

**EL FETICHISMO DE LA IMAGEN Y LA NUEVA ESTÉTICA VOYERISTA.
UN ANÁLISIS DEL ACTO DE MIRAR EN *NOCHES DE ADRENALINA* (1981),
DE CARMEN OLLÉ**

**THE FETISHISM OF THE IMAGE AND THE NEW AESTHETIC IN *NIGHTS
OF ADRENALINA* (1981) BY CARMEN OLLÉ**

Jian Marco López Pizarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jian.lopez@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4496-0009>
DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.49

Fecha de recepción: 29.6.19/ Fecha de aceptación: 05.12.19

RESUMEN

En este artículo abordaremos el poemario *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé desde la óptica del análisis estético, y específicamente trataremos el Acto de Mirar en “Mi mente se hipnotiza...” e “Imagino lo que no existe para mí...”, que son los poemas donde nos parece se plantea más notoriamente la cuestión de la Imagen y el *voyeurismo* como parte de una nueva experiencia estética des-humanizada. Evidentemente, recurriremos a una serie de marcas distribuidas por el poemario y algunos de los análisis realizados por críticos y ensayistas sobre la obra de Ollé, esta vez desde la visión estética de Lipovetsky, Groys y Benjamin.

PALABRAS CLAVE: Ollé, *Noches de adrenalina*, estética, imagen, neo-vanguardia.

ABSTRACT

In this paper we will approach *Nights of Adrenalina* (1981) by Carmen Olle from the perspective of aesthetic analysis, and specifically we will treat the Act of Looking at "Mi mente se hipnotiza..." and "Imagino lo que no existe para mí...", which are the poems where we think the question of Image and voyeurism is most notorious as part of a new de-humanized aesthetic experience. Obviously, we will resort to a series of brands distributed by the poems and some of the analyzes made by critics and essayists

about the work of Ollé, this time from the aesthetic vision of Lipovetsky, Groys and Benjamin.

KEYWORDS: Ollé, *Nights of Adrenalina*, Aesthetic, Image, Neo avant-garde.

¿La estética nos salvará?

A través de las décadas, y particularmente en el último siglo concluido, hemos asistido a una transformación radical y radial de las formas de crear, difundir y recibir el arte que nos ha transformado a nosotros mismos. Es decir, que el desarrollo de las técnicas y tecnologías ha redefinido la Producción, la Reproducción y la Recepción del arte, y por ende ha modificado para siempre nuestra forma de acercarnos y entenderlo y de entendernos a nosotros mismos como parte de un proceso estético total.

Desde los impulsos de los ansiosos movimientos de vanguardias que —sorteando las vicisitudes de dos conflagraciones de dimensiones inéditas que por un lado cercenaron parte de su creación a cambio de imbuir con una fuerza catastrófica a la sobreviviente— imprimieron una firma espiritual y política renovadora que transmitía la contradicción de su época y en distintas ramas artísticas; pasando por el crecimiento exponencial de los sistemas de ocio y recreación —las Industrias Culturales, en suma— que apostando por rédito económico y reputación (capital económico y simbólico), acercaron las artes a las masas en unas simbiosis exuberantes de consecuencias todavía incuantificables; y hasta finalmente llegar a una renovación de todos los ámbitos de la vida, de los más íntimos hasta los más públicos, ahora indiscutiblemente intervenidos por la ficción y mediados por nuestra relación con los materiales de soporte y consumo, la estética ha multiplicado sus expresiones, desordenado sus cualidades, enrevesado sus estándares y expandido su campo de acción como nunca antes.

En este recorrido nos acompañan Lipovetsky y Serroy (2013), que a nuestro parecer han realizado uno de los análisis más completos sobre la condición de la estética en la actualidad. En su texto encontramos la contextualización de hipermodernidad, entendida como el tiempo en el que el desarrollo de la industria y sus técnicas ha insensibilizado al hombre a la vez que se ha acercado la vida —en una actitud casi que

paradójica— a una cantidad infinita y constante de formas sensibles: “Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado” (p. 16).

Vivimos en una “estetización ilimitada a la vez que desprovista de unidad y de criterios consensuales” (Lipovetsky y Serroy, 2013, p. 7) que ha abandonado el escenario clásico del artista para pasar a ocupar el lugar que la religión o la política ocuparon en su momento: “[...] el proceso de estetización hipermoderna desborda las esferas de la producción, ha conquistado el consumo, las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo, la imagen del mundo” (2013, p. 17). Esta constante búsqueda de un placer estético a través de estas nuevas posibilidades y estos confusos estándares define una forma inédita de economía, sociedad y arte, en la que, no obstante, las personas viven en la ilusión de la realización, constantemente enfrentando la decepción y el fracaso en contraste con los logros idílicos de la publicidad. Así, ambos autores sostienen que:

[...] las estéticas comerciales que triunfan no ambicionan en modo alguno ponernos en contacto con un absoluto en ruptura con la vida cotidiana. De lo que se trata es de una estética de [...] experiencias consumistas, lúdicas y emocionales, aptas para divertir, para procurar placeres efímeros, para aumentar las ventas. [...] un accesorio sin más finalidad que animar, decorar, sensualizar la vida corriente: el triunfo de lo inútil y lo superfluo (2013, p. 20).

