombas sobre la tumba del expresidente Juan Velasco Alvarado. El gobierno de Belaunde combatiría de manera poco efectiva al PCP-SL mediante la ayuda de La Guardia Nacional. Pero, a partir de enero de 1983, se le encargaría esta lucha al Ejército del Perú. Es a partir de octubre de 1981 que se declara el estado de emergencia permanente en Ayacucho. Para ampliar esta información se puede revisar el capítulo 2 del tomo III de la CVR. La fuente de la que extraigo la información es propiamente de un extracto de internet. (<http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/iii/21.html>)

²⁵ Esta aseveración la hizo el mismo poeta Domingo de Ramos en la visita al Seminario de Poesía Peruana Contemporánea de la PUCP el 09 de diciembre de 2015.

²⁶ Pronunciamiento de febrero de 1983.

modalidad de llegada propia de otra forma de producción poética también existente desde los 80, pero que excede el espacio del sistema de la literatura oficial y consagrada como tal: el de la poesía de combate proveniente de los grupos alzados en armas [...] Se trataba, naturalmente, de dos producciones verbales distintas en sus contenidos y en sus intenciones, y en esto es importante ser claro para evitar suspicacias. Lo único que compartían era el espacio de llegada, y cualquier lector y oyente inteligente sabrá discernir con justicia entre lo que es una poesía mal que bien institucional y de intenciones estéticas o antiestéticas, pero relacionadas a la escritura como actividad creadora, y una producción discursiva netamente política con intenciones específicas dentro del contexto de la lucha subversiva (2019: 11).

Tal como lo menciona Mazzotti, es necesario aclarar que el grupo siempre deslindó de un acercamiento o adhesión a algún partido político o fuerza subversiva. Por ejemplo, en una entrevista que el grupo concedió a Julio Herrera para la revista *Gente* en los años 80, se les pregunta, de manera tendenciosa para relacionarlos con grupos subversivos: “¿Y qué parentesco tendría una sociedad Kloaka con una sociedad socialista?” La respuesta es la siguiente:

Podría coincidir en ciertos aspectos, pero creemos que no se ha producido hasta ahora ese tipo de sociedad, salvo en los instantes en los que existieron las comunas, como el tiempo de la revolución bolchevique. (Interviene otra voz) Creo que más bien nosotros percibimos la realidad en su más amplio sentido y que la visión restringida, desgraciadamente, a veces corresponde a quienes pretenden conducir la revolución. Sin embargo, sabemos que la revolución existe porque está en nosotros (*Gente* s/a: 59)²⁷.

²⁷ La particularidad de la entrevista es que no siempre se señala quién o quiénes son los miembros del grupo que responden, sino que se transcriben, la mayor cantidad de veces, las respuestas sin nombre, como si asumiese una coralidad en la respuesta. Es decir, hay una intención en el artículo de descifrar o evidenciar una suerte de “pensamiento Kloaka” que despoja, parcialmente (a veces se hace notar que los miembros del grupo se interrumpen abruptamente, lo que podría denotar un discurso caótico y el atropello de jóvenes entusiastas incapaces de ponerse de acuerdo entre ellos) de su individualidad a cada uno de los integrantes de Kloaka.

Con esta respuesta, el grupo no solo deslinda con la ideología de los grupos subversivos, sino que coloca su discurso en una instancia superior: “Percibimos la realidad en su más amplio sentido y que la visión restringida, desgraciadamente, a veces corresponde a quienes pretenden conducir la revolución”. De esta manera, Kloaka critica una forma de ideología que corresponda a dictámenes de un “debe ser” específico y tan seguro de sí mismo que no atiende a otras posibilidades ideológicas, como lo es el discurso de Sendero Luminoso. Este descreimiento del discurso senderista por parte de Kloaka es también un descreimiento general del discurso de la modernidad:

Pero afirmamos que este sector de la poesía del 80 reelabora y no repite a la del 60 por una razón esencial: al escribir veinte años después, poetas del 80 como Eduardo Chirinos, Raúl Mendizábal, Oswaldo Chanove y este servidor [Mazzotti], en realidad estábamos asumiendo una actitud de desencanto típica de periodos de desencanto ante los grandes proyectos políticos y sociales propios de la Modernidad, que vieron en el Perú su fracaso local con el desmantelamiento de las reformas sociales de la Primera Fase del gobierno militar por los generales de la Segunda Fase. La pretendida modernidad literaria que los poetas de Hora Zero intentaron profundizar en los años 70 quedó fuera de contexto en los 80 (sic) (Mazzotti 2019: 6).

Este desencanto que señala Mazzotti, atiende a que la herencia política que recibe Kloaka, que a pesar de gestarse dentro de un “retorno a la democracia” en el Perú, cargará con la desilusión de una posible modernidad de la ciudad, esperanza, que de cierta manera abrigaba HZ en el discurso de la revolución cubana. La promesa de cualquier revolución se desdibuja para estos jóvenes de la generación del 80. Sobre esta conflictiva relación con lo nacional nace y se reproduce el discurso de Kloaka, que optaría —o se vería obligado a optar— por un discurso cargado de violencia. Prefiero el término de *discurso* sobre el de *lenguaje*, porque el primero contempla espacios más vivenciales y subjetivos de internalización con respecto al sujeto, es decir, supone un ir más allá del lenguaje

mismo. Por ejemplo, esto se puede evidenciar en el poema “Parte 2 – Matar” en *Symbol* de Roger Santiváñez:

Yo no me meto con una persona que usa lentes
La rareza del deseo no te desquitaba de allí me iba solo
Tiempo dónde mora tu secreta concha dórame tu caca
triste dentuda que baila escupiéndome cadáveres (Santiváñez 1991).

En este poema, lo escatológico se asocia a la muerte, pero no solo en el lenguaje. La intensidad del poema se asocia en realidad a la subjetividad referencial en la que son tratados temas como la muerte y la violencia, por una voz poética que está —de manera más clara a como lo planteaba HZ— descentrada, no solo por su cualidad de no encontrar un centro específico en la sociedad, sino también por lo descentrado²⁸ del discurso, en relación con la caótica asociación de sentido entre los versos. A esto último Mazzotti lo llama discurso esquizoide (Mazzotti 2002).

²⁸ Con respecto al discurso descentrado, es importante aclarar sus características fundamentales. Stuart Hall reconoce cinco avances en la teoría social y en las ciencias humanas que producen el descentramiento del sujeto moderno a partir de la segunda mitad del siglo XX. El primero de ellos es el discurso marxista, que si bien se esboza en el siglo XIX, es a partir de su relectura en los años 60 del siglo pasado, que los sujetos comprenden que pueden hacer o forjar una nueva historia, pero desde condiciones materiales que los preceden en el tiempo. Es decir, los cambios históricos que estos pueden lograr están sujetos a hechos que tienen relevancia en un pasado anterior a ellos mismos. El segundo punto se relaciona al descubrimiento del inconsciente que articula el discurso psicoanalítico con Freud y que reelaborará Lacan. La idea del inconsciente es importante en cuanto puede explicar acciones, sentimientos y formas de entender el mundo de un sujeto que escapan a la lógica cartesiana. El inconsciente moviliza al sujeto de forma afectiva y permite su paso al acto. Esto último quiere decir que aquello que se produce en el interior del sujeto, en la intimidad de su psique, guarda un correlato con lo exterior, con la vida social del sujeto. El tercer descentramiento tiene relación con la teoría lingüística estructural de Saussure que pone de manifiesto la limitación del sujeto frente a un lenguaje que está dado antes de la existencia de los individuos. Esto produce un problema de autoría del sujeto frente al lenguaje, ya que este último es social. En ese sentido, el conocimiento y la producción de lenguaje no es ilimitada y más bien estará atada siempre a ese grupo social que nos precederá en la autoría del lenguaje. El cuarto descentramiento es la teoría elaborada por Michel Foucault, quien elabora genealogías de la evolución del “poder disciplinario” a partir del siglo XIX. Este poder disciplinario está en función de la regulación, vigilancia y gobierno, por un lado, de la especie humana y, por otro lado, del individuo y su cuerpo, en la que se regula la sexualización de los seres humanos en favor de ciertos discursos que ejercerán el poder. El quinto descentramiento es el feminismo, ya que este cuestiona las relaciones de poder históricas que se han establecido a través del género. Además, entiende que el género, que antes se mantenía en lo privado, debe ser entendido desde la política, desde lo público. Entonces, el feminismo evidenció cómo somos formados como sujetos a través del género y el destino que nos depara si nos llaman “mujer” u “hombre” y las implicancias políticas que esto trae consigo. En síntesis, el descentramiento supone que la identidad de un sujeto depende en gran medida de hechos históricos, psíquicos, lenguajes, relaciones de poder disciplinaria y de género que no están dentro de la legislación del mismo individuo, sino que todo son hechos que pertenecen a una realidad que está fuera de ellos desde antes de que uno se pueda llamar a sí mismo sujeto.

Si bien HZ construye su discurso a través de la calle mediante un lenguaje que reflejase los argot, jergas y modismos, de la época, para Kloaka, la noción de calle es desplazada por la idea de ciudad. La ciudad está presente en su práctica poética como grupo no solo en el uso del lenguaje a la manera horazariana, sino que se evidencia en su quehacer poético, ya que recorrían la ciudad tanto de manera poética como de manera fáctica. Esto se puede evidenciar en una serie de documentos elaborados por Kloaka y que son firmados desde diferentes puntos de Lima. Por ejemplo, el *Parte de expulsión* se firma entre Barranco-Rímac, en enero de 1984; *Carta a los imbéciles de la poesía peruana, quema de basura*, firmado en Lince en enero de 1984; *El gran Pacha-Kutik ya comenzó. Manifiesto con los tres acápites*, firmado en Lima, verano del 84; *Vallejo es una pistola al cinto (mensaje)*, firmado en Lima, abril de 1984; y *Mensaje urgente*, firmado en Barranco, en Avenida del Clero Eterno, mayo de 1984 (sic). En suma, Kloaka no es un grupo estacionario ni asociado directamente a un punto específico de la ciudad, era un grupo que se trasladaba y la recorría. Luego, esto se haría evidente en su poesía.

Estas diferencias entre HZ y Kloaka fueron señaladas por Domingo de Ramos en una entrevista al poeta que Luis F. Chueca y Christian Estrada le realizan para *Flecha azul*. En la que se le pregunta a De Ramos “¿Por qué lumpenizar el lenguaje en la poesía?”, a lo que este responde:

Porque, por ejemplo, la actitud de Hora Zero no fue lumpenizar el lenguaje, sino desde la forma exteriorista de tratar ese lenguaje. No iban a la esencia, sino solamente a la forma. Nosotros profundizamos eso, porque no éramos provincianos que veníamos a estudiar en la universidad, sino ya legítimos herederos de los primeros provincianos en Lima. Entonces, manejábamos desde ya incorporado ese lenguaje (Chueca y Estrada 2002: 56).

Kloaka se trasladaba por diferentes partes de la ciudad porque la sentían como suya. No intentó retratar una Lima ajena y lejana, ni hacer una estampa; sino recrear una

Lima que le era suya, a la que sentían como parte de sí. En el documento *Carta a los imbéciles de la poesía peruana, quema de basura* se refieren a Jorge Pimentel, uno de los fundadores de HZ como “chichero (poético) malo, ya sabemos que no tiene chamba (tiene que publicar un libro para decirlo); eres un *bluf*; gritoneas en el Queirolo y lloriqueas en el regazo del sistema; animador hz, eres el ‘belmont’ de los 70” (sic). Este ánimo —o encono— de distanciarse de HZ fue grupal. Sobre esto, Mazzotti escribiría: “Santiváñez y Dalmacia se salieron de HZ al año de estar ahí, lo que a muchos nos pareció coherente y consecuente, pues no se podía ser realmente nuevo ni auténtico bajándole la cabeza a una opción que para los jóvenes olía a oficialismo velasquista y luego morigeración izquierdista” (Mazzotti 2019: 24). El ánimo, o desánimo, de ruptura producido en Kloaka por la lejanía con la modernidad (por la que los poetas de HZ apostaron) mencionada, también se manifiesta en una intención clara de alejarse de todo lo que HZ significa y, a su vez, dejar en claro lo que Kloaka significa.

