
Agata Cristina Cáceres Sztorc

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID: 0000-0002-2285-7334

Entre el cuerpo dominado y la escritura liberadora: feminismo latinoamericano en *¿Por qué hacen tanto ruido? (1992)*, de Carmen Ollé

Introducción

La escritura de las mujeres en el Perú se caracteriza desde sus inicios por su fuerza reivindicadora. Oviedo (2009: 167), señala su comienzo con la lejana Clorinda Matto de Turner, quien, pese a su tono nostálgico, supo elevar las demandas de los indígenas, y alcanza hasta su heredera Magda Portal en la lucha por los derechos sociales y políticos. Una literatura comprometida, como lo fuera también la obra de Flora Tristán. Esta activa participación política y literaria no niega otros nombres. Se hace obligada la referencia a Blanca Varela (1926), quien se sitúa como el puente que enlaza la poética anárquica de Magda Portal con la poética del cuerpo de María Emilia Cornejo (1926), Carmen Ollé (1947), Giovanna Pollarolo (1952) o Rocío Silva Santisteban (1963).

Como bien destaca Oviedo (2009: 171), la originalidad del lenguaje áspero y antipoético de Ollé en *Noches de adrenalina* desenmascaró el deseo sexual de la mujer e inició la puesta en práctica de un estilo duro, poderoso, una ruptura del tabú y una reivindicación de lo considerado tradicionalmente negativo en lo femenino: la edad, la dieta, el envejecimiento, la lucha por la belleza y por el amor, la imposibilidad de retener e incluso el no querer retener al amado, lo que convierte a la relación en instantánea y fugaz.

La producción en prosa, *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), se inicia con una presentación de Blanca Varela, en la que calificaba con acierto la obra de Carmen Ollé: “[...] esta mezcla despiadada de poesía y realidad no debería sorprenderme; aunque no haya leído antes, en el Perú, un testimonio femenino semejante” (1992: 7). El recorrido no es solo una lucha, como describe Varela, “lucha con el ángel fornecedor y poeta” al que se suman “La infancia y la madre, el desarraigó y la enfermedad, la pobreza y la humillación”, sino “una ciudad, horrible y entrañable, que la autora recorre en un tiempo que semeja un único día interminable, con su noche interior y paralela” (1992: 7-8).

La narrativa de Carmen Ollé, particularmente en su obra *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), representa un punto de inflexión en la literatura peruana de fines del siglo XX. Esta novela aborda las tensiones entre el mandato social impuesto al cuerpo femenino y el impulso emancipador de la escritura. La protagonista, Sarah, es una figura que articula las frustraciones de una subjetividad femenina atrapada en las estructuras patriarcales. Este artículo propone analizar dicha novela a partir de un enfoque metodológico feminista contextualizado en América Latina, reconociendo las especificidades históricas, políticas y estéticas que configuran el pensamiento de autoras como Luce Irigaray, Liuba Kogan, y teóricos como William Rowe. Además, se integran los aportes de la crítica iberística polaca para enriquecer la discusión y dar cuenta de un diálogo académico transnacional.

El análisis parte del reconocimiento de que el feminismo en América Latina tiene características particulares derivadas de la historia política de la región. Autoras como Francesca Gargallo, Marcela Lagarde o Norma Mogrovejo han subrayado la importancia de concebir un feminismo no eurocéntrico, profundamente atravesado por la violencia política, la desigualdad económica y el legado colonial. En este contexto, la obra de Carmen Ollé no puede entenderse sin considerar las condiciones materiales y simbólicas de producción literaria en el Perú de los años ochenta y noventa. La escritura de Ollé se sitúa en el cruce entre la tradición poética radical de Hora Zero y la irrupción de una subjetividad femenina que reclama espacio propio. La voz narrativa de Sarah constituye un ejemplo de lo que Rowe ha llamado una poética radical, en la que el cuerpo se convierte en campo de batalla entre la sumisión y la autonomía.

Contextualización histórica y literaria

El interés creciente por los estudios poscoloniales y feministas latinoamericanos en Europa del Este ha generado nuevas lecturas transnacionales. Hołubowicz (2022) analiza cómo las autoras chicanas y latinoamericanas han sido marginadas del canon crítico polaco, proponiendo puentes conceptuales entre los

feminismos del sur global. Este enfoque permite situar la obra de Carmen Ollé en un marco crítico compartido por escritoras como Gloria Anzaldúa, cuya conciencia mestiza también confronta sistemas de exclusión intelectual y estética.

Consideramos pertinente contextualizar el marco histórico-literario en el que se desarrolla la obra de Ollé. Como bien recuerda Cobas Carral (2012: 75), cuarenta años después del esplendor de las vanguardias históricas, surge en el Perú el movimiento *Hora Zero*, “colectivo de ruptura que remeda parte de aquel espíritu subversivo y que se plasma en una escritura pensada como un recomienzo capaz de transformar la realidad a través de una práctica poética comprometida con la complejidad social y étnica peruana”. Cobas Carral (2012: 76) señala que:

Aun coincidiendo con los reparos que provoca la aplicación del criterio generacional como medida ordenadora del campo cultural por su carácter, en general, reduccionista, cabe destacar que –más allá de la fecha en la que nacen o publican los poetas de la llamada “generación del 70”– importa la influencia que tuvieron sobre ellos la revolución cubana y el surgimiento del “velasquismo”.

Iubini Vidal (2015: 79) recuerda que, liderado por Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, este grupo congregó, entre otros, a escritores con registros poéticos diversos, y aunque todavía está en discusión quiénes fueron sus integrantes, un breve recuento debe considerar a Tulio Mora, Enrique Verástegui, Jorge Najar, Mario Luna, Julio Polar, José Cerna y José Carlos Rodríguez. A reínta años de su surgimiento, y luego de múltiples balances, recopilaciones y recuentos literarios, es necesario preguntarse por el proyecto estético de una figura poco nombrada y poco estudiada en el contexto grupal: la poeta y narradora Carmen Ollé (casada con el poeta Enrique Verástegui, miembro del colectivo *Hora Zero*) quien trabajó en una Universidad como profesora de Literatura, además de pertenecer al grupo de escritores antes mencionado, conocidos por sus ideas radicales (Rowe, 1996: 173).

