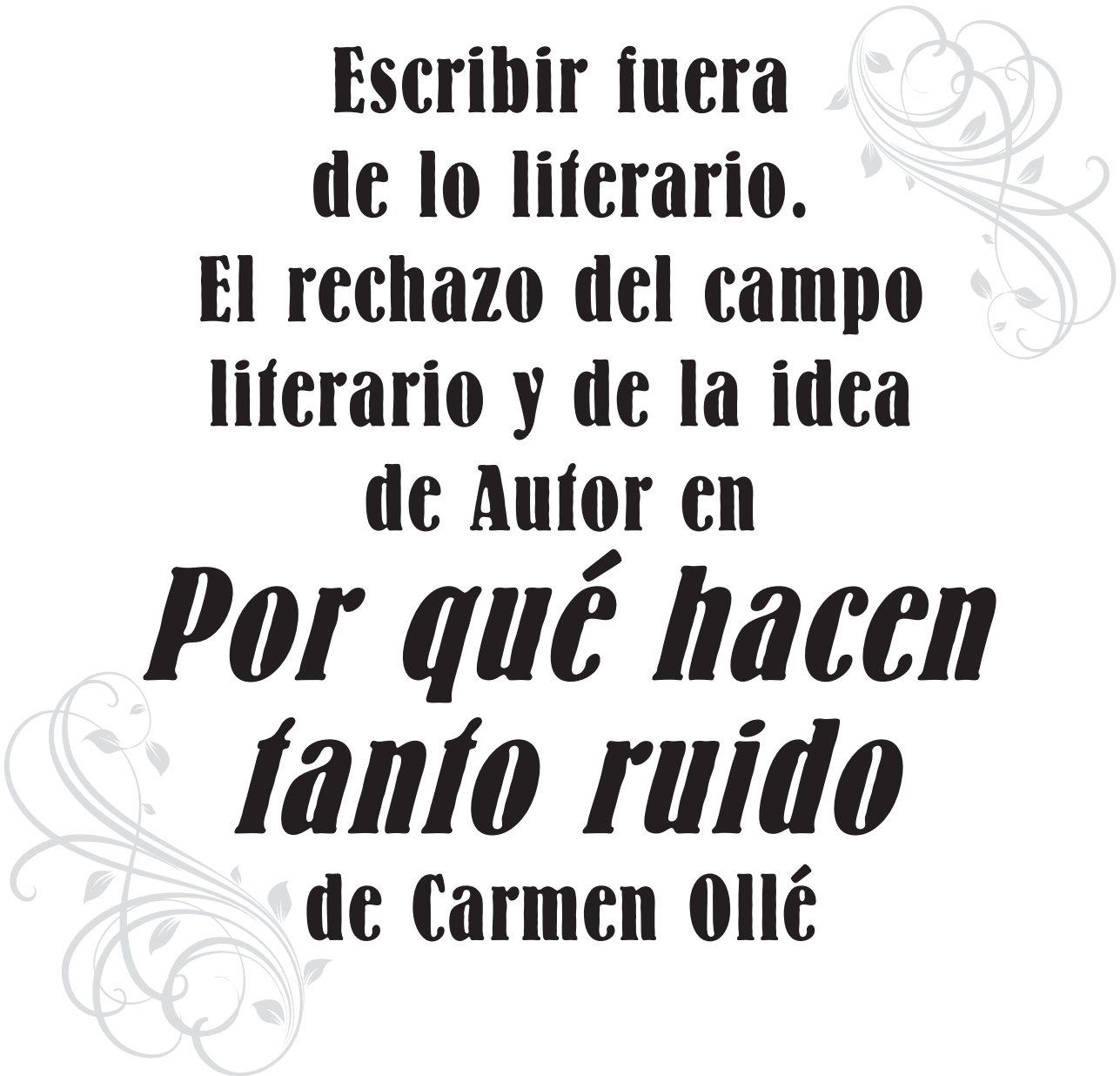


**Escribir fuera
de lo literario.
El rechazo del campo
literario y de la idea
de Autor en
*Por qué hacen
tanto ruido*
de Carmen Ollé**



