



Autobiografía, autoría y feminidad en *Destino: vagabunda. Memorias* de Carmen Ollé*

Autobiography, authorship and femininity in *Destino: vagabond. Memories* of Carmen Ollé

ALEJANDRO SUSTI GONZALES

Universidad de Lima, Av. Javier Prado Este 4600, Santiago de Surco 15023, Lima (Perú).

Dirección de correo electrónico: asusti@ulima.edu.pe.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4489-8273>.

Recibido/Received: 17-1-2024. Aceptado/Accepted: 30-4-2024.

Cómo citar/How to cite: Sustí Gonzales, Alejandro (2024). “Autobiografía, memorias y género en *Destino: vagabunda. Memorias* de Carmen Ollé”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 765-793. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.765-793>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El artículo propone un acercamiento a *Destino: vagabunda. Memorias* de Carmen Ollé (1947) a partir del diálogo entre la historia de su vocación como escritora y su vida personal y las circunstancias históricas y experiencias en el ámbito público y político que le tocaron vivir. Asimismo, aborda la problematización de la naturaleza del tiempo y la memoria, así como las estrategias narrativas del yo autobiográfico para “autoinventarse” a través del entrecruzamiento entre la autobiografía y la autoficción. Por último, se adopta una perspectiva de género para analizar esa “autoinvención” y las tensiones que produce con el modelo patriarcal.

Palabras clave: Narrativa peruana del siglo XXI; Carmen Ollé; autobiografía y autoficción; literatura y género; feminidades.

Abstract:

The article proposes an approach to *Destino: vagabunda. Memorias* de Carmen Ollé (1947) based on the dialogue between the history of her vocation as a writer and her personal life and the historical circumstances and experiences in the public and political sphere that she had to live. Likewise, it addresses the problematization of the nature of time and memory, as well as the narrative strategies of the autobiographical self to “self-invent” through the intersection between

* Este artículo forma parte del proyecto “Escritoras y acción: (Segunda parte): Narradoras peruanas hoy en la literatura de No Ficción” financiado por el Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC).

autobiography and autofiction. Finally, a gender perspective is adopted to analyze this “self-invention” and the tensions it produces with the patriarchal model.

Keywords: Peruvian Narrative of the 21st century; Carmen Ollé; autobiography and autofiction; literature and gender; femininities.

INTRODUCCIÓN

Autora de novelas, relatos y poemarios a lo largo de una trayectoria de más cuarenta años,¹ la escritora Carmen Ollé (Lima, 1947) es un referente de la literatura peruana contemporánea. Su más reciente publicación, *Destino: vagabunda. Memorias* (2023), traza una cartografía de los más importantes hitos de su vida personal a la vez que se nutre de la historia reciente de su país y de la presencia de escritoras y escritores con quienes estableció lazos duraderos o conflictivos al interior de un campo literario que no siempre ha sabido valorar los aportes de sus escritoras.

Este artículo inicia con una breve caracterización del género autobiográfico a partir de las propuestas teóricas de sus críticos. A continuación, se aborda el lugar que les cabe a las mujeres como autoras en el campo literario tomando como punto de partida la noción de que, en principio, “las representaciones normativas del concepto de autor se revelan incompatibles con las representaciones normativas del género femenino” (Pérez Fontdevila, 2007, p. 133). En ese sentido, se indaga de qué manera en sus memorias, Ollé se postula a sí misma como una *mujer autora* al enfrentarse a las “construcciones históricas de lo masculino y lo femenino que sitúan a los individuos en posiciones asimétricas respecto al lenguaje, al poder y a los significados” (Trasforini, citada en Pérez Fontdevila 2017, p. 133).

Asimismo, el artículo examina en el texto de Ollé el contacto que se establece en su texto entre la autobiografía y la autoficción. Por último, se adopta una perspectiva de género en el análisis de la construcción de la

¹ En esa trayectoria se incluyen el poemario *Noches de adrenalina* (1981), los poemas y relatos incluidos en *Todo orgullo humea en la noche* (1988), el relato *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) y las novelas *Las dos caras del deseo* (1994), *Pista falsa* (1999), *Una muchacha bajo su paraguas* (2002), *Retrato de mujer sin familia ante una copa* (2007), *Halcones en el parque* (2012), *Monólogo de Lima* (2015) y *Halo de la luna* (2017). Finalmente, en 2019 se publica *Amores líquidos*, compuesto por dos novelas cortas y un relato.

identidad de Ollé como mujer autora y las tensiones que genera su texto y obra en relación con el modelo patriarcal (Smith, 1991).

1. MEMORIAS Y AUTOBIOGRAFÍA: UNA (BREVE) APROXIMACIÓN

La definición, características y contextualización de los géneros de las memorias y la autobiografía han sido formuladas por diversos autores (Neumann, 1973; Álvarez, 1989; Weintraub, 1991; Rodríguez, 2000, entre otros). Aun cuando, las fronteras entre estos parecen trazarse con claridad, como observa Lejeune (1994), existen “zonas naturales de transición con los otros géneros de la literatura íntima (memorias, diario, ensayo)”, es decir, que “el clasificador goza de cierta libertad a la hora de examinar cada caso particular” (p. 51):

El texto debe ser *fundamentalmente* una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el discurso en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser *fundamentalmente* retrospectiva, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción, y construcciones temporales muy complejas el tema debe ser *fundamentalmente* la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar. Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía (...) (p. 51; énfasis en el original)

Históricamente, la autobiografía se emparenta “con el origen del desarrollo de la mentalidad burguesa, puesto que en ella se manifiesta el valor que la burguesía tiene del individuo en tanto motor de la actividad económica y cultural” (Rodríguez, 2000, p. 11). Álvarez (1989), basándose en los hallazgos de Weintraub, (1991) anota que “[a]unque el instinto autobiográfico puede que sea tan antiguo como la escritura, el hombre occidental empezó a valorar la autobiografía solo a partir de 1800” (p. 18).

Lejeune (1994) define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (p. 50). Para entender mejor el género, el crítico francés propone el concepto de “pacto autobiográfico”:

(...) la identidad de nombre entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla

(...) un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo)". (p. 61)²

Contrariamente a esta posición, De Man (1991) considera la autobiografía no como un género, sino "una textualidad" y sugiere que esta "parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción" (p. 113); por último, se pregunta acerca de la relación entre el "proyecto autobiográfico" y la vida:

Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (p. 113; énfasis en el original)

Para Rodríguez (2000), en la consideración de la autobiografía es necesario revisar la influencia que en ella ha tenido el género de la biografía en la cual se postula "la correferencialidad entre autor, enunciador textual y héroe lo que provoca una ilusión de referencialidad muy preciada desde el punto de vista de la constitución verosimilizante del género" (p. 19). Más allá de la inestabilidad de la memoria del sujeto-autor, su identidad se basa en un sistema cultural que le es provisto al escritor. La búsqueda de una identidad situada "fuera del texto", por lo tanto, resulta infructuosa y más bien "deviene del resultado de la escritura como palabra socioideológica, y no reflejo de una personalidad que se copia a sí misma" (Rodríguez, 2000, p. 19). La revelación de una identidad fija y estable, que haría posible el texto autobiográfico, elude la posibilidad de que aquello que consideramos como "realidad" o "ficción" es producto de determinadas convenciones sociales y culturales. Basándose en el análisis de Bajtín (1985, 1986) sobre las "formas autobiográficas" que existieron desde la antigüedad grecorromana, Rodríguez concluye que la

² Rodríguez (2000) ve en la argumentación de Lejeune "una declaración que reduce los tópicos de la escritura del género". Ante la pregunta que se hace Lejeune ("Si yo escribo la historia de mi vida sin decir mi nombre, ¿cómo sabría el lector que se trata de mí? Resulta imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser"), Rodríguez le responde: ¿y si el autor pretende mentir? (2000, p. 16).

autobiografía es “un conjunto de enunciados que presentan la constitución de la autoconciencia de un sujeto ficcional, textualización que se prefigura como sujeto heroico en una construcción enunciativa” (2000, p. 22).