En esta suerte de *entropía estética*, no igual en todas las partes del mundo y no equivalente en las distintas latitudes, la estética —entendida en este aspecto como Filosofía del Arte— se ha hecho no solo un conocimiento necesario, sino que hasta obligatorio para poder interpretar el cada vez más caótico mundo que nos rodea y encontrar plataformas de acción y renovación. Enfrentar aquella estetización comercial de valores hedonistas con una estetización que permita un enriquecimiento existencial y un mejor disfrute de la vida. Y poéticas que escapen al afán devorador del mercado, como las de Carmen Ollé, que logra infiltrarse en trincheras enemigas para minar su autoridad desde la ironía y la ambigüedad, adquieren un valor imprescindible en ese macro-proyecto como obra que reflexiona tempranamente sobre la obsesión del Mirar. La lucha en la esfera de lo simbólico, o los continuos rescates del Archivo cultural no deben confundirse con la inacción intelectual. Para nosotros el Arte no resulta una

evasión, sino un reencuentro, y la Filosofía del Arte es entonces la forma de pensar y lograr ese *recuperarnos a nosotros mismos*.

Carmen Ollé vista por la crítica

Carmen Ollé publicaría *Noches de Adrenalina* en 1981, a puertas de un periodo convulso marcado por una escalada en la violencia por la imposición de un proyecto de identidad nacional. Tan importante como esta, era la identidad sexual y social de la mujer de la época que empezaba a arrancarse las restricciones, y el poemario, desde su lenguaje descarnado y formulación casi onírica, causó sorpresa a los inquietos, desconcierto a los desprevenidos y polémica en los conservadores. Como diría Giovanna Pollarolo (2015) en un todavía reciente artículo de *Buensalvaje*, el poemario:

asombró y desconcertó a críticos y lectores, causó tal revuelo, sorpresa y polémica en el ambiente cultural limeño que nadie sabía muy bien qué hacer con esos poemas que hablaban del cuerpo, de la enfermedad, de Lima y de París desde un yo poético que construía una voz inédita de una mujer (p. 35).

Eduardo Chirinos, en enero de 1982, reseña el estilo de Ollé en *La Prensa* como “duro y directo, lírico y narrativizado, algunos ecos de la poesía Beat de los sesenta se hacen presentes” (p. 19) y lo separa del panfletarismo y la astralización, dos extremos de las tendencias literarias. Álvarez Chacón, ese mismo año, lo definió como un “libro denso, de múltiples lecturas, que sin embargo no necesita justificarse ante una tradición pues el afán universalista y la madurez que lo respaldan le eximen de tal exigencia” (1982, p. 224). La intervención de Santiago López Maguiña en *El Diario marka* (1983) es de mayor resalte:

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

Con los años, la recepción fue agudizándose ideológicamente y expandiéndose regionalmente. Freyre (1994) la considera una obra que sinceró a la literatura femenina, y Ricardo González Vigil (1994) la pone en la punta del desarrollo poético femenino y la sintoniza con las vanguardias europeas. El poemario marca una pauta de irrupción al

presentar una voz femenina libre, que “fue, y sigue siendo, una voz insolente, nueva, una voz que se revela y que increpa, también una reflexión que asume el hecho físico de ser mujer” (Barcellos, 1995, p. 231). Una “bofetada de cruda realidad” (1993, p. 16) en palabras de Yolanda Westphalen.

Sin duda, es Susana Reisz una de las más asiduas investigadoras sobre Ollé, y no es de extrañar que en *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica* de 1996, dedicara varios momentos a Ollé, a quien califica como de las narradoras “menos complacientes en el panorama de las letras peruanas actuales [...] por la independencia y la osadía de sus textos más íntimos con citas fragmentarias, estilizaciones y ecos levemente auto-paródicos” (p. 73), y más adelante califica su técnica como *recia*, donde se expresa una sexualidad desinhibida, en constante lucha y centrada por pulsiones libidinales, todo alrededor de la psique femeninas y las necesidades de la mujer.

Con reediciones constantes, la poética de Ollé es en sí prosaica y no exenta de lirismo. Ha sido calificada repetidas veces como una poética desvergonzada, radical, de lo sucio, lo escatológico, en la que por primera vez una voz femenina exhibe las intimidades naturales en un tono cínico y descarnado, aspecto que nos parece está bien concentrado en el artículo de Biviana Hernández (también presente en *Esta mística...*), *Noches de adrenalina, Abyección y Narcisismo*¹.

En noviembre de 2016 Latinoamericana Editores y el CELACP dan a luz a *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, probablemente el más intenso e importante libro reciente que recopila estudios, reseñas y ensayos sobre la poeta peruana, editado por Mariela Dreyfus, Betshsabé Huamán Andía y Rocío Silva-Santisteban. Aquí están reunidos algunos de los críticos y ensayistas antes citados, y están presentes algunos de los trabajos que direccionan este artículo, especialmente el de William Rowe sobre el *mirar*, y un texto más de Susana Reisz: “¿Transgresión o negociación?”

¹ Existe una versión anterior de este artículo, llamado *Las cosas del cuerpo en Noches de Adrenalina de Carmen Ollé*, publicado originalmente en *Letras* 85.122 (2014), 165-184, que fue el que consultamos en un principio.

