

Poesía y novela: el París de Carmen Ollé

Sylvia MIRANDA LÉVANO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El presente artículo trata de la importancia del discurso poético de Carmen Ollé como inicio de una toma de poder en el discurso literario femenino peruano, a través de la incursión directa del erotismo. A partir de la creación de esta poética se examinan los conflictos y los trasvases entre poesía y narrativa, en parte de su obra, como forma de establecer un canon propio, que relacionamos intrínsecamente con la experiencia urbana. Como ejemplo paradigmático de un discurso que se mueve entre distintos registros literarios, en relación directa con la experiencia de la ciudad, abordamos el tema de la contra-utopía parisina en *Una muchacha bajo su paraguas*. Nuestro trabajo incide en la relación de centralidad de la voz poética y la estrecha relación entre narrativa y modernidad urbana.

Palabras clave: Carmen Ollé, Poesía y novela, París-experiencia urbana

Poetry and Novel: Carmen Ollé's Paris

ABSTRACT

The paper is about the importance of Carmen Ollé's poetic discourse as the beginning of power seizure in the Peruvian female literary discourse through direct incursion of eroticism. With creation of this poetry, as a starting point, conflicts and transfers between poetry and narrative are examined, in part of her work, as a form of establishing her own norm which is intrinsically related to the urban experience. The topic of Parisian counter-utopia is addressed as a paradigmatic example of a discourse that moves amid different literary registers, directly related to the experience of the city, in *Una muchacha bajo su paraguas*. The paper insists on the relation between the centre point of the poetic voice and the close relationship between narrative and urban modernity.

Key words: Carmen Ollé, Poetry and novel, urban Paris-experience

SUMARIO: 1. Erotismo e interdicción de la palabra. 2. La construcción del propio canon. 3. El París de la contra-utopía. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía

1. Erotismo e interdicción de la palabra

En 1981 Carmen Ollé publicó su primer libro, el mítico poemario *Noches de Adrenalina* que abre sus páginas diciendo:

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque / cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen / nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada. // He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va / midiendo su

talle en las vitrinas como muchas preocupada / por el vaivén de su culo transparente. / Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer... (Ollé 1981:9).

Este libro marcó un hito en la poesía peruana escrita por mujeres en los años 80, tanto por su osadía como por la seguridad de su palabra y de su propuesta. La obra dio paso a una corriente de poesía femenina que se define en contraposición a los valores machistas de la sociedad peruana en particular y que se orienta hacia una búsqueda de liberación a partir del tema erótico.

El tono directo y confesional de Carmen Ollé, que ella misma declara en la línea de Michel Leiris y Georges Bataille, es el que desde su primer libro caracteriza su escritura como una pasión declarada por rebelarse en la palabra, por escapar a través de ella de ese enorme y aplastante anonimato en el que las verdaderas pasiones y las realidades ocultas, como la pasión erótica, la masturbación y sus fantasmagorías, la bisexualidad, la escatología, se diluyen.

Ella escribe para no perderse en el letargo de los días, en una ciudad y en una sociedad hipócrita que no tolera ser confrontada desde sus tabúes. La declaración directa del erotismo femenino o el tabú del cuerpo es, a simple vista, su bandera de batalla, otorgándole visualidad y efectividad desvelatoria a su discurso.

No pocos comentaristas se limitaron a esta imagen, al cliché de lo erótico, evitando ahondar en lo que realmente es enfrentado por la escritora, su lucha contra la interdicción de la palabra. El silencio, el escamoteo, la trivialización del erotismo, la confinación a un solo registro, en este caso el poético en el que se ha querido encerrar a Carmen Ollé para limitar el alcance de su narrativa, se presentan como formas solapadas de la exclusión.

Michel Foucault expresaba en *El orden del discurso*:

Se sabe bien que no se tiene derecho a decir todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de lo que sea... el discurso –el psicoanálisis nos lo ha demostrado–, no es simplemente lo que manifiesta (o esconde) el deseo; es también lo que es objeto de deseo; y ya que –esto, la historia no deja de enseñarnoslo– el discurso no es simplemente lo que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino es por lo que se lucha, el poder que se busca poseer. (Foucault 1971:11-12).