2. AUTORÍA Y FEMINIDAD

Una primera cuestión –y obstáculo– con respecto al lugar que le cabe a la mujer como autora dentro del campo literario, según Pérez Fontdevila (2017) se funda en la incompatibilidad entre

las representaciones del concepto de autor (...) con las representaciones normativas del género femenino. Incluso cuando el primero ha sido asociado con estereotipos femeninos –como la inconstancia, la intuición, la impredecibilidad [*sic*] o la emotividad– (...) ello no parece haber paliado la discriminación factual y simbólica de las mujeres en el campo literario y artístico. (p. 133)

Así, la autora se pregunta “*Qué les hace a las mujeres escritoras y qué le hacen las mujeres escritoras a las figuras autoriales con las que deben negociar para ser reconocidas como tales*” (p. 134; énfasis en el original).

De hecho, como se verá más adelante, como *mujer autora*, Ollé se desplaza fuera de los roles tradicionales atribuidos a la mujer en la sociedad patriarcal trasgrediendo “las divisiones sobre las que se funda el sujeto y lo humano, que los discursos científicos (biológicos, médicos, naturalistas) suponen conformado por «dos subespecies» jerárquicas, «cada una con su funcionamiento fisiológico, moral e intelectual»” (Planté, citada en Pérez Fontdevila, p. 137).³ Así, el ejercicio de la creación artística –por contraposición a la función reproductiva– coloca a la mujer en un dominio ajeno al suyo, es decir, “convierte a las mujeres autoras en *excepciones* a las leyes de su «especie»” (Pérez Fontdevila, p. 137; énfasis en el original), excepción que no se mide en términos de originalidad o singularidad sino como “«aberración» que las señala, las condena y las aísla” (p. 137). De este modo, las mujeres autoras son concebidas –o convertidas– en «locas escandalosas», figuras «monstruosas».

Asimismo, lo femenino es percibido como “materia pasiva a la cual hay que dar forma”, “agente de paso” o de “transmisión” de una esencia vital que “propaga sin poseer” (Pérez Fontdevila, p. 139).⁴ De este modo,

³ Planté se centra en las representaciones decimonónicas de la *mujer autora* del siglo xix.

⁴ Estas ideas Pérez Fontdevila les recoge de Coquillat (1982).

lo femenino aparece alineado no únicamente con la reproducción biológica sino la cultural –la copia, la repetición, la imitación– y sus producciones se limitan al campo artesanal por oposición al campo artístico, es decir, son consideradas de arte menor/bajo. Así, determinados “géneros textuales” que reproducen el habla natural y espontánea –como el epistolar, el diario íntimo e, incluso, las memorias– no requieren de la creación de un lenguaje propio y se originan, además, a partir de la experiencia del confinamiento que caracteriza la feminidad en el siglo xix.

De este modo si, como señala Foucault (2010), “la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo no es tomada bajo la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada” (p. 11), la escritura de las mujeres autoras y, en particular aquella que cobra forma en el género de las memorias, estaría destinada a ser la expresión de un “doble silencio”: no solo el de la expresión de la interioridad del autor y la “aprensión de un sujeto en un lenguaje” (p. 12), sino la posibilidad de una “agencia autónoma, creatividad original y propiedad intelectual” (femenina, agregó) (Pérez Fontdevila, p. 145) y de las funciones descriptivas del “nombre propio” a las que se refiere Foucault.⁵

3. LA NARRACIÓN DE LA EXPERIENCIA: DESLINDES

Organizados cronológicamente, los ocho capítulos de *Destino: vagabunda. Memorias* abarcan la vida personal y pública de Ollé hasta el presente de la enunciación: la infancia y adolescencia, los viajes y sus subsecuentes descubrimientos, la relación matrimonial, la vida laboral, las circunstancias históricas desde su regreso al Perú en 1980 y, sobre todo, su relación con la literatura a través del diálogo con voces de autores y autoras que nutren su texto de ecos, afectos y disidencias. Estos elementos se conciben como parte de su existencia personal, remiten al desarrollo de su sensibilidad y personalidad como escritora/artista, y proporcionan una visión íntima de su existencia. Sin embargo, como ya se ha mencionado, existe otra dimensión en su texto que atañe a la historia más reciente de su

⁵ “El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones que las indicativas. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien; en alguna medida, es el equivalente de una descripción. Cuando decimos «Aristóteles», empleamos una palabra que el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del género de: «el autor de las *Analíticas*» o el «el fundador de la ontología, etc.” (Foucault, 2010, p. 18).

país, época que coincide con su retorno al Perú en compañía de su pareja, el poeta Enrique Verástegui (1950-2018): “Regresamos de París en el verano limeño de 1980. Ese mismo año el grupo subversivo Sendero Luminoso atacó el poblado de Chuschi en Ayacucho” (Ollé, 2023, p. 147).

La presencia de estos dos dominios, el privado y el público, se hace evidente desde el primer capítulo, en el que Ollé advierte acerca de las diferencias conceptuales entre los géneros de las memorias y la autobiografía: “Un libro de memorias no es una autobiografía. En el primer caso entran en juego otros autores, recuerdos de la época; no necesariamente todo gira en torno al yo de quien escribe sobre su vida, como en el segundo caso” (Ollé, 2023, p. 19). Asimismo, tomando como referencia las memorias inconclusas de la poeta rusa Anna Ajmátova (1889-1966), Ollé advierte que en toda memoria su autor(a) “puede y *debe* olvidarse algo” (Ollé, 2023, p. 19; énfasis en el original), afirmación que se vincula con la construcción del yo autobiográfico en su narración.

En tanto narración de la experiencia, las memorias de Ollé se someten a las tensiones que se producen desde el momento en que el discurso recoge la experiencia de lo vivido en los términos planteados por Sarlo (2012):

¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la *fijeza* de la puesta en discurso y la *movilidad* de lo vivido? ¿Guarda la narración de la experiencia algo de la intensidad de lo vivido, de la *Erlebnis*?⁶ ¿O simplemente las innumerables veces que ha sido puesta en discurso ha gastado toda posibilidad de significación? ¿La experiencia se disuelve o se conserva en el relato? ¿Es posible recordar una experiencia o lo que se recuerda es sólo el recuerdo previamente puesto en discurso, y así sólo hay una sucesión de relatos que no tienen posibilidad de recuperar nada de lo que pretenden como objeto? (...). (Sarlo, 2012, p. 27; énfasis en el original)

Así, el relato del pasado se inscribe en “la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el pasado del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo” (Sarlo, 2012, p. 29). Ollé, de acuerdo con Sarlo, “no reconstruye los hechos

⁶ “Término que [en la lengua alemana], designa la experiencia o lo vivido. En contraposición a los animales y las plantas, que tienen vida (*Leben*), sólo el hombre tiene conciencia de sus experiencias vitales” (<https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Erlebnis>).

del pasado, sino que los ‘recuerda’, dándoles así su carácter de pasado presente, respecto del cual hay siempre una deuda impaga” (2012, p. 29). Este “pasado presente” responde también a la necesidad de “mentir, silenciar y tergiversar contenidos” (Ollé, 2023, p. 20). Como señala Eakin (1991), “el acto autobiográfico es presentado, no de forma deliberada, sino como último ejemplo de una práctica establecida de autoinvención que se relaciona con un grupo de determinadas circunstancias biográficas (...)” (p. 89).