JOSÉ MARÍA SALAZAR NÚÑEZ
Pontificia Universidad Católica del Perú
jmsalazarn@pucp.edu.pe

RESUMEN

El trabajo sostiene que la novela *Por qué hacen tanto ruido* (1992) de Carmen Ollé pone en cuestión los conceptos de campo literario y Autor en tanto espacios patriarcales en los que las mujeres escritoras se encuentran excluidas. El análisis toma presupuestos de Pierre Bourdieu, Judith Butler y Julia Kristeva, para centrarse en el papel de Sarah, la protagonista, quien sufre este tipo de exclusión. Tanto el personaje como la novela ensayan una escritura de lo abyecto, al aceptar de manera conflictiva, el espacio de lo no literario, de lo no hegemónico, como suyo.

PALABRAS CLAVE

Campo literario, Autor, Abyección, Carmen Ollé

Lo literario no es un fenómeno orgánico. Se trata de un proceso, como todos, cultural, social y político que se da en determinadas condiciones. En ese sentido, no todos pueden desenvolverse dentro de lo literario, no todos pueden ser autores. En la novela *Por qué hacen tanto ruido* (1992) de Carmen Ollé, esto es precisamente lo que está en juego. ¿Cómo es el campo literario en el Perú de los años ochenta? ¿Cuál es el rol de Ignacio, en tanto poeta, y el de Sarah, su esposa también poeta? En este trabajo utilizamos el concepto de campo literario, de Pierre Bourdieu, para analizar cómo la novela muestra una figura particular de Autor, que se cuestiona y con la que Sarah, pese a ser poeta, no se puede identificar. Esto permitirá describir de qué forma la novela acepta el espacio de lo no literario como suyo, y ensaya una escritura desde lo abyecto, un término que revisamos bajo la mirada de Julia Kristeva y Judith Butler, quien le encuentra un componente político.

Por qué hacen tanto ruido se desarrolla alrededor de la literatura. Es la historia de la relación entre Sarah, la narradora, e Ignacio. Ambos son escritores peruanos que sufren la situación de inestabilidad política y económica en el Perú de los años ochenta, mientras intentan criar a su hija y desenvolverse como escritores. Las acciones transcurren a mediados de esta década. El Perú se encuentra enfrascado en una guerra entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. Durante los primeros años la acción se concentra en ciudades como Ayacucho, pero hacia 1984, Sendero Luminoso asedia Lima, donde ocurren la mayoría de los hechos narrados en la novela. Así, la ciudad se

llena de ruido, un ruido provocado también por “la brutal represión desarrollada entre los años 1983 y 1984 por las Fuerzas Armadas bajo el gobierno de Fernando Belaúnde [que] provocó 5567 muertos” (Manrique 2002: 81).

Otro aspecto de la época es la situación económica del país. La brecha entre los ricos y los pobres ha crecido considerablemente, tanto así que “entre 1976 y 1985 la fracción del ingreso nacional destinada a las remuneraciones descendió de 47,2% al 31,5%, mientras que las rentas, utilidades e intereses del capital ascendieron, durante el mismo período, del 27,7% al 44,5%” (Manrique 2002: 88). Si bien, en la novela no se describen con detalle estas circunstancias, la violencia y la miseria sí son el entorno de las experiencias de Sarah. “Ayer caminé por la avenida Abancay. Descendí del ómnibus de la Universidad perdiéndome en un mar confuso de vendedores ambulantes y un ruido enloquecido. Un día como cualquiera” (Ollé 1992: 29). Esta confusión es descrita escuetamente y reconocida como normalidad en el mundo de Sarah. A lo largo de la historia, ella recorre la ciudad haciendo mandados, resolviendo problemas y acompañada siempre por el mismo ruido. Ahí es donde surge, como respuesta, un aspecto clave: la escritura.

