

ARTÍCULO

Memorias de Electra (1984): la retórica de la transgresión

Memories of Electra (1984): The Rhetoric of Transgression

Jorge Zagal-Matasoglio

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú

pchujzag@upc.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4571-8000

Recibido: 01.12.25 — Aceptado: 22.05.26

<https://doi.org/10.30920/letras.97.146.8>



RESUMEN

El presente artículo analiza *Memorias de Electra* (1984), de Mariela Dreyfus, situando el poemario en el contexto del grupo poético Kloaka y examinando su relación con la tradición de Hora Zero. A partir de un análisis hermenéutico sustentado en el psicoanálisis de Néstor Braunstein y en el diálogo con los planteamientos de Luce Irigaray y Georges Bataille, se estudia cómo la obra reconfigura la ciudad de Lima de los años ochenta mediante la articulación entre cuerpos, subjetividades y espacios marginales. El estudio demuestra que la lumpenización del lenguaje y de los cuerpos constituye una estrategia poética que desafía el orden patriarcal y el régimen simbólico que regula el deseo y el goce. Asimismo, se examina la construcción de las voces poéticas femeninas y masculinas para mostrar cómo el poemario problematiza la relación entre Ley, prohibición y subjetividad, proponiendo una forma de resistencia que se expresa en la búsqueda de un goce femenino más allá de la lógica falocéntrica. Finalmente, se sostiene que Dreyfus reelabora las propuestas estéticas de Kloaka mediante una representación del cuerpo que trasciende la mera denuncia social y convierte la transgresión en un principio constitutivo de la subjetividad femenina. De este modo, el artículo propone una lectura renovadora del poemario al articular el análisis del cuerpo, la ciudad y el goce desde una perspectiva psicoanalítica.

PALABRAS CLAVE: Mariela Dreyfus; *Memorias de Electra*; Kloaka; transgresión; goce femenino; cuerpo

ABSTRACT

This article analyzes *Memorias de Electra* (1984) by Mariela Dreyfus, situating the collection within the context of the Kloaka poetry group and examining its relationship with the Hora Zero movement. Through a hermeneutic analysis grounded in Néstor Braunstein's psychoanalytic theory and in dialogue with the works of Luce Irigaray and Georges Bataille, the study explores how the collection reconfigures 1980s Lima by articulating bodies, subjectivities, and marginal urban spaces. It argues that the lumpenization of both language and bodies functions as a poetic strategy that challenges patriarchal order and the symbolic regime governing desire and jouissance. The article also examines the construction of female and male poetic voices to demonstrate how the collection problematizes the relationship between the Law, prohibition, and subjectivity, proposing a form of resistance expressed through the pursuit of a specifically feminine jouissance beyond phallogocentric logic. Finally, it contends that Dreyfus reworks Kloaka's aesthetic project by developing a representation of the body that transcends social denunciation and transforms transgression into a constitutive principle of female subjectivity. In doing so, the article offers a renewed interpretation of *Memorias de Electra* by bringing together the categories of body, city, and jouissance within a psychoanalytic framework.

KEYWORDS: Mariela Dreyfus; *Memorias de Electra*; Kloaka; female enjoy; body



1. Introducción

Mariela Dreyfus publicó *Memorias de Electra* en el año 1984. La carga simbólica sobre el cuerpo en este poemario es latente desde el título. En la mitología griega, Electra es la hija de Agamenón y Clitemnestra; esta decide matar a su esposo para concretar su relación con su amante Egisto, primo de aquel. Luego, los amantes deciden enviar a Orestes lejos de su reino por temor a que este descubra el crimen contra su padre y decida vengarse. Muchos años después, Orestes regresará secretamente a Micenas, su reino, para visitar la tumba de Agamenón. Ahí se encontrará con su hermana Electra, quien lo convence de tomar venganza por la muerte de su padre. Esto, evidentemente, supone asesinar a su madre y a su tío. Entonces, cuando nos referimos a las *Memorias de Electra*, nos referimos a una memoria “transgresora”. Una memoria que ejerce una demanda para que el hermano, hombre, la cumpla: lo pone a su disposición. Electra es quien conduce el devenir de los cuerpos (el de la madre, el de los amantes y mujeres) que son enunciados en este poemario. Por ello, Mariela Dreyfus logra articular una voz poética que constituye un cuerpo que transgrede un orden patriarcal.

Mariela Dreyfus perteneció al grupo poético Kloaka. Este grupo nació en la primera mitad la década de 1980 y reunió a jóvenes que se convirtieron en voces importantes de la poesía peruana.¹ Sus poemas, como su presencia, tanto individual como grupal, se enmarcaron en espacios violentos que parecían desasociados de los lugares comunes a los que, de maneras artificiosas y sublimes, se solía vincular a la poesía. Esta fue una Kloaka de los márgenes de la ciudad. El presente artículo propone un análisis hermenéutico de *Memorias de Electra* que parte de su relación con la poética de Kloaka y se concentra posteriormente en la representación del cuerpo, la Ley, la prohibición y el goce. Para ello, la revisión se sustenta principalmente en las propuestas de Néstor Braunstein (2006) y dialoga con los planteamientos de Luce Irigaray (2007) y Georges Bataille (2013).

El propósito de la investigación es determinar de qué manera *Memorias de Electra* se vincula con la poética transgresora de Kloaka y cómo Dreyfus reelabora esa transgresión mediante la representación del cuerpo, la subjetividad, la Ley y el goce femenino. La relación que se busca establecer es que Dreyfus comparte con Kloaka la voluntad transgresora y la lumpenización, pero desplaza esta última desde el lenguaje y el espacio urbano hacia el cuerpo y la subjetividad. El abordaje psicoanalítico permite explicar precisamente ese desplazamiento: la transgresión que Kloaka desarrolla frente al orden social y poético se reelabora en *Memorias de Electra* como una transgresión de la Ley que regula el cuerpo y el goce.

¹ Además de Dreyfus, Kloaka estaba conformado por Edián Novoa, Julio Heredia, Guillermo Gutiérrez, Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, Mary Soto, José Alberto Velarde y el pintor Enrique Polanco.

