

**RELACIÓN ESCRITURA–FLUIDOS CORPORALES COMO POSIBILIDAD
DE UNA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD FEMENINA EN DOS POEMAS
DE *NOCHES DE ADRENALINA* (1981)**

**RELATION WRITING–BODY FLUIDS AS A POSSIBILITY OF A FEMALE
IDENTITY CONSTRUCTION IN TWO POEMS OF *NOCHES DE
ADRENALINA* (1981)**

Estefany Calderón Muchotrigo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estefanycalderon2715@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0094-7590>
DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.47

Fecha de recepción: 26.6.19/ Fecha de aceptación: 28.11.19

RESUMEN

El presente trabajo busca centrarse en el análisis retórico de dos poemas de *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé. En esta ocasión, el objetivo es analizar la relación escritura-fluidos corporales. Se sostiene que ambas son acciones que se generan dentro del cuerpo del sujeto (cabeza–órganos), y que al momento de exteriorizarlas posibilitan una liberación y construcción de la identidad femenina. Para ello tomaremos los aportes de Stefano Arduini y Giovanni Bottirolí con el fin de dar cuenta de las figuras retóricas y la visión de mundo que sostenga nuestro planteamiento inicial.

PALABRAS CLAVE: Carmen Ollé, poeta, escritura, fluidos corporales, identidad.

ABSTRACT

The present work seeks to focus on the rhetorical analysis of two poems of *Noches de adrenalina* (1981) by Carmen Ollé. On this occasion, the objective is to analyze the relationship between writing and body fluids. It is held that both are actions that are generated within the body of the subject (head-organs), and that at the moment of externalizing them, they allow a liberation and construction of the feminine identity. For this we will take the contributions of Stefano Arduini and Giovanni Bottirolí in order to

give an account of the rhetorical figures and the world view that supports our initial approach.

KEYWORDS: Carmen Ollé, poet, writing, body fluids, identity.

Dentro de la tradición poética peruana hay una voz transgresora, cuestionadora y desenfadada que publica en 1981 un poemario titulado *Noches de adrenalina*. Estamos hablando sin duda alguna de Carmen Ollé. La aparición de su obra causó un revuelo por la temática que abordaba y por la forma de relatar esas “cosas sucias” que tanto espasma e incomoda a una sociedad tradicional como la nuestra.

Ella nos habla de temas vinculados al cuerpo femenino y su sentir, a la exploración sexual femenina con el fin de alcanzar una suerte de expiación y a liberación individual. Cuestiona los cánones de belleza y los tabúes impuestos por un orden tradicional tanto privado (familia) como público (sociedad). A través de su quehacer literario nos permite, además, conocer su mundo interior con el fin de exteriorizar todas aquellas sensaciones, sentimientos, deseos y reflexiones que muchas veces quedan en lo interior del sujeto. Ollé no se queda callada y vuelca todo sobre la página en blanco.

Su producción literaria consta de siete libros. El primero fue *Noches de adrenalina* (1981), poemario que marcó, como veremos, un hito en la poesía peruana. Más adelante, publicará *Todo orgullo humea la noche* (1988) que combina tanto textos en verso como en prosa. Además, este sería su último poemario ya que luego solo se dedicará a publicar narrativa. Para 1992, *¿Por qué hacen tanto ruido?*; dos años después, *Las dos caras del deseo*. Ese mismo año también sale a la luz la novela *Pista falsa*. En el 2002 escribe el relato *Una muchacha bajo su paraguas* y finalmente *Retrato de mujer sin familia ante una copa*, que lo publica en el año 2007.

Nuestra hipótesis se basa en analizar la relación escritura-fluidos corporales. El cuerpo será el componente que albergue a ambos. Además, sostenemos que la posibilidad de exteriorizar dichos elementos permite la construcción de una identidad femenina, lo cual generará una suerte de liberación individual en el sujeto en torno a su condición mujer–escritora. Para ello, nos valdremos de un análisis retórico partiendo de

la propuesta de la Retórica General Textual y de los postulados de Giovanni Bottirolí y Stefano Arduini. Los poemas que han sido seleccionados para desentrañar nuestra hipótesis son “Hay que huir de los techos...” y “El pensamiento y el flujo...”.

Antes de iniciar con el análisis, es menester contextualizar la obra de Ollé; para ello, nos referiremos a la poesía peruana de los años 80. Del mismo modo se hará una revisión del campo retórico en torno a la obra de la autora (reseñas, estudios, artículos, etc.) con el fin de referir qué se ha dicho en torno a *Noches de adrenalina*. Y, por último, se pasará al análisis de los poemas.

Carmen Ollé y las poetisas de la década del ochenta

A lo largo de nuestra tradición poética el rol de la mujer se ha visto muchas veces minimizado o invisibilizado, y más el de la mujer-escritora. Esto debido a que el papel de la figura femenina siempre ha sido colocado en el ámbito privado, relegándola a actividades como el cuidado del hogar o la maternidad. Tal vez los antecedentes de la figura de la mujer-escritora se remonten a la época colonial en dos representantes. La primera de ellas es Clarinda, con su *Discurso en loor de la poesía*, y la segunda es Amarilis, con su “*Epístola a Belardo*”. Para el siglo XIX primarán las narradoras¹, y será recién en las primeras décadas del siglo XX donde se encuentre la figura de Magda Portal y Dora Raquel Smith. Asimismo, en los años 50 se tendrá la presencia de Blanca Varela. Como hemos notado, el número de poetisas no es vasto y a esto se le suma que en muchas de las antologías² sobre poesía peruana la figura femenina queda olvidada.