Otro de los aspectos en los que Kloaka se intentará distanciar de HZ se refleja en el nombre, el mismo nombre del movimiento “así, la caprichosa ‘K’ con que los miembros de Kloaka gustaban firmar el nombre del grupo obedecía no solo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que pretendían privilegiar dentro de la escritura y como práctica de llegada” (Mazzotti 2019: 21). De este modo, la experiencia de la oralidad y del discurso de la calle que HZ propugnaba, es retratada de manera más disonante y dislocada en Kloaka. Jorge Pimentel escribiría “Jebe Jebe Jebe Jebe” y “Oiga, vea, Oiga” en su poema *La ciudad de noche y de día*; mientras que Roger Santiváñez, por su lado, optaría por los versos “atraco en el sokotroko de tu vulva”, escribiendo “en peruano” o, más exactamente, “en el idioma que se habla en las calles de Lima después de la medianoche” (citado en Mazzotti 2019: 10). Esta oralidad que reproduce Kloaka es más

abrupta y violenta en imágenes y sonoridad. La imagen del verso del “idioma que se habla en las calles de Lima después de la medianoche” hace mención a la ciudad del tiempo nocturno, la ciudad de la obscuridad y de la violencia nocturna de la Lima de los 80 en la que converge lo ambulatorio y la agresividad de la guerra que estalla en todo el país.

Por otro lado, como lo dijo el propio Domingo de Ramos, los miembros de Kloaka son hijos de la migración, que no entienden Lima como un descubrimiento, sino que buscan una reelaboración de una ciudad que sienten suya. Quizás es por eso que en *El primer texto (manifiesto)* escriben que “Pues bien, de allí, de ese sufrimiento que es el punto en el que convergen la individualidad herida de cada quien y la angustia colectiva histórica, de un pueblo; es que partimos para la búsqueda de un nuevo Arte en el Perú”. De ahí que las voces poéticas que se representan en Kloaka, si bien parten de las propias experiencias personales o de formas particulares de aprehender el mundo que los rodea, no se desligan de lo colectivo. Es decir, lo colectivo se entiende, o parte, en primera instancia, desde lo individual, pero desde una subjetividad que internaliza de manera profunda en el yo poético que enuncia el poema. Esta subjetividad constituye al sujeto que conoce la ciudad y que sabe cómo se relaciona con esta. Siguiendo la propuesta de reconstrucción de memoria de Beatriz Sarlo, entiendo como subjetivo todos aquellos elementos internos que intervienen en la manera de cómo el sujeto se relaciona con los contextos específicos y realidades que abarquen sus experiencias de vida. Es decir, lo subjetivo está implicado por la ideología, religión, sexualidad, etc. (Sarlo 2005). La pregunta es ¿cómo se asocia la poesía de Mariela Dreyfus a las características que se han mencionado sobre Kloaka?

2.2 ¿En qué parte de la Kloaka flota *Electra*?

De manera anónima, se imprime el siguiente texto en la contratapa de la primera edición del poemario *Memorias de Electra*:

Ajenos al exhibicionismos estéril, pero impotentes para limar sus artistas, los horadantes versos de Mariela Dreyfus (Lima, 1960) hieren de muerte la frágil moral de la familia burguesa; cercana e impone raseros el bullir de la vida. Así, se convierten en un alegato certero del amor integral, de la liberación de los sentidos y del derecho a la búsqueda de la propia identidad (s/n 1984).

Estas afirmaciones, en especial que los “versos [...] hieren de muerte la frágil moral de la familia burguesa”, ponen, en principio, en una posición de discurso descentrado a la poesía de Dreyfus. En la mayoría de apuntes o estudios que se hace en relación al grupo poético Kloaka suele privilegiarse las figuras de Roger Santiváñez y la de Domingo de Ramos, dejando de lado a Mariela Dreyfus. Una primera hipótesis supone que esto podría suceder debido a la “breve” estancia oficial de Mariela en este grupo, ya que fue expulsada mediante un “Parte de expulsión” “oficial”²⁹. Sin embargo, habría que pensar si es que ese es el motivo oficial o si es que las características que he mencionado, en el apartado anterior, sobre Kloaka parecen no ajustarse a la poesía de Dreyfus. En esta sección, intentaré demostrar que *Memorias de Electra* sí muestra una correspondencia con el discurso de Kloaka.

El colectivo Kloaka no solo se apropia de la ciudad, sino que la redefine, amplía sus márgenes y sus espacios en su poesía de lenguaje potente. Esto es notorio en la segunda parte de *Memorias de Electra*, cuyo título es “Para romper con todo”. Analicemos algunos versos del poema *13 de enero*:

Y esa noche y esa noche a las 12 p.m. llegó La Mujer
Maravilla
rubia al pomo tetona potona y con voz de aguardiente
y hubo ronda / hubo serenata ¿y quién era ese
bardo criollo?
era Néstor Chocobar era Felipe Pinglo y era el
viejo José

²⁹ Sobre este punto me detendré hacia el final de este capítulo.

en su viejo cuarto de jirón Ancash
mientras la cerveza corría como un río o mejor como
el orín
Ah, tío. Los años pueden perdonar pero no el cáncer
que comenzó a comerte y te tiró a la cama flaco y
huesudo como un perro
que te quitó las piernas los testes y el goce por la
tranca y las mujeres.
¿Y nuestro último trago? Un jugo de papaya
compartido en el mismo cuartito
un año después.

En este poema, se construyen la imagen de la noche y la de una “fiesta” criolla trágica y relacionada a la muerte, en la que se presentan las figuras de dos personajes de la música criolla a los que se les conoció como “el Bardo de la música criolla”: Néstor Chocobar y Felipe Pinglo. Figuras asociadas al Centro de Lima y a la muerte decadente por enfermedades “desconocidas”, pero a las que con el tiempo se les asoció a la tuberculosis. Además, ambos bardos murieron, en décadas diferentes del siglo XX, en el hospital Dos de Mayo. Este hospital para los años 80 ya contaba con la fama de tugurizado y caótico. Entonces, la idea de la ciudad no solo pasaba por espacios concretos como el jirón Ancash, sino por los seres que lo habitaban, que son parte del mismo espacio y lo completan. De esta manera, la voz poética se apodera de la ciudad, reconfigurándola, apoderándose de sus personajes para amalgamarlos con los espacios a los que están rodeados. En el último párrafo del poema, se hace relación a la decadencia de la fiesta criolla que es derrotada por el cáncer. La voz poética no se inserta en el pasado glorioso ni del vals criollo ni del Centro de Lima. Estas estampas le son ajena. Esta voz poética representa la decadencia de estos dos elementos que brillaron juntos: la música criolla y el centro de Lima, hoy reconfigurados en la decadencia, en la violencia. Estos dos elementos se configuran como sujetos en la presencia de Néstor Chocobar y de Felipe

Pinglo, ambos criollos, ambos seres del Centro de Lima, ambos muertos en la decadencia, como la Lima de los ochenta.

Los elementos que he analizado se reproducen en el poema *Pastor de perros*, del poemario del mismo nombre, de uno de los miembros más representativos de Kloaka:

Domingo de Ramos

bajo el socavón de las playas
donde una niña duerme resequida sobre cajas de cartón
con la cal de sus ojos tantea al perro la muñeca manca
mi retrato inasible y estos recuerdos vívidos
en este mes de otoño que no garúa maculoso en la soledad
del parque observando la calle que se ensancha

Aquí la subjetividad del yo poético se apodera de la ciudad y la narra, con su paisaje y seres que la componen, pero anula la sorpresa porque es una ciudad que siente como suya, no hay por qué sorprenderse. La imagen de la niña durmiendo sobre el cartón es la imagen de los sujetos que habitan una ciudad en descomposición. Una ciudad en la que el desempleo, la informalidad y la lucha por encontrar un espacio para vivir reinan³⁰. Entonces, el encuentro del pastor de perros con la niña no es más que el encuentro de la subjetividad del pastor con la del resto de subjetividades atormentadas de esta ciudad. La ciudad que aquí se enuncia es una en descomposición, una ciudad en la que, otra vez, sus habitantes no son parte del paisaje, no son elementos decorativos, sino que son parte de la descomposición de la ciudad misma. En este mismo sentido, la poesía de Mariela Dreyfus no se aleja de la apropiación de la ciudad que propugna Kloaka como grupo. El poema “Lo recuerdo en desorden”, de Dreyfus, pone en juego de manera más clara esta idea del movimiento por la ciudad:

Cada vez rodando más abajo abajo Lince – Lima –
La Victoria

³⁰ Revisar la nota al pie de página número 21 y 22.

no conocía la línea Vipol ni las cicatrices de
 sus pasajeros
 era una señorita, repetías, pero mi tía –una zamba-
 vendía cebiche
 frente al portón donde nos ocultábamos
 la calle Lunahuaná, ¿dónde queda la calle
 Lunahuaná?
 Tu hermano está en el templo y nosotros estamos borrachos

Este poema presenta un recorrido por la ciudad, por sus líneas de buses (“Vipol”), por sus distritos, pero siempre de forma lumpenezca: “Vipol ni las cicatrices / de sus pasajeros” / frente al portón donde nos ocultábamos”. Estos versos construyen figuras de sujetos con rostros lacerados, rostros fieros que se asocian a “Lince, Lima y La Victoria”, distritos de clase marginales, cuyas marginalidades se reproduce en las “cicatrices” de sus habitantes. La imagen del “portón” está asociada a la figura de las quintas o “callejones” en los que vivían personas con ciertas precariedades económicas. Muchas veces, estos lugares, solo contaban con un baño y un lavadero para todas las personas que vivían ahí. Los “callejones” eran lugares muy comunes durante los 80 en distritos como “Lince, Lima y La Victoria”. Entonces, estos elementos son lumpenizantes en la poesía de Dreyfus. Este recorrido, este transitar, que se configura en el poema presenta una particularidad a diferencia de la ciudad que recorre el “Pastor de perros” de Domingo de Ramos en la que el yo poético no mantiene contacto con los objetos que los rodean, solamente se detiene para contemplar. En *Memoria de Electra*, el recorrido y apropiación de la ciudad es también un recorrido y apropiación de los cuerpos que se enuncian en los poemas, pues los sujetos no solo habitan las ciudades recorridas en los poemas, sino que se amalgaman con ella, es decir, no solo habitan la ciudad, la ciudad también los habita a ellos: “Cada vez rodando más abajo abajo Lince – Lima – / La Victoria / [...] frente al portón donde nos ocultábamos”, en estos versos los cuerpos entran en contacto con la

ciudad. Ruedan hasta llegar a sus destinos y ahí se esconden en los lugares que se erigen ante ellos. Además, esta dualidad del habitar está presente en los cuerpos. Por ejemplo, en este poema, se enuncia a un cuerpo femenino, a un cuerpo de una “señorita”. Esta alusión refiere a un cuerpo ajeno a la ciudad que se describe, a un cuerpo “burgués”, como se menciona en la contratapa del libro. Este cuerpo burgués se encuentra en su recorrido de esta ciudad reconfigurada con cuerpos con “cicatrices”, relacionados a una vieja línea de buses que iban por La Victoria. Entonces, lo que se reconfigura no es solo la ciudad, sino los cuerpos que ahí también habitan. Esto último es lo que vincula a Mariela Dreyfus con Kloaka: la lumpenización más allá del lenguaje, la lumpenización de los cuerpos que se elaborarán en el siguiente acápite

2.3 Los cuerpos Lumpen

Una de las características de Kloaka radica en la lumpenización. Pero para desarrollar mejor esta sección es necesario especificar qué es lo lumpen según De Lima:

Lo lumpen se refiere básicamente a asuntos de comportamiento y apariencia³¹ [...] Lo lumpen también se asociaba a «Kloaka» en el hecho de frecuentar lugares degradados y asociados a gente considerada de mal vivir. Algunos poetas adoptaron en su vida cotidiana la actitud agresiva y el lenguaje lumpen, lo que los hacía personas insoportables para quienes tenían una concepción más convencional de la conducta social. Pero en el fondo todo ello tomaba una cargada expresión de negatividad y desafío dirigida fundamentalmente contra aquello considerado como parte del mundo burgués o asociado al poder en sentido amplio (2015).