2. La Kloaka de los 80 y su distancia a la Hora Zero

Hora Zero [HZ] nació durante los años 70 en las aulas de la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV), creada en 1963. Cuando HZ era gestada por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz (González, 2009), la universidad, de reciente creación, estaba convulsa políticamente y contaba con escaso prestigio académico (González, 2009). José Miguel Oviedo se referiría de esta manera a la UNFV:

Una Universidad nueva como la Villarreal, sin tradición en la vida literaria del país, inundada de provincianos que aspiraban a adquirir algún tipo de status en la capital [...] entre una administración de afiliación aprista y un estudiantado repartido en todos los grados de radicalismo de izquierda [...] venía a terciar e inclusive a entablar una rivalidad con los núcleos poéticos sanmarquinos. (citado en González, 2009, p. 18)

Si hay algo que vincula a HZ con el grupo Kloaka, además de que Roger Santiváñez haya sido miembro del primero y fundador del segundo, es que ambos trataron de aprehender a la ciudad en su poesía. Mientras que la Lima de HZ reflejaba la clase media de los 70, la de Kloaka enfrentaba transformaciones sociales y de violencia en los 80. Según Matos Mar (1984), su producción “se expresa [...] bajo la forma implícita de desobediencia civil de las masas en ascenso” (p. 19), que muchas veces se tornará en violencia.

Cuatro puntos importantes permiten comprender la ciudad en la que Kloaka se desarrolló y ejerció sus prácticas poéticas. En primer lugar, en la década de 1980, Lima experimentó un crecimiento demográfico significativo.² Este “desborde” —término que Matos Mar utiliza para señalar el crecimiento demográfico a causa de los procesos de migración interna ocurridos entre las décadas de 1940 y 1980— de habitantes de la capital fue la causa principal que constituyó el segundo punto: la expansión de Lima en términos geográficos. En tercer lugar, durante aquella época hubo una masificación de los medios de comunicación: “[m]ientras que en 1972 el 49 % de la viviendas limeñas poseían un artefacto de radio, en 1981 aumentó al 82 % [...] en 1972 solo el 18 % de las viviendas poseía uno de estos artefactos [TV], en 1981 llega al 62 %” (Matos, 1984, pp. 50-51). La masificación de estos medios influyó en los jóvenes de Kloaka, como demuestran sus manifiestos al referirse a Pimentel como “chiche-ro (poético)” y “belmont de los 70” (Kloaka, 1984), alusiones a la música popular y a la televisión. Por último, la crisis laboral derivada del cambio económico del país. A mediados de los 80, el Perú dejaba atrás una economía agraria y se industrializaba (Matos, 1984; Calderón, 2016), lo que provocó inflación y desempleo. Matos (1984) llamará a Lima “una ciudad bazar” en la que predominaba el trabajo informal. Estas fueron las coordenadas de ciudad y país que los integrantes de Kloaka recorrieron, asimilaron y representaron en su poesía.

2 Para 1981, la población peruana alcanzó los 20 millones de habitantes, alrededor del triple que en 1940. Este crecimiento se reflejó sustancialmente en Lima. Según el censo de 1942, Lima contaba con 645 172 habitantes; para el censo de 1961, la población de la capital había aumentado a 1 652 000 personas; el censo de 1972, arrojó la cantidad de 3 303 523 habitantes en Lima; y el censo de 1981, evidenció que Lima era habitada por 4 492 260 personas; se calcula que esta cifra debe haber aumentado a más de 6 millones para 1984 (Matos, 1984).

El tiempo de vida del grupo Kloaka fue breve, pero intenso. Se fundó en 1982 —un año antes, el presidente Belaunde Terry había declarado el estado de emergencia en algunas zonas de la sierra peruana³— y concluyó su actividad, como grupo, en 1984. Pero el hecho más resaltante en el contexto social durante su cronología fue la masacre de Uchuraccay de 1983, en la que murieron ocho periodistas y dos guías. Este evento impactó de manera directa al país y, en especial, a los jóvenes que en ese momento conformaban el grupo. Por ello, lanzaron un “Pronunciamiento” (1983) contra este atentado, en el que culpaban al gobierno de ser el responsable directo de la masacre, debido a su falta de preocupación y abandono de las zonas pobres del Perú. Achacaron al Estado por preocuparse solo por los ya favorecidos. Actitudes como estas harían que, muchas veces, el grupo y sus integrantes fueran confundidos con simpatizantes de Sendero Luminoso.

Mazzotti (2019) explica que dicha confusión se debió a que Kloaka trazó y quebrantó en la comunicación con su “masa crítica”, acercándose a la transgresión de la norma y coexistiendo con la “poesía de combate”, ligada a los grupos alzados en armas. Sin embargo, aclara que Kloaka siempre se deslindó de un acercamiento o adhesión a algún partido político o fuerza subversiva, ya que “lo único que compartían era el espacio de llegada” (p. 11), pero no el mensaje político. Por ejemplo, en una entrevista que el grupo concedió a Julio Herrera para la revista *Gente* en los años 80, se les preguntó, de manera tendenciosa para relacionarlos con grupos subversivos: “¿Y qué parentesco tendría una sociedad Kloaka con una sociedad socialista?” La respuesta fue la siguiente:

Podría coincidir en ciertos aspectos, pero creemos que no se ha producido hasta ahora ese tipo de sociedad, salvo en los instantes en los que existieron las comunas, como el tiempo de la revolución bolchevique. (Interviene otra voz) Creo que más bien nosotros percibimos la realidad en su más amplio sentido y que la visión restringida, desgraciadamente, a veces corresponde a quienes pretenden conducir la revolución. Sin embargo, sabemos que la revolución existe porque está en nosotros. (*Gente*, s. f., p. 59)

Con esta respuesta, el grupo no solo se deslindaba de la ideología de los grupos subversivos, sino que colocaba su discurso en una instancia superior: “Percibimos la realidad en su más amplio sentido y que la visión restringida, desgraciadamente, a veces corresponde a quienes pretenden conducir la revolución” (p. 59). Kloaka criticaba cualquier forma de ideología que correspondiera a dictámenes de un “debe ser” específico y tan seguro de sí mismo que no atendiese a otras posibilidades ideológicas, como lo era el discurso de Sendero Luminoso. Este descreimiento del discurso senderista por parte de Kloaka se relacionaba con un descreimiento general del discurso de la modernidad:

Pero afirmamos que este sector de la poesía del 80 reelabora y no repite a la del 60 por una razón esencial: al escribir veinte años después, poetas del 80 como Eduardo Chirinos, Raúl Mendizábal, Oswaldo Chanove y este servidor [Mazzotti], en realidad

3 El gobierno de Belaunde combatiría de manera poco efectiva al Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso mediante la ayuda de La Guardia Nacional. Sin embargo, a partir de enero de 1983, se le encargaría esta lucha al Ejército del Perú. Es a partir de octubre de 1981 que se declara el estado de emergencia permanente en Ayacucho. (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003).

estábamos asumiendo una actitud de desencanto típica de periodos de desengaño ante los grandes proyectos políticos y sociales propios de la Modernidad, que vieron en el Perú su fracaso local con el dismantelamiento de las reformas sociales de la Primera Fase del gobierno militar por los generales de la Segunda Fase. La pretendida modernidad literaria que los poetas de Hora Zero intentaron profundizar en los años 70 quedó fuera de contexto en los 80 [sic]. (Mazzotti, 2019, p. 6)