Sin embargo, en los años 80 surgirá una diversidad de poetisas peruanas. Se puede sostener que es el periodo de mayor auge de poetisas y voces femeninas, dado que se instaure una nueva tradición poética que tiene sus precedentes con María Emilia

¹ Nos referimos a Clarinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Flora Tristán, Lastenia Larraín de Llona, Margarita Práxedes Muñoz, María Nieves, Teresa Gonzales de Fanning, entre otras.

² Raúl Jurado sostiene que “En la selección de Salazar Bondy, *Mil años de poesía peruana* solo aparece los nombres de Amarilis y Blanca Varela. En la antología de Luis Alberto Ratto, *Poéticas Peruanas del siglo XX* no aparece ninguna mujer. Francisco Carillo en las *100 mejores poesías peruanas contemporáneas* solo incluye a Blanca Varela y Raquel Jodorowsky. Y en la *Antología de la poesía peruana* de Alberto Escobar solo aparecen 4 mujeres, Blanca Varela, Lola Thorne, Cecilia Bustamante y María Emilia Cornejo” (1998, p. 21).

Cornejo. Sus poemas³ se dan a conocer en el primer y único número de la Revista *Eros* en 1973, tras un año de su muerte. Se trata de una poeta que se atreve a explorar y escribir sobre el cuerpo, el erotismo y las relaciones con la pareja de una forma como nunca antes se había visto. El referente principal de esta nueva tradición será sin duda Carmen Ollé cuando publique *Noches de adrenalina* en 1981. Ollé se inscribe antes en la generación del 70 por su filiación con Hora Zero; no obstante, será en los años 80 cuando empezará a publicar. Uno de los problemas que se ha visto es que, de un lado, en las múltiples antologías sobre poesía la figura femenina pase a un segundo plano, y de otro, que se crea que a partir de los años 80 toda la poesía femenina toma como referente la temática erótica con el fin de encasillarla.

Un problema que evidencian tanto Bermúdez (1997) como Huamán (2007) y Westphalen (2016) es que a través de las antologías la crítica literaria sostenga o rotule a la poesía femenina con tópicos vinculados a lo sentimental. Para Bermúdez (1997), un ejemplo claro es la publicación de *La escritura es un acto de amor*. Ante esto, ella sostiene que:

Aun cuando la publicación finalmente reconoce el cuerpo textual producido por las poetas peruanas a lo largo del siglo XX el título de la colección revela el ademan paternalista con que se busca determinar negativamente el espacio de la escritura femenina. Al situar esta producción dentro de la geografía de lo emotivo-sensorial – de lo corporal – fuera de lo intelectual y por tanto de lo racional, el título implícitamente valida el sistema de ordenamiento de la realidad de la cultura occidental donde lo femenino, lo corporal y lo inconsciente han sido reprimidos y excluidos (p. 303).

Por otro lado, Huamán (2007) también nota este encasillamiento de la poesía de los años 80 vinculado solo a la temática de lo erótico o del cuerpo: “al referirse a los escritores varones, pareciera que ellos son acorporales, que no están atados a su corporeidad” (p. 310). De esta forma, se limita el campo literario femenino a esas dos temáticas, como si la poesía femenina no tuviera otras propuestas. Solo la homogenizan y no ven que los temas van mucho más allá del cuerpo y de lo erótico. De igual forma, Westphalen (2016) sostiene que “se reduce la exploración poética del cuerpo que hacen estas voces a una mera perspectiva erótica” (p. 189). Además, la poeta se cuestiona por

³ Los poemas que aparecieron en la revista *Eros* fueron: “Como tú lo estableciste...”, “Soy la muchacha mala de la historia” y “Tímida y avergonzada”. Véase el libro *Soy la muchacha mala de la historia. Poemas de María Emilia Cornejo*. (2019)

qué cuando un poeta-hombre habla del cuerpo es “visto como metáfora” o “símbolo de un problema social y cultural; en cambio, cuando una poeta-mujer habla del cuerpo inmediatamente se le relaciona o involucra al tema erótico.

Con esto no se quiere decir que no se aborden temáticas referidas al cuerpo o lo erótico. Si bien en muchos poemas estos temas resultan centrales, el problema es que las poetas de la década del 80 tengan que lidiar con que se las enclaustre dos tópicos, relegando y minimizando, de esta forma, sus otras perspectivas, temas o tipos de poética creyendo que la mujer-escritora solo puede o debe hablar de lo corpóreo y lo erótico.

Recepción crítica en torno a *Noches de adrenalina*

Para entender mejor la obra es necesario hacer un repaso a los estudios que se han realizado sobre ella. En los primeros años, después de la publicación de *Noches de adrenalina*, la crítica fue meramente periodística. Se centraron en realizar diversas reseñas y lo que llamó más la atención fue, en efecto, la temática que por primera vez abordaba. Con un tono desenfadado y reflexivo acerca del sentir y las experiencias femeninas.