Estas miradas recogidas, resaltan, cómo no, la representación del cuerpo y sus funciones como análogo al mundo y sus conflictos, a través del tiempo, la memoria y el arte. Resulta evidente la fijación intelectual sobre la relación de la palabra escrita y la acción que despliega (es decir, la relación estético-política), asunto que la misma Ollé trabaja y tiene como centro de reflexión en su obra narrativa. Y esta vez queremos dedicarnos a un tema que si bien posee una incidencia menor, forma parte de la visión poética total de forma ineludible. Es el Acto de Mirar como configuración de una nueva estética del *voyeur*, que busca y se encierra el fetichismo de las imágenes para el goce, y que tiene implicancias no solo en el plano de lo artístico sino también de lo político y social.

Neo-vanguardia y nueva estética: El Acto de Mirar

En 1917, en la Exposición de la Asociación de Artistas Independientes que tenía lugar en New York, Marcel Duchamp presentó *Fuente de miradas*, una obra que escandalizó y fascinó por partes iguales. Un urinario echado y firmado, que aunque no llegó a ser expuesto realmente —y hoy se sospecha de su “autoría”— es sin duda un hito trascendente en el arte. La recepción fue en un tono similar al conseguido por Ollé 64 años después con *Noches de adrenalina*, dentro de la renovación estética de la poesía peruana conocida como neo-vanguardia, y específicamente como “integral e integradora” (Iubini, 2015, p. 78). No es en sí de extrañar esta filiación y evolución, y alrededor de ella desarrollaremos la línea investigativa presente.

Es el nombre con el que Duchamp (probablemente) bautizó su avezada obra el que funge como clave lectora. *Fuente de miradas* es una indicación flexiva sobre la posición que ocupa el arte en nuestra sociedad, siendo esta la del objeto hecho para ser mirado. Posteriores teorías han ahondado en este fenómeno de la relación quien-mira y lo-mirado como el sustento de la experiencia estética. Esto inauguraba una era en la que el arte, junto al cine, la televisión y ya la literatura, tiende a la mirada como legitimadora.

Giovanni Sartori, en su clásico *Homo videns* (1998) se refiere al *ictu oculi* (acto de ver) como la acción que domina nuestra actividad social a fines del milenio. Las “Sociedades Tele-dirigidas”, como las denomina, están caracterizadas por el empobrecimiento de la capacidad cognitiva gracias a la predominancia de los medios audio-visuales que nos eximen de la necesidad de retener información o pensar abstractamente. Pero Lipovetsky (2013) asegura que el hiperconsumidor actual “no es menos poseedor de una mirada estética, no utilitaria, sobre el mundo” (p. 18), capaz de encontrar cuadros en los paisajes ya que todo adquiere su respectivo Valor de Exhibición, trayendo a colación el término que Walter Benjamin trabajase en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989).

Es un hecho que la apertura y triunfo de los Museos significa en sí el triunfo del Valor de Exhibición sobre el Valor Ritual, y si bien los Museos modernos están abocadas a la función de *permitir ver el Arte* a las masas, y constituyen parte importante de la institucionalización de las vanguardias (papel que las plataformas audio-visuales y las propias campañas comerciales han tomado ya) la literatura sigue poseyendo el principal Valor de Exhibición institucionalizado en el mundo del arte, y no es ajeno a la lógica del mercado.

No es desconocido, y Susana Reisz (2016) nos lo recuerda, el *boom* de autobiografías en los que individuos del mundo del espectáculo (que Lipovetsky (2013) llamaría ya hoy hiper-espectáculo, y Groys (2014) a sus miembros directamente *personajes auto-diseñados*) exponen sus vidas. No es de extrañar tampoco el triunfo de programas donde famosos (sin ningún talento en particular) narran sus vivencias más íntimas ante el juicio público (y un linchamiento mediático —sacrificio simbólico— que es necesario cada cierto tiempo) recibiendo un tratamiento estético por parte de la cámara y sus filtros para llegar y reemplazar lo real en nuestros televisores, aparatos que han asumido un rol formativo. Todo este proceso constituye apenas una parte de la estetización del mundo y la vida a través de los valores del consumo que critica tan fuertemente Lipovetsky, pero al que se le adelantó Ollé en un poemario contestatario que pone estos y más elementos de manifiesto, como por ejemplo:

y me pierdo en el scherzo delicioso de ser el que mira
y el doble placer de ser el objeto que se mira (1992, p. 24).

Es la mirada como experiencia estética uno de esos temas principales tratados en *Noches de adrenalina*, siguiendo a William Rowe en un texto publicado originalmente en 1996 pero recogido en *Esta mística...* del 2016:

[...] 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 [...]) La necesidad de mirarse a uno mismo contra la mirada fija del otro (madre, médico y hombre amante, son los principales agentes) es dramatizada varias veces, con el espejo como parte central de la acción (pp. 87-88).

Es importante señalar nuevamente el punto de nexo entre el plano visual y el plano literario. Esta tensión entre palabra-imagen es análoga a la relación político-estética, ya que entendemos que la lectura es un acto visual-cognitivo que nos remite a un mundo ininteligible, así como el *hacer* remite al *diseño*. La solidez histórica con la que se sostiene esta relación está cimentada en el estrecho acercamiento que las letras han establecido con lo visual desde los *Caligramas* de Apollinaire y el paisajismo urbano en Baudelaire, entre otros exponentes franceses. Se trata de dimensiones en constante retroalimentación y que hoy están hermanadas, por lo que ya no constituyen una contradicción modernista en la inaugurada etapa hipermoderna.