Este desencanto que señala Mazzotti atiende a que la herencia política que recibió Kloaka —que, a pesar de gestarse dentro de un “retorno a la democracia” en el Perú— cargaba con la desilusión de una posible modernidad de la ciudad, esperanza, y que de cierta manera abrigaba HZ en el discurso de la revolución cubana. La promesa de cualquier revolución se desdibujaba para estos jóvenes de la generación de 1980. Sobre esta conflictiva relación con lo nacional nace y se reproduce el discurso de Kloaka, que optaría —o se vería obligado a optar— por un discurso cargado de violencia. Prefiero el término de *discurso* sobre el de *lenguaje*, porque el primero contempla espacios más vivenciales y subjetivos de internalización con respecto al sujeto, es decir, supone un ir más allá del lenguaje mismo. Por ejemplo, esto se puede evidenciar en el poema “Parte 2 – Matar” en *Symbol* (1991) de Roger Santiváñez:

Yo no me meto con una persona que usa lentes
La rareza del deseo no te desquitaba de allí me iba solo
Tiempo dónde mora tu secreta concha dórame tu caca
triste dentuda que baila escupiendo cadáveres.

En este poema, lo escatológico se asocia a la muerte, pero no solo a nivel del lenguaje. La intensidad del poema se asocia en realidad a la subjetividad referencial en la que son tratados temas como la muerte y la violencia por una voz poética que está —de manera más clara a como lo planteaba HZ— “descentrada”, no solo por su cualidad de no encontrar un centro específico en la sociedad, sino también por lo descentrado del discurso, en relación con la caótica asociación de sentido entre los versos. A esto último Mazzotti lo denomina “discurso esquizoide” (Mazzotti, 2002).

Si bien HZ construye su discurso a través de la calle mediante un lenguaje que reflejase los argot, jergas y modismos de la época; para Kloaka la noción de calle es desplazada por la idea totalizante de ciudad. La ciudad está presente en su práctica poética como grupo no solo en el uso del lenguaje a la manera horaziana, sino que se evidencia en su mismo quehacer poético, ya que recorrían la ciudad tanto de manera poética como de manera fáctica. Esto se puede evidenciar en una serie de documentos elaborados por Kloaka que fueron firmados desde diferentes puntos de Lima. Por ejemplo, el *Parte de expulsión* se firma entre Barranco-Rímac, en enero de 1984; *Carta a los imbéciles de la poesía peruana, que-ma de basura*, firmada en Lince en enero de 1984; *El gran Pacha-Kutik ya comenzó. Manifiesto con los tres acápites*, firmado en Lima, verano del 84; *Vallejo es una pistola al cinto (mensaje)*, firmado en Lima, abril de 1984; y *Mensaje urgente*, firmado en Barranco, en Avenida del Clero Eterno [sic], mayo de 1984. En suma, Kloaka no es un grupo estacionario ni asociado directamente a un punto específico de

la ciudad, era un grupo que se trasladaba y la recorría. Luego, esto se haría evidente en su poesía.

Estas diferencias entre HZ y Kloaka fueron señaladas por Domingo de Ramos en una entrevista que Luis F. Chueca y Christian Estrada le realizaron para *Flecha azul*. Se le pregunta a De Ramos “¿Por qué lumpenizar el lenguaje en la poesía?”, y este responde:

Porque, por ejemplo, la actitud de Hora Zero no fue lumpenizar el lenguaje, sino desde la forma exteriorista de tratar ese lenguaje. No iban a la esencia, sino solamente a la forma. Nosotros profundizamos eso, porque no éramos provincianos que veníamos a estudiar en la universidad, sino ya legítimos herederos de los primeros provincianos en Lima. Entonces, manejábamos desde ya incorporado ese lenguaje. (2002, p. 56)

Kloaka se trasladaba por diferentes partes de la ciudad porque la sentían como suya. No intentó retratar una Lima ajena y lejana, ni hacer una estampa, sino recrear una Lima “propia”, a la que sentían como parte de sí. En el documento *Carta a los imbéciles de la poesía peruana, quema de basura* se refieren a Jorge Pimentel, uno de los fundadores de HZ, como “chichero (poético) malo, ya sabemos que no tiene chamba (tiene que publicar un libro para decirlo); eres un bluf; gritoneas en el Queirolo y lloriqueas en el regazo del sistema; animador hz, eres el ‘belmont’ de los 70” (s. p). Este ánimo —o encono— de distanciarse de HZ fue grupal. Sobre esto, Mazzotti (2019) escribiría, a propósito del retiro de Santiváñez y Dalmacia de HZ tras su primer año de afiliación: “a muchos nos pareció coherente y consecuente, pues no se podía ser realmente nuevo ni auténtico bajándole la cabeza a una opción que para los jóvenes olía a oficialismo velasquista y luego morigeración izquierdista” (p. 24). El ánimo, o desánimo, de ruptura producido en Kloaka por la lejanía con la modernidad mencionada (por la que los poetas de HZ apostaron) también se manifestó en una intención clara de alejarse de todo lo que HZ significaba y, a su vez, dejar en claro lo que Kloaka proponía. Otro de los aspectos en los que Kloaka se intentó distanciar de HZ se reflejaba el mismo nombre del movimiento:

la caprichosa ‘K’ con que los miembros de Kloaka gustaban firmar el nombre del grupo obedecía no solo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que pretendían privilegiar dentro de la escritura y como práctica de llegada. (Mazzotti, 2019, p. 21)

De este modo, la experiencia de la oralidad y el discurso de la calle que HZ propugnaba es retratada de manera más disonante y dislocada en Kloaka. Jorge Pimentel escribiría “Jebe Jebe Jebe Jebe” y “Oiga, vea, Oiga” en su poema *La ciudad de noche y de día* (1970); mientras que Roger Santiváñez, por su lado, optaría por los versos “atraco en el sokotroko de tu vulva” (“Paz”, *Symbol*, 1991), escribiendo “en peruano” o, más exactamente, “en el idioma que se habla en las calles de Lima después de la medianoche” (citado en Mazzotti, 2019, p. 10). Esta oralidad que reproduce Kloaka es más abrupta y violenta en imágenes y sonoridad. La imagen del verso “idioma que se habla en las calles de Lima después de la medianoche” hace mención a la ciudad del tiempo nocturno, la ciudad de la

obscuridad y de la violencia nocturna de la Lima de los 80 en la que convergían lo ambulatorio y la agresividad de la guerra que estallaba en todo el país.