Uno de los primeros acercamientos a la obra de Ollé fue realizado por Luis Fernando Vidal (1993), quien realiza una aproximación de forma general al poemario. Él sostiene que *Noches de adrenalina* se trata de un “texto fundador” que además presenta “un tono entre confesional, convocatorio y reflexivo” (p. 37). Por otro lado, Jean Franco (2016) se opone a que la poesía de Ollé sea catalogada como confesional. Concordamos con la opinión de la crítica cuando sostiene que “el término confesional 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 (p. 111). Sin embargo, sí compartimos la opinión de Vidal cuando refiere que la poesía de Ollé es reflexiva. Creemos esto porque encontramos en sus poemas constantes cuestionamientos y preguntas en torno a su ser, sobre todo vinculadas a la temática de la belleza instaurada por los cánones tradicionales y el paso del tiempo en torno al sujeto femenino.

Por otro lado, William Rowe (1996) en un artículo sumamente acertado señala la importancia de la representación de lo prohibido que el sujeto lírico realiza, es decir, como una entidad que transgrede y que habla de cosas prohibidas o que no le estaba permitido decir a las mujeres. A su vez, el crítico encuentra que en el poemario se entretajan dos espacios: “las ubicaciones geográficas y espaciales corresponden a París y Lima. El primero definido no tanto como herencia cultural (...) Un aspecto de la vida en París que es mencionado con frecuencia es el de cuidar a un niño pequeño, especialmente el de cambiar pañales.” (p. 177). De otra manera, Lima es concebida en palabras del investigador desde la memoria “asociado con el mundo de la militancia política, Avenida Venezuela (barrio obrero), hoteles baratos (incluyendo uno asociado con la pérdida de la virginidad), libros leídos (por ejemplo, *La muerte de la familia de David Cooper*) y el moldear cuerpos en formas deseables y aceptables” (p. 177). Pero el aspecto más destacable de Rowe se basa no solo en la mirada del sujeto lírico sobre sí mismo, sino también en cómo lo miran los otros. En ese sentido, el elemento del espejo en Ollé sirve para que este yo poético pueda visualizarse; sin embargo, también hay otro que la observa y que puede ser la madre, el amante, el padre y, por lo tanto, surge el cómo es vista ella a partir de la otra mirada. Rowe (1996) indica que otro aspecto en la obra de Ollé es cuando se trata el tema de lo sucio:

Lo que no debe decirse porque es sucio, impuro, peligroso. Aquí como mencionamos al principio, las referencias son los genitales femeninos. La menstruación y las prácticas sexuales. Con ello pretende claramente, desafiar la prescripción de hablar y reclamar lo que se niega. Pero también entra aquí la ironía, lacerante poniendo los límites de lo que es posible reclamar (p. 182)

Vittoria Borsò (1998), por su parte, agrega que *Noches de adrenalina* resulta ser un poemario que lleva a cuestionamientos y que resalta los elementos intertextuales presentes en este; asimismo, considera que en el libro hay un sujeto en búsqueda de una propia identidad. Como sabemos, una característica resaltante en el libro de Ollé es que hay múltiples referencias culturales, lo que refuerza la complejidad del poemario y obliga al lector a que busque dichas referencias para que, de esta manera, pueda adentrarse en su obra; de lo contrario, se volverá un tanto intangible y dificultosa.

Giovanna Pollarolo (2011), por su lado, hace una comparación entre *Noches de adrenalina* y la película *Terciopelo Azul*, lo que le permite dar cuenta de que el

poemario está conformado por una serie de binomios en el que el sujeto lírico se encuentra en el punto intermedio:

Pugnan en un solo cuerpo en lucha implacable: el estar allí – el estar aquí; Lima – París; el ser-el representar; la suciedad – la limpieza; el tiempo de la adolescencia – el tiempo de la madurez camino a la vejez; la comunicación frente al desgarrar y la mutilación (p. 27).

Esta idea de que el yo poético se encuentra en una constante oscilación de dos espacios y dos tiempos también la sostendrá Carlos Villacorta (2016). Dicho estudioso afirma que, por un lado, se tiene a París, donde el yo lírico se siente una extranjera y marginal enmarcada en un presente y, por otro lado, a Lima, que representa el pasado. No obstante, es una ciudad que también la encadena porque no puede ser completamente libre; por ello, este sujeto “desemboca en ese espacio intermedio que nada de la lucha por asumir la identidad” (p. 186).

Un trabajo sumamente valioso que rescata la obra de Ollé es el libro *Esta mística de relatar cosas sucias*, texto que compila diversos estudios y ensayos en torno a la obra olleciana, cuya edición estuvo a cargo de Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán y Rocío Silva, publicado en el año 2016. Este libro nos ofrece una serie de perspectivas y acercamientos al poemario. Verbigracia el alcance de Mariela Dreyfus (2016), quien nos detalla acerca del binomio sucio/limpio representado en los poemas de Ollé y cómo ambos términos se invierten y representan lo contrario en los poemas; incluso señala que en estos no hay una diferencia entre el ámbito público y el ámbito privado, sino que hay, más bien, un individuo que presenta su exteriorización en ambos espacios sin temor alguno: “lo interior se convierte en lo exterior y sobre la página en blanco se arrojan humores y fluidos, fragmentos y cicatrices del cuerpo” (p. 48). La belleza que (re)presenta Ollé en sus poemas será, como veremos, una belleza fuera de los cánones tradicionales. En ocasiones se ve a un sujeto lírico preocupado por el paso de los años, ya que su cuerpo se ha ido deteriorando y ha dejado de tener la lozanía marcada por la juventud. Sin embargo, las palabras referidas por la voz lírica están cargadas de un tono irónico y en las que podemos encontrar su verdadera intención: la de no preocuparnos por cómo se ve o percibe el cuerpo.