Además, Iubini Vidal (2015: 79) subraya que *Noches de adrenalina* (1981) de Ollé amplía y actualiza en clave de género las directrices de la poesía integral de *Hora Zero*:

En esta obra la metarreflexión y la intertextualidad tienen como finalidad construir una genealogía crítica que posibilita que la voz poética construya un marco discursivo para reflexionar sobre la escritura. La condición hipervitalista del poema total se actualiza en dos dimensiones: por una parte, en la poética de los espacios donde se contrastan las ciudades de Lima y París y, por otra parte, en la escritura de un cuerpo en crisis. La relación entre arte y política, en cambio, implica un desplazamiento desde el compromiso social enarbolado por HZ, a una crítica desde el cuerpo mujer.

El contexto de producción de *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) es fundamental para entender sus temas centrales. Durante los años ochenta y principios de los noventa, el Perú vivía una grave crisis económica y social agravada por el conflicto armado interno protagonizado por Sendero Luminoso y el Estado peruano. En este escenario, las mujeres no solo fueron víctimas directas de la violencia, sino que también protagonizaron resistencias comunitarias y familiares (Blondet & Montero, 1995). El feminismo latinoamericano que surge en este periodo se caracteriza por ser militante, popular y crítico con los modelos hegemónicos impuestos por el feminismo euroamericano (Gargallo, 2006). Asimismo, estuvo profundamente ligado a las luchas sociales de base, especialmente a partir de los movimientos de mujeres en contextos urbanos populares. Ollé recoge este legado en una narrativa atravesada por las tensiones entre cuerpo, escritura y poder. La autora se sitúa en una línea de ruptura, hereda y transforma la tradición de las vanguardias peruanas (Cobas Carral, 2012), incorporando en su obra una voz femenina que subvierte las normas estéticas y políticas dominantes.

Así, Ollé no solo participa en una genealogía literaria de escritoras que incluyen a Magda Portal, María Emilia Cornejo o Rocío Silva Santisteban, sino que su trabajo dialoga también con las contradicciones propias del contexto nacional. En este marco, el cuerpo femenino, la escritura y la ciudad se presentan como espacios atravesados por violencias simbólicas y materiales.

La figura de Sarah: maternidad, opresión y subjetividad escindida bajo el sistema patriarcal

Sarah encarna un conflicto profundamente moderno: el intento por articular un *yo* autónomo en medio de un contexto de opresión estructural. La maternidad no se presenta como un ideal, sino como una carga, un mandato social que interfiere en su deseo de escribir y su identidad como mujer creativa. Como señala Barrig (1982), la socialización de género en el Perú impone a las mujeres una identidad centrada en la afectividad, el cuidado y la subordinación al varón. Sarah lucha contra estas imposiciones desde un espacio ambiguo: no es una rebelde militante, pero tampoco una víctima pasiva. Su subjetividad escindida revela la tensión entre los mandatos de la feminidad tradicional y la necesidad de autonomía simbólica.

La novela de Ollé muestra cómo la mujer intelectual en el Perú urbano de los años 80 y 90 es vista con sospecha, incluso por su entorno íntimo, que reproduce sin cuestionamientos el modelo patriarcal (Kogan, 2009). Este conflicto puede relacionarse con el análisis de Śniadecka-Kotarska (2006), quien ha estudiado cómo en el Perú contemporáneo la figura femenina debe negociar su autonomía frente a expectativas familiares, religiosas y económicas.

Sarah se encuentra justo en ese cruce: intenta ser madre, trabajadora y escritora, pero ninguna identidad le proporciona totalidad. Sarah, la protagonista, es una mujer atravesada por las exigencias del trabajo doméstico y académico, atrapada en una familia patriarcal que desvaloriza su producción intelectual.

Como ha subrayado Liuba Kogan (2009), en contextos urbanos limeños de clase media, las mujeres interiorizan la necesidad de validarse a través del cuerpo y el desempeño materno. Sarah representa un quiebre: aún sometida a las dinámicas tradicionales, comienza a escribir, a recuperar su voz, incluso entre los silencios impuestos por la culpa, el deseo y el agotamiento emocional.

Sarah es una mujer que lucha en muchos planos. Mientras su esposo se dedica a hacer poesía, ella trabaja como profesora en la Universidad para poder pagar el mantenimiento de la familia; además de esto, tiene que encargarse de los quehaceres domésticos y cuidar a la hija de ambos, sin dejar de lado su anhelo de escribir, actividad que no puede realizar con exactitud por sentirse imposibilitada de plasmar la palabra en un texto. Se advierte que a pesar de que el personaje de Sarah opina constantemente sobre su entorno (mostrándonos así sus sentimientos, pensamientos y disconformidad respecto a su situación en el mundo, reflejada en sus actos), no lucha abiertamente con el sistema social en el que se encuentra.

La vida de la protagonista transcurre enfocada en su diario recorrido por las calles, el trabajo, el hogar, las noches solitarias, entre otras cosas. Además, su relación matrimonial se puede describir como una mezcla de cansancio, infidelidad, resignación y rebeldía, donde la lectura y el hecho de ser poeta están presentes en todo momento. Está resignada a la dependencia emocional que siente hacia su esposo, lo cual podría estar ligado a que Sarah vive en una sociedad patriarcal.

Según Irigaray (1994: 102), respecto a la fundación del patriarcado, la hija debía separarse de la madre y, por consiguiente, de su familia; la mujer pasa a formar parte de la genealogía del marido, tiene que vivir en la casa de este, llevar su nombre (apellido) e igualmente los hijos. Sin embargo, en el caso de Sarah, esto no se cumple del todo, ya que, por problemas económicos, ella sigue viviendo en casa de sus padres y no en la de su marido, además, ella es quien trae el sustento a la familia mensualmente.

En la mayoría de los casos, tal y como lo menciona Kogan (2009: 121-132), las altas expectativas educativas y laborales desarrolladas alrededor de los hijos hombres tienen como trasfondo la asociación de la masculinidad con la capacidad de proveer económicamente y con exclusividad a la familia. Las expectativas familiares puestas en ellos los inclinarán a estudiar profesiones social y económicamente valoradas que permitirán reproducir este modelo o sistema de género.