Por otro lado, como lo dijo el propio Domingo de Ramos, los miembros de Kloaka eran hijos de la migración, que no entendían Lima como un descubrimiento, sino que buscaban una reelaboración de una ciudad de la que se habían apropiado. Quizás es por eso que en *El primer texto (manifiesto)* (1983) escribían que “de ese sufrimiento que es el punto en el que convergen la individualidad herida de cada quien y la angustia colectiva histórica, de un pueblo; es que partimos para la búsqueda de un nuevo Arte en el Perú” (s. p.). De ahí que las voces poéticas que se representan en Kloaka, si bien parten de las propias experiencias personales o de formas particulares de aprehender el mundo que los rodea, no se desligan de lo colectivo. Es decir, lo colectivo se entiende, o parte, en primera instancia, de lo individual, pero desde una subjetividad que internaliza de manera profunda en el yo poético que enuncia el poema. Esta subjetividad constituye al sujeto que conoce la ciudad y que sabe cómo se relaciona con esta. Siguiendo la propuesta de reconstrucción de memoria de Beatriz Sarlo (2005), entiendo como subjetivos todos aquellos elementos internos que intervienen en la manera como el sujeto se relaciona con los contextos específicos y realidades que abarcan sus experiencias de vida; es decir, lo subjetivo está implicado por la ideología, religión, sexualidad, etc. La pregunta es ¿cómo se asocia la poesía de Mariela Dreyfus a las características que se han mencionado sobre Kloaka?

3. ¿En qué parte de la Kloaka flota Electra?

En la contratapa de la primera edición del poemario *Memorias de Electra* (1984) de Mariela Dreyfus, de manera anónima, se imprimió el siguiente texto:

Ajenos al exhibicionismo estéril, pero impotentes para limar sus artistas, los horadantes versos de Mariela Dreyfus (Lima, 1960) hieren de muerte la frágil moral de la familia burguesa; cercana e impone raseros el bullir de la vida. Así, se convierten en un alegato certero del amor integral, de la liberación de los sentidos y del derecho a la búsqueda de la propia identidad.

Estas afirmaciones, en especial que los “versos [...] hieren de muerte la frágil moral de la familia burguesa”, ponen, en principio, en una posición de descursus descentrado a la poesía de Dreyfus. En la mayoría de apuntes o estudios que se hace en relación al grupo poético Kloaka suele privilegiarse las figuras de Roger Santiváñez y la de Domingo de Ramos, dejando de lado a Mariela Dreyfus. Esto podría suceder debido a la “breve” estancia oficial de Mariela en este grupo, ya que fue expulsada mediante un *Parte de expulsión oficial*. Sin embargo, habría que pensar si es que ese es el motivo oficial o si es que las características mencionadas en el apartado anterior sobre Kloaka parecen no ajustarse a la poesía de Dreyfus. En esta sección, intentaré demostrar que *Memorias de Electra* sí muestra una correspondencia con el discurso de Kloaka.

Una muestra del interés reciente por el estudio del cuerpo en la poesía peruana escrita por mujeres es el trabajo de Judith Paredes Morales (2023), quien, al analizar la poesía de Violeta Barrientos, comprende el cuerpo como un espa-

cio de resistencia frente a los discursos normativos sobre el deseo y la sexualidad. Aunque su investigación se desarrolla desde la teoría de la performatividad y el homoerotismo, pone de relieve la centralidad de la corporalidad como categoría de análisis. El presente trabajo coincide en reconocer esa centralidad, pero propone una aproximación distinta al examinar el cuerpo desde la relación entre Ley, goce y subjetividad desarrollada por Néstor Braunstein.

Desde esta perspectiva, el colectivo Kloaka no solo se apropió de la ciudad, sino que la redefinió y amplió sus márgenes y espacios en su poesía de lenguaje potente. Esto es notorio en la segunda parte de *Memorias de Electra*, cuyo título es “Para romper con todo”. Analicemos algunos versos del poema *13 de enero*:

Y esa noche y esa noche a las 12 p.m. llegó La Mujer
 Maravilla
 rubia al pomo tetona potona y con voz de aguardiente
 y hubo ronda / hubo serenata ¿y quién era ese
 bardo criollo?
 era Néstor Chocobar era Felipe Pinglo y era el
 viejo José
 en su viejo cuarto de jirón Ancash
 mientras la cerveza corría como un río o mejor como
 el orín
 Ah, tío. Los años pueden perdonar pero no el cáncer
 que comenzó a comerte y te tiró a la cama flaco y
 huesudo como un perro
 que te quitó las piernas los testes y el goce por la
 tranca y las mujeres.
 ¿Y nuestro último trago? Un jugo de papaya
 compartido en el mismo cuartito
 un año después.

En este poema, se construyen la imagen de la noche y la de una “fiesta” criolla trágica y relacionada a la muerte. Se presentan las figuras de dos personajes de la música criolla a los que se les conoció como “el Bardo de la música criolla”: Néstor Chocobar y Felipe Pinglo. Estas son figuras asociadas al Centro de Lima y a la muerte decadente por enfermedades “desconocidas”, que habían históricamente sido asociadas a la tuberculosis. Además, ambos bardos habían fallecido, en décadas diferentes del siglo XX, en el Hospital Dos de Mayo. Para los años 80, este hospital ya contaba con la fama de tugurizado y caótico. Entonces, la idea de la ciudad no solo pasaba por espacios concretos como el jirón Áncash, sino por los seres que lo habitaban, que son parte del mismo espacio y lo completan. De esta manera, la voz poética se apodera de la ciudad, reconfigurándola, apoderándose de sus personajes para amalgamarlos con los espacios a los que están rodeados. Esta reconfiguración consiste en desplazar la ciudad desde una representación geográfica hacia una experiencia subjetiva. Lima deja de ser únicamente un conjunto de calles o lugares reconocibles para convertirse en una red de cuerpos, memorias y afectos marcados por la decadencia, la enfermedad y la muerte. En consecuencia, el espacio urbano adquiere sentido

a partir de las subjetividades que lo habitan y no únicamente por sus referentes materiales. En el último párrafo del poema, se hace relación a la decadencia de la fiesta criolla que es derrotada por el cáncer. La voz poética no se inserta en el pasado glorioso ni del vals criollo ni del Centro de Lima. Estas estampas le son ajenas. La voz poética representa la decadencia de estos dos elementos que brillaron juntos: la música criolla y el Centro de Lima, hoy reconfigurados en la violencia y a través de la presencia de sujetos como Néstor Chocobar y de Felipe Pinglo, ambos criollos, vinculados al Centro de Lima y muertos en una decadencia análoga a la de la Lima de los ochenta. Los elementos analizados se reproducen en el poema *Pastor de perros* (1993), del poemario del mismo nombre, de uno de los miembros más representativos de Kloaka, Domingo de Ramos:

bajo el socavón de las playas
donde una niña duerme resequida sobre cajas de cartón
con la cal de sus ojos tantea al perro la muñeca manca
mi retrato inasible y estos recuerdos vívidos
en este mes de otoño que no garúa maculoso en la soledad
del parque observando la calle que se ensancha

Aquí la subjetividad del yo poético se apodera de la ciudad y la narra con su paisaje y seres que la componen, pero anula la sorpresa porque se trata de una ciudad que siente como suya: no hay por qué sorprenderse. La imagen de la niña durmiendo sobre el cartón es la imagen de los sujetos que habitan una ciudad en descomposición; una ciudad en la que reinan el desempleo, la informalidad y la lucha por encontrar un espacio para vivir. Entonces, el encuentro del pastor de perros con la niña no es más que el encuentro con el resto de subjetividades atormentadas de esta ciudad. La ciudad que aquí se enuncia es una en la que, nuevamente, sus habitantes no son parte del paisaje ni elementos decorativos, sino que son parte de la ciudad misma (y su descomposición).