En el texto de Ollé —como ocurre con toda narración que pretende reconstruir el pasado— se problematiza, además, la naturaleza del tiempo. En ese sentido, Ricoeur (1998) retoma algunas de las preguntas que San Agustín se hace en sus *Confesiones* (397-398):

¿En nombre de qué afirmamos el derecho del pasado y del futuro a existir de alguna forma? Una vez más, en nombre de lo que decimos y hacemos a propósito de ellos. Pero, ¿qué decimos y hacemos a este respecto? Narramos cosas que tenemos por verdaderas y predecimos acontecimientos que suceden como los hemos anticipado. Por lo tanto, es el lenguaje, así como la experiencia y la acción que éste articula, los que resisten el asalto de los escépticos. (Ricoeur, 1998, p. 48)

El pasado, en las memorias de Ollé, se reconstruye a través de una narración que, como se verá más adelante, más que adherirse a las convenciones de las memorias, se vincula con la autobiografía y, por momentos, con la autoficción, tal como la concibe Alberca (2007):

Es preciso considerar que [la autoficción] crea su propio territorio a instancia de las novelas y autobiografías, las dos grandes naciones narrativas literarias, y entre los códigos respectivos que (...) las regulan: el pacto novelesco y el pacto autobiográfico, es decir, la libertad de imaginar y la obligación de ser veraz. (pp. 44-45)

De esta manera, las memorias de Ollé se configuran como un acto de rebeldía frente a las convenciones que delimitan los géneros literarios y, de paso, la exclusión de la *mujer autora* como sujeto capaz de penetrar en el interior de sí, encontrar su propia naturaleza y expresarse a través de sus creaciones:

Contar mis memorias me resulta, hasta cierto punto, un acto de pedantería. Hay una dosis de vanidad en juego, a lo que se suma el pudor

que provoca ir desvestiéndose—como en la canción «Désahillez-moi» de Juliette Gréco. No soy fan de Gréco, y la cito porque, al crear la obra, la escritora expone su mundo interior. Pero una escritora es también capaz de poner minas en su trama para hacer explotar al desprevenido lector. La autora es entonces una asesina. (Ollé, 2023, p. 9)

Ollé advierte al lector que la suya no es la actitud complaciente de quien decide “desnudarse” tras haber obtenido la aceptación o reconocimiento de la crítica y de los lectores.⁷ Adopta, más bien, un tono despojado de solemnidad, *posturas* o *escenografías autoriales*⁸ al describir sus primeros contactos con la literatura: no recurre, por ejemplo, al manido tópico de la “biblioteca heredada del padre o del familiar” que le facilita el acceso a la literatura, sino a los hallazgos clandestinos en el garaje de la casa de su infancia con un lenguaje desenfadado y coloquial:

En ese recinto una puerta angosta daba al garaje, donde mi papá aparcaba su Ford Fairlane verde de 1967. Era una pieza oscura, con una débil bombilla que iluminaba los anaqueles de madera sin pulir. Fue allí donde encontré de todo en botica: textos intrigantes para una adolescente, más atractivos que las colecciones que reposaban en el bello escritorio, junto al piano; novelas hispanoamericanas de principios del siglo XX, las llamadas novelas de la tierra, las de temática social (ricos contra pobres), publicadas algunas por Populibros: *Doña Bárbara*, *Huasipungo*, *Matalaché*, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, *Los de abajo* y otras como *El fuego*, de un autor olvidado, Henry Barbusse, ganador del Premio Goncourt, e incluso había novelitas de cowboys, un género que le encantaba a mi padre, con personajes como el sheriff, los vaqueros y bandidos; aunque yo también las leí y me di con la sorpresa de encontrar cuadros pornográficos, que para una adolescente de 14 años eran superestimulantes. (Ollé, 2023, p. 76)

Confundidas con las novelas canónicas de Gallegos, Icaza o López Albújar o la ya olvidada figura de Barbusse, se encuentran las “novelitas de cowboys” o los “cuadros pornográficos” que estimulan por igual la imaginación de la autora. El espacio del garaje es no solo el del pasado

⁷ En las “Palabras preliminares” se lee: “Hoy que miro hacia atrás, me doy cuenta de que nunca traicioné ese espíritu, por lo que he tenido que pagar un costo muy alto: incompreensión familiar, enemistades y, en ocasiones, rechazo social” (Ollé, 2023, p. 13).

⁸ “(...) el análisis de la incompatibilidad y de las negociaciones entre *autoría* y *feminidad* podría abordarse al nivel de las *representaciones* históricas [en términos de *ethos*, *posturas* o *escenografías autoriales*]” (Pérez Fontdevila, p. 133; énfasis en el original).

desechado sino el de la efímera fama y los placeres exhaustos, un espacio en el que se agolpan narrativas que solo conservan entre sí el vínculo de lo imaginario, espacio en el que se confunden las supuestas diferencias entre la literatura de “arte mayor” de los autores consagrados y la literatura de masas de “arte menor”. Así, Ollé construye a través de la narración la “historia de su vida y personalidad” —para usar los términos de Lejeune— creando una continuidad imaginaria entre lo que “fue” y lo que “es” en el presente de la enunciación, con lo cual intenta resolver la irreductible “contradicción entre la *fijeza* de la puesta en discurso y la *movilidad* de lo vivido” (Sarlo, 2012, p. 27). Ollé reivindica la “inocencia” de un sujeto adolescente femenino que “llega” a la literatura casi por azar, guiada por la curiosidad e, incluso, el deseo erótico, rasgos que abiertamente contradicen la figura del escritor (*masculino*, agregó) predestinado/nacido para ser tal. Opta por la reconstrucción del pasado desde la perspectiva de una adolescente que contempla con irreverencia la “venerada” literatura del pasado: produce así una representación de su vocación en la cual coexisten lo banal y lo ordinario al lado del “aura” de la tradición representada por las revistas *Colónida*⁹ y *Amauta*:¹⁰

Me daba la impresión de que el garaje fuera un territorio aparte de la casa de Lince. Su puerta de madera, con unos orificios pequeños, no permitía saber si era de noche o de día; en las paredes mis hermanos y yo escribíamos lo que se nos ocurría, a veces mensajes atrevidos dirigidos a alguno de nosotros. El lugar olía a gasolina y las revistas que papá coleccionaba — entre ellas varios ejemplares de *Amauta* y *Colónida*— nos miraban aguardando ser descubiertas. (Ollé, 2023, pp. 76-77)

Otra rebelión presente en la narración de Ollé atañe a su condición de mujer en la sociedad peruana cuyos roles, actitudes y representaciones se regulan de acuerdo al patriarcado, “una estructura inconsciente que

⁹ *Colónida*: revista peruana de la que solo se publicaron cuatro volúmenes durante 1916. Fue dirigida por el escritor Abraham Valdelomar (1888-1919). Sobre ella, escribe José Carlos Mariátegui (1959): “(...) “Colónida” no fué [*sic*] un grupo, no fue [*sic*] un cenáculo, no fué [*sic*] una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo” (p. 244).

¹⁰ *Amauta* (término quechua que significa “sabio” o “maestro”): revista fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui (1894-1930) publicada en Lima entre 1926 y 1930, “uno de los proyectos más sostenidos del periodo y (...) una de las revistas más influyentes del siglo XX” (Adams y Majluf, 2019, p. 16).

conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social” (Segato, 2003, p. 14):

¿Me podía convertir acaso en una [sic] ama de casa o la mujer de un próspero empresario peruano? Imposible: yo había decidido seguir la carrera de Letras y había escogido la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Mi padre, sorprendido, había esperado que me presentara a la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pero yo no quería continuar en esa línea. (Ollé, 2023, p. 33)

Ollé se sitúa en una posición de abierta confrontación ante el orden patriarcal, la pretendida “universalidad” del canon literario hegemónico masculino y la supuesta neutralidad de la lengua, anotada por Richard (2008):

(...) afirmar que la escritura es in/diferente a la diferencia genérico-sexual equivale a complicitarse con las maniobras de generalización del poder establecido que consisten, precisamente en llevar la masculinidad hegemónica a valerse de lo neutro, de lo im/personal, para ocultar sus exclusiones de género tras la metafísica de lo humano-universal. (pp. 15-16)

Metafóricamente, la incursión en el garaje de la casa paterna señala el inicio de un periplo que habrá de conducirla a identificarse con la *diferencia* en un universo social signado por el dominio de lo masculino y, en lo que atañe al campo literario, de *el* escritor y *el* crítico. Como señala Smith (1991), en este último caso,

[l]a alteración del orden del texto autobiográfico masculino por el femenino es paralela a la alteración de la tradición literaria masculina por el texto de la mujer. La mujer está inmersa en su subjetividad propia, a pesar de la eficiencia con que la cultura patriarcal ha intentado suprimirla. De hecho, la presión que ejerce el discurso androcéntrico, incluida la misma autobiografía, para reprimir lo femenino y suprimir la voz de la mujer, pone de manifiesto un miedo y desconfianza profundos hacia el poder de esta, el cual, reprimido y suprimido, sigue cuestionando las cómodas afirmaciones del control masculino, porque la mujer ha hablado, “robando” el género e intentando de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre. (Smith, 1991, p. 94)

En cuanto al orden social, Ollé elige, además, estudiar no en la Pontificia Universidad Católica del Perú —una universidad privada y católica—, sino en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos —pública y laica—, lo cual también la coloca en una posición disidente frente a la ideología de la clase social a la que pertenece.