Queda claro que esta situación le ocasiona a Sarah problemas familiares, debido a que en la sociedad patriarcal se concibe al hombre como el que tiene

la responsabilidad de mantener el hogar, el que tiene que trabajar, y no la mujer. El hombre tiene que tener un trabajo en el que salga de casa y regrese agotado por el esfuerzo físico que este ha exigido, “[e]l trabajo según ellos, consistía en quedar exhausto al regreso de la calle o de la oficina, o fatigado después de limpiar la casa” (1992: 38-39). La familia de Sarah no valora el trabajo de Ignacio como poeta: “Mi madre dice que ningún libro de poemas nos dará de comer” (1992: 37), situación que se agrava aún más por el hecho de que este pasa todo el día en casa dedicado a la escritura y no se ve el resultado de su trabajo: “Todos estos años se había levantado de la cama sólo para volver a sentarse a escribir. Pero sus borradores permanecían inéditos en el ropero” (1992: 32). Esto ocasiona que se le considere como vago: “Cada vez que estallaba una pelea por una insignificancia doméstica, Ignacio terminaba en la picota: debería irse de casa -gritaban todos: no aporta ni produce ningún beneficio” (1992: 38). Esta situación a la vez es motivo de conflicto entre Sarah e Ignacio: “Me reprocha que esté mejor situada que él. Absurdo” (1992: 62).

Asimismo, en palabras de Cárdenas Moreno (2007: 37), Sarah siente que la invade la desgana debido a la rutina que supone llevar a cabo una serie de actividades que percibe como inútiles en tanto burocráticas, memorísticas, repetitivas, sin poder de creación y sin posibilidad de transformación. Dentro de ellas se encuentra su actividad de profesora de literatura en la Universidad.

Además, esta actividad de educadora no puede mantenerse un momento en el espacio donde solo importe el plano académico, sino que sobre este constantemente invade el caos social: “Estamos en huelga. Existe la amenaza de que no pagarán. Empiezo a medir la última moneda que nos queda para el stelazine, el meleril, la cajetilla de Premier y los gastos de comida” (1992: 36).

Entonces, la atadura fundamental a este universo que detesta tiene que ver con un factor de sobrevivencia, que pasa por la adquisición del alimento y la salud. En suma, el problema que impide que otros a nivel sentimental, emocional o artístico se puedan resolver, tiene como base un motivo económico. El conflicto se hace explícito: quiere huir, pero dos factores se lo impiden: en primer lugar, las condiciones materiales: “El dinero me permitiría escapar y levantarme de esta silla. De nada sirve querer ser una fiera si se tienen patas de cordero, de nada este pan ácimo si no puedo devorarlo. Mi pragmatismo es tan ridículo como mi romanticismo” (1992: 58).

Cabe mencionar que la tradición occidental proporciona una serie de estereotipos sociales que pasarán a incluirse dentro de la categoría de lo femenino. De acuerdo a ellos, la mujer aparece como un ser débil (debilidad física y debilidad intelectual), limitada para las actividades públicas que implican el sostentimiento familiar y la toma de decisiones, así como para la actividad política e intelectual; en contraposición a estos roles, ella se ocupará del cuidado del hogar, a su cargo se encuentran el bienestar del esposo y de los hijos. Según el planteamiento de Barrig (1982: 61) en cierta manera, los

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

Asimismo, Barrig (1982: 30) hace hincapié en que nuevamente aparece una concepción ambivalente acerca de las cualidades de la mujer; por un lado, es la encargada de resguardar, sobre todo, el bienestar moral de la sociedad desde el núcleo familiar; por el otro, es percibida como un ser apasionado e irracional, algo peligroso, ya que puede dejarse llevar fácilmente por arrebatos y realizar actos censurados por la sociedad.

Cabe recordar que dentro del marco mundial de liberación femenina, en el Perú ocurren dos hechos respecto a la condición de la mujer urbana: por un lado, se desencadena un movimiento de liberación femenina que avanza en torno a la liberación de las prácticas de dominio desde el hogar, a través del divorcio o de la opción de no casarse, y la progresiva asunción de roles educativos y laborales de importancia antes solamente reservados al hombre. Así Blondet y Montero (1995: 17) subrayan que a pesar del escenario social y político descrito se produjeron cambios importantes en la condición sociopolítica de las mujeres. La situación vivida obligó a numerosos grupos de mujeres a participar en el terreno público y a crear nuevas organizaciones y canales de participación.

Sin embargo, esta década, con su ambiente de violencia e inestabilidad social, hace que este movimiento de liberación tenga sus propias contradicciones y retrocesos, dificultades que, entre otros ámbitos, se observan en el plano laboral. Aunque las mujeres empiezan a acceder a un trabajo remunerado, y por tanto, empiezan a desvincularse del cuidado del hogar y de los hijos, las condiciones en las que se emplean todavía no se igualan a las del hombre; en muchas ocasiones la remuneración es menor, y en otras son fácilmente víctimas de acoso sexual, como le ocurre a Sarah dentro de la Universidad donde trabaja. De alguna manera esta situación, como decíamos, refuerza la idea del trabajo femenino como una carga frente a la precaria situación económica. En este contexto el trabajo no libera, sino que representa una forma diferente de opresión, y en el caso particular de Sarah, la imposibilidad de dedicarse plenamente a la literatura.

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

Había poseído a Ignacio durante esos diez años de matrimonio a través de su megalomanía, de sus celos, de su miedo a ser desplazado. Incluso reverencié su poesía como en una especie de liturgia. Sí, una liturgia de la que lentamente me sentía privada, no sólo con el tratamiento sino con su partida (1992: 23).

Ignacio representa para Sarah la imagen idealizada de lo que debe ser un poeta, motivo por el cual ella se subvalora como escritora y piensa que no está a la altura de él: “Me persuado que un poeta no necesita a una mujer poeta. Y si éste es un escritor que lo ha entregado todo a la literatura no puede vivir con alguien que no lo ha entregado todo” (1992: 29).