Finalmente, Bethsabé Huamán (2016) nos habla sobre cómo está representado el cuerpo en *Noches de adrenalina*:

Carmen Ollé propone una existencia no desligada del cuerpo, sino estrechamente involucrada en él por tanto su pensamiento poético no surge del vacío, sino en un cerebro en el cual convergen todos sus nervios y terminaciones nerviosas provenientes de sus pies, pasando por sus muslos, su pubis, su espalda, su boca y que se retroalimentan a su vez en la idea que de ellos se alberga (...) la revolución del cuerpo, el cuerpo en todas sus dimensiones, excrecencias, placeres y perversiones. (p. 140).

En ese sentido, hay dos formas en la que Huamán asume dicha representación. La primera tiene que ver con el cuerpo que “cumple sus funciones fisiológicas” (p. 144); la segunda, en cambio, con el cuerpo concebido “como entidad del ser, como espacio donde se debate los dilemas de la existencia” (p. 144). Ollé manifiesta una reflexión sobre el cuerpo y es justamente lo que analizaremos en breve. El cuerpo será el lugar elegido donde se sostienen y generan tanto la práctica discursiva como los fluidos corporales. De esta forma, el sujeto lírico podrá alcanzar una identidad y liberación.

La Retórica General Textual y breve modelo de análisis

La Retórica General Textual plantea retomar los aportes olvidados por la Retórica Restringida, es decir, considerar en un análisis las partes olvidadas como la *inventio* y la *dispositio*. Pero no en el sentido de armar solo un listado de las figuras literarias en un texto o discurso, sino buscar articular estas figuras con las partes del texto y con la visión de mundo representado. Stefano Arduini (2000) apunta a los campos figurativos. Estos son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. En ese sentido, se hace hincapié tanto las formas como el mundo representado en los textos poéticos.

El modelo de análisis que usaremos partirá de los aportes de los ya mencionados estudiosos y del modelo que Camilo Fernández propone en su libro *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014). A continuación, sintetizaré las ideas que el crítico propone: su modelo de análisis consiste, en un primer nivel, en la segmentación del poema. Luego, en un segundo, se identificarán los campos figurativos y, a su vez, en la tercera parte se identificará y

reconocerá al locutor y al alocutario. Finalmente, en la última sección se pone de relieve la hermenéutica y la visión de mundo.

Análisis del poema “Hay que huir de los techos...”

A continuación, el poema transcrito:

Hay que huir de los techos
las horas fluyen bajo ellos.
Imposible es habitar una casa sin decorado.
Si se vive ¿es porque se tiene casa o se tienen ganas?
Si se ha de comer tomarás tu cubierto labrado del
aparador.
Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder
posarte en un panorama adecuado.
Si mascullas, debajo de las sábanas.
Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan
miserable
ni sucia sin un tinglado
y no hay moscas donde no hay vida silenciosa, no hay en
el ser de las moscas
ningún tipo de polvo abstracto.
Asimismo, no hay obras puras en el arte pero no te
abandones
a la luna
los momentos más plácidos suceden como golpes de dados
nunca rueda el más alto.
En una impresión sincera se resume un domingo feliz.

Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo
En su nombre se representa el mejor papel dramático:
ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad
ante los tribunales.
Debí volver a casa antes de anochecer 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.
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
pues ¿qué sentido tiene a los 80 adelantarse
a la bondad de dios?

En la antesala del odontólogo reviso un *Interviú*

“ACTRIZ DRAMÁTICA INTERPRETA SU MEJOR FILM

EN LA VIDA REAL”

Era aún bella y disparó contra su amante.

La enfermera me da los precios de los dientes

-Los dientes han subido- me avisa con firmeza.

- ¿También los esqueléticos?

Ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza.

Trataré de no reír lo más que pueda, ¿pero mi destino depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de la resina o del acrílico?

Después que me abre la boca y sus marfiles: ¡el portazo! salpica la polilla.

Otra vez este polvo incontenible de las cosas.

Hay que huir de los techos,

el tiempo se acumula bajo ellos

pero no tanto como el dinero.

(Ollé, 2014, pp. 18-19).

El poema consta de cincuenta y cuatro versos y debido a su extensión, se hace necesario segmentarlo. Veamos del verso 1 (“Hay que huir de los techos...”) hasta el verso 9 (“Si mascullas, debajo de las sábanas...”). A este segmento lo hemos denominado “huir de lo estático/limpio”. El poema empieza dando cuenta de una voz que avisa que “hay que huir de los techos”. La palabra techo hace alusión a un lugar cerrado, que oprime y angustia al sujeto lírico. Luego pasa a cuestionarse: “Si se vive ¿es porque se tiene casa o se tienen ganas?”. Aquí el yo poético se manifiesta sobre si una persona vive por el mero hecho de vivir o lo hace porque siente las ganas de hacerlo. A su vez, dentro de este techo todo se torna supuestamente ordenado (cubierto, aparador, ventana, sábanas) y como si no hubiese vida: no hay acciones que marquen o den cuenta de la existencia. Además de ello, en este espacio dentro de la casa alberga lo estático e inamovible y todo aparenta ser ordenado.