La temprana decisión de la adolescente se produce no solo a través del contacto con determinados autores,¹¹ sino con el entorno social. Como se expresa en el título del volumen, Ollé construye su identidad como mujer y escritora a través de la figura de la “vagabunda” o la *flâneuse* —por contraposición a la figura masculina del *flâneur* estudiada por Benjamin (2014) en la poesía de Charles Baudelaire (1821-1867)—¹² que deambula por las calles del centro de su ciudad, Lima, y encuentra su contraparte en las gitanas que trabajan “leyendo la suerte” a los transeúntes: “Mi destino era ser vagabunda. El día que por primera vez me dieron permiso para salir sola al centro de Lima, me fui a deambular por el jirón de la Unión. Estaba enamorada de las gitanas, con su andar cimbreante. Eran jóvenes y bellas” (Ollé, 2023, p. 80). La joven Ollé se siente, además, atraída por la posibilidad de darse un “baño de multitud”¹³ entre los personajes que pueblan el centro de la ciudad:

Vuelvo a mis primeras excursiones el centro de Lima. Entraba a la iglesia de La Merced para escuchar misa de difuntos; siempre lo asociaba todo con pasajes y personajes de las narraciones que había consumido como demente. Los mendigos y enfermos de párkinson que vendían loterías en el atrio, los hombres y mujeres ebrios me remitían a cuadros de la Corte de los Milagros.

No hay nada más hermoso que la niebla de Lima por la noche. Parece partir la ciudad en dos, y de paso, a la gente. (Ollé, 2023, p. 81)

¹¹ “Primó, en tales circunstancias, el haber descubierto, en cuarto de media, en el curso de Arte, unos versos de Rimbaud, de Breton y Lautréamont, que despertaron en mí la curiosidad por otro mundo, el de la literatura” (Ollé, 2023, p. 33).

¹² “(...) la calle se convierte en morada propia del *flâneur*, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes” (Benjamin, 2014, pp. 69-70). Kern (2020), sin embargo, se pregunta acerca de la condición masculina del *flâneur* “¿Acaso podría el *flâneur* ser una mujer? En la reflexión urbana feminista, ha habido opiniones encontradas sobre esto. Algunas ven el modelo del *flâneur* como un tropo excluyente que debe ser criticado; otras como una figura a reclamar” (p. 37).

¹³ “No les es dado a todos tomar un baño de multitud; gozar de la multitud es todo un arte (...)” (Baudelaire, 2006, p. 231).

Ajena del todo al tópico del “domicilio fijo” o a las aspiraciones materiales del burgués atacadas por Baudelaire en su poema en prosa “Las multitudes”, Ollé construye un mundo en el que la realidad social cede su lugar a la ficción y a la literatura: de pronto, los anónimos paseantes y vagabundos que pululan por las calles del centro asumen las identidades de personajes literarios (p. 81). Así, la literatura toma el lugar de la vida, una constatación que bien podría aplicarse a la naturaleza de sus propias memorias, como se verá más adelante. Estas mutaciones, además, solo se hacen posibles para la mirada privilegiada de la poeta “maldita” que migra desde el cuerpo de “el poeta”, trasgresión que, una vez más, subvierte la mirada hegemónica enquistada en la historia de la literatura occidental.

Otro de los mecanismos en la (re)construcción del pasado está constituida por la recuperación/inserción en sus memorias de textos de Ollé —crónicas, poemas o fragmentos de relatos publicados en diversos medios—, todo lo cual sugiere que su narración dialoga también con aquellos otros *yoes* autobiográficos diseminados en tiempos y espacios diferentes, como sucede con una nota aparecida en la revista *Debate*, en 1993, titulada «El orgullo de estar sola»:

Las ideas y sensaciones que apunto en ella se han borrado de mi memoria y me cuesta reconstruirlas después de tanto tiempo; es un texto de hace casi 30 años. Al releerlo me digo que no comparto ya esas ideas ni tengo las mismas sensaciones; estas eran propias de una adolescente rebelde, irreverente. El tiempo cura esas heridas autoinfligidas (...). (Ollé, 2023, pp. 48-49)

Significativamente, en el presente de la enunciación, Ollé no se reconoce en ese otro yo autobiográfico “adolescente, rebelde, irreverente” con lo cual sugiere algunas de las dificultades en su intento de reconstruir el pasado: estas tensiones son un ejemplo más de “las innumerables veces que [la narración de la experiencia] (...) puesta en discurso ha gastado toda posibilidad de significación” y de que en ella “sólo hay una sucesión de relatos que no tienen posibilidad de recuperar nada de lo que pretenden como objeto” (Sarlo, 2012, p. 27).

Otro pasaje que ilustra este proceso —pero con menos desengaño— es aquel en que rememora su segundo viaje a Europa y su primera visita a la ciudad de París en donde se ve obligada a trabajar como empleada de limpieza para sostener a su familia —a su niña y a su esposo escritor—. Paralelamente a la vida bohemia, que comparte con los “autoexiliados”

latinoamericanos de la época, Ollé se “acostumbra a todo, la odiosa rutina y los problemas domésticos [que] no te dejan ver ya la belleza de la ciudad, que te sorprende cuando recién llegas (...)” (2023, p. 132), experiencia que dista mucho de la romántica y canónica visión de los escritores y artistas europeos, norteamericanos e, incluso, latinoamericanos que vivieron en algún momento en la ciudad. En una entrevista posterior de la poeta Victoria Guerrero, tras reeditarse la novela corta *Una muchacha bajo su paraguas* (2021), Ollé rememora esa experiencia:

¿Por qué no era una fiesta?, simplemente porque a los latinoamericanos que recalábamos en el París de las buhardillas se nos miraba como a sudacas, extranjeros poco confiables. A veces tenían razón al pensar de ese modo, ya que algunos inescrupulosos explotaban la gran mentira de ser perseguidos políticos para autoexiliarse; otros, en verdad, necesitaban con urgencia asilo político, pues era el tiempo de las dictaduras duras de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay. (Ollé, 2023, p. 136)

El yo autobiográfico se representa como una mujer fuerte que debe enfrentar las consecuencias de la enfermedad de su esposo —que sufre de ansiedad y al cual acompaña a ver a un psiquiatra (p. 138). Ollé, sin embargo, se da tiempo para dedicarse a la escritura y la lectura (p. 139). Al regresar a Lima, escribe un poema en prosa que evoca esa época:

(...) mi espíritu ha quedado allá, en un rincón de mi cuarto, acurrucada, leyendo, escuchando el golpeteo de la lluvia porque cuanto menor era el espacio podía prescindir más fácilmente del resto y éramos tres batallando a zapatazos, desesperados de besos y caricias en el humo de los gauloises, mi tristeza no era mi tristeza sino el júbilo de una soledad on partage [*sic*], para decirlo así, con términos igualmente jurídicos, igualmente comerciales, ya que nada estaba dividido en nuestro mundo, los amigos venían, ¡rápido, rápido! Un té, una lata de sardinas, tallarines con atún y pan baguette. Ah, y la teoría, nadie bostezaba, solo el vecino o la portera. (Ollé, 2023, pp. 140-141)

Por su dimensión lírica, que sitúa la experiencia vivida no en el dominio de la temporalidad sino en el de la instantaneidad de la poesía, el poema en prosa autobiográfico representa con mayor intensidad “la memoria de la experiencia” que la narración. En el poema, además, se perfilan la vida íntima familiar y personal, las voces interiores que han

permanecido almacenadas en la memoria: las “caricias”, los “besos” y la tristeza, pero también, el júbilo y la alegría de la existencia.