Desde el comienzo, Sarah reflexiona sobre el acto de escribir. “El verso me impide ser libre, es una especie de camisa de fuerza” (Ollé 1992: 11), afirma. Es decir, más que la situación del país es su identidad como escritora lo que la angustia. Ahora bien, lo que apresa a Sarah no es su escritura, su verso, sino el verso, la poesía misma. Es la poesía en tanto institución, en tanto campo, lo que impide ser libre a Sarah. El libro relata de

manera imbricada y decididamente no lineal la lucha de Sarah con su posición en la literatura.

Entonces, ¿cómo se presenta a la literatura en la novela? Sarah se reconoce, desde el comienzo, como poeta, lo mismo que su esposo, Ignacio. La mayoría de las personas que conocen son escritores. Se mueven, en términos de Pierre Bourdieu, en un campo literario. El campo es aquel espacio determinado, que funciona con cierta independencia y que tiene sus propias relaciones de poder. La estructura del campo literario “es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o [...] de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu 2002: 120). Es decir, hay un capital específico que está en juego dentro del campo y que provoca luchas ya sea por conservarlo o subvertirlo. Esta es la lucha que plantea Sarah a lo largo de la novela. Ella dice, siguiendo lo que ha aprendido de Ignacio, que la poesía se vive, pero que ella no puede vivirla (Ollé 1992: 11), porque no puede escribir, porque no es una autora, porque no está dentro del campo.

Ignacio, por su parte, representa al Autor. Bourdieu relaciona el establecimiento del campo literario, su independencia de otros campos (el religioso, el político) con el advenimiento del Romanticismo y la liberación de la “intención creadora” (2002: 12). Cuando la literatura establece su propio campo con sus reglas, aparece la figura del autor romántico, que es aquel que ha sido escogido casi mágicamente para hablar en nombre de todos, no solo escribiendo, sino también asumiéndose como una figura revolucionaria importante. De este modo, el autor romántico,



Foto: Nadia Cruz.

Carmen Ollé.

que suele pertenecer a la burguesía, sigue ejerciendo en el campo literario las mismas reglas de esta, pese a que a veces se presente como un representante del pueblo ante ella (Bourdieu 2002: 108).

A medida que el campo literario adquiere autonomía, el interés por la persona del Autor aumenta, lo cual conlleva a que su estatus social se eleve. Es decir, por escribir y desenvolverse dentro del campo literario, el Autor adquiere poder. Y esto es lo que ocurre con Ignacio. Luego de una conversación con “un escritor de izquierda” él alza la vista hacia Sarah y le dice: “todo mi radicalismo está en mi cerebro, que los intelectuales no se dan cuenta de que las cosas han cambiado y que ahora existen otros canales para ser revolucionarios” (Ollé 1992: 49). Ignacio habla más como intelectual que como escritor, y ejerce su poder sobre ella. Por esta razón, si bien Ignacio no pertenece a la burguesía, es un romántico en la concepción de Bourdieu. Es un Autor cuya vida, como la de los románticos, pasa a ser “ella misma obra de arte” (Bourdieu 2002: 99).

La existencia de Ignacio es una declaración poética. Cuando Sarah habla de las cartas que le envía dice que su estilo es “la otra cara de su desesperación” (Ollé 1992: 78). Su dolor también forma parte de su poesía. Ignacio es poeta no solo cuando escribe, es poeta en todo momento. Cuando los van a desalojar, Ignacio, “sensible en el sentido romántico”, no termina de “empaquetar los libros en sus respectivas cajas” (Ollé 1992: 56). Incluso sus dificultades económicas se resumen en los libros. No se manifiestan en ningún otro aspecto, porque en la vida de Ignacio no hay otro aspecto.