En este mismo sentido, la poesía de Mariela Dreyfus no se aleja de la apropiación de la ciudad que propugna Kloaka como grupo. El poema “Lo recuerdo en desorden”, de Dreyfus, pone en juego de manera más clara esta idea del movimiento por la ciudad:

Cada vez rodando más abajo abajo Lince – Lima –
La Victoria
no conocía la línea Vipol ni las cicatrices de
sus pasajeros
era una señorita, repetías, pero mi tía –una zamba-
vendía cebiche
frente al portón donde nos ocultábamos
la calle Lunahuaná, ¿dónde queda la calle
Lunahuaná?
Tu hermano está en el templo y nosotros estamos borrachos

Este poema presenta un recorrido por la ciudad, por sus líneas de buses “Vipol”, por sus distritos, pero siempre de forma lumpenezca. Estos versos construyen figuras de sujetos con rostros lacerados, rostros fieros que se asocian a

“Lince, Lima y La Victoria”, distritos de clase marginal, cuyas marginalidades se reproducen en las “cicatrices” de sus habitantes. La imagen del “portón” está asociada a la figura de las quintas o callejones en los que vivían personas con ciertas precariedades económicas. Muchas veces, estos lugares solo contaban con un baño y un lavadero para todas las personas que vivían ahí; los callejones eran lugares muy comunes durante los 80 en distritos como los anteriormente mencionados (Matos Mar, 1984; Calderón, 2016). De ahí que estos elementos sean lumpenizantes en la poesía de Dreyfus.

Este recorrido, este transitar, que se configura en el poema presenta una particularidad. A diferencia de la ciudad que recorre el “Pastor de perros” de Domingo de Ramos, donde el yo poético no mantiene contacto con los objetos que lo rodean y solamente se detiene para contemplar; en *Memoria de Electra*, el recorrido y apropiación de la ciudad es también un recorrido y apropiación de los cuerpos que se enuncian en los poemas, pues los sujetos no solo habitan las ciudades recorridas, sino que se amalgaman con ella, es decir, no solo habitan la ciudad, la ciudad también los habita a ellos: “Cada vez rodando más abajo abajo Lince — Lima — / La Victoria / [...] frente al portón donde nos ocultábamos”. En estos versos los cuerpos entran en contacto con la ciudad. Ruedan hasta llegar a sus destinos y ahí se esconden en los lugares que se erigen ante ellos. Se trata de una apropiación recíproca entre ciudad y sujetos. La ciudad deja marcas sobre ellos y estos, a su vez, encarnan la marginalidad, la violencia y la decadencia propias del espacio urbano que recorren. Por ejemplo, en este poema se enuncia a un cuerpo femenino, a una señorita. Esta alusión refiere a un cuerpo ajeno a la ciudad que se describe, a un cuerpo “burgués”, como se menciona en la contrapunta del libro. Este cuerpo burgués representado por la “señorita”, inicialmente ajeno al espacio marginal descrito, entra en contacto durante su recorrido con una ciudad y con otros cuerpos marcados por la marginalidad simbolizada en las “cicatrices” de los pasajeros de una vieja línea de buses que iban por La Victoria. Entonces, lo que se reconfigura no es solo la ciudad, sino los cuerpos que ahí también habitan. Esto último es lo que vincula a Mariela Dreyfus con Kloaka: la lumpenización, más allá del lenguaje, de los cuerpos.

Antes de continuar con el análisis, conviene precisar el sentido de algunos conceptos. En primer lugar, no entendemos el cuerpo únicamente como una realidad biológica o anatómica, sino como el espacio donde se inscriben las relaciones de poder, la Ley, el goce y la experiencia subjetiva. La conceptualización se articula desde el marco psicoanalítico desarrollado principalmente por Néstor Braunstein en *El goce. Un concepto lacaniano* (2006). En consecuencia, cuando se hable de cuerpo femenino o cuerpo masculino no se hará referencia exclusivamente al sexo de los personajes o de la voz poética, sino a posiciones simbólicas desde las cuales se articulan determinadas formas de relación con la Ley y con el goce. Siguiendo a Braunstein, entendemos el sujeto como una posición constituida en y por el lenguaje, siempre en relación con el Otro. Asimismo, la subjetividad designará el modo particular en que ese sujeto experimenta y elabora su vínculo con el mundo, mientras que la voz poética será considerada la instancia enunciativa mediante la cual dichas posiciones se textualizan en el poema. Finalmente, entendemos por “Ley” el orden simbólico que regula el

deseo y el goce. Dicha regulación no solo prescribe un deber ser, sino que también instituye aquello que no debe ser; es decir, la prohibición. En este sentido, la prohibición no constituye una instancia ajena a la Ley, sino la forma mediante la cual esta delimita el campo de lo permitido y restringe el acceso al goce. Estas precisiones permitirán comprender cómo *Memorias de Electra* construye cuerpos cuya subjetividad se constituye en tensión con ese orden simbólico y cómo la transgresión de la Ley implica también la transgresión de las prohibiciones que ella misma instituye.