4. EL DOMINIO DE LO PÚBLICO (Y POLÍTICO)

En 1981, tras su regreso de Europa, Ollé se integra a la plana docente de la Universidad La Cantuta, en Lima:

[e]n 1981, el profesor Miguel Gutiérrez me invitó a integrar el equipo de investigación, a su cargo, que trabajaba sobre la Generación del 50 en el Perú. Esta labor se haría bajo los auspicios de la Universidad La Cantuta. Con esta finalidad fui contratada como profesora asociada hasta 1985, año en que concursé a una plaza docente como profesora auxiliar (...). (Ollé, 2023, p. 148)

El fragmento, incluido en el capítulo cuarto, introduce una nueva dimensión en la narración: el desplazamiento del sujeto autobiográfico desde el ámbito de lo privado y familiar al de lo público y su incorporación al campo académico y literario. El impacto de esta experiencia es profundo: en La Cantuta entra en contacto con el escritor Miguel Gutiérrez (1940-2016) y el poeta proletario Víctor Mazzi (1925-1989), entre otros, con quienes discute sobre el papel y la función social de la literatura. La amistad con Gutiérrez —quien no solo fue escritor sino crítico literario— juega un rol muy importante en su consolidación como poeta y narradora: “Mi poemario [*Noches de adrenalina*] lo había impactado. Me dijo que era muy original, que el lenguaje se abría a nuevas maneras de tocar temas no considerados poéticos. Elogió la calidad del libro durante media hora más o menos. Yo estaba aturdida por su lectura tan minuciosa” (Ollé, 2023, p. 153). El libro, más tarde, desata una polémica entre críticos, estudiantes y poetas mayores o contemporáneos. En los dos siguientes fragmentos, Ollé alude a algunos de los comentarios que suscita:

Tu libro está dando que hablar en los diarios y también se comenta en los cafés. Un poeta mayor que tú, de la generación del 50, claro, me ha dicho, después de leer *Noches de adrenalina*, que a ti te falta pinga —Miguel [Gutiérrez] soltó una carcajada ruidosa. (Ollé, 2023, p. 154)

Algunos años después, en la Universidad de San Marcos, me contaron que los profesores recomendaban mi poemario en las clases de Literatura o en los talleres de poesía; los estudiantes reaccionaban en contra, pues se quejaban de un texto donde «todo era pura vagina». Aunque en los recitales

recibía opiniones singulares, como la de una muchacha que afirmaba: «Si hubiera leído su libro antes, no me habría hecho cirugía en la nariz». Eso no le pude decir en ese instante a Miguel ya que el libro acababa de publicarse. (Ollé, 2023, p. 154)

En el primer caso, Gutiérrez se hace cómplice del comentario machista y sexista —y la violencia de género que conlleva— del poeta cuyo nombre no revela; en el segundo, a través de la voz de una anónima muchacha, se cuestiona el patrón de belleza que el patriarcado impone sobre el cuerpo de las mujeres: ideológicamente, la poesía de Ollé propone así una liberación de los estereotipos y representaciones patriarcales del cuerpo femenino.¹⁴

Durante la estadía en La Cantuta, se producen los violentos y sangrientos eventos de la primera década del Conflicto Armado Interno (1980-2000). Después de la publicación de *Noches de adrenalina*, Ollé hace entrega a Gutiérrez —quien para entonces había asumido una postura a favor del movimiento subversivo Sendero Luminoso— un borrador de su novela autobiográfica *Una muchacha bajo el paraguas*:

Sin haberlos hojeado, sentenció, bajo los efectos de las recientes noticias—: Esto que has escrito y tu primer libro no se comparan con la gesta que está ocurriendo en el Perú, la guerra es total, y lo que escribes no está a la altura de los acontecimientos. Creo que no te arriesgas, como ellos —se refería a los implicados en la lucha armada. (Ollé, 2023, p. 156)

Tiempo después, le confiesa a su colega que no desea tomar “partido por ninguna facción política” (Ollé, 2023, p. 156), lo cual produce un distanciamiento entre ambos. La polarización política en la Universidad La Cantuta se hará cada vez más evidente; sin embargo, Ollé decide permanecer distanciada de los acontecimientos a diferencia de Gutiérrez.¹⁵

¹⁴ Véase, por ejemplo, el inicio de la segunda estrofa del primer poema del libro: “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” (Ollé, 2014, p. 7).

¹⁵ Este distanciamiento, sin embargo, no impidió que Ollé se solidarizara con Gutiérrez más tarde: “Cuando en 1985, la DIRCOTE [Dirección contra el terrorismo] detuvo a Miguel Gutiérrez y a Vilma Aguilar, su primera esposa, salí a protestar con un grupo de profesores, entre los que se hallaba mi amiga Esther Ginocchio —una profesora de Lengua que profesaba la fe evangélica, y gran admiradora de Miguel, quien se convertiría en su segunda esposa, después de que Vilma [su primera esposa] perdiera la vida cuando las Fuerzas Armadas, bajo órdenes de Alberto Fujimori, presidente de la República en ese

Tras dejar la universidad, Ollé trabaja desde 1993 hasta el 2000 como directora del Centro de Documentación sobre la Mujer (CENDOC-Mujer), una ONG feminista y, más tarde, en el Estudio para la defensa de los Derechos de la Mujer-Demus, en donde permanece siete años. Estas experiencias, sin embargo, dan lugar a conflictos y tensiones con sus congéneres que comenta irónicamente: “Si bien no me consideraban ad hoc, sí resulté una buena acompañante para vivir la bohemia de las noches de Barranco, en especial en el bar Juanito, donde nos amanecíamos bebiendo” (Ollé, 2023, p. 167). En Demus, por el contrario, sus actividades son más fructíferas: se dedica a “hacer *lobby* con congresistas para colocar en la agenda el tema de la despenalización del aborto” (p. 169), a tener a su cargo “un programa radial sobre la mujer, pero que no tuvo gran audiencia” (p. 169), a “editar fascículos sobre temas álgidos, como el placer femenino, el aborto, la cosificación de la mujer a través de la publicidad (...)” (p. 169). El vínculo con Demus, no obstante, se debilita cuando la ONG pierde la financiación de la Fundación Ford. Finalmente, en el 2007 el lugar de la directora que la había contratado es asumido por “una joven abogada que nunca me «tragó»” (p. 169).

La narración de estas experiencias —sumadas a su trabajo como profesora universitaria—, aun cuando le permiten a Ollé entrar en contacto con la realidad social y política de su país y acercarse a las necesidades y demandas de las mujeres más humildes, no transmite el mismo entusiasmo que el que brindan su historia personal y el desarrollo de su vocación de escritora; es decir, si bien su desenvolvimiento en la esfera de lo público acerca su narración al género de las memorias, el lector/a percibe un tono de cierta decepción y escepticismo en ella.

Algo similar sucede en el siguiente capítulo, dedicado a la participación de Ollé en “Congresos literarios y festivales”. A diferencia del viaje a París con su familia, la narración de sus experiencias en congresos, ferias, festivales —incluida la Conferencia Mundial sobre la Mujer realizada en 1995— realizados en diferentes ciudades y países (Praga, Ecuador, Cusco, Guadalajara, entre otros), tampoco trasluce la voluntad de un sujeto autobiográfico que desea hacer públicos sus logros y ser reconocido por ellos.¹⁶ Ello se demuestra cuando, por ejemplo, narra

entonces —mayo de 1992—, debeló una revuelta de presos senderistas en el penal Castro Castro, con el saldo de treinta internos muertos (Ollé, 2023, p. 158).

¹⁶ En el capítulo sexto, Ollé escribe: “Los premios y los homenajes me confunden, me aturden, quisiera recibirlos con un burka. En verdad no quiero ser mirada, no puedo

con desilusión la reacción del público en un recital poético realizado en Berlín:

Las reacciones que se han dado frente a mi obra poética en algunos recitales en el extranjero me inhiben de seguir leyendo poemas de *Noches de adrenalina*. En Berlín, el año 1994, si no recuerdo mal, alguien del público comentó acerca de mi lectura lo siguiente: «Usted debe haber sufrido mucho». ¡Plop! (Ollé, 2023, p. 205)

El desencanto producido por la necesidad de adaptarse a las circunstancias y hechos externos o de representar un papel social —sea por la presión laboral u otra contingencia extrínseca a su quehacer artístico— se condice con la “dosis de vanidad” que se pone en juego en el género de las memorias (p. 9). Aparentemente la historia de su vida personal y vocación literaria parece incompatible con la exposición pública y las demandas laborales que obligan a sacrificar el tiempo y energía que exige el trabajo artístico. En ese sentido, una vez más, Ollé implícitamente reivindica la figura de la poeta comprometida con su vocación. En su autoinvención como escritora, a diferencia de sus pares masculinos, se niega a satisfacer el estereotipo del escritor que hace públicos su fama y logros para justificar su incorporación en el canon literario.

5. ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA AUTOFICCIÓN

En el sexto capítulo, Ollé confiesa que “[e]s difícil separar el contenido de mi obra publicada de este libro de memorias, porque mis primeros textos (...) son todos una mezcla de ficción y autoficción” (Ollé, 2023, p. 213). En un esfuerzo por identificar dos grandes dominios en su producción —uno vinculado con la ficción autobiográfica, otro con la ficción—, Ollé reconoce que esta separación se debió a que “la realidad exterior empezó a tocarme las ventanas con uñas y dientes (...) además, esta es una de las razones por las que dejé el lirismo, la voz intimista, la introspección del *pathos* autodestructivo, esa enfermedad de nuestra época” (Ollé, 2023, p. 214).

Líneas después, Ollé se declara poco inclinada hacia la autoficción:

resistir estar en un podio. Me pasaba lo mismo cuando dictaba clases en La Cantuta” (Ollé, 2023, p. 283).

Pero hay cosas más duras, como cuando una amiga le dice a otra que todo lo que yo escribo son solo recuerdos y que, por lo tanto, no tiene valor. Quienes así opinan se olvidan de una tendencia, la autoficción, que no abrazo, pero que no traigo a colación por no querer extenderme sobre lo que significa en una obra artística. (Ollé, 2023, p. 219)

Sobre la autoficción o, más específicamente, el relato autoficticio, Alberca (2007) sostiene que este

guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía, pues si bien, al introducir (...) en una novela el nombre del autor donde no cabía o no se esperaba encontrar, se acerca al pacto autobiográfico, algunos datos biográficos ficticios lo vuelven misterioso e indefinido, dotando a la evidencia autobiográfica de un aura de incertidumbre. (p. 130)

Al utilizar el concepto de autoficción, Ollé parece apoyarse en una afirmación de la poeta rusa Ajmátova: “En lo que se refiere a las memorias en general, advierto al público lector que en un veinte por ciento son, en una u otra medida, falsificaciones” (Ollé, 2023, p. 19). Esta afirmación, sin embargo, solo cobra forma en sus memorias más adelante, cuando narra sus aventuras amorosas, tema del que me ocuparé más adelante.

El capítulo sexto, además, contiene algunas claves sobre la poética de Ollé vinculadas con la construcción de sus personajes masculinos y cómo en ello se involucra su “condición genérica”:

Primero, parto de la idea de que mi sensibilidad es algo genético o cultural que no tiene carta de ciudadanía, es decir que no está a la vista, solo en mis nervios. Desde ya la imagen de que soy una mujer escribiendo sobre un hombre sería un estorbo; el producto de ese intento sería una tesis taimada, peligrosa. Creo también, como la escritora española Rosa Montero, que la literatura no debe ser utilitarista. Sin embargo, la mirada personal que tiñe mi literatura está altamente cargada de mi condición genérica, mientras que, por otro lado, los personajes surgen como resultado del arduo trabajo que realizamos, consciente o inconscientemente, con un plan o sin él. (Ollé, 2023, p. 226)

En el pasaje, Ollé plantea dos modos de acercamiento a la literatura que, en principio, se contradicen: en primer lugar, la sugerida ausencia de una “carta de ciudadanía” que evoca la “posición andrógina” de la mujer

escritora que en un momento defendió Virginia Woolf (2015), pero que más tarde revisó:

(...) en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. *El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente*” (Woolf, p. 133; énfasis mío)

En segundo lugar, la “condición genérica [y sexual]” de la escritura, es decir, el hecho innegable de que en el lenguaje están inscritas las marcas de la masculinidad. Ollé, consciente de ambas posiciones, enfrenta un dilema al que otras escritoras peruanas han debido hacer frente, como señala Rocío Silva Santisteban (1963) al responder un cuestionario, no publicado aún, distribuido entre un grupo de narradoras y críticas peruanas y extranjeras:

¿Pero existe acaso una esencia femenina? Entrar en este terreno pantanoso sobre la discusión de lo esencial, universal o simplemente cultural nos empujaría a dedicarnos varias páginas sobre la revisión del estado de la cuestión. *Lo importante es dejar bien en claro que el asunto de la feminidad o no-feminidad en un texto no pasa sólo por lo que cuenta una mujer sino por cómo lo cuenta, por su cuerpo y por los rastros de ese cuerpo que se quedan en el texto* (la huella derridiana), por la deconstrucción de un yo literario masculino “enmascarado” como neutral y por las significaciones que surjan de estas confluencias (énfasis mío).

Los “rastros de ese cuerpo que se quedan en el texto”, señalados por Silva Santisteban, están claramente expresados en los poemas de *Noches de adrenalina*, en los relatos y novelas de Ollé, y en sus memorias, particularmente en el capítulo “Perro celestial y otros amores”.

Ollé, por otra parte, confiesa su necesidad de “ir más allá de las fronteras de los géneros literarios (...) aunque en los últimos años en mi narrativa me decanté por la novela breve o el cuento largo, cuyas diferencias no están muy bien demarcadas (...)” (Ollé, 2023, p. 231). Dos párrafos después, afirma que “la mayor parte de lo que he escrito y publicado es autorreferencial, lo que ahora se conoce como *autoficción*, una moda de estos tiempos” (p. 231; énfasis mío), lo cual contradice una posición expuesta anteriormente (p. 219). Sin embargo, más adelante

acepta la existencia de zonas de transición y mutua contaminación entre la autobiografía y la ficción:

Naturalmente hay personajes que son la prolongación de uno mismo y tienen una alta dosis de nuestra «composición química». Incluso en los casos de la escritura más visceral y autobiográfica, el personaje no se desprende de una del todo, tiene de él, de la autora, de lo soñado por él, de lo no vivido por ella, ya que la memoria es una mezcla fantástica en la ficción, una piraña depredadora. (Ollé, 2023, p. 229)

En el capítulo “Perro celestial y otros amores”, como ya se mencionó, traza la historia de sus relaciones amorosas. La primera de ellas es platónica, con un “joven curita alemán, recién aterrizado en la capilla del Sagrado Corazón de Lince” (Ollé, 2023, p. 291). La segunda, con su “profesor en Degerndorf am Inn” [Wolf Zilinski], durante su primer viaje a Europa, en 1967, cuando es apenas una adolescente. En ambos casos, el tono de la narración es irónico:

Habíamos caminado por ahí [al pie de los cerros de Baviera] como gánápiros, recogiendo flores y tallos para su álbum de botánica, temiendo yo que fuera un psicópata de la guerra y me golpeará con el bastón de su paraguas. Pero no, Wolf era más polaco que nazi, y más onanista que Casanova o Barba Azul. (p. 292)

Ollé construye una breve narrativa en la que describe a su amante y a ella misma con sorna (como “gánápiros”) y, dada la diferencia de edad entre ambos, se imagina a sí misma como una niña inocente a merced del sadismo de su profesor, al cual además reduce a la figura de un onanista.

Al tercero de sus pretendientes —el más tardío, cronológicamente— lo bautiza como “Perro celestial” —“un estudiante de La Cantuta, (...) un enamorado cuyas pretensiones oscilaban entre la locura y el acoso”, “un joven talentoso y un buen lector, pero [que] vivía atrapado por el alcohol” (Ollé, 2023, pp. 294-295). Ollé inserta en su narración un correo “algo procaz” en el que él le confiesa abiertamente su deseo: “La primera mujer que amé. Desde el día llegaste de París y te vi en el patio de Letras. Siendo apenas un adolescente, en ese mismo instante quedé flechado por tu mirada y hermoso culo” (p. 293). Salvo el primero, en los dos últimos casos el yo autobiográfico se sitúa por encima de sus amantes/prendientes empoderada por el deseo que genera en ellos. Pero, en el fondo, se trata de amores imposibles y prohibidos cuya narración asume tonos grotescos.