Pero resulta curioso que Ignacio pertenece a una clase baja,

incluso menor a la que pertenece la familia de Sarah. Cuando Sarah se va con él, su familia la rechaza. La acusan de ser una “blanca sucia” (Ollé 1992: 26). La imagen de la suciedad es importante a lo largo de la novela, como veremos más adelante. En este punto sirve para entender lo que Sarah está haciendo, a ojos de su familia burguesa, al casarse con Ignacio: ensuciar su clase, su identidad, pues “Ignacio era una mezcla de africano y oriental [...] Acaso mi sonrisa se había vuelto también oriental y los amenazaba” (Ollé 1992: 26). En el momento en que decide casarse con Ignacio, Sarah sabe que se convierte en una amenaza para la clase dominante. Por ello, se opone por completo a ella y se sumerge en la realidad que ha creado Ignacio, una realidad eminentemente literaria. “Mi destino está unido a él. Quizá ambos deseemos una escapatoria, pero no existe [...]. En su delirio, la fatalidad es el encuentro de dos escritores, uno de los cuales posee un poder más fuerte de seducción” (Ollé 1992: 11). En este punto, queda clara la estructura de la relación entre ambos. Mientras Sarah está unida a Ignacio, él no está necesariamente unido a ella. Es ella la que parece depender de él, la que parece ser un complemento. De hecho, hasta en aquello que coinciden, el ser escritores, la relación es jerárquica. Él, con su poder de seducción, tiene el control y ejerce una opresión sobre Sarah comparable a la de la clase burguesa, que él mismo rechaza.

Se puede afirmar que la relación entre Ignacio y Sarah se da en un marco patriarcal. En su definición clásica, el patriarcado es “un sistema de organización social en el que los puestos clave de poder (político, económico, religioso y militar) se encuentran,

exclusiva o mayoritariamente, en manos de varones” (Puleo 2005: 38). Asimismo, Puleo profundiza esta definición y plantea que hay dos tipos de patriarcados: los de coerción y los de consentimiento. Mientras que en los primeros hay reglas rígidas e infranqueables en cuanto a los papeles de los hombres y las mujeres, en los segundos es el propio sujeto el que busca ansiosamente cumplir el mandato y ajustarse a cierta imagen de lo que significa ser mujer (2005: 38). Puleo describe al patriarcado contemporáneo de las sociedades occidentales como un “sistema metaestable de dominación ejercido por individuos que [...] se va adaptando a los distintos tipos de organización histórica y social” (2005: 39). Dicha metaestabilidad explica que Ignacio, alguien que es racializado por la sociedad burguesa, sea quien ejerza el poder en su relación con Sarah y quien tenga agencia en el campo literario. Él, en tanto hombre, puede ser poeta sin mayores miramientos y ejercer una dominación sobre ella, no muy distinta a la que la clase alta ejerce sobre él fuera del campo. Esto resulta evidente en situaciones como la ya mencionada conversación con el escritor de izquierda, pero también en otros pasajes más sutiles.

Desde el inicio, Sarah sufre por escribir. No puede escribir al no estar con Ignacio: “Ahora no podía escribir, ahora que estaba sola, que no necesitaba correr los cerrojos de mi habitación, las palabras se me negaban” (Ollé 1992: 21). Al separarse de Ignacio no puede escribir. Es su relación con él la que parece convertirla en escritora, darle una identidad literaria, siempre supeditada a la de él. En esta cita resalta la referencia a los cerrojos de la habitación. Constantemente, Sarah es consciente del espacio físico que ocupa en la casa mientras escribe.

Como esposa y madre, debe estar atenta a todo. Su actividad literaria es secundaria a su actividad doméstica y maternal. Un ejemplo de esto se puede ver en uno de los pocos momentos en que logra escribir, y solo piensa en Ignacio y en su hija: “¿Podría pasarle algo a Ignacio mientras yo escribía sobre él? ¿Y a Sandra?” (Ollé 1992: 42). He ahí el patriarcado del consentimiento, expresado en la incapacidad de Sarah de separarse de sus roles asignados.