El segundo segmento va del verso 10 (“Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan...”) hasta el verso 21 (“En una impresión sincera se resume un domingo feliz...”). A este lo hemos denominado “lo sucio como presencia de vida”. Esta irrupción y oposición ante el segmento anterior donde prima lo limpio y hay ausencia de vida será derribado por la inserción de lo sucio como resultado de la presencia de “la mosca”. Pareciera que en un primer instante se nos mostrara lo limpio, lo puro y ordenado; no obstante, luego irrumpe lo sucio e impuro y, a su vez, se manifiesta una presencia: “y no hay moscas donde no hay vida silenciosa”. En ese sentido, en ese lugar

hay “moscas” y, por ende, presencia de vida. Lo sucio representará en los poemas de Ollé un intercambio del significado tradicional con lo limpio; dicho de otra manera, los significados serán opuestos. En este segmento también se hace referencia a las supuestas “obras puras en el arte”; con ello, el sujeto-femenino revela que nada es totalmente limpio ni purificado. Siempre habrá manchas y esas son justamente las que denotan la existencia del vivir.

El tercer segmento, que va del verso 22 (“Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo...”) hasta el verso 32 (“este hacer no necesita patente...”), lleva por título “vínculo acto sexual–quehacer creativo”. Aquí existe una tensión entre el cuerpo-arquitectura, símbolo de la perfección estética que nadie puede llegar a alcanzar. El verso “ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad ante los tribunales” refiere a que hay una belleza convertida en máscara que se vincula a lo fingido e impuesto. Por otro lado, el sujeto lírico alude a la belleza, pero una situada desde el plano de la escritura “bella palabra hacer = poiesis” y, además, remite y compara el proceso de escribir con hacer el amor como procesos liberadores y subversivos. Veamos: “se hace un verso el amor y la caca por algo de juego natural”, donde se concibe amor-caca-poesía como elementos que salen del ser (del cuerpo de la persona) y se proyectan al exterior.

El cuarto segmento está conformado desde el verso 33 (“Hoy la acusada es una mujer de 40...”) hasta el verso 50 (“salpica la polilla...”). Le hemos denominado “canon de belleza tradicional”; esto, debido a que el sujeto lírico inicia revisando una revista “*Interviú*”, la cual puede asociarse con la revista española que tenía como portada usualmente a mujeres semidesnudas. En esta ocasión, Ollé da una vuelta al contenido tradicional y aparece una mujer que ha matado a su amante. La locutora señala que esa mujer era “bella” y aun así lo asesinó. En ese sentido, estamos frente a la belleza que ella ve en el otro y luego dará cuenta de la suya y de cómo los cánones tradicionales se siguen imponiendo. El lugar donde se encuentra la locutora es una sala de espera de un consultorio odontológico. Más adelante sale una persona y le dice que los dientes han subido en cuanto a precios, por lo que la locutora menciona: “ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza”. Entonces, vemos cómo ahora la belleza se ha convertido en una mercancía y que existen elementos artificiosos para

reconstruir lo desgastado por los años como los dientes (órganos). Aquí el sujeto lírico reflexiona y se cuestiona sobre si vale realmente todo eso.

El segmento final lo conforman los últimos cuatro versos en los que el sujeto lírico reafirma la necesidad de escapar de los techos que la oprimen: “y el tiempo se acumula bajo ellos, pero no tanto como el dinero”. Creemos que cuando se refiere al dinero manifiesta a esta cultura del consumo que invierte en artificios para poder encajar en los estándares de belleza tradicional.

En cuanto al locutor del poema, se dirá que es una locutora personaje. Identificamos la presencia de la primera persona a través del posesivo “mi”, tales como “mi destino” y “mi belleza”. Asimismo, se hace notar por las acciones que ejecuta: “debí volver”, “me detuve en un hotel” o “reviso un *Interviu*”. Esta locutora personaje identifica su presencia mediante acciones, pero no se dirige en específico a un tú toda vez que en el poema no hay marcas de un alocutario representando. En este sentido, estamos ante un monólogo realizado por un sujeto femenino. Además, esta busca huir al sentirse atrapada: “hay que huir de los techos”, menciona. Más adelante, pondrá en entredicho los cánones de belleza con la siguiente pregunta: “¿pero mi destino depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de la resina o del acrílico?”. Busca cuestionar su propia belleza, reflexiona acerca de esta y, además, es consciente de que de un objeto pequeño y artificioso no puede depender su vida o su seguridad. Lo importante para esta locutora será escapar y alcanzar una autonomía.

El campo figurativo que predomina en el poema es el de la metáfora. Este lo notamos en la palabra “mosca”. La mosca como símbolo de lo sucio, lo inmundo, etc.; sin embargo, en el poema lo sucio y la mosca dan signo de una presencia y existencia (acto de vida). Dicho insecto representará la impureza, pero su presencia dará cuenta de la existencia de un ser que vive y existe, de un ser que no finge y que tampoco intenta aparentar. Otra metáfora la encontramos en “ojo de la cara”, cuando se refiere a lo costoso que resulta la belleza artificial.