Existe entre Ignacio y Sarah una relación de dominio que se manifiesta en el rol que se le asigna a Sarah, dependiente afectivamente de él; para ella se encuentra reservado el rol de musa, o el de madre, los dos aseguran el bienestar del poeta, alimentando la subordinación y la objetivación del personaje femenino. En la medida que la función de musa y de madre niega la de poeta, el rol que desempeña la protagonista se encuentra estructuralmente apartado de lo que ella desea. En un primer momento, se tiende una relación de poder sobre Sarah, la misma que se encuentra moldeada bajo patrones tradicionales de la superioridad masculina, sobre todo para la realización de ciertas actividades, entre las que se incluyen el manejo de la palabra. La propia Sarah reconoce este estado de cosas: “Hay personas que se acostumbran a ser cazadas. Yo era una de ellas. Me parecía a un animal cazado que ataca inútilmente en la oscuridad” (1992: 23), o también: “Lo irracional en mí radicaba en que lo poético sólo servía para que me dominaran” (1992: 26).

El cuerpo como campo de batalla: deseo, envejecimiento y discurso

En *¿Por qué hacen tanto ruido?*, el cuerpo aparece como el lugar donde se inscriben las marcas de la opresión. La gordura, la vejez, la falta de deseo, pero también el anhelo de erotismo, se presentan como fragmentos de una subjetividad en crisis. El cuerpo femenino, como plantea Luce Irigaray, es el espacio desde el cual puede emerger una nueva escritura. La protagonista escribe desde la herida, desde la vergüenza, desde el deseo negado. En este sentido, el cuerpo se vuelve también un campo de rebeldía.

La narrativa de Carmen Ollé se inscribe en una tradición feminista latinoamericana que cuestiona las estructuras patriarcales desde la experiencia del cuerpo y la escritura. En *¿Por qué hacen tanto ruido?*, la protagonista Sarah encarna la tensión entre la domesticidad impuesta y el deseo de afirmarse como escritora. Su cuerpo envejecido, cansado y vigilado se convierte en metáfora de las múltiples formas de opresión femenina, pero también en

el punto de partida de una búsqueda emancipadora. Algo semejante señala Díaz-Szmidt (2010) al analizar la narrativa de Paulina Chiziane: en sus novelas, la mujer mozambiqueña aparece también marcada por la carga de tradiciones y mandatos que limitan su libertad, lo cual convierte al cuerpo en un escenario de tensiones entre sumisión y resistencia.

También, observamos que en la poesía negrista antillana, el cuerpo de la mujer negra fue representado como un espacio hipersexualizado, definido por “ancas, nalgas y grupas” (Flisek, 2019: 36). Estas imágenes reducen a la mujer a pura corporalidad y niegan su subjetividad, del mismo modo que en Ollé, Sarah es definida socialmente a partir de su función de madre, esposa y ama de casa. En este sentido, Gondek (2020) sostiene que el cuerpo femenino latinoamericano es moldeado por códigos de belleza y sexualidad impuestos por el catolicismo, el neoliberalismo y el machismo, lo cual coincide con el modo en que Sarah vive su vejez como degradación corporal.

El cuerpo femenino es uno de los ejes más significativos en la novela. Sarah vive el envejecimiento como una amenaza a su valía y al deseo de su pareja. La representación del cuerpo femenino enfermo, envejecido o insatisfecho aparece como una denuncia del mandato patriarcal que asocia la femineidad con juventud, belleza y disponibilidad sexual. La protagonista percibe su cuerpo envejecido y vigilado, incapaz de escapar del mandato doméstico y social. Este mandato es interiorizado por Sarah, quien se somete a dietas, tratamientos y autovigilancia. Kogan (2009) lo describe como parte de la lógica neoliberal que transforma el cuerpo en un objeto de inversión constante. El desgaste físico de Sarah remite a una existencia marcada por el control externo. La escritora peruana describe un cuerpo vigilado, atravesado por las exigencias de género, que apenas puede sostenerse en medio del trabajo doméstico y la maternidad.

Como observa Díaz-Szmidt (2010), la identidad femenina en Chiziane se construye en torno a un cuerpo que no puede desligarse de los condicionamientos sociales, ya sea el peso de la poligamia o el legado colonial. Esta lectura dialoga con Sarah en Ollé, quien tampoco logra escapar de un cuerpo vigilado y envejecido, atrapado por el mandato doméstico.

Además, Flisek (2019: 44) señala que “la existencia de la mujer negra es una existencia privada de escapar del cuerpo”. Esta observación resulta productiva para leer a Ollé: Sarah tampoco puede desprenderse de un cuerpo que funciona como límite y como cárcel. Pero Ollé subvierte esta lógica: al narrar ese cuerpo en decadencia, lo transforma en un cuerpo político. La escritura aparece así como un modo de reconfigurar el cuerpo desde el deseo propio y no desde el deseo del otro (Irigaray, 1994). Este acto de reinscribir el cuerpo en el lenguaje, tal como lo plantea Reisz (1996), es una forma de reapropiación del *yo*.

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

Podemos afirmar que en *¿Por qué hacen tanto ruido?* asistimos a la enunciación de una nueva voz que nace denunciando la violencia de la sociedad viril al nombrar y crear patrones dentro de los cuales la mujer ha de encajar. Se erige como un grito de protesta que revela la auténtica subjetividad de lo femenino. Esta revelación se hace a partir de una corporalización en tanto síntoma del malestar que se vive en otras dimensiones, principalmente la creativa: el cuerpo se transforma en signo de lo dominado; pero reclama su verdadera posibilidad transformadora y de búsqueda del deseo.

Además, según las investigaciones de Kogan (2009: 65-73), la percepción del propio cuerpo y el significado de la apariencia física se encuentran diferenciados según el sexo. En Lima, para las mujeres de clase social media y alta, la apariencia física tiene suma importancia; es un elemento de preocupación constante. Las principales razones por las que creen que deben cuidar su apariencia física son las de sentirse bien ellas mismas y ser bien consideradas por el marido y los hijos: el cuerpo es fuente de autoestima. Sin embargo, resulta de interés destacar que casi todas señalan estar disconformes con su apariencia física o que en todo caso pueden “mejorarla”. Esto nos indicaría la centralidad del “problema del cuerpo” en la vida de las mujeres de este sector socioeconómico en Lima. Y de la carga de frustración o de expectativas que encierra el cuerpo de la mujer en cuanto que adorno o portador de belleza.