En su revisión feminista de la crítica al capitalismo marxista, Silvia Federici ha señalado que cuando las mujeres que trabajaban en las fábricas a fines del siglo XIX e inicios del XX fueron enviadas a casa, empezaron a depender económicamente del hombre y con ello se creó una jerarquía, que llama el patriarcado del salario: “el varón tiene el poder del salario y se convierte en el supervisor del trabajo no pagado de la mujer” (Federici 2018: 17). En *Por qué hacen tanto ruido* el salario no ocupa un espacio central. El capital es simbólico, es el poder dedicarse a la poesía. Ignacio, que puede dedicarse a ella y comportarse como poeta, se encuentra por encima de Sarah y hasta se convierte en su supervisor, no de trabajo, pero sí de lecturas y de formas de afrontar la vida. Con todo, resulta evidente que la explotación de Ignacio sobre Sarah, que termina ocupando el mismo espacio que el de las trabajadoras descritas por Federici — el doméstico —, tiene un carácter esencialmente capitalista.

Ignacio nunca deja de escribir, de ser escritor. A veces a Sarah el deseo de escribir le huye y la asalta un vacío que, como dice ella, no es como el de Samuel Beckett, que es una maña creativa, una maña reservada a los hombres poetas. Más bien, se trata de un vacío

absoluto, equivocado, donde ella persiste (Ollé 1992: 13). Luego, ella logra disolver su personalidad en la literatura y hasta contempla la idea del abandono de su vida doméstica (Ollé 1992: 50), la cual, con la noticia del desalojo, sigue presente (Ollé 1992: 55). Ignacio, en su rol de supervisor, le exige a Sarah que sean una pareja que viva “en la literatura” (Ollé 1992: 77), vale decir en el campo literario. Le dice que ella es escritora y que no le haga caso a sus amigas feministas que abogan por la soltería. No obstante, en los ejemplos que usa, el escritor es él: él es Kafka, él es Joyce y ella es la esposa: ella es Nora, la esposa de Joyce, quien es reducida a un papel de objeto sexual. Ignacio le dice que, como Nora, le entregue su cuerpo. Ella solo vale por su cuerpo.

Sarah no puede vivir en el campo literario sin él. Por eso, tampoco puede escribir. Es incapaz de controlar su lenguaje (Ollé 1992: 55), porque no sabe si será censurado o no. Hay demasiadas reglas para que ella pertenezca al campo literario. Debe renunciar a su independencia y depender siempre de Ignacio, y de su romanticismo. También siente celos de Helena, la amante de Ignacio, porque ella puede regodearse en su aparente locura. Sarah no puede, porque debe ocuparse de su hija Sandra, del alquiler, del contrato vencido, del rechazo familiar.

Sarah se ve inmersa en la estructura patriarcal del campo literario, pero hacia el final de la novela renuncia a este espacio, al dejar a Ignacio, aunque la novela se encargue de hacer parecer imposible el hecho de poder escapar de esa opresión.

En un pasaje, Sarah está caminando por la avenida Abancay: “Avanzo oyendo la sirena de los carros blindados [...] y me siento

perseguida por esas sirenas, como si yo hubiera disparado contra la policía [...]. Esta es una guerra en la que masacrarán a esos muchachos, en ella la pasión y el arte parecen un derroche” (Ollé 1992: 31). Unos párrafos más adelante, recuerda haber defendido a Ignacio de sus vecinos: “¿Qué saben ustedes de poesía? Jamás se interesaron en ella, ¿qué creen que es la cultura? —gritaba yo” (Ollé 1992: 31). Observamos que Sarah reniega, en el presente, del arte y la poesía, pero luego, en un tiempo pasado, la exalta. De esta manera, la novela no narra un escape sencillo de las estructuras de opresión. Por el contrario, estas se mantienen y es por ello que la postura de oposición de Sarah no plantea un nuevo orden. Estas se leen siempre como reacciones al campo literario.