Así, el propio discurso es el objeto de deseo. Apoderarse de un discurso es detentar un poder. Esta es la gran importancia de la palabra que Carmen Ollé inserta en el contexto literario peruano, inaugura un discurso creando una estética nueva, rompe con esa interdicción que prohíbe a la mujer enfrentar los conflictos de su mundo desde el propio cuerpo. A partir de la declaración de esta libertad, establece otros desvelamientos, como la misma autora comenta en una entrevista con Roland Forgues:

Lo erótico es parte de un proceso y análisis de la infancia, de la juventud, del enfrentamiento con la vida, de la lamentación sobre la cultura. Está ahí lo erótico, es cierto. Pero me parece que no está presente como un elemento aparte, sino como un elemento integrante; un elemento que integra todo ese mundo complejo

de una persona que se enfrenta a la madurez... [Y más adelante continúa sobre el tema] A veces parece que lo erótico aflorara más y ahogara todos los otros elementos, pero si tú lees mis poemas con calma te vas a dar cuenta de que también está fusionado con una actitud crítica frente a muchas cosas. (Forgues 1991:148).

Esas ‘muchas cosas’ que ya se encontraban esbozadas o anotadas en su primer libro se desarrollan y amplían más en los siguientes escritos en prosa, en los que encontramos referencias a los prejuicios raciales ligados al único canon de belleza válido, el occidental; la irracionalidad como forma de revelación de una realidad y como puerta de acceso hacia la verdad; la ciudad: babel visionada desde el submundo de la marginalidad; la miseria económica y la degradación espiritual; la impotencia frente al fracaso; el miedo a la soledad; el deterioro de la solidaridad; los conflictos de la globalización; el problema de la inmigración; la problemática de un discurso fragmentado que, en sí mismo, representa la realidad del estado actual de la cultura.

La escritora asume, a través de la ruptura de la interdicción de la palabra, un camino de revelación de la realidad que la rodea a partir de la indagación en sí misma. Configura de este modo una escritura de la experiencia, bajo la forma confesional de la primera persona. El tono intimista de su discurso adopta la forma de la autobiografía, sea en verso o en prosa, como ocurre en sus libros: *Noches de Adrenalina*, *¿Por qué hacen tanto ruido?* o *Una muchacha bajo su paraguas*, en los que los elementos tomados de la vida personal de la autora forman la base del texto.

La elección de la desnudez del cuerpo, como afirma Bataille, “se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua” (Bataille 1997:22) y arroja al ser a la continuidad como estado opuesto a la muerte. De esta manera, un vivir en el deseo es un vivir absoluto, y el cuerpo desnudo se transforma en un emblema de vida: “y apenas iluminada por la lámpara esta desnudez no es / sino del deseo...” o “y el delirio es el abrigo de nuestra desnudez...” (Ollé 1981: 36). En otro poema este acceso a la dimensión erótica está vinculada directamente con la marginalidad, como una condición de libertad: “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!...” (Ollé 1981: 48).

2. La construcción del propio canon

La poesía le permite a la autora transitar por el escenario simbólico de un primer desdoblamiento. A través de la autoindagación termina construyendo –quizá sin proponérselo del todo– un doble liberado, que configura para ella, en respuesta a Forgues, lo más importante de su poesía: “...la tentativa de plasmar la conciencia de un personaje femenino que sea un ser humano complejo, conflictivo, real. No simplemente pintar un personaje tipo...” (Forgues 1991:158).

Este personaje que nace de la propia proyección es el que seguro de sí, busca establecerse como doble ficcional, más allá del campo estrictamente poético. Quiero decir, que necesita correr sus propias aventuras, para lo cual requiere un espacio físi-

co que encuentra en la narrativa como forma y en la ciudad como escenario, porque la experiencia desbordante de la ciudad induce directamente a la ficcionalización.

Carmen Ollé es conciente de este imperativo que en su escritura unen poesía, narrativa y ciudad, responde claramente a él cuando Forgues le pregunta: “¿Por qué has elegido la prosa para escribir? –Porque en el poema no puedo abrirme completamente, y lo que necesito ahora es desbordarme. Entonces la forma que mejor se ajusta a lo que yo quiero ahorita es la prosa. Pero dentro de la prosa vienen ritmos poéticos.” (Forgues 1991:157).