La anotación autobiográfica no es gratuita. Ollé exploró este género en sus posteriores novelas, y aun así una de sus obras más *sinceras* es la misma *Noches de adrenalina*, donde asume el enajenante pero liberador camino, cargado de ironía y cinismo, por el cual un artista pasa a ser su propia obra de arte (Groys, 2014), más vehementemente: “[...] el artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen” (p. 39) y se somete a la mirada radical del público, siempre escéptico sobre lo que ve, porque conoce bien el juego mostrar-ocultar. Pero Ollé decide exponer *la suciedad*, (Hernández, 2016, p. 125), el *levantarse la falda*, colocar lo obscuro o lo censurable en el punto de observación, hacer del cuerpo un nuevo Museo, poetizar el WC y de esa manera rechazar las revelaciones conservadoras que sirven para construir una imagen idílica e irreal del sujeto y construir una sinceridad no artificiosa². “Escribir es buscarse en la sonrisa de la fotografía” (p. 36) “La suciedad llegar a ser el

² Por supuesto, puede ponerse en duda realmente cómo es *producida* esa sinceridad, si asumimos el lenguaje (especialmente el poético) como un discurso ficcional, de estructura artificial y que corresponde al ocultamiento más que a la exposición. La sospecha se convierte en el recurso imprescindible de todo lector contemporáneo.

capítulo de mi existencia” (p. 46). Esa reacción (que puede entenderse como Contra-Cultural) es la misma que Walter Benjamin opera al oponer a la estetización de la política, la politización de la estética, y a su vez, es análoga a la esperanza de Lipovetsky de romper con la estetización comercial y buscar una trascendente.

Carlos Villacorta, en el texto que ya es todo un clásico en los estudios de Ollé, *Erotismo y Espacio...* publicado originalmente en *INTI* N°. 67/68 (2008, pp. 117-126), pero también recogido en *Esta mística...* (2016), plantea la ruptura de la imagen de la mujer representada, una falsedad de imagen, como mecanismo de una, llamémosle, Exhibición Sincera³. “¡CRAC! / y ¡CRAC!: rotura / de la imagen” (Ollé, 1992, p. 27) es el golpe de cierre de la primera parte del poemario, donde ha defenestrado los discursos dominantes —sus miradas— a cambio de exponerse y relacionar un cuerpo enfermo como una ciudad decadente. “Este regreso al pasado significa regresar al momento en el que la imagen de la identidad se quiebra, y cuyo reconocimiento al mismo tiempo duele y produce el goce” (Villacorta, 2016, p. 179). Un dolor y un goce que es compartido, ya que “[s]u propia poesía sitúa a sus interlocutores-lectores en la doble posición de ser agentes de la opresión de las mujeres y de padecerla” (Rowe, 2016, p. 90).

En palabras de Groys (2014), “[...] somos capaces de ver las cosas como realmente son solo cuando la realidad que está detrás de la fachada muestra ser dramáticamente peor de lo que alguna vez habíamos imaginado” (p. 42, subrayado nuestro). Ollé, con el acto de ver y ser mirado (convirtiéndose en un espejo, de función identitaria) decide convertirse en un reflejo de su mundo: El abierto acto de exteriorizar lo interno que los otros ausculten solo para descubrir su irremediable reflejo. Es una suerte de parodia poética, que resulta trágica y verdadera (ya que la sinceridad es la capacidad para transmitir la verdad).

³ Puede entenderse como el Grado Cero del Diseño que plantea Groys, aunque debemos prestar atención a que el GCD es a su vez una formación de producción artificial que funge de mediación con la sospecha y la sinceridad.

Imágenes eternas y voyeuristas ocultos

Con el auge del consumo, somos testigos de una vasta estetización de la percepción, de la sensibilidad facticia, de una especie de fetichismo y de voyeurismo estético generalizado

Lipovetsky, 2013, p.18

Siguiendo con Villacorta (2016), podemos interpretar que la pérdida de un diente por nuestro sujeto poético es entendida como la pérdida de la imagen que debe diseñarse para la satisfacción de “las miradas dominantes” (p. 88). Por ello, queremos primero detenernos en los cuatro últimos versos de la página 12, el poema “Las relaciones con las partes de mi cuerpo...”.

Perder los dientes y no perderlo todo
Perderlo todo y no perder la vida
Conservar la vida y criogenizar el arte
Perder la vida industrializar la muerte

A nuestro parecer, son estos cuatro versos los que contienen y condensan con una fuerza casi sin precedentes toda una visión del cuerpo, la vida, el mundo y el arte. El silogismo, sostenido en una serie de contraposiciones, una especie de tira y afloja entre uno y el mundo, desliza un sentido potente sobre la desolación de la vida y la pérdida de un sentido del arte frente al incremento masivo de una industria que paradójicamente asume el arte como una de sus banderas simbólicas.