La cuarta relación incluida en la narración es lésbica —“Un amor de juventud”—, cuando Ollé tiene apenas dieciocho años:

Ella era leal hasta los huesos y me amaba como una loca, pero yo no soportaba un amor así, leal hasta los huesos, porque Hariri quería siempre más, estar conmigo una hora más en el suelo de un pasillo oscuro. Habíamos descubierto un edificio de oficinas discreto que cerraba antes de las seis de la tarde. Hariri me echaba con delicadeza en las frías losetas y empezaba el acto furtivo hasta su culminación. (Ollé, 2023, p. 296)

A diferencia de las anteriores experiencias, la narración asume un tono más íntimo y cautivante, pues se trata de una relación que trasgrede abiertamente las reglas sociales heteronormativas: Hariri es un personaje, además, que escapa a las convenciones socioculturales que regulan las identidades sexuales y de género:

Tenía origen europeo oriental y su nombre, que su madre se empeñó en ponerle, es de género masculino. Lo sé, en la historia abundan estas arbitrariedades: madres que visten de mujer a sus pequeños o padres que a la fuerza quieren que los hijos sean lo que no son, sin saber cómo funciona la psique de los niños. (Ollé, 2023, p. 207)

Dada la complejidad del personaje y de la situación planteada, la minuciosidad de las descripciones y la atmósfera del relato, el lector/lectora se ve obligado a hacerse algunas interrogantes con respecto al carácter ficticio de la historia: ¿Se trata acaso de una de las falsificaciones a las cuales se refiere la poeta rusa Anna Ajmátova? o ¿de un relato autoficticio inserto en el cuerpo de su autobiografía?:

Una mujer que salió del baño alisó con las manos el vuelo de su vestido estampado. Comenzaba el verano y los florones de su traje se grabaron en mi mente. No sé por qué razón, y sin que mediaran palabras, Hariri y yo entramos al baño y cerramos la puerta con seguro. El beso fue húmedo, fractal, lleno de ferocidad, en ese instante, y de melancolía más tarde, pues a la salida no nos podíamos mirar a los ojos. (Ollé, 2023, p. 298)

Es significativo, además, que Ollé preste una atención mucho mayor a la narración de una relación que escapa a las convenciones sociales y sexuales de la época, así como a la “regla” de sus propias experiencias heterosexuales. Pero, más significativo aún, resulta el hecho de que, a

través de la breve historia de Hariri, se atreva a establecer “una distancia equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía —en palabras de Alberca (2007, p. 13)— es decir, un “aura de incertidumbre” en su lector/a, que va cobrando forma desde la contemplación y descripción de su amante:

En el verano Hariri aparecía tostada por el sol. Le gustaba el color verde en sus blusas sueltas y frescas. Eran siempre llanas, sin ningún garabato, como se usan ahora. Sus pechos eran medianos, nomás (...). Ella y sus pequeños blanquillos, porque el bikini dejaba blanquecina esa parte del cuerpo y, entonces...Ahora me entusiasma pensar en el diagrama que resaltaba en su torso cuando se alzaba el polo para que yo los acariciara. Hariri no usaba sostén ni trusas, eso me gustaba de ella. Si alguna vez toqué esas bayas jugosas no me arrepiento, aunque me es difícil recuperar la memoria del tacto. En cambio, la memoria de la visión se me ha agigantado: veo sus pezones erectos, pulposos, libres como si quisieran saltar a mi boca. (Ollé, 2023, p. 299-300)

Ollé, como afirma en las “Palabras preliminares” de sus memorias, asume el papel de la mujer escritora “capaz de poner minas en su trama para hacer explotar al desprevenido lector”, la “asesina en potencia, que aniquila todo aquello que es comprobable y lo reinventa con nuevos significados” (Ollé, 2023, p. 9). La paradoja, sin embargo, se genera a partir del hecho de que Ollé asume lo “autorreferencial” y lo “autoficticio” como términos equivalentes (p. 231), lo cual, como ya se ha visto, es un error dado que el relato autoficticio produce, según Alberca, la suspensión del “pacto autobiográfico” propuesto por Lejeune (1994), pues el “aura de verdad” que propone al lector la autobiografía se ve cuestionada; en ese sentido, Ollé se estaría dirigiendo a su lector/a afirmando que “«[é]st[a] soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero cuidado, porque podría serlo»” (Alberca, 2007, p. 129).

Además de exhibir el poder seductor que ejerce sobre sus ocasionales amantes masculinos, representa en su texto la exploración del deseo homosexual por ese otro cuerpo femenino que atraviesa como una presencia fantasmal la narración:

Fuimos una noche, invitadas —no sé cómo llegó a sus manos la información de una romería con antorchas a las 11:00 de la noche, organizada por la Casa de la Cultura. Llegamos hasta la Beneficencia de la

ciudad, donde un ómnibus esperaba a los invitados. Fue una noche de fiesta, con intervenciones teatrales de actores disfrazados de cadáveres. Dos poetas mujeres recitaron poemas en la tumba de dos escritoras famosas del siglo xix. Bajo la tenue luz de las antorchas, en ese majestuoso recinto convertido en museo, junto a la tumba de una de las escritoras, noté que Hariri estaba en trance. Me tenía cogida de la mano y apretaba mis dedos con fuerza. Tuve que soportar el dolor sin quejarme, pues el momento era realmente solemne. (...) Después el grupo avanzó tras los guías. Hariri no quería moverse del mausoleo. Tiré de ella varias veces, pero su cuerpo se resistía. La luz de las antorchas se alejaba y nos dejaba casi del todo inmersas en la oscuridad. Aun así, llegué a ver a Hariri sonreírme con sus dientes de clavera. Acto seguido me echó sobre el mármol, me levantó la falda y me besó como nadie lo había hecho ni lo hará jamás. Delante iba el cortejo. Ya era la medianoche de una noche cerrada. (Ollé, 2023, pp. 301-302)

En el pasaje se escenifica una ceremonia en la que destaca la total ausencia de personajes masculinos: se trata, además, de un homenaje dedicado a “dos escritoras famosas del siglo xix” —una clara alusión a la generación de escritoras ilustradas que surge en el Perú en el último tercio del siglo xix.¹⁷ “Dos poetas mujeres” leen sus poemas al pie de la tumba de las dos escritoras. Inmersas en la oscuridad —en medio de una noche cerrada—, la pareja de protagonistas presencia la escena; Hariri, en particular, permanece en un estado de trance y actúa como una poseída con sus “dientes de calavera” y, acto seguido, excitada por la situación, somete sexualmente a su amante sobre el mármol de una de las tumbas.

La escena suscita una serie de interpretaciones: en primer lugar, se expresa un claro afán reivindicativo del legado de las dos escritoras homenajeadas; en segundo, el protagonismo de los personajes femeninos y la exclusión de cualquier presencia masculina sugiere la sororidad entre las mujeres escritoras presentes y aquellas que, aun ausentes, fueron y son fieles a su vocación literaria. En tercer lugar, no resulta casual el hecho de que las escritoras homenajeadas, las poetas lectoras y las dos protagonistas del relato se presenten en parejas lo cual interpela la noción patriarcal de que toda mujer requiere y depende de la compañía de un hombre. En cuarto lugar, el desenlace erótico de la escena se produce en medio de una “noche

¹⁷ Presumiblemente se trataría de las escritoras Clorinda Matto (1952-1909) y Mercedes Cabello (1845-1909). El cadáver de la primera de ellas fue repatriado en 1924 desde Buenos Aires, en donde vivió exiliada y murió; permaneció en el Presbítero Maestro hasta el año 2010, en que fue trasladado al Cementerio General de la Almudena, en Cusco. Mercedes Cabello fue sepultada en el cementerio Presbítero Maestro en 1909.

cerrada” y un espacio que prohíbe actos “profanadores” tales como las relaciones sexuales. Por último, otra clara alusión a la exclusión de lo masculino reside en la forma en que Hariri, su amante, la “besó como nadie lo había hecho ni lo hará jamás”, lo cual incide en el hecho de que el placer erótico que el yo autobiográfico (¿autoficticio?) obtiene de la relación homosexual no es comparable con ningún otro, anterior o posterior, incluidas sus relaciones heterosexuales.