4. Los cuerpos lumpen

Una de las características de Kloaka radica en la lumpenización. Pero para desarrollar mejor esta sección es necesario especificar qué es lo lumpen, que según de Lima (2015):

Lo lumpen se refiere básicamente a asuntos de comportamiento y apariencia [...] Lo lumpen también se asociaba a “Kloaka” en el hecho de frecuentar lugares degradados y asociados a gente considerada de mal vivir. Algunos poetas adoptaron en su vida cotidiana la actitud agresiva y el lenguaje lumpen, lo que los hacía personas insoportables para quienes tenían una concepción más convencional de la conducta social. Pero en el fondo todo ello tomaba una cargada expresión de negatividad y desafío dirigida fundamentalmente contra aquello considerado como parte del mundo burgués o asociado al poder en sentido amplio. (p. 192)

De Lima describe lo lumpen como aquello que incomoda, como lo ríspido en relación con la conducta de un sujeto. En este sentido, se debe entender que algunos de los miembros de Kloaka no solo tenían una escritura lumpen, sino que ellos mismos emanaban una actitud lumpen. En *Memorias de Electra* lo lumpen está relacionado a los cuerpos que se construyen en los poemas, en lo “insoportable”, que es “un desafío [...] contra aquello considerado como parte del mundo burgués o asociado al poder en sentido amplio”. En otras palabras, lo lumpen transgrede, se acomoda a aquello que está contra el orden. Todo esto, en el poemario, se representa en el cuerpo. Es un cuerpo lumpen el que se presenta en *Memorias de Electra*, un cuerpo que tiende a producir dinámicas en lugares de características ajenas a la burguesía y con un lenguaje que también toma su distancia de la corrección poética tradicional:

lames mis senos / beso tu pene / ya no soportas
alguien se parará sobre el otro y lo aplastará
seguirá su olor como ciego entre los basurales
gritará en las noches cuando no pueda dormir de
puro arrecho
después de la destreza para jugar con cierres y
botones
alguien quedará extrañando un poco de piel entre
los dedos
un poco de vellos, de mordiscos, de sudor
no quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista

no quiero ser quien se entregue a tu sombra como
una puta sin suerte.
Amante, amante, este juego nos quema.

En el poema “Jugueteando”, se representa una escena de carácter sexual. La imagen no está destinada a crear una escena idílica, se prefiere el uso de verbos como “aplastará” para representar el contacto de los cuerpos, uno sobre otro, en el coito. El aplastar supone un peso mayor que se impone sobre otro cuerpo. Esta imposición configura la violencia de la fuerza que existe en el sexo. Esta agresividad en el lenguaje y en el coito se vuelve más álgida en los versos que le siguen: “gritará en las noches cuando no pueda dormir de / puro arrecho”. En estos dos versos se presenta la imagen de alguien que es consumido por la excitación sexual. El ánimo transgresor se verifica en el uso de la palabra lumpen (“arrechó”) y también se evidencia en la estructura misma del poema, ya que lo lumpen

no se limita a recoger las normas populares del español limeño, sino que transcribe la violencia de la cotidianidad, con su carga inherente de sexismo, exagerando la ruptura morfológica y sintáctica del discurso poético, para crear en el texto la tensión y el dislocamiento que el sujeto de escritura recoge del sujeto social del que procede y al que se dirige. (Mazzotti, 2019, p. 135)

En este poema, la frase lumpen es “de puro arrecho”. Sin embargo, esta aparece encabalgada. Esta escisión produce una ruptura del ritmo del poema. Una ruptura intencional, por supuesto, que produce el efecto de quiebre no solo de lectura, sino que le otorga un espacio de individualidad sonora a la frase “puro arrecho”. Esto repercute en el sentido, pues este último verso se hace estridente y adquiere una especial prominencia rítmica y sonora porque ocupa aisladamente un verso después del encabalgamiento, lo que enfatiza la expresión dentro del poema. Resuena en el poema por estar solo en la estructura del poema. Su relación con la imagen representada es importante también. En este verso se escenifica la imagen de alguien consumido por la excitación sexual. Esta sensación inevitablemente repercute en el cuerpo; la excitación sexual siempre pasa por el cuerpo, como un tránsito o como un fin, pero es en el cuerpo donde se manifestará y se hará sentir. Entonces, el cuerpo “de puro arrecho” es el cuerpo “de / puro arrecho”; en otras palabras, es un cuerpo que se fragmenta junto con el poema, que se escinde en su transgresión arrechante y sucumbe ante esta sensación a tal punto que se parte con ella en el poema. El poema avanza y, con él, sucede la desublimación del acto sexual: “alguien quedará extrañando un poco de piel entre / los dedos / un poco de vellos, de mordiscos, de sudor”. Esta vez se recurre al cuerpo para describir lo que es el coito: “piel, dedos, vellos, mordiscos”. El uso de la sinécdoque cumple una doble función, ya que no solo se emplea para reemplazar “mordiscos” por boca, sino que también hace relación a su función sexual. Nuevamente, el cuerpo es desmembrado en relación con el acto sexual. La imposibilidad de esta unión radica en que no se sublima el coito, es decir, que el encuentro sexual no produce la integración de los dos cuerpos en una unidad; por el contrario, el poema los representa de manera fragmentaria mediante partes corporales —piel, dedos,

vellos, mordiscos— y fluidos como el sudor: lo lumpen no se puede permitir la unidad e integración, lo lumpen es transgresor. Es lo que permite la fragmentación de los versos. Lo lumpen disloca el sentido.

Hacia el final del poema en el que se presentan las imágenes más violentas: “no quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista / no quiero ser quien se entregue a tu sombra como / una puta sin suerte.” Aquí la ironía es necesaria para entender esta sección del poema. La imagen que se plantea en estos versos es la de la sumisión de un cuerpo hacia otro. Pero esta postal se erige a través de la negación. La palabra “no” produce un ritmo especial al poema, ya que se elabora en forma de anáfora, pero a su vez enfatiza la negación. Esta negación es contra la humillación de “llorar sobre la pista” y la de la “entrega” de un cuerpo en el acto sexual. Todo esto para que la voz poética no se identifique “como / una puta”; otra vez, se rompe el ritmo poético que se construyó para dar paso a lo lumpen: “una puta”, verso que es dejado solo, para que resuene. Por último, la parte final del poema devela la relación que se esconde entre los cuerpos que se encuentran en el coito: “Amante, amante, este juego nos quema”. Debe entenderse que estos amantes son cuerpos que se involucran en un juego sexual que excede al matrimonio, a lo establecido, a la norma, a lo correcto, a aquello demás que no es permitido y “quema”. Entonces, la relación y la dinámica mutua de los cuerpos que se reproducen en el poema están dadas por la transgresión.

5. ¿Este es un goce de Otro o de Una?