En síntesis, las mujeres construyen una imagen devaluada de su propia sexualidad al mismo tiempo que exaltan la importancia de su apariencia física dedicando enormes esfuerzos y tiempo al cuidado corporal. El cuerpo representa, por ello, una de las principales fuentes de autoestima para las mujeres, aunque a la vez, un espacio de temor y frustración. Por un lado, porque difícilmente se sienten conformes con sus propios cuerpos. Y por otro, porque temen el desinterés de sus esposos o su infidelidad debido a su envejecimiento natural, tema que reiteradamente forma parte de la obra de Ollé.

Por un lado, en palabras de Reisz (1996: 105-106), dentro de su imaginario, dentro de su propia concepción, el cuerpo aparece como una respuesta, como un acto de rebeldía; así, por ejemplo: ante una escena en la que Sarah se ha figurado ver que una muchacha rodea el cuello de Ignacio, dice: “Yo me levanté la blusa y mis senos asomaron cerosos y calvos” (1992: 71). Por este camino llegamos a reconocer un resquicio a través del cual lo corpóreo es sublimado, de tal manera que la relación conflictiva que vive la narradora con Ignacio, paulatinamente se va desprendiendo de la dimensión erótica, y va

tomando el camino de la idealización, como estadio cercano a la separación definitiva, o por lo menos, como camino que permitirá hacer prescindible la figura de Ignacio: “Entonces ya no tuve ningún pudor en proporcionarle el dinero para que se fuera con ella. Yo estaría también hecha trizas, pero libre” (1992: 75).

Por otro lado, en todo momento dentro de la obra ¿Por qué hacen tanto ruido? la autora nos remite a lo corpóreo como centro de problematización de lo humano en general, punto de encuentro donde fijan los dilemas y las frustraciones del sujeto femenino. Es mediante la alusión a lo corpóreo como ingresamos en el universo del deseo, y de esta manera, nos acercamos también a las ansias de la narradora por percibir su cuerpo en la desnudez o en la posesión, deseo que corre paralelo al de creación (escritura), además, ambos se desarrollan en un continuo de frustración.

Asimismo, el tema del envejecimiento del cuerpo es un tema que se vincula con la obra de Ollé en general. El deterioro del propio cuerpo se deja notar cuando ante la imagen de una mujer apagada que camina, ella reflexiona: “¿Estoy sola y deforme como ella?” (1992: 73). Luego nos confiesa: “No quería cubrir mis cambios físicos con cosméticos ni en la peluquería. En todos mis sueños iba perdiendo progresivamente el mismo diente, hasta que me despertaba para comprobar que efectivamente estaba ahí” (1992: 85). Nuevamente, se relacionan el plano individual con el social y económico:

Quiero que todo estalle. Romperme. Empalidezco de hambre. Te sientes cercada, sin dinero y caminas directo a la degradación. La primera es la de tu naturaleza física: el adelgazamiento de los pómulos [...] Esta soledad, es la de los vagos que caen más bajo hasta que la sorpresa que motivan parece humana. En un terreno baldío: un vago, un demente, cuyos cabellos erizados parecen enredaderas mugrosas: una imagen de Lima que digieres como si digirieras mierda, ¿me gusta la mierda? (Ollé, 1992: 53).

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

Escritura, agencia y liberación simbólica

A lo largo de la novela, Sarah se enfrenta al bloqueo creativo, un síntoma de su subordinación emocional. Ignacio, su esposo poeta, representa la figura del genio masculino que acapara la legitimidad literaria. Sarah, al contrario, se autocensura y escribe en secreto, con temor a ser juzgada. Esta situación

simboliza la exclusión histórica de las mujeres del canon literario y de los espacios legítimos de producción cultural (Reisz, 1996). El proceso de escritura que realiza Sarah es doloroso pero emancipador. En la medida en que logra poner en palabras su malestar, su cuerpo, su entorno, comienza también a reconstruirse subjetivamente. Este proceso está en consonancia con lo que Rivera Garza (2005) ha llamado “escritura desde el cuerpo”: un acto político de resistencia frente al silenciamiento estructural. La figura de la mujer escritora aparece entonces como símbolo de agencia, aunque esta sea frágil, incompleta y en tensión.

Krzyżanowska (2015) propone que la escritura femenina en contextos posautoritarios como Polonia actúa como una práctica epistémica y política que subvierte jerarquías disciplinarias. Del mismo modo, la escritura de Sarah —aunque fragmentaria y cargada de temor— constituye una forma de producción de conocimiento alternativo, desde el margen y la experiencia encarnada.

La literatura, en la novela de Ollé, funciona como medio de autoconocimiento, como forma de autonomía. William Rowe (1996) ha planteado que la escritura de Ollé subvierte el orden patriarcal al apropiarse de un lenguaje poético-crítico que denuncia el malestar moderno desde el cuerpo. Sarah alcanza una forma de liberación no solo cuando se separa de Ignacio, sino cuando logra enunciar un discurso propio, cuando deja de temer al juicio externo y escribe para sí misma. Esta emancipación simbólica es el verdadero núcleo político del texto. Además, la escritura aparece entonces como el medio de resistencia. Sarah busca afirmarse como autora, inscribir su voz en un espacio simbólicamente vedado a las mujeres.

Según Díaz-Szmidt (2010), en las novelas de Chiziane la escritura se erige como un acto de afirmación identitaria frente al silenciamiento histórico de las mujeres africanas. De modo análogo, en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, la palabra escrita se convierte para Sarah en una vía de escape del encierro doméstico y en un gesto de autoafirmación. Mientras que en la poesía negrista la mujer negra fue mayormente reducida al objeto del deseo masculino, Ollé hace que Sarah luche por definirse desde la palabra. En este sentido, la escritura constituye un gesto emancipador que rompe con la representación de la mujer como simple soporte de la mirada ajena (Flisek, 2019).