Todo orden, al crearse, crea también sus límites. Al rechazar el campo literario, Sarah pasa a ocupar otro espacio: uno abyecto. La literatura se ocupa de las palabras, del lenguaje, de lo que se dice. Ignacio, como poeta, es alguien en dominio de su lenguaje. Es él quien maneja el discurso y, con ello, quien crea la realidad. Las referencias literarias que usa Ignacio se quedan en la mente de Sarah y no la abandonan. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Ignacio le dice a una joven que lea a Katherine Mansfield y Sarah, entonces, empieza a compararse con ella: “Si quería parecerme a Katherine debía ser más cauta y no despertar sospechas de que la estaba imitando” (Ollé 1992: 23).

La violencia que Ignacio ejerce sobre Sarah también tiene una naturaleza lingüística. “Debía anunciar mi ternura, me advirtió cientos de veces. AMOR AMOR HABLAME DE AMOR” (Ollé 1992: 25). Ignacio le dice a Sarah cómo debe expresarse, de qué debe

hablar y lo hace “con la misma crudeza con la que él pretendía culearme en todas las poses” (Ollé 1992: 25). Es decir, el control del lenguaje de Sarah y la violencia sexual van de la mano, son dos formas gemelas de ejercer su dominio sobre ella. Todo, en la realidad creada por Ignacio, es decible y representable. ¿Cómo posicionarse frente a ello, fuera de ello? La respuesta es a partir de lo abyecto.

Julia Kristeva describe lo abyecto como aquello que escapa de la definición. Lo abyecto es aquello que es “arrojado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable” (2006: 7). Kristeva describe lo abyecto como un objeto caído, que aparece cuando cae el sentido. Sin embargo, “lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo [...] solicita una descarga, una convulsión, un grito” (Kristeva 2006: 8). Así como el campo literario aparece en la novela, lo abyecto también como una reacción a él, como el espacio que renuncia a la representación, a la descripción, a la comparación, las características del mundo de Ignacio. Por ejemplo, en la referencia ya mencionada a Beckett, Sarah se compara con el escritor irlandés por un instante, siguiendo la lógica creada por Ignacio, pero luego renuncia a ello. Su vacío no es como el de él, no es un vacío expresable en palabras. “¿Qué es esto? Esto está equivocado [...]. Estoy consciente de lo último como que no alcanzaré la suficiencia. Sólo el ruido” (Ollé 1992: 13). Sarah se pregunta cuál es su estado y no puede responderse. Es indescriptible, abyecto, y solo

está constituido por el ruido: lo que no significa. Si Ignacio es la poesía, la palabra, ella es el ruido. Del mismo modo, si su familia es la limpieza, ella es la suciedad.

Kristeva al describir lo abyecto utiliza el ejemplo de la suciedad: “Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una

spleen baudelariano, ni la locura nietzscheana en Sils Marie (con una pensión de la Universidad)” (Ollé 1992: 60). Su soledad es comparable con la de los vagos y con “una imagen de Lima que digieres como si digirieras la mierda. ¿Me gusta la mierda?” (Ollé 1992: 60). Por un lado, renuncia a la idea romántica del escritor y, por otro, escoge una imagen con la que identificarse: la de la mierda. Con ella, se está reconociendo en tanto ser abyecto, con lo sobrante, con la Lima sucia que tanto odia. A esto se refiere William Rowe cuando, en su análisis de *Por qué hacen tanto ruido*, plantea que Sarah no genera una “resonancia con el mundo de objetos externos” (2016: 95), puesto que no hay un mundo externo para ella, porque ese mundo no le pertenece. Es un mundo legible, estructurado, sin lugar para su abyección.

De esta forma, Sarah deviene abyecta tanto para su familia, para lo burgués, como para el campo literario. Ahora bien, si ella podría ingresar a este campo como esposa de Ignacio, como su Nora, no lo hace. Lo que en un momento le molesta, como cuando hace el amor con Ignacio y se siente rolliza, luego es lo que define su propia identidad. Por eso, decide quedarse en su casa “torciéndose los pies” (Ollé 1992: 13), haciéndose daño, evitando avanzar. Es importante notar que esto ocurre luego de la separación con Ignacio. Es solo ahí que se adjudica por completo el espacio de lo abyecto.