Para Braunstein (2006), el sujeto está ligado a la existencia de un Otro de manera determinante:

A él [al sujeto] se le demanda que hable asumiendo el nombre que el Otro le diera. Tiene que hablar, decir quién es, identificarse. El Otro requiere su palabra: si el lenguaje mata a la cosa al remplazarla y hacerla ausente, la palabra debe representarla y ella ordena, necesariamente, el reconocimiento de este Otro del lenguaje, el que confiere la vida apartando de ella, mortificando. El sujeto adviene, alcanza así su existencia [*sic*]... pero la debe. El Otro le indica de mil modos que la vida que recibió no es gratuita, que hay que pagar por ella. (p. 57)

Según Braunstein, el sujeto es sujeto porque hay un Otro que no solo se lo permite, sino que lo inscribe como tal dentro del mundo de la Ley. En otras palabras, hay otro que autoriza y valida el estatus de sujeto del individuo. Pero este estatus no es gratuito. Uno es sujeto, “pero la debe”. Esta deuda significa la relación que puede ser no sabida o negada por el sujeto con el Otro que le permite y garantiza ser un sujeto. Pero ¿cómo se paga esta deuda cuando el sujeto es femenino, cuando este uno de la deuda es en realidad Una? ¿Quién es este Otro de la Una? En este punto, es necesario pensar, en primer lugar, si este Otro de la una es masculino. Para Irigaray (2007) el hombre siempre estará intentando colocarse en la posición del que todo lo sabe, incluso hasta de aquello que carece, como el cuerpo femenino, por ejemplo. Al respecto señala que:

Poniendo en paralelo los desarrollos del niño y de la niña pequeña, encontramos que la última debe, para devenir una mujer normal (?), experimentar una evolución más

penosa y más complicada [...] Así pues, sabemos que LA NIÑA PEQUEÑA ES ENTONCES UN HOMBRECITO. ¡Un hombrecito que sufrirá una evolución más penosa y más complicada que el niño pequeño para devenir una mujer normal!... Un hombrecito con un pene más pequeño [...] Un hombrecito cuya libido sufrirá una represión mayor y cuya facultad de sublimar los instintos permanecerá, sin embargo, más débil. (p. 25)

Evidentemente, Irigaray no trata de esbozar una respuesta para Braunschtein. Lo que ella intenta es, en un marcado tono irónico, criticar el rol que juega la mujer en la construcción de la sexualidad en la teoría freudiana. El papel de la mujer, según la lectura de Irigaray sobre Freud, queda relegado a ser el remanente del proceso de sexuación masculina. El decir que la mujer es “un hombrecito con un pene más pequeño” para nombrar al clítoris es una manera de ironizar la forma en la que se ha construido un saber sobre el cuerpo femenino que es necesario nombrar a través del cuerpo masculino: es más conveniente llamarle “pene más pequeño” que clítoris, ya que ello permite capitalizar monopólicamente el saber sobre el cuerpo y al cuerpo mismo, de hacerlo masculino para que el hombre piense que no le falta ese cuerpo. Es importante precisar que el monopolio al que se refiere Irigaray no recae sobre el cuerpo femenino en cuanto realidad material, sino sobre el saber que lo define y le asigna un lugar dentro del orden simbólico. En consecuencia, la transgresión que propone Dreyfus no consiste únicamente en representar un cuerpo femenino distinto, sino en disputar el régimen de significación desde el cual dicho cuerpo ha sido históricamente interpretado. Esta crítica en tenor de ironía está representada en el primer poema del poemario que le da el título al libro, pero en singular, “Memoria de Electra”:

Soy un hombre.
 He construido un templo
 donde mi virilidad no tiene límites.
 Cinco vírgenes me rodean
 de día las desnudo al contemplarlas
 de noche cubro sus cuerpos
 con mi semen angustioso y renovado.
 Esta necesidad
 me viene de muy niño;
 cuando intentaba soñar
 me despertaban los gemidos
 de mi madre y de su amante.
 Pero soy un hombre.
 Que nadie se atreva
 a profanar mis reinos.

En este poema, la voz poética se asume como un cuerpo masculino. Lo deja en claro desde el inicio su lugar de enunciación. Este cuerpo masculino se construye con una función crítica, la misma que señala Irigaray: la del atropello del saber sobre las formas de sexuación en el que la mujer queda relegada a nunca completarse como hombre para ser mujer. Como señala Aquino (2018):

El yo poético de Dreyfus pertenece al del personaje mitológico de Electra, este poema podría interpretarse clínicamente también como el ansia de “superhombre” de Electra causada por su envidia de la relación extramatrimonial de la madre. Sin embargo, se prefiere retomar en parte la primera deducción del poema para postular que la envidia proviene de la imagen del hombre, por su deseo de gozar un protagonismo ficticio con poder ilimitado, desde el cual construye su “propio reino” como él mismo “prohíbe profanar”. (p. 93)

Para Aquino, la imagen del hombre, de manera irónica, se construye a través de la idea del “protagonismo”, es decir, de ocupar un lugar privilegiado en su “reino”, que él mismo construye, en el que él mismo instaaura una prohibición. En otras palabras, el poema critica la idea de que el hombre todo lo puede en la sexuación: “He construido un templo / donde mi virilidad no tiene límites”. Es necesario leer “templo” en una doble función complementaria. Por el lado más evidente, la metáfora apunta al mismo cuerpo masculino, pero, por otro lado, es el cuerpo como un saber. Ese saber masculino que lo ha hecho convenientemente “superior” a la mujer, el que hace que la mujer tenga un “pene más pequeño que el hombre”. Esto último convierte al cuerpo masculino en un “templo”, en un espacio sagrado, en aquello del lado de lo divino antes que del *logos*, aunque siempre trate de presentarse en la forma de este último. Este control sobre el saber también produce o, mejor dicho, impone reglas; es decir, existe una forma concreta de acceder, entender y reproducir el saber:

El conflicto del sujeto y el Otro sería fatal si no existiese una instancia simbólica que regulase los intercambios. Es la Ley, pero ésta, aunque ciega, no es neutral, pues se trata de la Ley del Otro, de la cultura, que es consustancial al lenguaje y que se manifiesta para cada hablante como la obligación de apropiarse de una lengua, materna [...] La Ley no es sino la imposición de estas limitaciones y esta pérdida de goce. (Braunstein, 2006, p. 58)

Siguiendo en la línea de Braunstein, la Ley es siempre la Ley del Otro, de este Otro que es el amo de todo lo que uno(a) cree, aunque no se sepa quién es ese Otro y mucho menos se reconozca su Ley. El Otro siempre implanta su Ley y sanciona con ella “¿de qué modo?”, pues mediante la “imposición de estas limitaciones y esta pérdida de goce” (Braunstein, 2006). En otras palabras, se sanciona mediante la limitación del goce. La Ley es el dique del goce. Por lo tanto, hasta cuando se pueda gozar será de la manera en la que el Otro lo permita: “Cinco vírgenes me rodean / de día las desnudo al contemplarlas / de noche cubro sus cuerpos / con mi semen angustioso y renovado.” En estos versos, se presenta la figura del control y la dominación. Es el cuerpo masculino que toma el control sobre las “cinco vírgenes”. Es importante notar cómo estas “vírgenes” (mujeres) no cuentan con agencia en el poema; solo son enunciadas y poseídas. Luego, en los siguientes dos versos, se hace ejercicio de la implantación de la Ley de este Otro cuerpo masculino: “de día las desnudo al contemplarlas / de noche cubro sus cuerpos / con mi semen angustioso y renovado”. Hay una regulación en la dualidad entre el día y la noche, para el primero la desnudez, el cuerpo contemplativo, la lejanía, lo sublime, mientras que para la noche el fluido corporal, lo sexual. Esta regulación binaria día/noche puede entenderse

como Ley/goce, como lo público/privado. Si bien el binarismo se constituye en opuestos, sigue siendo una regulación sobre el cuerpo, pues esta dualidad es estructurada e impuesta por este Otro del saber, es su propia Ley y su goce los que ha dosificado y dividido entre el día y la noche y a la “cinco vírgenes” solo les queda aceptar: su agencia es imposible en el poema, ya que están sujetas al mandato de goce del Otro.