De Lima describe lo lumpen como aquello que incomoda, como lo ríspido en relación con la conducta de un sujeto. En este sentido, se debe entender que algunos de los miembros de Kloaka no solo tenían una escritura lumpen, sino que ellos mismos emanaban una actitud lumpen. En *Memorias de Electra* lo lumpen está relacionado a los

³¹ Es decir, lo lumpen no solo se asocia a un comportamiento desafiante que puede rozar con lo ramplón.

cuerpos que se construyen en los poemas, en lo “insoporable”, que es “un desafío [...] contra aquello considerado como parte del mundo burgués³² o asociado al poder en sentido amplio”. En otras palabras, lo lumpen transgrede, se acomoda a aquello que está contra el orden. Todo esto, en el poemario, se representa en el cuerpo. Es un cuerpo lumpen el que se presenta en *Memorias de Electra*, un cuerpo que tiende a producir dinámicas en lugares de características ajenas a la burguesía y con un lenguaje que también toma su distancia de la corrección poética tradicional:

lames mis senos / beso tu pene / ya no soportas
alguien se parará sobre el otro y lo aplastará
seguirá su olor como ciego entre los basurales
gritará en las noches cuando no pueda dormir de
puro arrecho
después de la destreza para jugar con cierres y
botones
alguien quedará extrañando un poco de piel entre
los dedos
un poco de vellos, de mordiscos, de sudor
no quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista
no quiero ser quien se entregue a tu sombra como
una puta sin suerte.
Amante, amante, este juego nos quema.

En el poema “Jugueteando”, se representa una escena de carácter sexual. La imagen no está destinada a crear una escena idílica, se prefiere el uso de verbos como “aplastará” para representar el contacto de los cuerpos, uno sobre otro, en el coito. El

³² Como señala Matos Mar, para los años 80 la aristocracia había perdido poder político (por el fortalecimiento de las actividades industriales en detrimento de la agricultura como actividad económica principal nacional) y el desempleo aumentó considerablemente mientras Lima se expandía y la inflación empeoraba. Esto generó una mayor desigualdad en la sociedad limeña, en la que prácticamente no había espacios de interacción entre la gente pobre y la aristocracia. Esto produjo muchas veces enfrentamientos entre las clases pobres y el orden Estatal, ya que estos últimos seguían siendo identificados (a pesar de lo señalado líneas arriba) con la aristocracia o burguesía (o se creían que solo estos eran los beneficiados) por los sectores más desfavorecidos (1984). Parte de la actitud lumpen en *Kloaka* es asumirse dentro de las voces que se enfrentarán a la burguesía.

aplastar supone un peso mayor que se impone sobre otro cuerpo. Esta imposición configura la violencia de la fuerza que existe en el sexo. Esta agresividad en el lenguaje y en el coito se vuelve más álgida en los versos que le siguen: “gritará en las noches cuando no pueda dormir de / puro arrecho”. En estos dos versos se presenta la imagen de alguien que es consumido por la excitación sexual. Sin embargo, la palabra que se utiliza para nombrar este estado es “arrecho”. El ánimo transgresor se verifica no solo en el uso de esta palabra lumpen; también se evidencia en la estructura misma del poema, ya que lo lumpen “no se limita a recoger las normas populares y hasta lumpenescas del español limeño, sino que transcribe la violencia de la cotidianidad, con su carga inherente de sexismo, exagerando la ruptura morfológica y sintáctica del discurso poético, para crear en el texto la tensión y el dislocamiento que el sujeto de escritura recoge del sujeto social del que procede y al que se dirige” (Mazzotti 2019: 10). En este poema, la frase lumpen es *de puro arrecho*. Sin embargo, esta está partida en dos versos distintos. Primero se presenta el *de* y en el verso siguiente *puro arrecho*. Esta escisión produce una ruptura del ritmo del poema. Una ruptura intencional, por supuesto, que produce el efecto de quiebre no solo de lectura, sino que le otorga un espacio de individualidad sonora a la frase *puro arrecho*. Esto repercute en el sentido, pues este último verso se hace estridente y resuena en el poema por estar sola en la estructura del poema. Su relación con la imagen representada es importante también. En este verso se escenifica la imagen de alguien consumido por la excitación sexual. Esta sensación inevitablemente repercute en el cuerpo; la excitación sexual siempre pasa por el cuerpo, como un tránsito o como un fin, pero es en el cuerpo donde se manifestará y se hará sentir. Entonces, el cuerpo “de puro arrecho” es el cuerpo “de / puro arrecho”. Un cuerpo que se fragmenta junto con el poema, que se escinde en su transgresión arrechante y sucumbe ante esta sensación a tal punto que se parte con ella en el poema. El poema avanza y con él la desublimación del acto

sexual: “alguien quedará extrañando un poco de piel entre / los dedos / un poco de vellos, de mordiscos, de sudor”. Esta vez se recurre al cuerpo para describir lo que es el coito: “piel, dedos, vellos, mordiscos”. El uso de la sinécdoque cumple una doble función, ya que no solo se usa para reemplazar “mordiscos” por boca, sino que también hace relación a su función, en este caso a su función sexual. Otra vez el cuerpo es desmembrado en relación con el acto sexual. La imposibilidad de esta unión es porque no se sublima el coito y los cuerpos involucrados en él no son uno nunca, ni siquiera cada cuerpo es uno, sino sus partes y de lo que en ellas se desecha, como el sudor: lo lumpen no se puede permitir la unidad e integración, lo lumpen es transgresor. Es lo que permite la fragmentación de los versos. Lo Lumpen disloca el sentido. Pero es hacia el final del poema en el que se presentan las imágenes más violentas: “no quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista/ no quiero ser quien se entregue a tu sombra como / una puta sin suerte.” Aquí la ironía es necesaria para entender esta sección del poema. La imagen que se plantea en estos versos es la de la sumisión de un cuerpo hacia otro. Pero esta postal se erige a través de la negación. La palabra *no* produce un ritmo especial al poema, ya que se elabora en forma de anáfora, pero a su vez acentúa la negación. Esta negación es contra la humillación de “llorar sobre la pista” y la de la “entrega”, la entrega de un cuerpo en el acto sexual. Todo esto para que la voz poética no se identifique “como / una puta”; otra vez se rompe el ritmo poético que se construyó para dar paso a lo lumpen: a “una puta”, verso que es dejado solo para que resuene. Por último, la parte final del poema devela la relación que se esconde entre los cuerpos que se encuentran en el coito: “Amante, amante, este juego nos quema”. Debe entenderse que estos “Amantes” son cuerpos que se involucran en un “juego” que excede al matrimonio, a lo establecido, a la norma, a lo correcto, a aquello demás que no es permitido y “quema”. Entonces, la relación y la

dinámica mutua de los cuerpos que se reproducen en el poema están dadas por la transgresión.

2.4 ¿Este es un goce de Otro o de Una?

Para Braunstein, el sujeto está ligado a la existencia de un Otro de manera determinante:

A él [al sujeto] se le demanda que hable asumiendo el nombre que el Otro le diera. Tiene que hablar, decir quién es, identificarse. El Otro requiere su palabra: si el lenguaje mata a la cosa al remplazarla y hacerla ausente, la palabra debe representarla y ella ordena, necesariamente, el reconocimiento de este Otro del lenguaje, el que confiere la vida apartando de ella, mortificando. El sujeto adviene, alcanza así su ex-sistencia... pero la debe. El Otro le indica de mil modos que la vida que recibió no es gratuita, que hay que pagar por ella. (2006)

Según Braunstein, el sujeto es sujeto porque hay un Otro que no solo se lo permite, sino que lo inscribe como tal dentro del mundo de la Ley. En otras palabras, hay otro que autoriza y valida el estatus de sujeto del individuo. Pero este estatus no es gratuito. Uno es sujeto, “pero la debe”. Esta deuda significa la relación que puede ser no sabida o negada por el sujeto con el Otro que le permite y garantiza ser un sujeto. Pero ¿cómo se paga esta deuda cuando el sujeto es femenino cuando este uno de la deuda es en realidad Una? ¿Quién es este Otro de la Una? En este punto es necesario retornar a Irigaray y pensar en primer lugar si este Otro de la una es masculino. Recordemos que para Irigaray el hombre siempre estará intentándose colocar en la posición del que todo lo sabe, incluso hasta de aquello que carece, como el cuerpo femenino, por ejemplo. Para Irigaray:

Poniendo *en paralelo* los desarrollos del niño y de la niña pequeña, encontramos que la última debe, para *devenir una mujer* normal (?), experimentar una evolución *más* penosa y *más* complicada [...] Así pues, sabemos que LA NIÑA PEQUEÑA ES ENTONCES UN HOMBRECITO. ¡Un hombrecito que sufrirá una evolución más penosa y más complicada que

el niño pequeño para devenir una mujer normal!... Un hombrecito con un pene más pequeño [...] Un hombrecito cuya libido sufrirá una represión mayor y cuya facultad de sublimar los instintos permanecerá, sin embargo, más débil³³. (Irigaray 2007)

Evidentemente, Irigaray no trata de esbozar una respuesta para Braunstein. Lo que ella intenta es, en un marcado tono irónico, criticar el rol que juega la mujer en la construcción de la sexualidad en la teoría de Freud. El papel de la mujer, según la lectura de Irigaray sobre Freud, queda relegado a ser el remanente del proceso de sexuación masculina. El decir que la mujer es “Un hombrecito con un pene más pequeño” para nombrar al clítoris, es una manera de ironizar la forma en la que se ha construido un saber sobre el cuerpo femenino en el que es necesario nombrar a través del cuerpo masculino: es más conveniente llamarle “pene más pequeño” que clítoris, ya que es una manera de capitalizar monopólicamente el saber sobre el cuerpo y al cuerpo mismo, de hacerlo masculino para que el hombre piense que no le falta este cuerpo. Esta crítica en tenor de ironía está representada en el primer poema del poemario que le da el título al libro, pero en singular: “Memoria de Electra”:

Soy un hombre.
He construido un templo
donde mi virilidad no tiene límites.
Cinco vírgenes me rodean
de día las desnudo al contemplarlas
de noche cubro sus cuerpos
con mi semen angustioso y renovado.
Esta necesidad
me viene de muy niño;
cuando intentaba soñar
me despertaban los gemidos
de mi madre y de su amante.

³³ Los énfasis y la puntuación dislocada son de la autora.

Pero soy un hombre.
Que nadie se atreva
a profanar mis reinos.

En este poema, la voz poética se asume como un cuerpo masculino: “Soy un hombre”. Deja en claro desde el inicio su lugar de enunciación. Este cuerpo masculino se construye con una función crítica, la misma que señala Irigaray: la del atropello del saber sobre las formas de sexuación en el que la mujer queda relegada a nunca completarse como hombre para ser mujer. Como señala Aquino:

El yo poético de Dreyfus pertenece al del personaje mitológico de Electra, este poema podría interpretarse clínicamente también como el ansia de “superhombre” de Electra causada por su envidia de la relación extramatrimonial de la madre. Sin embargo, se prefiere retomar en parte la primera deducción del poema para postular que la envidia proviene de la imagen del hombre, por su deseo de gozar un protagonismo ficticio con poder ilimitado, desde el cual construye su “propio reino” como él mismo “prohíbe profanar” (2018: 93).