En cuanto a la visión de mundo que propone el poema se sostiene que la autora busca abolir los tabúes impuestos en torno a temas de los cuales se dicen que no se puede hablar, como el caso de acto sexual. Asocia lo sucio con la creación poética y entiende que el ejercicio de ambas acciones posibilita que ella se pueda expresar sin tapujos y sin miedos. Finalmente, en el poema se presenta este binomio tan frecuente en

Ollé: lo sucio-limpio. Desarrolla y cuestiona el tema de la belleza tradicional que imponen las sociedades de consumo para que la mujer invierta y gaste en “mejorar su belleza” o recuperar su juventud con objetos artificiales, ya que por medio de dicho mecanismo estas sociedades se llenan los bolsillos.

Análisis del poema “El pensamiento y el flujo...”

A continuación, el poema transcrito:

El pensamiento y el flujo:
estoy agotada aquí en espera del ritual
la retención de las ideas corresponde a los flujos
reprimidos
he olvidado a mi madre en la cápsula que me parece
hoy la pubertad y el lecho donde recostándose a mí
mostraba preocupada el algodón limpio
mi vientre es esa imagen de lo estéril
en consultorios cerrados
horrores escarmentados en mi boca como presagios divinos:
-No te bañes, no te laves los pies
-No te enjuagues tus cabellos.
De nuevo una pulcritud oculta
beneficiaria de una suciedad jubilosa
perdí miedo a mis ovarios
a la ceguera que amenazaba al contrariarlos
la temblorosa prosa del ano cedió a sus asedios
solo quedo una leve mancha sobre la sábana
como una flor de goma
el amarillo mensual en la piel
y
el grano en la frente
por los que soy descubierta
los ovarios oprimen a la hora de labor
y el rostro pierde brillo por su neuralgia
a esta hora yo sin ideas volteo la cabeza y
arqueo la cintura en la comedia del mal...

(Ollé, 2014, pp. 53-54).

En esta ocasión, creemos pertinente centrarnos en la relación entre el quehacer creativo (la escritura) y los fluidos corporales (en este caso específico la menstruación femenina). Ambas se hallan dentro del cuerpo del sujeto lírico y sostendremos que estas permiten la liberación de dicho sujeto. Una liberación que le permitirá desarraigarse de un pasado (pubertad) en el que primaba una educación conservadora llena de tabúes. El

poema consta de veintisiete versos y puede ser segmentado en tres partes. La primera, que va del verso 1 (“el pensamiento y el flujo...”) hasta el verso 4 (“reprimidos”), la denominaremos “relación escritura-fluidos corporales”. Aquí, el sujeto lírico manifiesta el nexo entre ambas acciones como construcciones de su identidad femenina y las define como “rituales”; en ese sentido, tanto la acción poética como la menstruación contienen una serie de acciones que se deben cumplir, pues son de importancia y dotan de un carácter ceremonial. El quehacer literario, en tanto ritual, radica en que el sujeto lírico volcará en la hoja en blanco sus emociones y su sentir; además, lo toma como un momento sagrado en el que convive solo con ella y su escritura. Esta última proviene de las ideas que se hallan en el cabeza del sujeto lírico. Ambos eventos (ideas-menstruación) se sostienen, surgen del cuerpo y se vuelcan al exterior.

El segundo segmento va del verso 5 (“he olvidado a mi madre en la cápsula que me parece...”) hasta el verso 25 (“y el rostro pierde brillo por su neuralgia...”). Este será el apartado más grande de nuestra división y lo hemos nombrado “Tabúes impuestos en la pubertad”. Aquí, el sujeto lírico hará una retrospectiva de su pasado (específicamente a su etapa de pubertad) y rememorará la figura de la madre. La figura de los padres no solo es vista en este poema, ya que también la encontramos en “Desde los jardines de la U imaginaba Paris como un barrio...”, donde será la imagen del padre la que se recuerde. Por otro lado, en el poema “Estar lejos de los sitios donde transcurrió parte...”, se hace presente nuevamente la voz de la figura materna a través del recuerdo de los dictámenes y las normas que le enseñaron al sujeto lírico cuando era una niña-adolescente.

En el caso del poema “El pensamiento y el flujo...”, el locutor trae a su memoria lo recuerdos de su pubertad en los que evoca los consejos de la madre sobre la menstruación. Ante todo, pone de manifiesto una serie de advertencias en torno a la menstruación basada en órdenes como “no te bañes, no te laves los pies” o “no te enjuagues tus cabellos”. Esto puede ser entendido como aquellas creencias antiguas que se han tornado y gestado acerca de la menstruación femenina y que la madre de niña le ordenaba. Cuando menciona: “He olvidado a mi madre en la cápsula que me parece hoy la pubertad”, lo entendemos como que el último recuerdo, o al menos el más latente y persistente de la madre, es justamente esa etapa que la marcó. Asimismo, recordemos