Cárdenas Moreno (2007: 36) destaca que en medio del contexto social antes descrito (en el que se encuentra la familia de Sarah), se demuestra también un proceso de deterioro que desde lo económico se extiende hacia lo afectivo. La tensión dentro de la casa familiar, generará una sensación de aislamiento y encierro para todos los que la habitan, aunque con distintas connotaciones. Las dificultades económicas que sufren provocan una mayor incomprendición hacia las actividades artísticas a las que explícitamente se dedica Ignacio y, en secreto, Sarah..

Además, resulta interesante observar que por más que su insatisfacción nos quiera hacer creer que en cualquier momento se desprenderá materialmente de alguna de estas cargas, se percibe una imposibilidad de abandonar los roles y responsabilidades que le son impuestos. Probablemente, como bien apunta Cárdenas Moreno (2007: 38-39), la formación que ha recibido sea el impedimento; ella posee rasgos de la familia de clase media que guarda los parámetros morales de la burguesía moderna, por ello, el conflicto en gran parte del texto no tiene como desenlace la ruptura, sino que la respuesta a la disconformidad que vive la protagonista con su familia se va a resolver a través de la caída de la misma: el viaje de la madre a los Estados Unidos, donde se empleará como obrera, y con la venta de la casa paterna.

Así: “Mi madre se iba definitivamente al exterior, abandonaba el país, pero antes negociaría la casa en la que habíamos vivido más de treinta años. El teléfono ya lo había vendido. La casa paterna empezaba a desintegrarse” (1992: 67). Esta caída es bastante simbólica. Por un lado, parece liberar a la protagonista de las obligaciones y los reclamos que recibía constantemente, pero al mismo tiempo, despierta en Sarah un sentimiento de culpa, ya que reconoce no haber sido capaz de evitar la condición que su madre sufre actualmente: pasa de ser una excluida en su patria a una excluida en el extranjero.

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

Concerniente a la liberación que desea y necesita la protagonista a lo largo de la obra, debemos tomar en cuenta que para que haya liberación tiene que haber algún tipo de opresión. Al respecto, la socióloga Lora (1985: 21-24) afirma que la mujer vive una experiencia de opresión a partir del hecho mismo de ser mujer, ya que la diferencia natural biológica trae consigo una relación de desigualdad y sometimiento de un ser humano respecto al otro. La mujer es considerada un ser humano de segunda categoría, de modo que se le niegan capacidades fundamentalmente humanas. Esta negación de humanidad se refleja en la capacidad intelectual creadora y en la sexualidad entendida en sus aspectos de comunicación y afecto.

Para Lora (1985: 26), la opresión de la mujer no solo se da en una relación interpersonal, sino que la trasciende, expresándose en términos genéricos en la marginación de la mujer en cuanto que sexo, constituyéndose así en un hecho social. Este nuevo modelo de opresión se manifiesta en el ideal de la

mujer moderna: libre, por su independencia económica, fundamentalmente sin prejuicios sexuales, atractiva físicamente, deportiva, instruida. Este ideal de mujer supone de alguna manera una especie de capacidad sobrehumana para compatibilizar con una sonrisa en los labios las diversas tareas y responsabilidades de la madre de familia amorosa, la esposa comprensiva y atractiva, la mujer activa y trabajadora, y la eficiente ama de casa. Lora (1985: 30) subraya que este ideal ocasiona en las mujeres un profundo sentimiento de frustración por la imposibilidad de cumplir este múltiple rol, tanto por sus propias limitaciones, como por la sociedad que, si bien propone este modelo, continúa funcionando con graves síntomas de discriminación.

En el caso de Sarah, la opresión se manifiesta, por un lado, en su hogar, en su relación conyugal; su esposo Ignacio la hace víctima de una opresión psicológica, emocional. La humilla atentando contra su dignidad y autoestima al serle infiel. Además, él ejerce una forma de opresión que impide la realización de Sarah como escritora, pues, sabiendo que ella lo admira como poeta, subestima sus intentos de escribir: "El resultado es implacable porque no puedo hilvanar largas frases y Él lo sabe. Busca el instante preciso para recordármelo" (1992: 14). Sarah se siente débil, temerosa ante él: "Escribo mientras Ignacio duerme. Tomo cerveza y tiemblo ante la idea de que lo vaya a leer" (1992: 43). Asimismo, Ignacio siempre está comparando su percepción como escritora con otras que él considera admirables, como por ejemplo Katherine Mansfield: "La mejor escritora es ella", decía sonriente [...] (1992: 18). Toda esta situación trae como consecuencia el bloqueo de sus habilidades como escritora y la frustración con ella misma por no poder comunicar lo que lleva adentro.

En este contexto, la protagonista llega a un momento en el que al sentirse cansada, agobiada e inconforme con su realidad empieza a cuestionarla, lo que le lleva a reflexionar sobre su existencia, qué es lo que tiene, lo que quiere o lo que anhela en su vida, en otras palabras, se ve en el interior de ella misma¹.

Entonces, ¿a qué libertad aspira Sarah? Lo que necesita no es libertad en sí, sino liberación. La liberación que necesita es más interna (dependencia emocional) que externa (dependencia económica); es una liberación psicológica. En Sarah, la liberación es un proceso muy difícil, ésta va llegando conforme va sintiendo que ya no depende de sus sentimientos y de sus fantasmas internos. En el contexto personal, primero se libera de sus familiares cuando

¹ Esta actitud, según Rodríguez (1974: 12), favorece en ella, inconscientemente, la búsqueda de una liberación, puesto que, el hombre cuando está derrumbado en el mundo, sumido en el agobio de los objetos que lo rodean, en la uniformidad de la vida cotidiana, no puede alcanzar el sentido íntimo de la existencia sino que está a voluntad del estado de angustia que le produce la nada. Al enfrentarse con la nada el hombre descubre sus más ocultas posibilidades y, ante el sometimiento de una cotidianidad irreflexiva, logra la libertad.

su madre abandona definitivamente el país y vende la casa en la cual Sarah y sus familiares habían vivido más de treinta años: “Mi madre había partido a Nueva York [...] Lo primero que hice aquella insólita semana en la que ella partió fue recobrar mi libertad: probarla significaba vencer el tedio. El barco hace agua. Saltar. Y corrojo un poema que titulo la arbitrariedad” (1992: 78).