La evolución de este fenómeno es palpable en la relación con su escritura. Esta, lo dice desde un inicio, no avanza, no comunica. Se trata de una escritura desde



Portada de la segunda edición de *¿Por qué hacen tanto ruido?*.

basura” (2006: 9). Sarah constantemente se compara con lo sucio, con lo desechable. Hasta describe su propio cuerpo como “rollizo, con mis profundas fofas”, en comparación con el cuerpo bello de Ignacio (Ollé 1992: 69). Él representa lo bello, lo puro, lo perfecto, y ella lo sucio, y no solo en el aspecto físico. Cuando Sarah describe su soledad, dice que esta no es la soledad “romántica de Nerval, ni el

la abyección. Contra el modelo romántico del Autor, Sarah propone, como lo sugiere Rowe, la figura de “prostituta teatrera”. No es una cuidadora, no es una musa. Es una puta, un ser abyecto y, por ello, el platonismo del que habla, aquel que intenta acceder a la idea de una Verdad y una Belleza y un Amor absolutos, no es un platonismo común, es un “puterío platónico” (Rowe 2016: 100). Su forma de acceder a cualquier idea, a cualquier experiencia estética, es a través del puterío, de la abyección. Se trata de una escritura vacía, llena de nada y una nada que no estimula, que se queda en eso. Como ella misma lo admite, es desde esa no comunicación (abyección), que aparece su escritura. Es una huella del no espacio que ocupa, fuera de lo literario y, por tanto, fuera de cualquier género. Es ahí donde ella persiste “dentro de lo equivocado” (Ollé 1992: 13). Sabe, además, que lo único que alcanzará será el ruido.

El ruido se entiende como la distracción de la escritura. En la pelea de Ignacio con los vecinos, este se pregunta por qué hacen tanto ruido. Antonio Cornejo Polar compara el ruido al que se hace referencia en la novela con el que menciona César Vallejo en el primer poema de *Trilce*. El ruido es aquello que no deja crear al artista. Con esto, Cornejo Polar propone una lectura del libro como la narración de las aventuras y desventuras “de quien decide contra ella misma y sus fantasmas y contra el mundo y sus pesadillas recobrar el uso de la palabra y reinstalarse en el espacio del sentido [...] para reconquistar su plena condición humana” (1993: 427). No obstante, no parecería que Sarah quisiera reconquistar esa plena condición humana. No busca alcanzar el lugar que le ha sido negado: el de la universalidad,

el de la literatura. Por el contrario, su búsqueda se sitúa desde la abyección. Además, la novela no intenta reinstalarse en el espacio del sentido, sino que produce sentido desde su caos. Lo que comunica su escritura es precisamente la no comunicación, es el torcer los pies, es el ruido, porque una mujer que escribe solo puede ser ruido, no puede ocupar otro espacio.

En este punto, Judith Butler propone un potencial político en lo abyecto, a partir de las ideas de Kristeva. Lo abyecto son los cuerpos invivibles, impensables (Butler 2003: 14), que se encuentran fuera de las estructuras de poder, y que son opuestos a ellas, que no funcionan dentro de su lógica. Sarah representa uno de esos cuerpos, en tanto es necesario asumir ese espacio, en el que se puede resignificar las estructuras de poder (Butler 2003: 338).

Cuando decide separarse definitivamente de Ignacio, Sarah se pregunta cómo pudo en algún momento pensar que sus alaridos (los de él) eran la belleza, que su sufrimiento encarnaba aquel ideal platónico. Está preguntando cómo pudo vivir bajo la sombra de su entidad de Autor. Al dejarlo, está renunciando al campo literario y está haciendo de esa renuncia una escritura. No está creando otro espacio, que podría volverse, como problematiza Butler, en otra estructura de poder. Su acción, dentro de todo, es una reacción y, como tal, parte del campo literario, pero solo para rechazarlo. Lo que está haciendo es intentar liberarse, como plantea Cornejo Polar, de “todo aquello que oprime, acosa y tergiversa” (1992: 427). En esa instancia, aplastar el insecto al final es, según Victoria Guerrero, el primer gesto de liberación en el que ella, desde su lugar, expulsa a Ignacio a la vez que, desde la repugnancia

del acto, “recompone a un sujeto femenino a partir de la expiación de aquello que lo oprime a lo largo del texto” (2016: 54).