que la pubertad y justamente la menstruación son concebidas muchas veces como el paso de niña a mujer. También en este segmento se muestra a la menstruación femenina como un ritual, al igual que con el acto de escribir. Aquí se manifiesta la espera del flujo sanguíneo o los mitos que se crean en torno a ella sobre lo que no se debe hacer en esos días, es decir, lo que se prohíbe. Luego esta persona que se halla en la pubertad asume como natural dicho estado y manifiesta los dolores que vienen con la menstruación como el dolor de cabeza, los cólicos abdominales o la aparición de acné. En este punto, hay una marca textual que indica lo aprisionada que se sentía en su pubertad: “en consultorios cerrados”. Las cuatro paredes generan en el yo poético angustia y la imposibilidad de sentirse plenamente libre. En el poema analizado anteriormente “Hay que huir de los techos...”, cuando el sujeto lírico se encontraba en un ambiente cerrado significaba la posibilidad de escapar de una realidad exterior que la agobia. De esta forma, la voz lírica lograba complementarse consigo misma y se sentía libre; sin embargo, en este poema sucede todo lo contrario.

Finalmente, el tercer segmento lo conforman los dos últimos versos. Hemos denominado a este apartado “reconfirmación del vínculo escritura-fluidos corporales”. Aquí hay una reconfirmación del yo que siente que a través de la escritura puede alcanzar la liberación y, en ese sentido, purificar su alma. Necesita expulsar tanto las ideas como los fluidos corporales. Se mantiene en un estado disfórico y estático: “arqueo la cintura”.

El poema presenta una locutora personaje que se manifiesta a través de un monólogo en el recuerdo de un pasado (pubertad) y la oscilación entre este y su presente. El alocutario, en efecto, no está representado, pues no evidenciamos marcas textuales de un “tú”. Para poder adentrarnos a la explicación y sostener nuestra idea, hemos visualizado ciertas marcas que apuntan a la representación de esta locutora personaje. Veamos, para poder asumir que hay una locutora personaje que tiene que haber la marca de un “yo”, la cual se hace presente al final del poema: “yo sin ideas”. Sin embargo, desde un principio, en el poema la locutora ya nos manifiesta su sentir: “estoy agotada”, lo que nos lleva a pensar en su vivir y el estado actual en el que se halla, así como en la necesidad que tiene de expulsar su sentir por medio de la escritura. Más adelante, sostiene “he olvidado”, “perdí miedo”; estas dos marcas nos dan cuenta de que ha superado una etapa pasada. Con ello se puede afirmar que en un tiempo presente la

voz poética ya no siente temor y ha ido desaprendiendo las formas y maneras en las que fue educada en su niñez. La menstruación ya no es un tabú como le enseñaron y ahora este sujeto lírico no teme a hablar, pero, sobre todo, no tiene miedo a sentir y puede conectarse consigo misma y con sus partes corporales (ovarios, grano en la frente, rostro, cabeza, etc.). Por último, menciona “soy descubierta”; en este caso, no es tanto que sea descubierta por otro, sino más bien por ella misma, pues adquiere esta suerte de conciencia y de no tener miedo a explorar su propia corporalidad.

Con respecto a los campos figurativos, en primer lugar, hemos encontrado una antítesis (negación). Esta se presenta cuando la locutora personaje recuerda los mitos en los que se basaba su madre acerca de la menstruación femenina: “no te bañes, no te laves los pies” o “no te enjuagues tus cabellos”. Ese “no” denota una prohibición con respecto al estado en el que se encontraba la poeta-pubertad, ya que la educación impuesta estaba orientada a concebir a la menstruación como un tema tabú, lo que conllevaba a que le prohibieran ciertas acciones. Durante mucho tiempo la menstruación femenina se tornó o se vinculó a lo sucio, a un tema sobre el que se debía limitar a decir ciertas cosas y mencionar solo lo necesario. Es en este contexto que el sujeto lírico se crió y asumió tales preceptivas. En ese sentido, se manifiesta el binomio suciedad-pulcritud, donde la menstruación es entendida como algo sucio; por ello, no resulta extraño que le ordenasen acciones como el no bañarse o el no enjuagar sus cabellos.

El segundo campo figurativo que encontramos es el de la metonimia. Esta se ve en la relación de contigüidad entre pensamiento-flujo. Asimismo, encontramos una sinécdoque (parte-todo). Las partes son “mi vientre”, “pies”, “cabello”, “ovarios”, “ano”, “rostro”; sin embargo, aquí encontramos también “el pensamiento”, “las ideas” y “los flujos”, ya que a ambas lo contiene el todo que se halla representando por el cuerpo del sujeto femenino. Como hemos venido sosteniendo, en el poema confluyen las ideas y los flujos corporales, cuya exteriorización permite que la locutora personaje pueda alcanzar una suerte de liberación individual tanto como mujer y escritora.

William Rowe (1996), acerca de este poema, nos dice que “la pubertad como tensiones exacerbadas entre pureza y suciedad” (p. 177). Por otro lado, Mariela Dreyfus (2016) menciona “lo interior se convierte en exterior y sobre la página en blanco se arrojan humores y fluidos, fragmentos y cicatrices del cuerpo” (p. 48). Compartimos las ideas de ambos investigadores.