Luego, debido a una separación, se libera físicamente de Ignacio, pero emocionalmente su liberación se da poco a poco al cuestionarse su vida al lado de él. En este proceso ella lucha con sus sentimientos: “Sería importante saber si me ama todavía” (1992: 54); con responsabilidades: “¿Cómo entender a un Ignacio libre, ligero y seguro de sí mismo? Al parecer el tratamiento va dando resultados positivos. Yo dejaré de ser la columna y dejaré mi fuerza sin sentido. Librarme de esa fuerza puede significar una resurrección o la muerte” (1992: 55).

Respecto a su lado artístico, la liberación se da cuando empieza a encontrar su lugar como escritora, experimentando sus propias formas y manejo del lenguaje. Al no sentirse vigilada ni controlada emocionalmente por Ignacio empieza a despegar su faceta de escritora y siente que las palabras acuden, algo que antes era una especie de tormento y sacrificio:

Me veo publicando con un lenguaje pulido. Me pregunto el sentido de hacer algo parecido en Lima. Mi texto me deja ahora indiferente. Pensar que hasta hace algunos meses representaba para mí la figuración del sufrimiento. ¿O es que cada sufrimiento deja de ser cuando aparece otro? (1992: 64).

Finalmente, Sarah alcanza su liberación personal concluyendo con la siguiente frase: “La última sensación fue aplastar un pequeño insecto, tocar con la punta del zapato el líquido que se derramó de su vientre hinchado y expulsándolo hacia el exterior, cerrar la puerta” (1992: 106).

Conclusiones

El análisis de *¿Por qué hacen tanto ruido?* desde una perspectiva feminista latinoamericana revela la riqueza y actualidad de la propuesta narrativa de Carmen Ollé. La novela articula una crítica a la domesticación del cuerpo y de la palabra de las mujeres, situando a su protagonista en un proceso de subjetivación que pasa por la escritura. El feminismo que atraviesa esta obra no es abstracto ni retórico, sino profundamente encarnado en la experiencia vital, creativa y material de una mujer que lucha por reapropiarse de sí misma.

Cabe destacar que el feminismo latinoamericano, al que Ollé contribuye desde la narrativa, se caracteriza por esta doble operación: denuncia las estructuras de opresión sobre el cuerpo y propone la escritura como

herramienta de liberación. Asimismo, la narrativa de Carmen Ollé revela que el feminismo latinoamericano se sostiene en la reivindicación de la experiencia corporal y en la apuesta por la escritura. Al compararla con la poesía negrista analizada por Flisek y con la narrativa mozambiqueña interpretada por Díaz-Szmidt, se observa que, tanto en el Caribe como en África y en el Perú, la mujer ha sido atrapada en representaciones que limitan su subjetividad. Sin embargo, la posibilidad de reescribir esas representaciones desde la voz propia permite vislumbrar un horizonte de emancipación.

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

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

Como salida a esto, el texto abre dos posibilidades: en primer lugar, aceptar los parámetros impuestos, seguir en el engaño de creer que el rol establecido es el femenino auténticamente, camino que nos conduce directamente a la alineación. En segundo lugar, nos queda la lucidez y la conciencia de lo erróneo, el grito frente a una sociedad que opprime y amordaza, nos queda en suma, la rabia. De este modo, la palabra de Carmen Ollé se inserta dentro de un contexto en el cual, en toda América Latina, la mujer empezaba a penetrar en los distintos órdenes, antes reservados exclusivamente para el sexo contrario; el cambio a nivel económico, político y social, dentro de las relaciones intersubjetivas de la sociedad en la década del 70, tiene su correlato con la posesión de la palabra de una manera radical y descarnada.

Asimismo, destacamos que el mundo exterior, la familia, los vecinos y el entorno en general, aparecen como signos amenazadores, que la configuran según los paradigmas que tradicionalmente se establecen para designar

y valorar a las mujeres; la santidad o la perdición. Lo primero se relaciona con la mujer abnegada, guardiana del hogar, que procura la calidez y la prosperidad del mismo; lo segundo apela a la mujer como habitante de un mundo desordenado y protagonista de una vida al borde del desquicio, entregada a algo que para ellos es incomprendible.

Cabe mencionar que ganar el espacio de la escritura, al igual que de otros ámbitos artísticos, no ha sido fácil para las mujeres latinoamericanas y peruanas en particular. En el Perú, la década de los ochenta fue especialmente reveladora. Las poetas iniciaron una línea en la cual la sexualidad femenina empezó a jugar un rol importante, entre ellas Carmen Ollé con *Noches de adrenalina* (1981) causó gran impacto cultural. Ya a partir de los noventa, la novela peruana explora nuevos espacios y muestra una diversidad que transmite la imagen de un Perú plural que rompe la dicotomía tradicional entre lo urbano y lo andino. La novela de Ollé *¿Por qué hacen tanto ruido?* debate las relaciones de género, aborda temas como las relaciones familiares, la carga del trabajo, los deseos reprimidos y apagados, el envejecimiento, el engaño amoroso, las tareas del hogar, entre otros; todo esto sin dejar de lado la importancia de ser mujer. Se visualiza una serie de estereotipos sociales que pasarán a incluirse dentro de la categoría de lo femenino.

Finalmente, podemos afirmar que en *¿Por qué hacen tanto ruido?* asistimos a la enunciación de una nueva voz que nace denunciando la violencia de la sociedad viril al nombrar y crear patrones dentro de los cuales la mujer debe encajar. Se establece como un grito de protesta que revela la auténtica subjetividad de lo femenino. Esta revelación se hace a partir de una corporalización en tanto síntoma del malestar que se vive en otras dimensiones, principalmente la creativa: el cuerpo se transforma en signo de lo dominado, pero que reclama su verdadera posibilidad transformadora y de búsqueda del deseo.