(NO) Dientes (SÍ) Todo
(NO) Todo (SÍ) Vida
(SÍ) Vida (S/N) Arte
(NO) Vida (S/N) Muerte

La cuestión del *Diente* como marca indefectible de la descomposición del cuerpo en un proceso natural, enfrentada violentamente contra las exigencias estéticas de un mundo mercantil, superficial y narcisista “-los dientes han subido- me avisa con firmeza / -¿también los esqueléticos?-” (Ollé, 1992, p. 17), está ahora presentada como parte constitutiva de la vida social. Los dientes, la sonrisa, son una marca, y la marca es una imagen que debe mantenerse a toda costa. La *Vida*, mencionada 3 veces, se defiende 2,

mientras que *Todo*, lo material, lo radialmente social, puede ser sacrificado, ofertado o vendido.

Sin duda hay una relación entre *no perder* y *conservar*, pero este segundo término tiene también connotaciones industriales, relacionado con técnicas de preservación de alimentos o de obras artísticas, que se intensifica con el término *criogenizar*, un acto de alta tecnología aplicado a cuerpos orgánicos, esta vez impuesto a la esfera artística. La criogenización induce a un estado en el que un cuerpo no está ni vivo ni muerto, está presente como ausente, y propio pero ajeno, y se nos presenta en su forma, pero sin sustancia. Cuando esta es la condición del Arte, la misma Vida ha perdido su valor, pero no hay un escape ni estético ni social, ya que la misma *Muerte* está industrializada, está sometida a los mecanismos del mercado, está reproducida y estetizada (como en los noticieros o en los filmes bélicos, melodramas e incluso acción familiar).

Aquí volvemos a conectar el primer y el último punto. Habíamos mencionado la pérdida del diente como parte del proceso natural de envejecimiento, es decir, del camino hacia la muerte. Que los dientes están comercializados es un detalle pequeño pero crucial de que la muerte está industrializada. Todos los procesos, etapas y momentos de la vida sufren esta estetización que en sí constituye el gran negocio del mundo: vender e instalar fantasías. El camino hacia la muerte está paleado de deudas y sueños.

De esa forma, llegamos al primero de los poemas que queremos analizar. Leamos:

Imagino lo que no existe para mí:
una taberna
y ser desnudada
que mi cuerpo gire entre el estallido
de la lujuria la convulsión de ser
oh, los que no tienen nada que perder
¡la suerte es de ellos!
estrujo mi escepticismo
si miro = soy

la voyeur abre su alma enlatada la desnudez de los otros
y me alejo del país donde la beatitud
es risible.

La dificultad para perderme en el acto de amor
consiste en no poder desfallecer sin algo

que próximo a ser verdadero rompería el lúgubre
placer cotidiano
para quien ve su propia iniciación
la pubertad es un jardín de subversiones humildes
o controladas pero destinadas al placer.

un estremecimiento ronda en torno a mí
en la tarde soleada bajo la vigilancia de los parientes
he asumido el riesgo del amor
con los ojos repletos de lágrimas
la desdicha desplaza la sumisión
la verdad de la intimidad consistía entonces
en gozar con la imagen como con un objeto natural

(*Noches de adrenalina*, 1992, p. 45).

Una poeta como Ollé que abre el caldero de los grillos metafísicos y viscerales de su interior para el escrutinio público es plenamente consciente de que convierte su ser en objeto, su poesía en mercancía, pero aquella, como ya hemos ido adelantando, sería una lectura descuidada y dejaría de lado varias aristas importantes.

La fórmula centrada *si miro = soy*, establece la relación identitaria (“=”) que marca la igualdad de conceptos. Esta vez, el acto (aunque en marca condicional) de mirar (el *ictu oculi*) está igualado a la marca del ser. Uno pasa por el acto para validar su ser, funde hacer-ser y se vuelve también partícipe de la anomia colectiva que impone un valor estético visual al mundo. *El artista hace para que otros vean*, podemos decir con Groys, *y ahora el artista se hace para que lo vean*, ya que paradójicamente requiere la validación social para que su arte adquiere un valor que no posee en sí.

Recordemos los versos: *la voyeur abre su alma enlatada la desnudez de los otros*
/
y me alejo del país donde la beatitud / es risible. Ollé no solo se coloca a sí misma en la palestra, como objeto de observación, sino que nos coloca a todos en esa posición, digamos que *democratiza* el punto de vista y nos desvela a nosotros mismos en nuestra actitud voyerista, y lo hace con tal precisión que la revelación de la hipocresía compartida es sutil. Somos verdugo y víctima.

Con estos elementos expuestos es imposible no aplaudir el remate preciso y consistente del poema en su última estrofa, en la que precisamos los 4 últimos versos:

“con los ojos repletos de lágrimas / la desdicha desplaza la sumisión / la verdad de la intimidad consistía entonces / en gozar con la imagen como con un objeto natural” (Ollé, 1992, p. 45). Los ojos, bañados o limpiados por las lágrimas, como metáfora de la aclaración de los cristales con los que vemos el mundo, pero a la vez como figura directa del rostro quebrado por el llanto ante una verdad que es cruda, dura y directa. Ya no hay simple dominación por ignorancia, sino la tragedia del conocimiento. Y aquella tragedia que marca al poeta como un sujeto habituado a *ser sincero* (nuevamente volvemos a Groys) no es más que la extracción del goce (y en el sentido lacaniano el Goce es a su vez el sufrimiento del sujeto) a través de la estetización del mismo cuerpo.