Para Aquino, la imagen del hombre, de manera irónica, se construye a través de la idea del “protagonismo”, es decir, de ocupar un lugar privilegiado en su “reino”, que él mismo construye, en el que él mismo instaaura una prohibición. En otras palabras, el poema critica la idea de que el hombre todo lo puede en la sexuación: “He construido un templo / donde mi virilidad no tiene límites”. Es necesario leer “templo” en una doble función complementaria. Por el lado más evidente, la metáfora apunta al mismo cuerpo masculino, pero, por otro lado, es el cuerpo también, pero como un saber. Ese saber masculino que lo ha hecho convenientemente “superior” a la mujer, el saber que hace que la mujer tenga un “pene más pequeño que el hombre”. Esto último convierte al cuerpo masculino en un “templo”, en lo sagrado, en aquello del lado de lo divino antes que del logos, aunque siempre trate de presentarse en la forma de este último. Este control sobre

el saber también produce o, mejor dicho, impone reglas; es decir, existe una forma concreta de acceder, entender y reproducir el saber:

El conflicto del sujeto y el Otro sería fatal si no existiese una instancia simbólica que regulase los intercambios. Es la Ley, pero ésta, aunque ciega, no es neutral, pues se trata de la Ley del Otro, de la cultura, que es consustancial al lenguaje y que se manifiesta para cada hablante como la obligación de apropiarse de una lengua, materna [...] La Ley no es sino la imposición de estas limitaciones y esta pérdida de goce (sic) (Braunstein 2006).

Siguiendo en la línea de Braunstein, la Ley es siempre la Ley del Otro, de este Otro que es el amo de todo lo que uno(a) cree, aunque no se sepa quién es ese Otro y mucho menos se reconozca su Ley. El Otro siempre implanta su Ley y sanciona con ella ¿de qué modo? pues mediante la “imposición de estas limitaciones y esta pérdida de goce” (Braunstein 2006). En otras palabras, se sanciona mediante la limitación del goce. La Ley es el dique del goce. Por lo tanto, hasta cuando se pueda gozar será de la manera en el que el Otro lo permita: “Cinco vírgenes me rodean / de día las desnudo al contemplarlas / de noche cubro sus cuerpos / con mi semen angustioso y renovado.” En estos versos, se presenta la figura del control y la dominación. Es el cuerpo masculino que toma control sobre las “cinco vírgenes”. Es importante notar cómo estas “vírgenes”, mujeres, no cuentan con agencia en el poema, solo son enunciadas y poseídas. Luego, en los siguientes dos versos, se hace ejercicio de la implantación de la Ley de este Otro cuerpo masculino: “de día las desnudo al contemplarlas / de noche cubro sus cuerpos / con mi semen angustioso y renovado”. Hay una regulación en dualidad entre el día y la noche, para el primero la desnudez, el cuerpo contemplativo, la lejanía, lo sublime, mientras que para la noche el fluido corporal, lo sexual. Esta regulación binaria día/noche puede entender como Ley/goce, como público/privado. Si bien el binarismo se constituye en opuestos, sigue siendo una regulación sobre el cuerpo, pues esta dualidad es estructurada e impuesta

por este Otro del saber, es su propia Ley y su goce los que ha dosificado y dividido entre el día y la noche y a la “cinco vírgenes” solo les queda aceptar: su agencia es imposible en el poema, ya que están sujetas al mandato de goce del Otro. En los versos siguientes, se demarca concretamente la diferencia entre el hombre y la mujer. Pero ¿cómo debe leerse esta diferencia?:

La «diferencia sexual» es tributaria de una problemática de lo mismo, está aún y siempre determinada en el interior del proyecto, de la proyección, de la esfera de representación de lo mismo. La «diferenciación» en dos sexos parte del a priori de lo mismo: el hombrecito que es la niña pequeña que ha de devenir un hombre menos ciertos atributos –cuyo paradigma es morfológico-susceptible de determinar, y de asegurar, la reproducción-especularización de lo mismo (sic) (Irigaray 2007).

Con lo “mismo”, Irigaray hace referencia a la diferenciación entre el hombre y la mujer en el proceso de sexuación, en el que ella lleva la peor parte. La niña es un hombrecito de un devenir penoso y el niño es una mujer hasta que se haga hombre. Hay una imposibilidad en la construcción de la sexuación freudiana para la mujer, la imposibilidad de ser mujer y gozar de ello(a). “Esta necesidad / me viene de muy niño”, estos versos son la continuación del fragmento en el que el cuerpo masculino impone su Ley y con ella su prohibición. Entonces, esa “necesidad” de ser el Otro de la Ley es una necesidad primaria, de “muy niño”, que parte de la estructura diferenciadora en la que se construyen las relaciones sociales. En los versos que le siguen se reafirma la posición del sujeto masculino sobre todo aquello que tiene posesión como una suerte de condena en la que está imposibilitado a negarse a esa Ley que se ha construido sobre él mismo y para sí mismo: “cuando intentaba soñar / me despertaban los gemidos / de mi madre y de su amante”. En estos versos hay una dicotomía entre el sueño y lo sexual. El sueño se encuentra en lo espectro de lo sublime, en cuanto supone una posibilidad de escapar del plano de lo consciente; es el reino del inconsciente. En este sentido, los sueños en este

poema suponen un lugar ideal, un lugar que está fuera del alcance de la demanda de la Ley y de su prohibición misma. Quizás el sueño sea el único momento en el que sujeto es uno con su inconsciente. La ley y la prohibición están en el plano de lo simbólico. No por ello escapan al inconsciente; parten de ahí, pero se vuelven acto en lo simbólico. Es ahí donde opera la Ley y su prohibición: en el pasaje al acto. En el poema, la Ley se impone con violencia sobre lo sublime, pues lo que despierta al niño son los “gemidos” de la madre y del amante. La Ley opera con violencia porque sustrae del sueño a este cuerpo masculino con la imagen de la madre. La transgresión opera doblemente violenta, pues no es solo los gemidos de la madre lo que repercute en el sujeto masculino, sino la consciencia del “amante”, que no es solo el que ama, sino el que ama de manera prohibida. Es importante atender a esta acepción del término, ya que guarda relación estrecha con la lumpenización característica de Kloaka. El soñar también significa intentar escapar de la Ley, pero estos son los resultados de ir contra la prohibición: la exposición de la madre en lo sexual. Por ello afirmé que la Ley es una condena también para el sujeto masculino. Debe ejercerla para no ser castigado por ella. En este momento del poema, la voz poética genera una suerte de dialéctica de la Ley poniendo al sujeto de la Ley, sujeto a la Ley misma. Por ello, la parte final muestra al cuerpo masculino sometido a la Ley que lo coloca en su posición de “dominio”: “Pero soy un hombre. / Que nadie se atreva / a profanar mis reinos”. El reino es la madre, es la mujer, es su dominio. Mi intención al analizar este poema fue señalar su importancia no solo en su individualidad, sino en su función arquitectónica en el poemario; es decir, es necesario pensar en la disposición del poema dentro del libro. “Memoria de Electra” es el poema que da inicio al poemario. La característica e importancia literaria de *Memorias de Electra* radica, en parte, en la construcción de una voz y cuerpo femenino que recorre el libro tomando agencia mediante la transgresión de la Ley y su prohibición misma. Por ello, se señala desde el

inició quién es ese Otro que implanta su Ley y su prohibición: el sujeto masculino y su cuerpo. “Memoria de Electra” es el único poema del poemario en el que la voz poética se anuncia y se asume como masculina y con ello asume también el cuerpo masculino. El “Soy un hombre” no se repetirá otra vez con esa claridad tórrida que no permite una desviación interpretativa ante la determinación tajante del primer verso de todo el libro. Este hombre no solo hace “usufructo”³⁴ de la Ley y su prohibición, sino que también es sometido por ella. Esto es relevante, pues el cuerpo femenino que asumirá la voz poética en los siguientes poemas se resiste no solo a la Ley, sino también a su prohibición. Es por esto por lo que considero que en “Memoria de Electra” se representa al cuerpo femenino más transgresor en relación con los otros dos poemarios que competen a esta tesis. Es transgresor en la medida que transgrede la Ley y a la prohibición misma. Los cuerpos femeninos representados no entrarán en el juego de este Otro de “Soy un hombre”, sino que se negarán a él y gozarán de ello, pues este Otro masculino es irrelevante para el goce de estos cuerpos.

Decir que los cuerpos femeninos, en *Memorias de Electra*, se resisten a la Ley y la prohibición del Otro, es decir también que se resisten a la Castración:

Queda la cuestión de saber si el psicoanálisis puede ser el camino para pensar y para llegar "más allá de la castración" en nuevas y distintas circunstancias históricas, cuando los discursos tradicionalistas han sido de hecho rebasados por otras formaciones discursivas que impugnan las soluciones universales y plantean, de acuerdo con la letra y el espíritu del descubrimiento freudiano, la consideración individual de los casos (Braunstein 2006).

Estas consideraciones históricas son importantes siempre y cuando se asuma desde la subjetividad del sujeto que se resiste a la castración. En este caso, la voz poética

³⁴ Utilizo la palabra *usufructo*, pues con ella Lacan hace su primera definición del goce en su seminario 20: *Aun*: “Esclareceré con una palabra la relación del derecho y del goce. El usufructo [...] El usufructo quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos.” Me detendré en la idea del goce como usufructo más adelante en este capítulo.

que se resiste a la castración lo hace con el objetivo de encontrar su propio goce, un goce que no obedezca al mandato del Otro masculino, un goce en el que este quede relegado. Como una suerte de reverso (o quizás anverso) de la perversión, pues aquí no se trata del goce del Otro, sino de la Una.

Como todas las potrancas de este mundo
cabalga me encabrito y al borde de la noche
cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste
para después relinchar gozoza sobre el prado
Incapaz de monturas o de riendas,
sólo el azúcar, las hierbas y los niños
y este mi jinete de potencia de centauro
para calmar mi sed
a pelo, entre lomos.

El verso inicial del poema “Equinos” es importante en cuanto el yo poético se asume desde un punto enunciador: “Como todas las potrancas de este mundo”. El “Soy un Hombre” ha sido dejado de lado para darle paso a “las potrancas”. La enunciación es femenina y en plural. Se considera potrancia solo a las yeguas o caballos que no superan los tres años. Entonces, la potencia de este primer verso está en la imagen de fortaleza y juventud que sostienen no solo en la imagen de la potrancia, sino en la forma oclusiva del modo de articulación de la palabra “potrancia” que le concede una especial agresividad fónica. Todo esto en cuanto al orden de las palabras en su significado y significante, sin embargo, lo que nos atañe en esta sección es el goce, el goce la Una:

Así, el acto sexual constituye un malentendido con respecto al goce (hasta cabría la pregunta: *who framed the sexual act?*). El orgasmo no es, del goce, otra cosa que el punto final, el momento de la abolición de toda demanda en el cual el deseo no es cumplido ni satisfecho sino engañado por la prima del máximo placer, fugaz y fugitivo, denunciado por los comentaristas más lúcidos de nuestro tiempo que hablan de "la novela canónica del orgasmo", una neomitología que tiene como uno de sus efectos mayores el de pretender

asimilar el goce femenino al modelo masculino y borrar las diferencias entre los sexos al universalizar el goce peniano como paradigma de la satisfacción sexual que no existe (Braunstein 2006).