Esta forma de entender la escritura sea en verso o prosa como un espacio centralmente poético es un rasgo que define toda la obra de esta escritora. Un verso de *Noches de Adrenalina* ya señalaba esta constante: “poesía y prosa se desposan como en el acto de amor...” (Ollé 1981: 41). Por otro lado, Rocío Silva Santisteban da cuenta, desde el punto de vista formal, de los “versos largos, narrativos, a veces esquivos y a veces de un fulgor lacerante...” (Ollé 2002: 9) que componen el poemario, y señala ese marcado carácter narrativo de su escritura.

En este sentido, Carmen Ollé pertenece a la saga de escritoras que como Clarice Lispector, Marina Tsvietáieva o Ingeborg Bachmann incursionan en un espacio literario signado por la abolición de las fronteras de género, moviéndose desde la confesionalidad entre el diario, la autobiografía, la novela, la epístola, los ‘ritmos poéticos’, sin ser esencialmente nada de ello en exclusiva y asumiéndolos todos en una prosa que se hace a sí misma, a través no sólo de la variedad de registros que hemos anotado, sino sobre todo en la elaboración de la singularidad del lenguaje.

La disolución de las fronteras clásicas de los géneros literarios, en este caso poesía y novela, estuvo históricamente ligada a la experiencia de la ciudad moderna, nació de la aceleración del tiempo y la introducción de un nuevo orden producto de la revolución industrial. Esta aceleración se refrendó en la transformación del espacio urbano y en la alteración de la conciencia de la vida en la ciudad que se constituyó, desde ese momento, como una permanente red de comunicaciones que se sustituyen vertiginosamente. Para Baudelaire, Mallarmé o Rodenbach constituyó una verdadera revolución, a la que llamaron el poema en prosa o la novela lírica. En Inglaterra la narrativa de Charles Dickens expresa cómo la experiencia urbana del Londres de su época alteró su manera de ficcionalizar, confirmando que la visión es nueva forma que determina la escritura (Williams 2001: 202 y ss). En el estado actual de la experiencia urbana, la expresión literaria abarca un espectro tan variado que, como afirmaba en 1959 Maurice Blanchot, excede todos los límites:

Sólo importa el libro, tal cual es, aparte de los géneros, fuera de las clasificaciones –prosa, poesía, novela, testimonio– en las que rehúsa incluirse y a las que niega el poder de fijar su lugar y determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura (Todorov 1988: 32).

Al leer la obra de Carmen Ollé advertimos esta imposibilidad de clasificación. La propia narradora intenta aclarar su búsqueda, el establecimiento de su palabra, su deslinde con la tradición del verso que la constriñe, su deseo de desbordamiento en

una nueva forma. Esta problemática de la representación se percibe como la verdadera angustia, en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, dice:

Mi verso me impide ser libre, es una especie de camisa de fuerza. Mi antigua vacilación es perenne. Puede ser una excusa para confesar que he abandonado la concisión y que la densidad, si empiezo dudando, se me resiste. Desearía intentar un experimento, pero estoy llena de tics. Quiero decir que mis sentidos para captar otro tipo de asociaciones poéticas resultan insuficientes y son reemplazados por tics.

Debo hacer un esfuerzo para no caer en la tentación de ensayar de nuevo con el poema corto. ¿Pero qué es la poesía? No debo caer en la simplicidad de llamar a todo poesía.

...la poesía está donde debe estar, en el impulso que me llevaría hacia lo imposible. Ella asalta mi conciencia en un espacio que existe, pero ¿dónde? ¿dónde puedo encontrar a esa zorra? ¿cuáles son esos estados imposibles que ahora me abandonan y que me hacen luchar contra la dispersión?...

Estoy ahora de pie ante la ventana diciendo esto: la poesía se vive. Pero no puedo vivirla. (Ollé 1992: 11).

La búsqueda de una forma codificada de asumir la palabra se hace un camino imposible dentro de la dispersión. La problemática del lenguaje al que se enfrenta, en boca de la narradora, es la de cómo trasplantar ese impulso magnífico de la poesía hacia otra forma que no sea el verso, cómo articular un discurso más 'denso', en el que la poesía continúe, pero transformada, en la que el 'impulso' no se traicione bajo un argumento. Es obvio que Carmen Ollé busca otra forma expresiva que no es la prosa poética sino un lenguaje que se adapte a la experiencia del vértigo y de la fragmentación de la vida, que no la desvirtúe, pero que al mismo tiempo cobre su propia autonomía. Este cambio, según Blanchot, "Se desarrollaría, no engendrando monstruos, obras informes, sin ley ni rigor, sino provocando únicamente excepciones a sí misma, que constituyen ley y al mismo tiempo la suprimen." (Todorov 1988: 33).