Aquí es donde la abyección, como pretende Butler, se convierte en acción política. No es un discurso inverso, que reinstala “dialécticamente la versión que procura superar” (2003: 47), en este caso, el campo literario. Se trata de encontrar legitimidad en un espacio distinto, politizado, a la vez que aceptar que lo simbólico, es decir la escritura es algo que “varía con el tiempo” y que no es “una estructura permanente” (2003: 47). Carmen Ollé, al hacer de la no comunicación, de la no literatura, una escritura, cuestiona las condiciones mismas de la enunciación literaria, como lo explicita Cornejo Polar (1993: 428).

Las estructuras literarias que muestra la novela son misóginas. El campo literario es patriarcal y ha sido producido de esa manera. Lo que hace Ollé es mostrar su artificialidad y con ello la posibilidad de escribir fuera de él, de escribir desde el entendimiento de que cualquier campo es producido en determinadas condiciones, de escribir desde lo abyecto, sin establecer un nuevo orden, dado que todo orden termina siendo naturalizado. Esto no ocurre en la novela, pues esta no concluye del todo; su final es abrupto, arbitrario y doloroso. Esa es la escritura que se propone: una escritura que, en tanto proviene de una mujer, siempre estará en conflicto contra la hegemonía y que, a partir de ese conflicto, puede explorar nuevos caminos, sin dejar de reconocer las estructuras arbitrarias de poder que intentan cercarla. Sin dejar nunca de pisar el insecto.

Por qué hacen tanto ruido establece que Ignacio representa al autor típico del campo literario. Luego,

muestra la lucha que atormenta a Sarah en este campo para eventualmente rechazarlo y proponer, desde la acción misma, una escritura desde su lugar abyecto. Lo que con ello problematiza Carmen Ollé es el lugar que puede ocupar la mujer en el campo de la literatura. Si este suele ser un espacio ocupado por

hombres, ¿cómo puede la mujer encontrarse en él? Pese a que Sarah tiene una relación difícil con la escritura, nunca renuncia a ella. Puede renunciar a la idea de literatura, al campo literario y al Autor, pero no al acto de escribir. Un acto que, por la sociedad patriarcal en la que vive, no deja nunca de ser conflictivo. Lo

que plantea la novela, finalmente, es que las escritoras mujeres, rechazadas por el campo literario y en un lugar secundario, pueden asumir ese conflicto y ensayar una escritura desde allí, sirviéndose de la abyección para liberar a sus cuerpos de la opresión.



Bibliografía

- Bourdieu, Pierre
2002 *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Butler, Judith
2003 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós.
- Cornejo Polar, Antonio
1993 "Reseña: Carmen Ollé: *Por qué hacen tanto ruido*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 19, Núm. 38, pp. 426-428.
- Federici, Silvia
2018 *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guerrero, Victoria
2016 "Aplastar a un pequeño insecto: observaciones sobre la autobiografía en *Por qué hacen tanto ruido* y la lucha por la identidad", en *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán, Rocío Silva Santisteban (eds.) Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 53-60.
- Kristeva, Julia
2006 *Poderes de la pervisión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Manrique, Nelson
2002 *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Ollé, Carmen
1992 *Por qué hacen tanto ruido*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Puleo, Alicia
2005 "El patriarcado: ¿una organización social superada?", en *Temas en debate*, Núm. 133, pp. 39-42.
- Rowe, William
2016 "Carmen Ollé: mirar y oír", en *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán, Rocío Silva Santisteban (eds.) Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 79-103.