En este punto es necesario mencionar que el problema no radica exactamente en un planteamiento teórico (sea psicoanalítico, de género, etc.) de la diferenciación en el proceso de la sexuación, sino qué se pretende con esta diferenciación. La crítica de Irigaray a la diferenciación de la sexuación en la teoría psicoanalítica de Freud pasa por la idea en que la mujer termina siendo un hombre incompleto en su sexuación. De ahí, todo el devenir sexual femenino está marcado por la imposibilidad de no ser hombre y la falta del falo. En cambio, Braunstein, sin atender necesariamente a una teoría feminista, pero con lucidez suficiente para encaminar la teoría lacaniana por rumbos menos hostiles en relación con el goce femenino, señala que no hay que universalizar la idea del goce “peniano”³⁵, en especial cuando se habla del goce femenino. Además, el goce no es exactamente el orgasmo, sí tiene injerencia en el cuerpo, pero no es su fin absoluto. Desde un logos masculino ha sido útil no pensar en todo esto que señala Braunstein, pues eso significaría, por un lado, repensar el goce de la mujer desde el cuerpo femenino sin la intromisión del cuerpo masculino y, por otro lado, significaría ceder en es saber “clarividente y total” masculino. El goce en “Equinos” no pasa por el orgasmo ni por la relación con lo peniano. El goce es sensorial en el cuerpo. El goce se produce al contacto con el cuerpo femenino: “Como todas las potrancas de este mundo / cabalgo me encabrito y al borde de la noche / cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste / para después relinchar gozoza sobre el prado”. El contacto se produce en dos momentos. Primero, se da con el “jinete”. Aquí se hace relación al acto sexual, sin embargo, el orgasmo es dejado de lado por la insinuación del coito en el poema. Además, la imagen de “cedo mis ancas

³⁵ Braunstein se refiere al *pene* y no al *falo*, ya que en la teoría lacaniana el falo se asume como un significante, el significante amo, pero no hace relación exactamente al pene.

al jinete de barbas” es completamente sugerente en el sentido en el que la voz poética femenina “cede” en el sentido de “dar” no de “doblegarse”. Esto se realiza con la intención de gozar. Pero el goce, además de lo sexual, pasa aquí porque se cumple la naturaleza misma del goce: la transgresión. En el análisis del poema anterior, concluí que había un tono irónico en la representación del sujeto y el cuerpo masculino como un cuerpo que todo lo puede, ya que es el Otro de la Ley y de su prohibición. Sin embargo, en “Equinos” este Otro masculino es más bien otro, pues es él quien se pone a disposición del goce de la voz poética femenina, de la Una. Ella cede sus “ancas” porque está interesada en gozar, no con él, no con el otro, ni a través del otro; aquí se trata de que este otro haga gozar al cuerpo femenino: el revés de la perversión. El siguiente verso confirma lo dicho: “para después relinchar gozoza sobre el prado.” El “después” en relación con el “gozar” denota la ausencia del jinete: es un después del jinete. Es después de él que se consigue el goce. El goce es individual, es siempre de Una. En este verso, el cuerpo femenino del yo poético entra en contacto con el “prado”, justo en el instante de goce. Este goce se produce “sobre el prado”, es decir, con el contacto con la naturaleza y en solitario que es también la naturaleza del goce: en solitario, con Una misma. En el siguiente párrafo, se reafirma esta posición en el que la Una goza y solo necesita de este pequeño otro para que se le haga gozar. Luego, este será desplazado: “y este mi jinete de potencia de centauro / para calmar mi sed / a pelo, entre lomos”. El posesivo *mi* permite identificar la posición del yo poético como una Una que no pretende compartir el goce ni lo sexual con nadie. Otra vez el “jinete” es necesario en esta ecuación del goce femenino que entra a tallar en este poema, pero solo como un medio, luego será desechado, ya que no es el fin mismo del goce, pues este no es un goce peniano. La Una se resiste a este tipo de goce. Su propio goce pasa por la satisfacción de sí misma. No le incomoda lo peniano, pero no es su fin, no es su goce. Este pasa por la transgresión de Ley y la prohibición del

Otro hasta convertirlo solo en otro. En otras palabras, se desecha el goce peniano y se prefiere el goce femenino, que implica esta transgresión al mandato de la Ley masculina.

Si para Lacan, de manera primaria, el goce es usufructo porque:

El usufructo quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos. Cuando se tiene el usufructo de una herencia, se puede gozar de ella a condición de no usarla demasiado. Allí reside la esencia del derecho: repartir, distribuir, retribuir, lo que toca al goce (Lacan 2015).

La pérdida del goce en cuanto a usufructo masculino pasa por el problema de la redistribución. Aunque el goce es siempre ilícito porque se asienta férreamente en la transgresión, es necesario ponerle límites, para ello está la Ley. Pero como la Ley masculina falla, el usufructo del goce pasa del lado femenino: “para calmar mi sed”. Entonces, es así como el goce pasa del Otro a la Una.

2.5 Más allá de la prohibición y la relación sexual hay Una transgresión

En *Memorias de Electra* el yo poético y el cuerpo femenino asumen una posición especialmente transgresora en cuanto no hay nada que los contenga en su goce que no se ajuste a la propia transgresión masculina. Inclusive, la relación sexual toma su propia forma:

Es ella [la articulación inconsciente del deseo], precisamente, la que condena al acto a esa insatisfacción esencial que es, desde Freud, consustancial a la pulsión sexual misma. Y de ahí que, después de mucho debatir acerca de sí había o no acto sexual, acabase por emitir Lacan una sentencia lapidaria: sí, lo hay, pero no hay acto sexual que no sea acto fallido. Así sucede porque no hay, entre el hombre y la mujer, relación sexual, proporción sexual, reaporte sexual, correspondencia o armonía que los predestinen para conjugarse, para reunirse bajo el mismo yugo (Braunstein 2006).

Es necesario preguntarse ¿por qué la relación sexual es un acto fallido? Y de manera más puntual, ¿un acto fallido para quién? Planteo estas preguntas, pues es sin duda que entre los “amantes” no haya “correspondencia o armonía que los predestinen

para conjugarse” puede parecer un problema siempre y cuando sea visto del lado masculino. En los poemas “Memoria de Electra” y “Equinos” que analicé en la sección anterior, la relación sexual es tratada de manera diferente. En el primer poema, el cuerpo masculino presenta un vínculo “(mi semen) angustioso” con la relación sexual, mientras que en el segundo poema el cuerpo femenino presenta una correspondencia con la relación sexual a través de “calmar mi sed”. Ambos cuerpos hacen uso del posesivo “mi” para asumir su correspondencia con la relación sexual, pero es el cuerpo masculino “angustioso” el que presenta esa falla, ya que hay algo que lo angustia, algo que proviene de él mismo, su propio fluido: el semen, mientras que el cuerpo femenino “calma” el deseo sexual. Entonces, el cuerpo femenino asumido por la voz poética en este poemario está más allá de la falla de la relación sexual, ya que esta última solo ha sido pensada desde la sublimación de las relaciones hombre-mujer a través de la idea de idoneidad idílica del primero, sin tomar en cuenta a la mujer. Esta transgresión a esta elaboración es más clara en el poema “BENDICIÓN”:

Bendita sean las muchachas
que usan rouge y rímel
beben vino con altos oficiales
y por las noches
—espejos y medialuz—
abren las piernas con decencia,
como cuando duele.
Benditas ellas, que al amanecer,
dejan su cerebro sobre el velador,
cogen el bolso.
Benditas todas, hermosas ciegas,
princesitas que arrechan.

Mazzotti presenta la siguiente lectura de este poema:

La ironía se revela más claramente al pensar en el desmembramiento que supone la participación cómplice de las “princesitas” en el juego de dominación de género y, sin duda, en un contexto de guerra sucia, cargadamente política, en que el “cerebro” dejado sobre el velador y la ceguera cotidiana les garantiza su supervivencia [...] lo que cabe resaltar es la problemática femenina propuesta en términos ajenos a la posición de la mujer dentro de otras formaciones y enfrentamientos sociales, de modo que la entidad “mujer” queda [...] nuevamente desligada del contexto social general. Existe, sí, una búsqueda de identidad que resulta necesaria, aunque insuficiente, ante el aniquilamiento que una convulsionada situación política ejerce sobre valores y divisiones sexuales del trabajo tradicionales. Pedir algún punto de anclaje semántico que incluyera este cuestionamiento desde el contexto sería, sin embargo, demasiado (sic) (Mazzotti 2002).

La lectura de Mazzotti plantea dos puntos. En el primero de ellos, se propone que el poema es un cuestionamiento irónico a la posición de sumisión a la que se ve sometida la mujer bajo una suerte de cosificación por parte del dominio masculino. La crítica, según Mazzotti, no es exclusiva para el grupo dominante, sino que recae también, siempre en el plano irónico, sobre el grupo dominado que prefiere la objetualización como un medio para lograr una “vida fácil”. En segundo lugar, afirma que es difícil analizar la relevancia del “contexto social” en el poema. Existe un problema de opresión femenina, pero no se puede rastrear el contexto social que lo produce. Parece que la historicidad es el discurso que se impone en la interpretación de Mazzotti. Ante esto, propongo más bien una lectura de la subjetividad que esté en relación a la experiencia, que no es ajena a los procesos históricos. En otras palabras, si a Mazzotti le interesa saber de qué manera el “contexto social” afecta al sujeto, yo preferiré analizar de qué manera la subjetividad de la experiencia, siempre femenina en este caso, performa una relación entre el sujeto y el contexto que lo rodea. En este sentido, la primera estrofa del poema es trascendente para entender la idea de la experiencia. La palabra “Bendita” supone que estas mujeres

adquieren un plano especial, divino. ¿Qué les confiere esta divinidad? Pues su vínculo con los “altos oficiales”, con las esferas del poder masculino, con el discurso predominante y con el cuerpo “hegemónico”; sin embargo, en este poema el cuerpo masculino aparece sin agencia: se mencionan, pero no se les confiere una dinámica propia. En esta estrofa también se hace mención a la relación sexual. En este punto es necesario esclarecer de qué manera el goce es puesto en juego en la relación sexual:

La relación sexual no existe, porque la conjunción no es sino una ilusión, es que la sexualidad existe en la realidad. Es, justamente, un efecto de la falta y de la falta; la sexualidad (humana, claro está) es “fáltica”, gira en torno de este objeto tercero que se escapa en el encuentro sexual, en torno del *plus de goce* [...] La falta, lo que Freud enseñó a llamar “castración”, es el fundamento del orden sexual.[...] El que aparece en el reflejo especular es un objeto prohibido, el que uno es en la mirada del Otro, el que recibe un nombre “propio” que es el significante cuyo significado es el goce perdido. Es el primer mandamiento al que se somete el hablante: “No gozarás de ti mismo; *te debes*”. La penalidad es dura y se llama psicosis. (Braunstein 2006)

Entonces, la relación sexual se funda en la falta. Es porque falta algo que no hay relación sexual. Uno busca a alguien más con la esperanza de que se le dé eso que falta, aunque esto nunca sucede. Pero eso es lo que hace Uno, no Una:

De ahí que, si seguimos el discurso de Kristeva, colegimos que sólo entrando en esta identificación con el Uno, que es el Padre, se puede ser sujeto de enunciación y, por ende, sujeto enunciado. El chora semiótico no entraría en esta dinámica al carecer de estos ideales significantes y, por ende, su irrupción dentro de la escritura provoca la desestabilización. Ahora bien, esta identificación con el Uno no hace sino reforzar, en palabras de Luce Irigaray, el concepto de mimetismo, el cual hace referencia a la lógica de lo mismo por la que se ha regido al discurso filosófico occidental y que tiene que ver con la necesidad de postular un sujeto que sea capaz de reflejarse en su propio ser (Viveros 2017: 26).

Viveros apunta, como quedo señalado en el primer capítulo, que el xora semiótico que propone Kristeva, posibilita la idea de que el sujeto femenino pueda adquirir una representación como sujeto que no se relaciona con ese Uno que es el padre, sino con la madre, ya que es un retorno de la identificación preedípica, es decir, antes de la presencia y de la envidia del falo que propugna Freud. Es decir, la posibilidad de la identificación femenina no as través del Uno, sino de la Una. Esto último se replica en el poema. El vínculo que establece el cuerpo femenino que se construye en el poema con el cuerpo masculino es otra vez el de la objetualización, aunque parezca que el cuerpo femenino está subordinado al cuerpo masculino, esto en realidad no sucede, pues, como ya mencioné, el cuerpo masculino no tiene agencia, solo está ahí para satisfacer a la Una, cuyo goce está más allá de la búsqueda de la relación sexual. Estas “muchachas” que “beben vino con altos oficiales/ abren la pierna con decencia/ como cuando duele/” hacen del cuerpo masculino su medio que les proporcione ese goce, ese goce que siempre es transgresor. EL cuerpo masculino, en este poema, reside en la imagen de “los altos oficiales”. Es decir, estos cuerpos son hegemónicos, representan esferas de poder. Es aquí donde entra a tallar la experiencia mediante el vínculo erótico con estos cuerpos de “poder”:

No podemos separar la experiencia que tenemos de ellos [de los cuerpos] de esas formas objetivas y de su aspecto exterior, ni tampoco de su aparición histórica. En el plano del erotismo, las modificaciones del propio cuerpo, que responden a los movimientos vivos que nos remueven interiormente, están relacionadas con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados (Bataille 2013).