Completemos la lectura con fragmentos del poema inmediatamente anterior “Estar lejos de los sitios...”, donde se reconstruye un allí a través del recuerdo y se instauro la necesidad —enfermiza en cierto sentido— del placer en las imágenes de la memoria. “Si solo pudiera reproducir las imágenes en las que fui / suplicante / una noche me deslizaba en busca de mi hermano / estoy obsesionada por esta imagen [...] la transfiguración de las imágenes es el brillo de / nuestra fantasía” (Ollé, 1992, pp. 43-44). El sujeto imagina, construye aquellas imágenes, para enfrentar las imágenes conservadoras que las miradas dominantes buscan e imponen. Su capacidad creativa se convierte en un arma, es su posibilidad de estetización trascendente. “¡oh! no temer a imaginarlo todo / la ley alcanza lo real o no existe”⁴ (1992, p. 44).

Para continuar, estableceremos la filiación de la imagen con el cine, y no gratuitamente para fines de trabajo. El arte cinematográfico ha ido desinhibiéndose a través de los años. Desde la introducción del bajo mundo y el erotismo fatal en el cine Noir de los 40 y 50, la efervescente exuberancia de los 60 y 70, y sorteando la reacción conservadora de estas décadas, es un hecho que para los 90 y comienzos del 2000 la violencia explícita y los desnudos sugerentes se habían naturalizado. Hoy en día, la exposición y el alcance de numerosos tipos de violencia, cada cual más explícita que el anterior, ha conducido a la insensibilización. Más aún, como es nada novedoso afirmar, junto a Deleuze o Baudrillard, que el cine, desde aquella proyección donde obreros se

⁴ Es imposible negar la fijación de Ollé, o cuando menos su tendencia, a los asuntos psicoanalíticos, llegando a apropiarse de una retórica muy seductora y que sin duda daría pistas interesantes para la lectura de su poemario, pero consideramos que la Exhibición Sincera en Ollé puede llegar a nulificar los efectos de un análisis lacaniano. Todo está dicho.

veían a sí mismos salir de una fábrica, ha cambiado nuestra forma de entender lo real, y de cierta forma el obturador de la cámara ha capturado ideológicamente aquello que recibimos y aceptamos como real.

*ACTRIZ DRAMÁTICA INTERPRETA SU MEJOR FILM
EN LA VIDA REAL* (Ollé, 1992, p. 17).

El acercamiento de Ollé a lo cinematográfico está lejos de ser un episodio anecdótico o un mero detalle. En *Noches de adrenalina* suele pasar desapercibido *DAMAS AL DOMINÓ*, que no es otra cosa que un guion experimental, con descripciones poéticas y donde una serie de personajes curiosos interpretan una surreal conversación llena de matices y referencias culturales y “uno de los principales temas es la apariencia física” (Rowe, 2016, p. 87). Por supuesto, tanto el género teatral como el arte cinematográfico comparten la base del guion, pero en el poema (que abarca desde la página 28 a la 32) hay una incidencia constante en marcar el cuadro, dígame qué tanto puede “ver” el lector. Por ejemplo: “...UN VOLUMEN DE SIMONE AL LADO [...] LA MISMA ESCENA EN UN MARCO BUCÓLICO [...] (*la yerba era fina*)” (Ollé, 1992, p. 31).

No obviemos el aparentemente superficial elemento de los *Hombres apiñados ante un televisor*, televisor que está, si analizamos la estructura de la escena-cuadro, a los pies de una Estatua de Inca que a su vez está en el centro de un círculo de cemento del parque. Es decir, que el televisor está en el centro focal de la toma, configurando una analogía con la pantalla que nosotros deberíamos estar viendo. Somos de esa manera introducidos en la escena por un efecto de inmersión tan sutil como potente.

Es decir, que hay un trabajo consciente sobre el punto de vista porque fue pensado y organizado como la base de un proyecto audiovisual. Este, sin duda, es un poema que por sí solo ameritaría todo un trabajo de análisis equiparable a una Tesis, pero en esta ocasión nos interesa más como *performance* que hace evidente la actitud voyerista de la que está formando parte el lector.

El segundo de los poemas es anterior, se ubica en la página 37 de la misma edición, y es el siguiente:

Mi mente se hipnotiza
como si del cuello la sentaran en un rincón
como si ella tan pulcra y esmerada para un logaritmo
no soportara el hedor en los pañales
se posa, calla y si la mueve me quemo
o hago tripas este corazón

la fantasía exige algo más
un tratamiento brusco en las nalgas
la pornografía extrae del sufrir el placer

cuando nadie nos mira la indiferencia es una
forma de dominio
y estos sentimientos de coleccionista
rabia desesperación celos
la timidez es como el bien

nadie hace caso del bien
el mal tan pop como una vedette

yo la sodomizo sin desgarramiento sin crueldad
sin dolor
sólo presiono su espalda
mi pequeña almeja no da para más
(tampoco la sobriedad)

andrógino en otro cielo otra piel.

(*Noches de adrenalina*, 1992, p. 37).