De este modo, cada libro importante no sería más que la excepción que rompe la regla y que se transforma en canon, que otro, a su turno, inmediatamente reelaborará.

En la "Presentación" de *¿Por qué hacen tanto ruido?*, Blanca Varela, reflexiona sobre este hecho, preguntándose:

¿Qué es este libro de Carmen Ollé? Me lo pregunto no para clasificarlo dentro de tal o cual género, sino, para situarlo, para que me sea más fácil (menos peligroso) aproximarme a su verdadera naturaleza. Entonces, tal vez debería decirme qué quiere Carmen Ollé; qué pretende hacer con este texto y con sus posibles lectores. [Más adelante califica al libro] episodio aparentemente novelado de su vida de mujer y escritora... líneas, que se disfrazan de ficción para mejor extraviarnos... (Ollé 1992: 7).

En este sentido, Blanca Varela apunta esa dirección que la obra de Carmen Ollé explicita, el deseo de ficcionalización opuesto al de referencialidad. Este es el meo-

llo del problema. Cómo ficcionalizar sin perder la referencialidad. En el deseo de imbricar estas dos identidades se produce, esa excepcionalidad, de la que hablaba Blanchot.

Para Tzvetan Todorov “Un género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. (...) No ha habido nunca literatura sin género, es un sistema en continua transformación...” (Todorov 1988: 34), porque parte ante todo del discurso humano cuyo centro es la imaginación.

Este es el caso en que se encuentra esta autora al tratar de salir del verso para volcarse en la narrativa, intenta combinar la voz confesional que la dirige hacia la autobiografía, con el deseo de encontrar otro espacio, el espacio de la ficción, que la libere de la confesión pero que, al mismo tiempo, no la pierda como sujeto central de la obra. Ella vive en la palabra lo que la realidad estrecha le niega, una realidad que va más allá de su ciudad y sus valores sociales, una realidad que nunca la podrá compensar. En esto radica su impulso poético, en que la historia que se cuenta nunca es el fin sino el medio para poner en juego la experiencia caótica y angustiosa de la vida.

Esta búsqueda ficcional se hace patente en *Pista falsa*, novela en la que la escritora retoma la estructura de la novela policial y la tercera persona narrativa, que le permite convertir su doble ficcional en un personaje que no deja de ser ella misma, pero se convierte en un ser independiente que se introduce entre el misterio y la neurosis en pos del esclarecimiento de un aparente suicidio.

Este cambio nos coloca en la óptica de entender que los géneros se rigen, “por un principio dinámico de producción” (Todorov 1988: 40), y que cambian según cambia la sociedad y la cultura. Es cuando Carmen Ollé no habla desde sí, sino desde lo que la rodea, que une su impulso vital al unísono con el ritmo real de su ciudad, que el cambio se hace posible. Vive en un mundo fragmentado, neurótico, desintegrado en aras de la modernidad de la especulación. La Lima globalizada de finales del siglo XX, marginal y violenta, se pone en pie en su discurso y la forma que adopta responde no sólo a su tiempo sino a sí misma.

A finales del XIX Baudelaire expresaba que su sueño de una ‘prosa poética’ nacía “principalmente, de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones” (Baudelaire 1986: 46).

La obra de Carmen Ollé constata este principio de la literatura moderna, el espacio de emancipación del doble ficcional es la ciudad. La urbe, su caos y sus caleidoscopios, que pide el ‘derrame’, el verso narrativo, el retorno de todas las formas de la ficción.

3. El París de la contra-utopía

Las ciudades que impregnan el imaginario de la escritora son Lima y París fundamentalmente. Hemos elegido hablar desde París porque es desde este centro del mundo en el que descubre la realidad de la contra-utopía que da a su narrativa posterior ese realismo neurótico que une a todas las grandes metrópolis de nuestra

época. Consideramos que a partir de la experiencia de la megalópolis parisina, la autora templa su vocación de escritora. La experiencia europea y París como centro, actúan primero como detonante, provocan la crisis existencial y escritural que emancipa al escritor de cualquier otro destino que no sea la escritura, para después constituir en su obra el recuerdo que permite perseverar en ese destino ante tantos simulacros de rendición, frente a la vida diaria y sus contingencias.