El capítulo siete se cierra con la narración de su encuentro con el poeta Enrique Verástegui:

Cuando conocí a Enrique Verástegui aluciné que se trataba del alter ego de Rimbaud: el poeta de Charleville reencarnado. Aquí un ejemplo de mi fantasía tiránica: cuando íbamos de visita a San Vicente de Cañete [en donde vivió el poeta en diversos periodos de su vida] me parecía que atravesábamos el desierto de Absinia (lo había cruzado Rimbaud en su huida de Europa). Enrique me contó que había escrito su hermoso *Monte de goce*¹⁸ en un sanatorio. En ese instante, ¡oh epifanía!, reconstruí la vida de poetas y pintores malditos: Trakl, Modigliani, Hölderlin, Van Gogh. En aquel entonces todos eran hombres. (Ollé, 2023, p. 316)

Fiel a su inclinación a trasferir al mundo de lo real el de la ficción, Ollé nuevamente evoca la figura de Rimbaud, uno de sus más importantes referentes —la mayoría de ellos masculinos, dicho sea de paso. En ese sentido, el encuentro con Verástegui puede interpretarse como la materialización de sus aspiraciones como escritora al lado de un poeta que por ese entonces asomaba como una de las voces más representativas de su generación.

EPÍLOGO

El capítulo final se centra, principalmente, en el papel de Ollé como madre y abuela: “(...) fui madre a los veintinueve años y abuela a los sesenta” (Ollé, 2023, p. 323). En 1976, cuando su hija, Vanessa, cumple seis meses de edad, la pareja Verástegui-Ollé viaja a Europa. En el presente de la enunciación, Ollé confiesa sentir cierta culpa por los riesgos a los que expuso a su pequeña hija en sus desplazamientos por diversas ciudades europeas al lado de su pareja (Madrid, Barcelona, París o Londres, entre otras) (p. 324) y se distancia nuevamente de sí misma: “Ya no tienes la

¹⁸ El libro fue recién publicado en 1991 por la editorial Jaime Campodónico editores.

veletería de ir de acá para allá para estar en algo entretenido, seguir al enamorado o al esposo. También es menos imperioso el deseo de acudir a los bares en compañía de amigos” (Ollé, 2023, p. 324).

En esos días, debe asumir las responsabilidades y sacrificios que el orden patriarcal impone sobre las mujeres como madres y esposas:

 Mi madre y mi tía me habían «instruido» hasta el cansancio sobre el inmenso sacrificio que deben hacer las mujeres cuando alumbran, sobre el dolor que te hace pegar gritos que viajan a la velocidad de la luz; y claro, como tengo tendencia a somatizar las emociones, exterioricé todo aquello el día D. (Ollé, 2023, p. 325)

Al regresar de Europa, sin embargo, los roles en la pareja se invierten (p. 238) hasta que la relación se quiebra en 1985. Cerca del final de sus memorias, Ollé realiza una nueva reflexión acerca de las dificultades que enfrentó al escribirlas:

 Escribir sobre la propia vida, revivir o recuperar el pasado, real o ficticiamente, porque la memoria es engañosa casi siempre, me provoca dolor. En algunos casos significa hacer duelos a destiempo y estos pueden durar tres o cuatro días. (Ollé, 2023, p. 329)

Esta revelación no solo es una constatación más de las dificultades que implica la recuperación del pasado a través de la memoria y de la escritura, sino de la condición efímera del ser humano: las memorias de Ollé son también, en ese sentido, un acto de alumbramiento que, inversamente al del parto, la prepara para la muerte. Prueba de ello son las descripciones finales de cómo la edad ha ido mellando su salud y la ansiedad que en ella provocó la continua zozobra económica en la que vivió a lo largo de su vida.

* * *

A lo largo de este artículo se han analizado e interpretado las memorias de Carmen Ollé, *Destino: vagabunda. Memorias*, a la luz de los planteamientos teóricos sobre el género de la autobiografía, el concepto de autoría —vinculado con el de feminidad—, las trasgresiones que produce Ollé como mujer y autora frente a la sociedad patriarcal y la exploración de los límites entre la autobiografía y la ficción a través de la autoficción.

Se ha constatado que la “narración de la experiencia” de la vida personal y pública de Ollé se realiza a través de la autoinvención de un yo que por momentos acepta la imposibilidad de guardar “algo de la intensidad de lo vivido” (Sarlo, 2012, p. 27), como se comprueba en las inserciones textuales de poemas, relatos y ensayos suyos que dan cuenta de sus transformaciones identitarias a lo largo del tiempo, así como la ruptura parcial del pacto autobiográfico en el relato autoficticio de una de sus aventuras amorosas.

Otra de las constantes que dan unidad al relato es la actitud de rebeldía que asume en su condición de mujer autora ante la masculinización del campo literario y las imposiciones del orden patriarcal que han contribuido en su país a la marginalización de los logros y limitación del papel de las mujeres en la sociedad. El desenfado e irreverencia de Ollé frente al canon literario y a las tipificaciones de los géneros literarios —la autobiografía, las memorias, la autoficción—, por los cuales transita con plena libertad, evocan metafóricamente la figura de la vagabunda o *flâneuse* que tempranamente descubre en las calles de su ciudad su vocación itinerante y libre.

En ese sentido, las memorias de Ollé son el testimonio valioso de la lucha de una mujer que desde su juventud descubrió la necesidad de asumir una serie de retos a los que estuvieron expuestas algunas de sus predecesoras: el de ser una mujer autora, profesora, luchadora por los derechos de la mujer, madre y esposa en tiempos sumamente adversos y críticos para la historia de su país.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva.

Adams Beverly y Majluf Natalia (2019). “Redes de Vanguardia. Introducción”. En Beverly Adams y Natalia Majluf (eds.). *Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1966-1930*. Lima: Blanton Museum of Art, MALI, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 16-23.

Álvarez, María Antonia (1989). “La autobiografía y sus géneros afines”. *Epos: Revista de filología* 5, pp. 439-450.

- Bajtín, Mijaíl (1985). “Autor y personaje en la actividad estética”. En *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova (trad.). México DF: Siglo Veintiuno.
- Bajtín Mijaíl (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova (trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2006). *Paraísos artificiales. El spleen de París*. Luis Echávarri (trad.). Buenos Aires/Madrid: Losada.
- Benjamin, Walter (2014). *Baudelaire*. Introducción y selección de José Manuel Cuesta Abad; epílogo de Juan Barja. Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez y Juan Barja (trads.). Madrid: Abada.
- De Man, Paul (1991). La autobiografía como desfiguración. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre), pp. 113-118.
- Eakin, Paul John (1991). “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre), pp. 79-92.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Seguido de apostillas a *¿Qué es un autor?* de Daniel Link. Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires; Ediciones literales.
- Kern, Leslie (2020). *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Renata Prati (trad.). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros textos*. Ana Torrent (trad.). Madrid: Megazul-Endymion.
- Ollé, Carmen (2023). *Destino: vagabunda. Memorias*. Lima: Peisa.
- Ollé, Carmen (2021). *Una muchacha bajo su paraguas*. Lima: Intermezzo Tropical.

Ollé, Carmen (2014). *Noches de adrenalina*, Lima: Peisa.

Mariátegui, José Carlos (1959). “El proceso de la literatura”. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta, pp. 198-305.

Pérez Fontdevila, Aina (2017). *Un común singular. Lecturas de la autoría literaria*. Tesis para optar el título de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 371 págs.

Richard, Nelly (2008). “¿Tiene sexo la escritura?”. En *Feminismos, género y diferencia(s)*. Santiago: Palinodia, pp. 9-28.

Ricoeur, Paul (1998). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Tomo I*. Agustín Neira (trad.). México DF/Madrid: Siglo Veintiuno.

Rodríguez, Francisco (2000). “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”. *Filología y Lingüística XXVI* (2), pp. 9-24.

Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Segato, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Smith, Sidonie (1991). “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre), pp. 93-105.

Weintraub, Karl J. (1991). “Autobiografía y conciencia histórica”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre), pp. 9-17.

Woolf, Virginia (2015). *Una habitación propia*. Laura Pujol (trad.). Barcelona: Seix Barral.