Con respecto a la visión del mundo, en el poema se cree que desde el primer verso ya podemos dar cuenta sobre lo que el yo poético abordará. Habrá una relación escritura-fluidos corporales (pensamiento y el flujo). La escritura como algo que se gesta dentro del cuerpo del yo poético (cabeza-ideas-pensamiento) y que busca exteriorizarse. El cuerpo, por su parte, concentrará tanto las ideas como los flujos corporales que buscará exteriorizar. De esta forma, el sujeto lírico al hablar de menstruación, orines y excremento buscará una suerte de liberación, que muchas veces suele ser apabullante y difícil; no obstante, intentará librarse de todos esos tapujos que la perseguían en su etapa de pubertad y alejará a esos fantasmas que se alojan en el recuerdo de lo dicho por la madre. Vemos a una voz lírica intentando re(construir) su identidad. Ahora es una mujer que ya no le tiene miedo a explorar y vivir su corporeidad, es decir, que disfruta y se conoce a sí misma. La escritura ha sido una vía y posibilidad para alcanzar su autonomía en cuanto a construirse como mujer-poeta.

El poema, entonces, gira en torno a un sujeto femenino que se siente agotado, pero que busca concebirse como mujer-poeta. Es una mujer que necesita exteriorizar no solo su sentir y sus deseos, sino también traslucir sus fluidos ya sea sobre la página en blanco o sobre el “algodón limpio”. A ella vienen los recuerdos de niña-joven y aquellos dictámenes de la madre que se sostienen sobre ingenuas creencias sobre una dinámica biológica. En su cabeza aún persiste todo ello, pero ya no lo tiene temor. Es un sujeto femenino al que le han hecho concebir la menstruación como una práctica “sucio” que debe ocultar basada en “no hagas esto” y no hagas lo otro. No hay espacio ni posibilidad para una propia exploración sexual, pero conforme avanza el poema, nos damos cuenta de que esta mujer ya no teme y tampoco concibe a la menstruación como algo sucio o prohibido de hablar. Ahora, en cambio, la conoce y también conoce su cuerpo (ovarios, fluidos). Es una voz que nos incita a no tener miedo a la exploración femenina y a dejar de lado los tabúes impuestos por una sociedad tradicional y conservadora.

Conclusiones

Se puede decir que, en *Noches de adrenalina*, específicamente en los poemas que hemos analizado, existe un vínculo entre el quehacer literario, es decir, el acto de la escritura, en relación con lo fisiológico (menstruación, fluidos corporales, acto sexual).

Asimismo, ambos elementos se sostienen y generan en el cuerpo del sujeto. La escritura lo hace en la cabeza, de la cual parten los pensamientos y las ideas; los fluidos corporales, en cambio, se gestan en el cuerpo (órganos) para luego exteriorizarse. Además, la exteriorización de estos elementos permite la construcción de una identidad femenina. Tanto el volcar sobre la página en blanco como poder hablar al sujeto de las “cosas sucias”, le permite construirse y alcanzar una suerte de liberación. Esta última es producida debido a que puede expresarse sin tapujos y sin ataduras. A esto se le agrega el mismo ejercicio de la escritura que le permitirá sostenerse como una mujer-poeta.

Otro punto es el cuestionamiento y reflexión que hace la autora en torno a los cánones de belleza en cuanto a moldes y figuras que una sociedad impone para que la mujer pueda encajar en ellos. A ello no es ajena la belleza artificial de la que se busca hacer uso cuando las partes del cuerpo se encuentran deterioradas. De esta forma, deshacernos de los tabúes e imposiciones permite que el sujeto alcance una identidad propia en base a sus normas y no a los otros le impongan.

Referencias bibliográficas

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BERMÚDEZ, S. (1997). “Sobre cuerpos y textos: La escritura un acto de amor y las mujeres poetas de la década de los ochenta”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(46), 301-312.

BORSÒ, V. (1998). La poesía del eco en la escritura de los años 80: Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé. En Kohut, K., Morales, J. y Rose, S. (eds.). *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, (pp. 196-217). Madrid: Universidad Católica de Eichstätt.

FRANCO, J. (2016). Introducción a *Noches de adrenalina*. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno*

a la obra de Carmen Ollé, (pp. 111-115). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

HUAMÁN, B. (2007). Las Transgresoras. Poetas de la Generación del Ochenta. En Barrig, M. (ed.). *Fronteras interiores: Identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres* (pp. 305-323). Lima: Instituto de Estudios Peruano Ediciones.

_____ (2016). Este cuerpo existe: La poesía de Carmen Ollé. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, (pp.139-150). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

JURADO, R. (1998). “Las poetisas: balbuceo, grito, erotismo y otras cosas peligrosas”. En *Extramuros*, 1, 17-27.

OLLÉ, C. (2014). *Noches de adrenalina*. Lima: Peisa.

POLLAROLO, G. (2011). “El poema como película y viceversa: *Noches de adrenalina y Terciopelo azul*”. En *Artes & Letras*, 10, 50-51.

ROWE, W. (1996). Carme Ollé; mirar y oír. En Viterbo, B. (ed.). *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural* (pp. 171-189). Lima: Mosca Azul Editores.

VIDAL, L. (1993). “Carmen Ollé y ese oscuro cuerpo del deseo”. En *Dédalo: Revista de Lingüística y Literatura*, 1, 36-38.

VILLACORTA, C. (2016). Erotismo y espacio en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, (pp. 175-187). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

WESTPHALEN, Y. (2016). La poética del cuerpo y de la calle. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, (pp. 189-199). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.