En *Una muchacha bajo su paraguas*, libro escrito por la misma época que *Noches de Adrenalina*, hacia 1980, pero publicado veintidós años después, en 2002, escrito después la experiencia parisina, en el tono confesional del diario novelado y en primera persona, nos da cuenta de la experiencia del viaje iniciático que tantos peruanos y latinoamericanos hicieron a la ciudad luz, en busca de la utopía literaria y el deseo exuberante de correr una aventura en un espacio liberado.

Un hito importante en el mito de París lo marca indudablemente *Rayuela* de Julio Cortázar, a la que le siguieron tantas otras novelas de los autores del *boom*. Obras que vuelven a renovar el mito de París, que desde el siglo XIX no ha parado de transformarse, guardando algunas líneas axiales como son las de París = laberinto, París = encrucijada sentimental, París = Espacio fascinado de liberación.¹ París fue un mito para Baudelaire, para Cortázar entre la década del 50 y 60, y también para Carmen Ollé, por lo menos en el deseo y en los instantes de fascinación, que escribe desde la experiencia de los escritores peruanos en el París de los años 70.

Obviamente las variables han cambiado, como afirma la misma narradora,

Los personajes de Cortázar eran una mezcla de argentinas y francesas lánguidas. La atmósfera que rodeaba a la Maga no era más aprehensible que nuestros paseos con Marga o Celia por las orillas del Sena bebiendo cerveza enlatada. Estos bajos fondos habitados de noche por los vagabundos del verano (Ollé 2002: 27).

El París de los años 70 guardaba del espacio mitificado, la marginalidad húmeda de sus *chambres de bonnes* y sus monumentos decimonónicos, el resto era como cualquier otra megalópolis, con sus ricos y sus pobres, con sus ciudadanos de primera y de segunda. Pero sobre todo, en el libro de Carmen Ollé emerge, especialmente, como una contra-utopía, la realidad de la inmigración económica:

Éramos escritores y amábamos el París decimonónico, pero los administradores no estaban dispuestos a perdonar nuestra falta de l'*argent*...[Y más adelante] Ser un sudamericano en París era como ser aventado a un molde de queso normando pasteurizado... (Ollé 2002: 16 y 19).

Roberto Bolaño, al que Carmen Ollé y Enrique Verástegui conocieron en Barcelona en los años setenta, narra también, en *Los detectives salvajes*, la experien-

¹ Julio Cortázar, intenta definir París en términos simbólicos, porque su París no deja de ser una gran metáfora del centro: "París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos." (Cortázar 1997: 351).

cia de los poetas latinoamericanos en París, en el mismo período, coincidiendo en su relato con el declive mítico de la ciudad luz. En boca de uno de sus personajes, una joven francesa cercana a los latinoamericanos, expresa: “vivir en París, es sabido, desgasta, diluye todas las vocaciones que no sean de hierro, encanalla, empuja al olvido” (Bolaño 1998: 235-235). Pero, además, muestra los límites reales con los que se tiene que enfrentar el escritor, expresado a través del personaje del poeta peruano que no logra traducir a un poeta francés: “Y fue entonces cuando se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa.” (Bolaño 1998: 234).

Ese cúmulo de experiencias reales difería mucho de la magia caótica e intelectual del mundo cortazariano. En la novela de Carmen Ollé está expresado en esos pequeños trabajos sin *calidad* a los que los personajes escritores se ven sometidos: “Y en París, yo hago *ménage* y Celia se ha conseguido un mecenas a cambio de concesiones...” (Ollé 2002: 25). Nos habla también de esas estrategias que el inmigrante asume frente a la hostilidad de la sociedad a la que se enfrenta: “Conservar la mirada semicerrada, opaca, era un buen truco para devolver el rechazo de otra mirada.” (Ollé 2002: 36).

En medio de esa realidad surge una nueva identificación, el referente ya no serán los escritores de éxito de París sino esos personajes venidos de todos lados con sus esperanzas a los que la ciudad luz termina destruyendo, los nuevos héroes modernos: “En París me alegraba de no haber caído en la trampa. Las empresas, el éxito, nada de eso contaba. Acá otros eran mis congéneres: el inmigrante, la niña árabe, Nanette, aunque transitorios (...) ellos constituían mis congéneres.” (Ollé 2002: 55).