Lo erótico se construye a través de la experiencia. La experiencia ayuda a encontrarse con lo erótico. En este caso, la voz poética femenina, el cuerpo femenino, cuenta con una experiencia que no es ajena a los procesos históricos, de lo que se trata es

de entender cómo este cuerpo femenino se relaciona con el proceso histórico de su contexto. Para ellos es necesario ver este poemario en su conjunto y regresar al poema inicial y recapitular brevemente qué significa “Soy un hombre”. Ser un hombre significa ser el sujeto del logos, en un doble sentido, en ser literalmente el sujeto del que se sabe del logos, así como ser el sujeto que monopoliza el logos y lo construye todo alrededor de él: el falocentrismo. En ese sentido, el hombre es el sujeto de la Ley, de la prohibición y de falta generada por la castración. Pero todo esto son temas que solo lo atañen a Uno, no a Una. Los cuerpos femeninos contruidos en este poemario se oponen a todo este logos falocentrista. Se goza de su transgresión, por ellos se mantienen ahí. ¿Por qué es necesario mantener la Ley y su prohibición? Según Bataille “La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él*”, en otras palabras, el erotismo “*levanta la prohibición sin suprimirla*”³⁶. (2013) La prohibición impuesta por el logos masculino solo se reconoce a través de la experiencia. Es esta experiencia la que permite transgredir la prohibición para gozar. ¿Pero cómo se transgrede? Pues yendo más allá de la prohibición dada por la castración que no permite la relación sexual. Con ir más allá no me refiero a luchar contra estas imposiciones, sino a no hacerlas indispensables dentro del goce. La transgresión de la Una no está en la oposición de la Ley, de su prohibición y de su castración, sino en no tomarlas en cuenta y así gozar más allá de la imposición masculina. En el poema, “los altos oficiales” son esos cuerpos hegemónicos que son desagenciados; ni siquiera se les toma en cuenta en la descripción del acto sexual: “abren las piernas/ como cuando duele”. No se los ubica en la relación sexual, pues no hacen faltan, ni ellos ni su Ley, ni su prohibición, ni su castración, ni su goce, pues lo que se pone en juego, y su trámite no se relaciona con el logos masculino, es el goce femenino, el goce de la Una.

³⁶ El énfasis es de Bataille.

En *Memorias de Electra* se construye una voz poética y un cuerpo femenino que habla y goza para sí misma. La tradición poética universal ha sido secuestrada y dominada dictatorialmente por los hombres (esto ha ocurrido debido a procesos históricos desventajosos y violentos para la mujer que van más allá del objetivo de esta tesis). Estos concedieron un lugar de sujetas representadas a las mujeres, como musas, como tiranas, etc., pero siempre con exotismo y lejanía. En *Memorias de Electra*, Mariela Dreyfus no intenta oponerse a la tradición. Tomaré prestado el título del libro editado por Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado: *Kloakada Neovanguardia latinoamérica de los 80*. Sin decirlo explícitamente, los artículos escritos en este libro sugieren que la neovanguardia de Kloaka radica en su ánimo transgresor tanto en el lenguaje como en la actitud de los poetas, por ejemplo, su desencanto con la herencia de la política limeña, su ánimo de disidencia con todos los grupos de izquierda y con la actitud y lenguaje de HZ; además de lo abrupto de la construcción de su lenguaje. Sin embargo, considero que *Memorias de Electra* es el poemario más neovanguardista de Kloaka. Esto en relación a la idea originaria de las vanguardias que no intentan oponerse a la tradición inmediatamente anterior a la de ellos, sino que se opone a toda la tradición. Dreyfus construye una voz poética femenina y un cuerpo (poético) femenino que no copia los moldes masculinos. En *Memorias de Electra* no se sublima el acto sexual ni al cuerpo masculino, este último muchas veces no es relevante. No hay un interés de construir un revés masculino de la *Donna Angelicata*. El cuerpo masculino no es necesario para gozar.

La actitud de ruptura de Dreyfus con los tópicos frecuentes de la poesía masculina parece no ajustarse ni siquiera a Kloaka. Dreyfus es expulsada de Kloaka mediante un Parte de Expulsión³⁷ en enero de 1984. El parte dice lo siguiente:

³⁷ Con este documento, se expulsaron a cuatro miembros. Los otros tres, y los motivos de su expulsión, fueron los siguientes: “[Guillermo] Gutiérrez: No resistió el ataque reaccionario de Caretas. Huyó en vez

Ante la inconsecuencia demostrada por –sucesivamente- Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia, Mariela Dreyfus, Mary Soto; ante diversas situaciones de enfrentamiento –en el campo de la realidad y de la poesía- contra los enemigos del Movimiento, vale decir la imbecilidad del orden establecido y sus conservadores, el Movimiento Kloaka y su instancia suprema hacen conocer lo siguiente:

Los arriba mencionados quedan expulsados del paraíso para siempre/ por incapacidad ideológica y poética/ haber claudicado en distintas y reveladoras performances.

Esta expectoración, según el Parte de Expulsión, de Dreyfus de Kloaka, radica en que, junto con los demás mencionados, no cumplió una labor de defensa adecuada. En otras palabras, hay un reclamo por no seguir las directrices establecidas del Movimiento. La expulsión es decidida por la “instancia suprema”. Los puntos exactos por los que se le expulsa a Dreyfus son por su “Imbecilidad por el orden. Incapaz de una verdadera ruptura. Miedo y sujeción al PADRE. Oportunismo.” Casi al final del parte se termina de sentenciar: “Negaron 3 veces seguidas a Nuestro Señor/ como Pedro/ Serán la mofa del pueblo. / El que no computa NO computa / Así es.” (sic) Es evidente que el parte tiene una función de sorna palpable, pero no por ello las ideas y acusaciones vertidas ahí dejan de ser sentidas por la “instancia suprema”. Décadas después, Dreyfus comentaría sobre su expulsión y Kloaka:

Yo para entonces me había distanciado voluntariamente de los patas, aunque ellos declararon que me habían expulsado –junto con otros tres- en un parte agresivo que me dio qué pensar, especialmente porque el comité ejecutor firmante, digamos, estaba conformado solo por hombres, a diferencia de la

de cerrar filas en torno al Movimiento. / [Julio] Heredia: No supo manejar los límites entre el amor y la fe en el Movimiento. Fue arrancado por una corriente pasional destructiva. / [Mary] Soto: Ganada exclusivamente por sus notas. Alejada del Movimiento y de la poesía” (citado en Mazzotti 2019: 31). Mazzotti aclara parcialmente los motivos “concretos” de la expulsión: “A eso se añaden las presiones familiares de Dreyfus que hicieron que se alejara del grupo y las presiones políticas de Mary Soto y las personales de Guillermo Gutiérrez que los llevaron a desaparecer de las reuniones (Mazzotti 2019: 29).

cofradía unisex que habíamos sido al comienzo, por supuesto (Torres e Yrigoyen 2010).

Es necesario mencionar que hay una imprecisión en el comentario-recuerdo de Dreyfus, ya que el parte es firmado también por Dalmacia Ruiz-Rosas, pero no como miembro de la instancia suprema, sino como, junto con José Mazzotti, “Aliados princ(ipales)”. El resto serían 5 hombres. En este punto, debo señalar que la actitud de Dreyfus, según el parte, responde a su actitud transgresora, similar a la que elabora en *Memorias de Electra*, ya que en realidad ella sí fue “capaz” de una “verdadera ruptura”, en cuanto no siguió lo establecido por Kloaka, no siguió a la instancia suprema masculina. En ese sentido, el reproche hecho a Dreyfus, en el parte de expulsión, es un reproche masculino por no seguir la Ley y su prohibición masculina impuesta por el falocentrismo de la instancia suprema y por no someterse a la falta impuesta por la castración masculina de Kloaka. En todo caso, Dreyfus y la voz y cuerpo poético que construye durante los 80, transgrede todos los parámetros establecidos de la actitud transgresora de Kloaka.

En el mismo año de la expulsión de la figura más transgresora de Kloaka, Mariela Dreyfus, en 1984, el Movimiento se desintegraría.

Conclusiones

1. *Noches de adrenalina* se adscribe al debate feminista que cuestiona el “decir de la mujer” estructurado e impuesto por el discurso machista. Esto se reproducirá con el uso del lenguaje que no solo construye situaciones en torno de la mujer como la maternidad y las experiencias femeninas del recorrido de la ciudad, sino que también construye y nombra al cuerpo con sus partes, sus funciones, su vitalidad y siempre a través de una voz poética que relata una experiencia estrictamente femenina. Esto generaría que otras jóvenes escritoras de la generación del 80 y del 90 encuentren en este poemario y en la figura de Carmen Ollé un referente literario cercano. Esto se debe, también, a que Ollé participará con ellas de encuentros y discusiones literarias en las que se formarán lazos trascendentes entre estas escritoras. De esta manera, se producirá un campo literario femenino importante dentro de la historia de la poesía peruana.
2. *Noches de adrenalina* se relaciona a través de tres ejes fundamentales con Hora Zero. El primero de ellos está en relación con el concepto del *yosotros*. Para Tulio Mora, el “yosotros” enuncia a un conjunto de voces de sujetos que en su mayoría son considerados como marginales, con la intención de darles una voz. Si bien, poetas como Jorge Pimentel producirán voces poéticas dentro de los márgenes de este concepto, estas serán planteadas de manera colectiva. En cambio, en *Noches de adrenalina*, este “yosotros” será de carácter femenino, es decir, será un “yosotras” y las voces serán individuales. Las voces femeninas que se plantean en el poema no son

géricas, sino particulares. En otras palabras, las mujeres que adquieren una voz en el libro tendrán un nombre que las individualice a cada una. Muchas veces, estas compartirán experiencias similares como la militancia política; sin embargo, no se tratará de igualar estas experiencias ni confundirlas, como Pimentel, en una voz coral, sino que se trata de darle agencia a todas ellas con la misma importancia histórica, desde militantes universitarias hasta escritoras europeas. El segundo eje está en función a la experiencia que Ramírez Ruiz reclama incorporar en el poema integral. La experiencia que se plantea en *Noches de adrenalina* es la experiencia del cuerpo materno. Esta experiencia de la maternidad no toma en cuenta la relación con la hija ni la sexuación de esta, lo que es importante para esta representación de la maternidad es la madre y su cuerpo. En ese sentido, la representación del cuerpo de la madre guarda relación con el xora semiótico que plantea Kristeva, ya que el cuerpo materno se sitúa en una etapa de identificación preedípica con la madre: la idea del falo es desplazada. El último eje está en función de la ciudad y el recorrido que se hace de ella. En el poemario, este recorrido se sitúa dentro de las coordenadas de una experiencia femenina. La paseante adquiere las cualidades de una *flâneuse*, cuyo tránsito de la ciudad es ajeno a las barreras espaciales y temporales. En ese sentido, se retratarán a Lima y París bajo una sola caminata. Sus calles no serán comparadas, sino que escenificarán un mismo paisaje, un mismo camino. Ambas ciudades siempre estarán en descomposición.

3. *En noches de adrenalina* se cuestiona el deseo masculino, ya que este ha producido sujetos de saberes masculinos. Estos saberes incluirán construcciones del cuerpo femenino realizadas por hombres y para hombres. Sin embargo, en el poemario se utiliza el discurso del arte, desde la poesía, para representar cuerpos femeninos que cuestionen los saberes masculinos. Estos cuerpos no están en función del deseo

masculino, sino que los transgreden para gozar del propio discurso artístico, que históricamente ha sido de dominio de los hombres. Los cuerpos femeninos que se reproducen en el libro apelan a las partes del cuerpo y las muestran con sus fluidos. Es decir, el cuerpo de la mujer es desmitificado para adherirse a una experiencia real femenina.