Consideramos que de esta forma hay mejor exposición de los elementos tratados. En principio, volvemos a encontrar el acto de mirar, y esta vez marcado por el signo del poder. Es decir, que es preferible ser visible, *estar en la toma*, aunque sea de una forma programada o subordinada, a ser obviado por la cámara del mundo, ya que lo real es lo capturado, y lo que está fuera no existe. Nadie quiere quedar fuera, y estar fuera es signo de timidez-Bien, mientras que los ojos buscan la exposición-Mal.

[El Bien = Timidez / El Mal = Expuesto]

El Mal, no como un abstracto necesariamente, ni como un maligno, sino como una seducción, que es *tan pop como una vedette*. Se trata, básicamente, de la representación del mundo del espectáculo, en el que cada uno crea una imagen de sí mismo (y cuanto más canallesca, en los entendidos de Groys, mayor genialidad) con la que comerciar. Se remarca entonces la intensa relación entre el Ser y el *ictu oculi*, la

constante retroalimentación, como parte de la construcción de una imagen, un imaginario colectivo que está representado en la estructura de una fantasía.

Podemos entender que el ingreso masivo de la pornografía en la vida íntima de las personas es una consecuencia lógica de la dominación de la imagen y el narcisismo de nuevo cuño. Y la pornografía debe ser entendida como la mercantilización estética máxima (hasta el momento) del cuerpo humano y de la relación sexual, otrora sacra y protegida por los velos de las instituciones religiosas o civiles. Lo antes reservado para el claustro interno, ahora es expuesto en alta definición. El detalle es lo que importa, el acercamiento y el goce. Los cuerpos están operativizados para sublimarse en mero placer coital. Es la representación más directa y cínica-cinematográfica del artista por convertirse en su arte y por tanto someterse a la mirada del otro.

Nace un problema a superar entonces, un problema que es más como una trampa de arena. Groys (2014) lo definiría de esta manera: “en lugar de cambiar el mundo, el arte lo hace lucir mejor” (p. 37). El encierro en la esfera simbólica imposibilita cualquier efecto del arte en la sociedad, ¿cómo es posible entonces escapar a esa endogamia que enajena? Para empezar, la cuestión está siendo planteada erróneamente, o tardíamente.

Reisz (2016) y Niño de Guzmán (1995) comparten en cierto grado un planteamiento que deriva en preocupación. Es la cuestión a acerca de cómo determinadas obras se presentan como *Transgresión* (como discurso marginal) pero terminan recluidas como *Transacción*. Esto es, que los valores de rebeldía o desafío o desacato de una obra en su plano temático o formal, que en principio le granjearon una atención cautelosa o una seña negativa, pasaron a ser valores positivos, de fuerte atractivo para los fines del mercado editorial. Más aún, se refiere a una suerte de negociación sobre ciertas reivindicaciones (en un sentido extenso) para que estas aparezcan visibilizadas siempre y cuando pierdan su verdadera cualidad.

Ya no existe una condición libre del artista, así como todas sus formas contestatarias han sido asumidas y desvirtuadas. Pero esto supone no solo un escenario menos propenso para la “libertad artística”, sino un giro en la actitud de los artistas, más conscientes de su nueva condición y puede que con mejores armas para enfrentarse a

ella. La modernista dicotomía entre el Poeta Puro (entregado a los fines elevados de la poesía y solo a ellos) y el Poeta Comprometido (que instrumentaliza su obra para servir a fines políticos-sociales), está superada. O mejor es decir que este binomio ya está desfasado, ya no es aplicable. La actitud del nuevo poeta (que podría ser entendido como un sujeto intelectual postmoderno), oscila entre la Transgresión y la Transacción: se desplaza de uno a otro forjando recorridos marcados de irreverencia o cinismo.

Ollé reacciona contra esa búsqueda obsesiva del placer estético que impone la gran producción, y que en nuestra época no ha hecho sino incrementarse exponencialmente. Su poética, como nos detallan tantos críticos y comentaristas a través de las décadas, subvierte las expectativas de belleza, y denuncia el cinismo de unos cánones de perfección inalcanzables y que nos sumen —en términos psicoanalíticos— en una neurosis social, y estados de constante frustración.

Desde ese punto de vista, Ollé nos habla desde una posición profundamente comprometida. Comprometida con desmoronar este sistema de imágenes engañosas y denunciar los oscuros deseos del mundo, desde el compromiso de su cuerpo, su texto y su contexto, donde la Bio-política se impone con una lógica inédita. Y para ello recurre al *sacrificio simbólico* (Groys, 2014), convertir su cuerpo en el festín que el público debe degustar, solo para morir envenenado al descubrir que prueba su propia carne.

Ollé utiliza lo sucio, lo fisiológico y lo escatológico para presentar una versión *más sincera* del cuerpo humano desde una *performance* que puede ser interpretada de sospechosa porque busca la elevación de lo mundano, pero no es ni elevado ni mundano, denuncia un mundo narcisista a la vez que participa en su orden discursivo, nos arroja ante el tremendismo de lo auténtico-natural a través de figuras artificiales. A ello, Pollarolo (2015) nos responde que Ollé no es una escritora de categorías o casillas. La actitud de otorgar nomenclaturas puede identificarse con el rol de un Otro que armado con la razón segmenta y disecciona el mundo, una crítica conservadora que solo puede estar tranquila cortándole las alas al mosquito, mientras que Ollé reacciona desde la ambigüedad, el frontierismo, la acción del cruce, el movimiento, el lugar de la enunciación esquivo y cambiante y extraño, y por supuesto, desde la actitud de no

saberse libre del mundo que denuncia, desde la tragedia ser parte del corrompido sistema (orgánico o social) que ha revelado.