Entre el mito descolorido y la realidad lacerante la escritora puede vivir su contra-utopía parisina profundamente. Entra en un *racconto* de personajes e historias de amor o de deseo, de frustraciones y anhelos eróticos, de amores de pasaje, de historias que se escriben en una vieja Underwood durante la noche. Relata los avatares de escritores y pintores que se reunían en la vieja buhardilla del Nro. 13 de la avenida Georges Mandel para charlar, leerse poemas, tomar vino tinto. Una pobreza diurna que por la noche se exorcizaba en la libertad de una vida que tenía al menos marginales tintes de heroicidad: “Fernando echaba de menos la buhardilla vieja y destartada de Mandel. Qué pláticas sobre arte o poesía, timbas, partidas de ajedrez o una comida guisada y rústica.” (Ollé 2002:34).²

² En *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño se refiere a la Comuna de Passy o Pueblo Joven Passy habitada mayormente por peruanos en la rue de Passy: “Con no poco orgullo llamábamos a nuestra buhardilla la Comuna de Passy o Pueblo Joven Passy. Siempre estábamos discutiendo y nuestros temas preferidos o tal vez los únicos eran la política y la literatura.” (Bolaño 2005:231). Una acotación al margen supone la coincidencia de que una de las escasísimas referencias que el poeta peruano César Moro hace a un lugar de París, en su poesía, es a la zona de Passy, que le era familiar hacia 1931: “D’abord je suis descendu à Passy parce que je le fais tous les tours et il n’y a là rien de surprenant.”, en “On rêve comme on sort le dimanche” (Moro 1987:60). Pero como en la poesía de Moro y en la narrativa de Bolaño casi nada es gratuito, nos parece posible que ambos autores, a su modo, rescaten y adapten la antigua imagen del barrio de Passy, lugar en el que los escritores del XIX, como Balzac, se instalaron, cerca del bosque de Boulogne, al propio imagina

La estrechez de la vida en Mandel 13, no dejaba de tener esos instantes que podían inspirar frases como “Exilio era esa lluvia fina que nos sorprendió a la salida” (Ollé 2002: 29), que pueblan el libro con esa mirada impresionista con que Carmen Ollé no traiciona el impulso poético.

Una bohemia como ésta no podía durar mucho, menos aún con una niña pequeña al lado. Allí se parte la historia, entre los que se quedan y entre los que regresan. La narradora regresa: “...yo me fui saltando por las aguas hasta mi país, harta de la esperanza.” (Ollé 2002: 35). En París, el inmueble de Mandel fue, poco a poco, abandonado por sus antiguos habitantes que terminaron insertándose como podían en la gran ciudad. En Lima, el deseo de escribir esa novela se imponía y se postergaba siempre, ante el “porvenir dudoso, tan endeble como la fuerza de mis músculos para seguir caminando en busca de un empleo o seguir tachando los anuncios en la página de un diario...” (Ollé 2002: 96).

El libro, diario novelado de su época parisina, es como ella advierte: “El viaje iniciado es la pasión a través de la palabra. Me levanto y parto en dos esta historia que escribo. Una mañana distinta vuelvo a vivirla, a rehacerla.” (Ollé 2002:86). Experiencia fundacional y espacio de la perseverancia en la utopía literaria.

Consideramos un detalle interesante el señalar que tanto *Una muchacha bajo su paraguas* de Carmen Ollé como *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño establecen el punto central de sus narrativas en la experiencia poética y del poeta, es decir, en la trascendencia literaria de la poesía y en el personaje del poeta o último héroe, considerándolos como ejes de la pasión narrativa. Esta coincidencia, salvando las diferencias de estilo y de envergadura de ambos proyectos, nos plantea no sólo el hecho, que ya hemos aludido, de una alianza entre la experiencia urbana y la narrativa sino la capacidad de la experiencia poética como fuente para la creación de ficciones a partir de la imagen, de la metáfora, la metonimia y del lenguaje fragmentario que son trasvasados de múltiples maneras a la novela. La narrativa de estos autores pone de manifiesto el carácter ficcional que se le ha negado muchas veces a la poesía como principio de toda obra literaria.³

En el libro de Carmen Ollé el mito de París resiste, derruido, transformado, contradicho, pero inmutable como experiencia única de libertad, de la escritura capturada en este recorrido, en una fe declarada de amor irracional: “...esta ciudad endemoniada y a la que amo sin excusas ni glorias.” (Ollé 2002:67).

rio poético. En el caso de Bolaño, latinoamericanizando la imagen simbólica y en Moro rescatando el antiguo prestigio frente al París de los años treinta.