4. *Memorias de Electra*, de Mariela Dreyfus, se relaciona con el discurso de Kloaka a través de la idea de lo lumpen. Esto sucede de dos maneras. La primera de ellas, mediante la descripción de la ciudad. En el libro se escenifica una ciudad en descomposición. Para ello se retratarán distritos y lugares en decadencia por los cuales transita la voz poética de los poemas. La segunda forma con la que se opta por lo lumpen está en función a los sujetos que aparecen en los poemas. Estos son vendedores ambulantes, músicos criollos en agonía, personas que viven callejones. Esta lumpenización responde al contexto particular de los 80, en el que se pierde la esperanza de la modernización de la ciudad y esto fomenta un ánimo de violencia en el discurso poético de Kloaka.
5. En *Memorias de Electra*, el goce es desafiante del deseo masculino. Sin embargo, a diferencia de *Noches de adrenalina*, en el que se transgrede el deseo masculino a través de los mismos discursos que han sido dominado por hombres, en el poemario de Dreyfus, el deseo masculino y el falo es irrelevante para el goce femenino. Pero se mantiene la prohibición de la relación sexual para poder gozarla. Esto ocurre porque es necesario mantener la prohibición para poder desafiarla y gozarla. De esta manera, los cuerpos masculinos que se reproducen en el libro son ironizados y no contarán con agencia. Están ahí solo para que los cuerpos femeninos hagan usufructo de ellos con el objetivo de gozar.

6. *Noches de adrenalina* y *Memorias de Electra* son poemarios que enuncian cuerpos femeninos que se constituyen en oposición al deseo masculino. Estos cuerpos femeninos son cuestionadores de los saberes y deseo masculino. Por ello son cuerpos que se adscriben al goce: aquello que escapa al orden del deseo. Sin embargo, cada poemario tendrá una dinámica particular del goce de los cuerpos femeninos que construyan. En *Noches de adrenalina*, se gozará hoyando el deseo masculino. Es decir, se mantendrá las estructuras del deseo masculino y de estas mismas se generarán discursos con los que se desafíen las propias estructuras masculinas a partir de los mismos saberes que posibilitan el deseo masculino. Por ejemplo, se utilizará el discurso del arte y la desnudez femenina que este ha representado para plantear la desnudez femenina a través de los olores, sensaciones y funciones corporales. Es decir, se presenta un cuerpo femenino que no puede ser simbolizado por el orden del deseo masculino, aunque este cuerpo se retrate a través de los discursos de este deseo. En cambio, en *Memorias de Electra*, el deseo masculino no es trascendente para que el cuerpo femenino pueda gozar. De esta manera, los cuerpos masculinos que serán representados en el poemario no presentarán agencia. Se les mencionará de manera accesoria y en disposición del goce femenino. Por otro lado, la prohibición de la relación sexual, al ser una prohibición en el orden de lo masculino, no será tomada en cuenta por el sujeto femenino que intenta gozar. Es decir, la prohibición se mantendrá, sin embargo, no será atendida por el cuerpo femenino, que, a pesar de la prohibición, gozará de la relación sexual. Es más, la misma prohibición, al mantenerse, posibilita que el cuerpo femenino goce, ya que, al no atender a la prohibición, se la transgrede.

Bibliografía

AQUINO, Fran

2019 “Las mujeres de Kloaka y las marcas metatextuales sobre la 'marginalidad unificada': Mary Soto y Mariela Dreyfus”. *Perífrasis*. Bogotá, volumen 10, número 19, pp. 81-96.

BATAILLE, Georges

2013 *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

BARRIENTOS, Violeta

1992 *Noches de adrenalina: La diferencia se rev(b)ela*. Memoria para obtener el grado de bachiller en Letras y Humanidades. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

BENJAMIN, Walter

1972 *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

BERGER, John

1974 *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BRAUNSTEIN, Néstor

2016 *El goce un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BRONZINO, Agnolo

1540 *Alegoría del amor* [pintura]. National Gallery. Londres.

BUTLER, Judith

2007 *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Lima: Planeta.

CALDERÓN, Julio

2016 *La ciudad ilegal: Lima en el siglo XX*. Lima: Estación La Cultura.

CHUECA, Luis y Chirstian ESTRADA

2002 “La propuesta de lumpenizar el lenguaje. Entrevista a Domingo de Ramos”.
Flecha Azul. Lima, volumen 19, pp. 56-58.

CHUECA, Luis

2006 “Alcances y límites del proyecto vanguardista Hora Zero”. *Intermezzotropical*.
Lima, año 4, número 4, pp. 29-45.

COBAS, Andrea

2012 “Hora Zero, una vanguardia latinoamericana en los 70”. *Zona 4*. s/l, año 4,
número 4, pp. 75-88.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2015 *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima. Consulta: 9
de diciembre de 2016.

<http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/iii/21.html>

COMIN, Jacopo

1560 *Susana y los viejos* [pintura]. Kunsthistorisches Museum. Viena.

DE LAURETIS, Teresa

1992 “Imaginario materno y sexualidad”. *Encuentro de Bolonia*. Centro de
Documentación de las mujeres Bolonia, pp. 283-301.

DE LIMA, Paolo

2015 “Sobre Kloaka”. MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric y Sandra PÉREZ. *La
kloakada Neovanguardia latinoamericana de los 80*. Zaragoza: Libros Pórtico,
pp. 191-198.

DREYFUS, Mariela

1984 *Momeorias de Electra*. Lima: Orellana y Orellana Editores.

2015 “No hay acto poético inocente: hipermoralidad y Mal en Noches de adrenalina
de Carmen Ollé”. En DREYFUS, Mariela, Bethsabé SILVA SATISTEBAN y
Rocío HUAMÁN. *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la
obra de Carmen Ollé*. Lima: Dedo crítico Editores, pp. 43-54.

2019 “Carmen Ollé: escritura y amistad”. *Martín: Revista de arte y letras de la Universidad San Martín de Porres*. Lima, número 32, pp. 19-25.

EVANS, Dylan

1997 *Diccionario Introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

FERREIRA, Rocío

2014 “‘Para romper con todo’: Transgresiones y rupturas del Movimiento Kloaka en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas”. *Diálogo*. Illinois, volumen 17, número 2, pp. 27-37.

FORGUES, Roland y Marco MARTOS

1989 *La escritura, un acto de amor: Poesía femenina del Perú del siglo XX*. Grenoble: Univirsité Stendhal Grenoble.

FRANCO, Jean

2015 “Introducción de Noches de adrenalina traducida por Anne Archer”. En DREYFUS, Mariela, Bethsabé HUAMÁN y Rocío SILVA SANTISTEBAN. *Esta mística de relatar cosas sucias: ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Dedo Crítico Editores, pp. 111-116.

GONZÁLEZ, Ricardo

2009 “Hora Zero: Hacia un balance sin liquidación”. *Libros y Arte. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Lima, año 7, volumen 3, número 37, pp. 18-21.

GRAS, Dunia

2015 “Nel mezzo del cammin' della nostra vita: mirando hacia atrás sin ira”. En OLLÉ, Carmen. *Noches de adrenalina*. Barcelona: Ediciones Sin Fin, pp. 7-30.

GRUPO KLOAKA

s/f “Insólito movimiento literario amenaza inundar Lima. Entrevista a Julio Heredia”.

HUAMÁN, Bethsabé

2015 “Este cuerpo existe, la poesía de Carmen Ollé”. En DREYS, Mariela y otros.

Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen

Ollé. Lima: Dedo Crítico Editores, pp. 139-150.

IRIGARAY, Luce

2007 *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.

KRISTEVA, Julia

1978 *Semiótica*. Madrid: Espiral.

LACAN, Jacques

2015 *El seminario de Jcques Lacan Libro 20 Aun 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós.

LÓPEZ, Miguel

s/f *Los feminismo contra la historia (del arte). Notas sobre cultura visual y políticas de representación*. s/c: s/e.

LORA DE GAUTIER, Carmen

2007 *Identidad de rol genérico en tres poetas peruanas*. Tesis para obtener el grado de magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Graduados.

MATOS, José

1984 *Desborde Popular y crisis del Estado*. Lima: IEP.

2012 *Perú Estado desbordado y sociedad Nacional Emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

MAZZOTTI, José

2002 *Poéticas del Flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2019 “Kloaka: Balance y Liquidación”. *Red Literaria Peruana*. Lima, pp. 1-36.

MISERES, Vanesa

2017 *Mujeres en tránsito: viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. North Carolina: University of North Carolina Press.

MORA, Tulio

- 2009 *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Culruea Peruana.
- OLLÉ, Carmen
1994 “Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?”. *Márgenes, Encuentro y Debate*. Lima, número 12, pp. 11-25.
- 2015 *Noches de adrenalina*. Barcelona: Ediciones Sin Fin.
- PIMENTEL, Jorge y Juan RAMÍREZ
2009 “Palabras urgentes”. En MORA, Tulio. *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, pp. 535-538.
- RAMÍREZ, Juan
2009 “Poesía Integral/ Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero”. En MORA, Tulio. *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, pp. 539-547.
- ROLANDA, Forgues
2011 *Hablan las poetas*. Volumen 3. Lima: San Marcos.
- ROWE, William
2015 “Carmen Ollé: mirar oír”. En DREYFUS y otros. *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Dedo Crítico Editores, pp. 79-103.
- SAKAZAR, Ina
2019 “¿Noches de adrenalina, palabras para la otra tradición?”. *Martín: Revista de arte y Letras de la Universidad San Martín de Porres*. Lima, número 32, pp. 27-35.
- SANTIVÁÑEZ, Roger
1991 *Symbol*. New Jersey: Asaltoalcielo.
- SARLO, Beatriz
2005 *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- SIMMEL, Georg
2002 *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Quilmes: Universidad de Quilmes Ediciones.
- VALENCIA, Marcela
2017 *Jorge Pimentel, Hora Zero y el cambio de época en la poesía peruana*. New York: Latin America Writers Institute Eugenio María de Hostos Community College.
- VALLEJO, César
1997 *Poesía completa*. SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (editor). Dos volúmenes. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VICH, Victor
2013 *Voces más allá de lo simbólico: Ensayo sobre poesía simbólica*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- VIVERO, Cándida
2010 “El cuerpo como paradigma teórico en la literatura”. En MEZA, Consuelo. *El cuerpo femenino. Denuncia y aproximación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 23-44.
- TORRES, Carlos y Carlos YRIGROYEN
2010 *Poesía en Rock: Una historia oral. Perú 1966-1991*. Lima: Ediciones Altazor.
- UNIVERSIDAD NACIONAL FEDERICO VILLARREAL
Universidad Nacional Federico Villarreal. Consulta: 7 de mayo del 2018.
<http://web2.unfv.edu.pe/sitio/universidad/nuestra-institucion/resena-historica>
- VERÁSTEGUI, Enrique
2012 *En los extramuros del mundo*. Lima: Caja Negra.
- VILLACORTA, Carlos
2016 *Poéticas de la ciudad: Lima en la poesía de los 70*.
- VON AACHEN, JOHANN
s/f *Baco, Ceres y Cúpido* [pintura]. Kunsthistorisches Museum. Viena.
- WENDORFF, Gustavo

2006 “Algunos apuntes sobre la arquitectura peruana de los 70”. *Intermezzotropical*.
Lima, año 4, número 4, pp. 91-97.