Terminando

Tras este análisis, que definitivamente no cumple con las más altas expectativas, podemos barajar un grupo de ideas a modo de conclusiones.

En principio, identificamos la existencia de un nuevo escenario de la esfera artística. El desarrollo de las técnicas de producción y reproducción (más o menos acelerada, más o menos sincronizada en amplias partes del mundo) ha conllevado a una transformación de nuestras experiencias estéticas y ha influido a su vez en la conciencia del artista, haciendo que redefina, y a veces indefina, su papel y sus objetivos en el nuevo mundo. Este escenario recibe el nombre de Hiper-modernidad y está marcado como la Era Trans-estética, que requiere una actualización de los estudios de Estética.

Esta nueva condición está marcada por la predominancia de lo Visual como pauta para medir, transmitir y recibir el valor estético. La extensión *ad infinitum* de las redes mediáticas, la evolución del lenguaje cinematográfico, el Aceleracionismo de la vida cotidiana, y la fusión-absorción de las formas artísticas de vanguardia o rebeldes por el modelo capitalista imperantes para paliar sus debilidades espirituales, ha devenido en la desacralización del Arte, y la misma humanidad ha pasado a ser objeto artístico que aprecia a su vez una realidad cada vez más fantástica y desprovista de sustancia.

Una voz tan descarnada y directa como la de Carmen Ollé supo intervenir y marcar con una fuerza inusitada estas cuestiones. Centrándose en el cuerpo, Ollé reflexiona e ironiza sobre los ideales de belleza narcisistas que dominan la esfera pública y privada —con nefastas consecuencias en ambas⁵— y a cambio se convierte ella —como mujer, como poeta y como intelectual— en un objeto artístico que escudriñar revelándonos en el proceso que participamos, incluso de manera inconsciente, de esta actividad voyerista.

⁵ Véase *La industria de la vagina* (2011 [2009]), Sheila Jeffreys.

De esa forma, así como la nueva época ha dejado obsoleta la oposición arte-industria, quedan desfasados los encontronazos entre los Poetas Puros y los Poetas del Compromiso Social, ya que Ollé consigue superar aquella dicotómica trampa, y encontrar terrenos desde los cuales enunciarse, si bien la persigue la sombra de una realidad condenada a la repetición o un deseo sublimado hasta la desaparición. La tragedia del poeta consiste en haber dejado una pista tras de sí que otros seguirán.

Ollé ha renunciado conscientemente a continuar escribiendo poesía, quizás como último acto de compromiso como esta, como *suicidio simbólico*. Al ya haber explorado lo necesario, hasta el punto de la escarbada, y dicho lo que debía decir, con la violencia y el cinismo que lo enmarca todo en el tono de la auto-denuncia, tan solo restaba sellar la muerte simbólica de la propia poeta, un suicidio voluntario asumido con la irreverencia de un signo fúnebre desacralizado. Es la consecuencia máxima de los preceptos trabajados en el poemario, la repercusión del arte en lo social, la estética pasando a ser ética.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ CHACÓN, E. (1982). Reseña de *Noches de Adrenalina*, de Carmen Ollé. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), 224-226.
- BARCELLOS DE ZARRIA, C. (coord.) (1995). *Antología poética. Peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones G. A. P.
- BENJAMIN, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Iluminaciones, Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Madrid: Taurus.
- FREYRE, M. (10 de marzo de 1994). La paradigmática creación literaria de Carmen Ollé. En *Gestión*, 21.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (6 de marzo de 1994). Aportes femeninos a la literatura peruana. En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 23.
- GROYS, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HERNÁNDEZ, B. (2016). *Noches de adrenalina*, Abyección y Narcisismo. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 117-139). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- IUBINI V, G. (2015). *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé como poesía integral neovanguardista. *Estudios Filológicos* 55, 77-92.

- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2013) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ MAGUIÑA, S. (29 de enero de 1983). “El cuerpo en la poesía peruana”. En *El Diario marka*, p. 7.
- NIÑO DE GUZMÁN, G. (14-15 de enero de 1995). “Los deseos oscuros: ni tan marginal ni tan reciente”. En *El Mundo*. p. 4D.
- OLLÉ, C. (1992 [1981]). *Noches de adrenalina*. Lima: Lluvia Editores.
- POLLAROLO, G. (junio-julio de 2015). “Como un toro indomable. Sobre la obra de Carmen Ollé”. *Buensalvaje*, 34-35.
- REISZ, S. (1996). Poéticas femeninas en el fin del milenio. En *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Universitat de Lleida.
- _____ (2016). “¿Transgresión o negociación?: Sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente”. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 233-245). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- ROWE, W. (2016). “Carmen Ollé. Mirar y oír”. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 79-105). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- VILLACORTA, C. (2016). “Erotismo y Espacio en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard”. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 175-189). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- WESTPHALEN, Y. (13 de junio de 1993). Acerca de la obra poética de Carmen Ollé. En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 16.