³ Como es sabido para Aristóteles en poesía “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (Aristóteles 1974:233), concepto con el cual abre el campo de la ficción al género. Esta capacidad de ficcionalizar de la poesía queda implícita en la centralidad que le otorga la narrativa de ambos autores. No sólo la poesía se prosaiza, como hemos señalado, sino que la narrativa rescata el valor simbólico y estético de lo poético.

4. Conclusiones

En este artículo hemos querido esbozar tres puntos fundamentales de la escritura de Carmen Ollé, la relevancia de su discurso literario al rebelarse socialmente a través del erotismo, abriendo un camino nuevo en la literatura peruana escrita por mujeres a partir de los años ochenta. Por otro lado hemos observado la complejidad de una escritura que lucha por encontrar su propio canon, entre la autobiografía, el diario, la novela, la poesía. Su lenguaje configura una excepcionalidad ligada a la experiencia urbana contemporánea de dos ciudades fundamentales en su obra, Lima y París. Por último hemos abordado un tema que tiende sus lazos con los anteriores: la constatación de la contra-utopía parisina en la experiencia de los escritores latinoamericanos de los años sesenta, tema central su novela *Una muchacha bajo su paraguas*. En este libro la nueva imagen de París trasunta otros héroes, otros referentes sociales, que transfiguran el paradigma mítico sin anularlo. La cruda realidad económica de la inmigración configura en la ciudad una experiencia profunda, no centrada ya en el éxito literario sino en la comunión de los que llegan atraídos por el viejo mito. Carmen Ollé describe este universo dejando ver una coral de historias individuales. De este modo el naufragio común en aras del mito literario se convierte en la obra de la autora en una etapa fundadora, en la que París simboliza un espacio de resistencia de la escritura frente al mundo.

La palabra de Carmen Ollé, en verso o en prosa, es una experiencia poética central y fundamental en la literatura peruana contemporánea. Blanca Varela dijo de ella estas frases tan significativas: “esta mezcla despiadada de poesía y realidad no debería sorprenderme; aunque no haya leído antes, en el Perú, un testimonio femenino semejante. (Tampoco he leído al hombre que, entre nosotros, se atreva a mostrarse en tan oscura intimidad consigo mismo).” (Ollé 1992:7).

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES:

1974 *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

BATAILLE, Georges:

1997 *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.

BAUDELAIRE, Charles:

1986 *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*, edición y traducción de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra.

BOLAÑO, Roberto:

2005 *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.

BUTOR, Michel

1967 “La novela y la poesía”, en *Sobre literatura II*, Barcelona, Seix Barral.

CORTÁZAR, Julio:

1997 *Rayuela*, edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, París, Col. Archivos / ALLCA XX.

FORGUES, Roland:

- 1991 *Palabra viva. Las poetas se desnudan*, T. IV. Lima, El Quijote.
- FOUCAULT, Michel:
1971 *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, París, Gallimard.
- MORO, César:
1987 *Ces poèmes.../ Estos poemas...*, ed. bilingüe de André Coyné, postfacios de Armando Rojas, André Coyné, Julio Ortega, trad. de Armando Rojas, Madrid, Libros Maina.
- OLLÉ, Carmen:
1981 *Noches de Adrenalina*. Lima, Ediciones del Hipocampo.
1992 *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima, Ediciones Flora Tristán.
1999 *Pista falsa*. Lima, Ediciones El Santo Oficio.
2002 *Una muchacha bajo su paraguas*. Lima, Ediciones El Santo Oficio.
- TODOROV, Tzvetan:
1998 "El origen de los géneros", en *Teoría de los géneros literarios*, Compilación de textos y bibliografía de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco / Libros, pp. 31-48.
- WILLIAMS, Raymond:
2001 *El campo y la ciudad*, pról. de Beatriz Sarlo, Barcelona, Paidós.