Anexo 1: Pronunciamiento

PRONUNCIAMIENTO

El Movimiento de Poetas Kloaka, frente a la masacre de 8 periodistas en Uchuraccay, quiere manifestar a la opinión pública lo siguiente:

1. Tal como Kloaka anunció en una entrevista reciente, la sociedad peruana ha llegado a un punto demencial de destrucción, hasta los límites de la violencia irracional, absurda y terrible.
2. El Gobierno belaudista actual y todas las clases dominantes que han explotado este país — durante siglos — son los culpables directos de la masacre.
3. Hace ya 100 años que González Prada dijo que la verdadera nación no era la minoría occidental de las ciudades de la Costa, sino la inmensa mayoría de campesinos cuyas vidas transcurrían en la más antihumana explotación al otro lado de la cordillera.
4. Esta flagrante realidad ha quedado evidenciada trágicamente con la masacre de Uchuraccay. La oligarquía tradicional y la burguesía actual JAMÁS se han interesado en integrar a un proyecto nacional — ni mucho menos propiciar su emancipación (por ser obviamente contrario a sus intereses) — a esas alejadas comunidades campesinas, que viven encerradas en su cultura ancestral — sobreviviendo — porque la burguesía solo las ha considerado carne de cañón.
5. Esa es la verdadera causa de una masacre absurda, en la que han muerto jóvenes periodistas identificados con los intereses del pueblo. Fue dentro de esa perspectiva: la de buscar la verdad de lo que ocurre en Ayacucho, que ellos viajaron valientemente hasta Uchuraccay.
6. Kloaka considera que si bien los sinchis — según todas las evidencias — azuzaron de manera cobarde, alevosa y asesina a los comuneros de Uchuraccay; ellos sólo son enajenados instrumentos del Gobierno que explota y lleva a la desesperación, a la locura, a la enajenación a todos los individuos. Como a Zenobia Palomino conducida a matar a sus 5 hijos el año pasado, la ola de suicidios, la proliferación de tantos seres humanos que vemos en las calles, escondidos irreversiblemente de una sociedad que excede los límites del sufrimiento.

7. Consideramos que la falla estructural está en el sistema. Y que ahora más que nunca se hace urgente la necesidad de la Revolución Socialista – llamamos la atención sobre este punto a las dirigencias políticas – porque es la única forma de solucionar el sufrimiento de la mayoría de la población. Por ejemplo, integrar respetando la cultura a comunidades campesinas como la de Uchuraccay, de modo que tengan acceso a la cultura de la Revolución que no es otra que la de ser persona humana.
8. Si el Perú fuera así, la masacre no hubiera ocurrido nunca. Y coyunturalmente es el Gobierno de Belaúnde, el responsable de que la gente ya no aguante más y responda con la violencia, a la violencia hambreadora institucionalizada del orden establecido y del Gobierno.
9. Por eso Kloaka habló de una situación límite, de crisis total, de bancarrota definitiva de la dominación burguesa y de todos sus valores. La masacre de Uchuraccay es una prueba palpable y dolorosa de tan horrible estado de cosas.
10. Kloaka como *conciencia vigilante* de lo que ocurre en este país, denuncia sin cesar el sufrimiento social y personal a que somete este sistema a la gente, y propondrá la liberación en todos los niveles.

Porque la muerte de Sánchez, de De la Piniella, Mendivil, Sedano, Gavilán, García, Retto, Infante, no debe ser en vano.

Ellos son los héroes. Nosotros los que debemos seguir luchando.

MOVIMIENTO KLOAKA

1 de febrero de 1983.

Mariela Dreyfus, Edián Novoa, Julio Heredia, Guillermo Gutiérrez, Domingo Ramos, Róger Santiviáñez, Mary Soto, José Alberto Velarde, Enrique Polanco.

* * *

Anexo 2: Parte de expulsión

PARTE DE EXPULSIÓN

Ante la inconsecuencia demostrada por – sucesivamente – Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia, Mariela Dreyfus, Mary Soto; ante diversas situaciones de enfrentamiento – en el campo de la realidad y de la poesía – contra los enemigos del Movimiento, vale decir la imbecilidad del orden establecido y sus conservadores, el Movimiento Kloaka y su instancia suprema hacen conocer lo siguiente:

Los arriba nombrados quedan expulsados del paraíso para siempre / por incapacidad ideológica y poética / haber claudicado en distintas y reveladoras performances.

Carencia de bases ideológicas

- Gutiérrez: No resistió el ataque reaccionario de *Caretas*. Huyó en vez de cerrar filas en torno al Movimiento.
- Heredia: No supo manejar los límites entre el amor y la fe en el Movimiento. Fue arrasado por una corriente pasional destructiva.
- Dreyfus: Imbecilizada por el orden. Incapaz de una verdadera ruptura. Miedo y sujeción al PADRE. Oportunismo.
- Soto: Ganada exclusivamente por sus notas. Alejada del Movimiento y de la poesía.

Negaron 3 veces seguidas a Nuestro Señor / como Pedro / Serán la mofa del pueblo. / El que no computa No computa / Así es.

PORQUE DE KLOAKA SOLO SE SALE MUERTO O EXPULSADO
(QUE NO ES LO MISMO, PERO ES IGUAL)

Barranco-Rímac, enero de 1984
Movimiento Kloaka

Edián Novoa Enrique Polanco Domingo de Ramos Róger Santiviáñez
José Velarde Aliados princ.: José Mazzotti/ Dalmacia Ruiz-Rosas.

Anexo 3: Carta a los imbéciles de la poesía peruana, quema de basura

CARTA A LOS IMBÉCILES DE LA POESÍA PERUANA QUEMA DE BASURA

A todos aquellos que por su ceguera empequeñecieron su propia fe, arrastrándola por los paraísos de humo de la colaboración — explícita o no — con los valores estéticos y de la praxis de la burguesía peruana, sin duda la más inculta y mediocre de Latinoamérica.

A todos aquellos que creyeron sin ver, sin tocar, sin oler el sonido de la poesía ACTUAL (aquella que está en vigencia por no haberse convertido — como la de las generaciones anteriores — en un seudo producto retórico), que creyeron lo que decían los fariseos, los deva-luados, los mezquinos, egoístas, incapaces que manejan los ejes de la comunicación de masas, fundamental para el trabajo de la poesía en relaciones íntimas e incestuosas con el pueblo.

A los que dijeron sobre el Movimiento: “es afán de publicidad” (RH-) sin darse cuenta de que con eso traducían a su lenguaje y a su entendimiento aquello que siendo belleza salvaje y espontánea escapa a su limitada sensibilidad.

LES DECIMOS:

Estos son los falsos íconos:

- Martín Adán: enceguecido por la búsqueda de lo absoluto, imbecilidad metafísica creada y avalada por una burguesía carente de cualquier concepción histórico — materialista — poética de la vida; retórico, vicioso, pajero, sonetero desvelado (Tómame un valium, y si es el de Pimentel mejor); Ginsberg dijo que besaría tu gordo cachete, nosotros escupiremos sobre tu cadáver (termina de morirte, ¿che tu madre).
- Alejandro Romualdo: carente de audacia y gusto, atrofiado por un marxismo mal digerido, expresado en eructos declamatorios más pesados / que un tanque ruso, pero sin fuerza; miedoso, incapaz de vencer / su temor a lo nuevo; zonzo poético tradicional.
- Antonio Cisneros: verdadero enemigo camuflado; alucinado por un podercillo y una fanita provinciana; con el tiempo será el Romualdo del 60; es un buen traductor de poesía en inglés (gracias, huevas, por la pendejada).
- Jorge Pimentel: chichero (poético) malo, ya sabemos que no tiene chamba (tiene que publicar un libro para decirlo); eres un bluf; gritoneas en el Queirolo y lloriqueas en el regazo del sistema; animador hz, eres el “belmont” del 70.

La destrucción de estos íconos intelectuales (o sea su desvalorización como propuestas poéticas) es imprescindible para el desarrollo del Gran Pachakutik de la cultura peruana, cuya vanguardia poética es el MOVIMIENTO KLOAKA.

Lince, enero del 84

Anexo 4: El gran Pacha-Kutik ya comenzó

EL GRAN PACHA-KUTIK YA COMENZÓ

Manifiesto con los tres acápite

Después de 18 meses de existencia Kloaka edita su vocero/ Ha pasado un año de locura, vivido en el límite del tiempo y la pasión/ Han ocurrido muertes y transformaciones/ El movimiento atacó ferozmente y fue correspondido.

Hemos mostrado la situación Kloaka del país y de la poesía/ y desarrollado una acción completa – mágica – de choques públicos, enfrentamiento directo, recitales, conciertos, discusión callejera, etc/ La época de la fundación, la confluencia de distintas ondas en lo que dimos por llamar Movimiento Kloaka/ Un año de soledad/ de subversión de amores bellos y desesperados/ y suaves – acaso – como un mediodía en el segundo piso del restaurante Wony. Los poetas y el pintor del Movimiento asumimos la creación de la obra que nuestro pueblo aspira/ ahora podemos escribir sobre lo que nos dé la gana, con el talento y la belleza aprendidos en todos estos años de combate a favor de una sombra: el amor, la libertad, el socialismo, la poesía.

El Movimiento Kloaka reafirma todos sus planteamientos iniciales (su obstinada manera de vivir la experiencia de la percepción eros/logos/praxis mítico-políticas) (1) ahora profundizados a la luz de nuevos acontecimientos y al surgimiento de estrategias puras en revolución y poesía para continuar en la tarea/ subversiva/ vanguardista que nos hemos trazado desde la Fundación en ese loco y delirado Octubre del 82.

LAS WAKAS SE ESTÁN LEVANTANDO

(Con Poder queda claro que el Gran Pacha-kutik de la Poesía en el Tercer Mundo (2) ya comenzó (3)).

- (1) O sea Sarita Colonia, Marilyn Monroe, La Banda de Jhon Lenin, Karl Marx, Chang-Ching, Mariátegui en opio y santidad, Inkarrí ILA-ALBA Rock, El Ojo de Bataille, "La laguna azul", Bolero, Para no aburrirse en el micro - Chicha, Komunismo, Muerte/.
- (2) Amables lugares agrestes o desérticos
- (3) Qui potest capere capiat.

Después de la expulsión

KLOAKA Instancia Suprema

Novoa
Velarde
De Ramos
Santiváñez
Polanco
Dalmacia
Mazzotti

DISTINTAS ONDAS EN UNA SOLA MÚSICA
AMOR AMOR AMOR AMOR AMOR AMOR AMOR AMOR
ARRECHURA

Adiós a los malos
que no pudieron entrar
al Paraíso

Lima Kloaka, verano del 84, en Estado de Emergencia.
[En: KLOAKA 1984: 2-3]

Anexo 5: Vallejo es una pistola al cinto (mensaje)

VALLEJO ES UNA PISTOLA AL CINTO (Mensaje)

Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón.

El retrato de toda persona, lo encuentras siempre en el reservado.

Tengo ganas de escribir una cartita a todos, diciéndoles qué bueno!

En el aire frío se veía humear la boca de una persona que hablaba y la mierda del perro que acababa de cagar.

Mi anarquía simple, mi gran dolor compuesto de alegrías.

Te debo 20 francos, préstame cinco y te quedaré debiendo 15 ¿Comprendes?

Va a hacer caca y por eso se pone los anteojos.

El pequeño príncipe Paúl traído a una parada militar, en tanto que heredero del trono, dio gritos de espanto al ver los soldados, los caballos, los tanques, etc.

¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y en el alma?

Si no ha de ser bonita la vida, que se lo coman todo.

El chico que dijo, señalando el sexo de su madre:
mamá, tienes pelo aquí.

La madre le dio un manazo: ¡Chut! mozo liso.

El chico vio, sin embargo, una cosa existente y su conocimiento fue roto y controvertido por su propia madre, cuya palabra le merecía toda fe.

Aquí está la raíz de la farsa social y de los fracasos de la historia y de la luchas entre los hombres.

Movimiento Kloaka.

Lima / Abril 84 / a 46 años de la muerte

Anexo 6: Mensaje urgente

MENSAJE URGENTE

Matar nos causa horror. A pesar de todo matamos, no solo a los demás, sino a los nuestros si es necesario. Y sólo la violencia puede transformar este mundo asesino: todo aquel que vive lo sabe. Todavía no nos está permitido, decíamos, no matar.

Hay que abandonar la teoría de la "vanguardia dirigente" para adoptar la teoría más simple y honrada de la minoría actuante que desempeña el papel de un fermento permanente, que impulsa a la acción sin pretender dirigirla.

La vida es para gozarla o morir en el intento.

Comité de sueños "Syd Vicius"

Barranco, en la Avenida del Clero Eterno, Mayo 1984

MOVIMIENTO KLOAKA

[En *Haraui*, año XXII, N.º 73, 1984.]