Bibliografía

- Barrig, M. (1982). *Convivir: La pareja en la pobreza*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Blondet, C., & Montero, C. (1995). *Hoy: Menú popular. Comedores en Lima*. Lima: IEP / UNICEF.
- Cárdenas Moreno, M. J. (2007). *¿Por qué hacen tanto ruido?: Más allá del simple cuestionamiento, respuesta creativa frente al caos limeño durante la década del 80* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Cobas Carral, A. (2012). Hora Zero, una vanguardia latinoamericana en los setenta. *Revista Zama*, (4), 75-88. <http://ilh.institutos.filos.uba.ar/grupo/una-revista-que-se-edita-peri%C3%B3dicamente>
- Díaz-Szmidt, R. (2010). *Muthiana orera, onroa vayi? Dokąd idziesz, piękna kobieto? Przemiany tożsamości kobiecej w powieściach mozambickiej pisarki Pauliny Chiziane*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.
- Flisek, A. (2019). El cuerpo femenino negro en la poesía negrista antillana: construcción, cosificación y resistencia. En: *Revista de Literaturas Caribeñas*, 12(3), 35-47.
- Gargallo, F. (2006). *Ideas feministas latinoamericanas*. México: Siglo XXI.
- Gondek, K. (2020). *Reprezentacja kobiet latynoamerykańskich w literaturze i kulturze* [Tesis de maestría, Universidad Jagiellónica]. <https://ruj.uj.edu.pl/handle/item/237503>
- Hołubowicz, J. (2022). Why learn from Chicanas? Postcoloniality, whiteness and feminist knowledge production in Poland. *Teksty Drugie*, 2(188), 54-74. <https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/info/article/UOG889679de249b4501bedd322dc2a3a253/>
- Irigaray, L. (1994). *Amo a ti: Bosquejo de una felicidad en la historia*. Barcelona: Icaria.
- Iubini Vidal, G. (2015). Noches de adrenalina de Carmen Ollé como poesía integral neovanguardista. *Revista Estudios Filológicos*, (55), 77-92. <https://scielo.conicyt.cl/>
- Kogan, L. (2009). *Regias y conservadoras: Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Krzyżanowska, N. (2015). Kobiety w nauce i polityce: Feministyczna produkcja wiedzy i praktyka społeczna po 1989 roku. *Kultura i Edukacja*, 2(108), 145-158. <https://czasopisma.marszalek.com.pl/pl/10-15804/kie/722-kie2015/8335-kie2015203>
- Lora, C., Barnechea, C., & Santisteban, F. (1985). *Mujer: Víctima de opresión, portadora de liberación*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas – Rímac.
- Ollé, C. (1992). *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Flora Tristán.
- Ollé, C. (1993). La melancólica atracción por el abismo. En M. Robles (Ed.), *A flor de piel* (pp. 49-53). Lima: Peisa.
- Oviedo, R. (2009). La voz rebelada: Magda Portal, Carmen Ollé, Rocío Silva Santisteban, Ch'aska Wanka Ninawaman. *Revista Oltreoceano*, (3), 167-179. <http://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/index>
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*. España: Serie América, Edicions de la Universitat de Lleida.
- Rivera Garza, C. (2005). *Los muertos indóciles*. México: Tusquets.
- Rodríguez, L. (1974). Prólogo. En K. Jaspers, *Filosofía de la existencia*. Buenos Aires: Ediciones Aguilar Argentina.

- Rowe, W. (1996). *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Śniadecka-Kotarska, M. (2006). *Być kobietą w Peru (1980–2005)*. Universidad de Łódź.

Resumen:

Este artículo examina la novela *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) de la escritora peruana Carmen Ollé desde una perspectiva crítica feminista latinoamericana, centrándose en la relación entre cuerpo, opresión y emancipación creativa. Se propone un marco metodológico que combina el pensamiento de Luce Irigaray, Liuba Kogan y William Rowe con una contextualización ideológica e histórica del feminismo en América Latina. La figura de Sarah, protagonista de la obra, representa un sujeto atrapado en las contradicciones de un sistema patriarcal, cuya voz se convierte progresivamente en un vehículo de resistencia y autoafirmación. El análisis plantea cómo la literatura de Ollé participa en la construcción de una genealogía de escritoras que han problematizado el lugar de la mujer en la sociedad peruana, desde una poética radical del cuerpo y el deseo.

Between the Dominated Body and Liberating Writing: Latin American Feminism in *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) by Carmen Ollé

Abstract:

This article examines the novel *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) by Peruvian writer Carmen Ollé from a critical Latin American feminist perspective, focusing on the relationship between body, oppression, and creative emancipation. It proposes a methodological framework that combines the thought of Luce Irigaray, Liuba Kogan, and William Rowe with an ideological and historical contextualization of feminism in Latin America. The figure of Sarah, the work's protagonist, represents a subject trapped in the contradictions of a patriarchal system, whose voice progressively becomes a vehicle of resistance and self-affirmation. The analysis raises how Ollé's literature participates in the construction of a genealogy of writers who have problematized the place of women in Peruvian society, from a radical poetics of the body and desire.

Palabras clave: Feminismo latinoamericano, cuerpo, escritura femenina, Carmen Ollé, subjetividad femenina, patriarcado

Keywords: Latin American feminism, body, women's writing, Carmen Ollé, female subjectivity, patriarchy

Ágata Cristina Cáceres Sztorc – (Lima, Peru, 1982), absolwentka dziennikarstwa i nauk politycznych. Uzyskała tytuł magistra oraz doktorat ze Studiów Latynoamerykańskich (Instytut Iberoamerykański Uniwersytetu w Salamance, nagroda za pracę doktorską). Autorka książki *Miedzy autorytaryzmem a demokracją. Feminizmy, relacje płci i przemoc we współczesnej kulturze peruwiańskiej (kino, telewizja i twórczość literacka)* (2017, wyd. Peter Lang). Jej zainteresowania badawcze dotyczą studiów peruwiańskich, kulturowych i genderowych. Pracuje jako wykładowczyni i badaczka na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jest współpracowniczką naukową Instytutu Iberoamerykańskiego Uniwersytetu w Salamance i współpracowała z organizacjami pozarządowymi na rzecz praw kobiet w różnych krajach.