En los versos siguientes, se demarca concretamente la diferencia entre el hombre y la mujer. Pero ¿cómo debe leerse esta diferencia? Según Irigaray (2007):

La “diferencia sexual” es tributaria de una problemática de lo mismo, está aún y siempre determinada en el interior del proyecto, de la proyección, de la esfera de representación de lo mismo. La “diferenciación” en dos sexos parte del a priori de lo mismo: el hombrecito que es la niña pequeña que ha de devenir un hombre menos ciertos atributos —cuyo paradigma es morfológico— susceptible de determinar, y de asegurar, la reproducción-especularización de lo mismo. (p. 20)

Con lo “mismo”, Irigaray hace referencia a la diferenciación entre el hombre y la mujer en el proceso de sexuación, en el que ella lleva la peor parte. La niña es un hombrecito de un devenir penoso y el niño es una mujer hasta que se haga hombre. Hay una imposibilidad en la construcción de la sexuación freudiana para la mujer, la imposibilidad de ser mujer y gozar de ello(a). “Esta necesidad / me viene de muy niño”; estos versos son la continuación del fragmento en el que el cuerpo masculino impone su Ley y con ella su prohibición. Entonces, esa “necesidad” de ser el Otro de la Ley es una necesidad primaria, de “muy niño”, que parte de la estructura diferenciadora en la que se construyen las relaciones sociales. En los versos que le siguen, se reafirma la posición del sujeto masculino sobre todo aquello que tiene posesión como una suerte de condena en la que está imposibilitado a negarse a esa Ley que se ha construido sobre él mismo y para sí mismo: “cuando intentaba soñar / me despertaban los gemidos / de mi madre y de su amante”. En estos versos hay una dicotomía entre el sueño y lo sexual. El sueño se encuentra en el espectro de lo sublime, en cuanto supone una posibilidad de escapar del plano de lo consciente; es el reino del inconsciente. En este sentido, los sueños en este poema suponen un lugar ideal, un lugar que está fuera del alcance de la demanda de la Ley y de su prohibición misma. Quizá el sueño sea el único momento en el que el sujeto es uno con su inconsciente. La Ley y la prohibición están en el plano de lo simbólico. No por ello escapan al inconsciente; parten de ahí, pero se vuelven acto en lo simbólico. Es ahí donde opera la Ley y su prohibición: en el pasaje al acto.

En el poema, las prohibiciones instituidas por la Ley irrumpen con violencia sobre ese espacio de suspensión representado por el sueño, pues lo que despierta al niño son los “gemidos” de la madre y de su amante. La madre no encarna la Ley en abstracto, sino que hace presentes las prohibiciones que esta instituye. Su irrupción en el sueño no implica que la Ley “entre” en el espacio onírico, sino que las restricciones del orden simbólico reaparecen precisamente cuando la voz poética intenta sustraerse de ellas. La transgresión opera doblemente violenta, pues no es solo los gemidos de la madre lo que repercute en el sujeto masculino, sino la consciencia del “amante”, que no es solo el que ama,

sino el que ama de manera prohibida. Es importante atender a esta acepción del término, ya que guarda relación estrecha con la lumpenización característica de Klooka. El soñar también significa intentar escapar de la Ley, pero estos son los resultados de ir contra la prohibición: la exposición de la madre en lo sexual. Por ello afirmamos que la Ley es una condena también para el sujeto masculino. Debe ejercerla para no ser castigado por ella. En este momento del poema, la voz poética genera una suerte de dialéctica de la Ley poniendo al sujeto de la Ley, sujeto a la Ley misma. Por ello, la parte final muestra al cuerpo masculino sometido a la Ley que lo coloca en su posición de “dominio”: “Pero soy un hombre. / Que nadie se atreva / a profanar mis reinos”. El reino es la madre, es la mujer, es su dominio.

Este poema tiene una función arquitectónica en el poemario; es decir, es necesario pensar en la disposición del poema dentro del libro. “Memoria de Electra” es el poema que da inicio al poemario. La característica e importancia literaria de *Memorias de Electra* radica, en parte, en la construcción de una voz y cuerpo femenino que recorren el libro tomando agencia mediante la transgresión de la Ley y su prohibición misma. Por ello, se señala desde el inicio quién es ese Otro que implanta su Ley y su prohibición: el sujeto masculino y su cuerpo. “Memoria de Electra” es el único poema del poemario en el que la voz poética se anuncia y se asume como masculina y con ello asume también el cuerpo masculino. El “Soy un hombre” no se repetirá otra vez con esa claridad tórrida que no permite una desviación interpretativa ante la determinación tajante del primer verso de todo el libro. Este hombre no solo hace “usufructo”⁴ de la Ley y su prohibición, sino que también es sometido por ella. Esto es relevante, pues el cuerpo femenino que asumirá la voz poética en los siguientes poemas se resiste no solo a la Ley, sino también a su prohibición. Es por esto que considero que en “Memoria de Electra” se representa al cuerpo femenino más transgresor en relación con los otros dos poemarios que se muestran en este artículo. Es transgresor en la medida que transgrede la Ley y a la prohibición misma. Los cuerpos femeninos representados no entrarán en el juego de este Otro de “Soy un hombre”, sino que se negarán a él y gozarán de ello, pues este Otro masculino es irrelevante para el goce de estos cuerpos. Decir que los cuerpos femeninos, en *Memorias de Electra*, se resisten a la Ley y la prohibición del Otro, es decir también que se resisten a la Castración:

Queda la cuestión de saber si el psicoanálisis puede ser el camino para pensar y para llegar “más allá de la castración” en nuevas y distintas circunstancias históricas, cuando los discursos tradicionalistas han sido de hecho rebasados por otras formaciones discursivas que impugnan las soluciones universales y plantean, de acuerdo con la letra y el espíritu del descubrimiento freudiano, la consideración individual de los casos. (Braunstein, 2006, p. 173)

4 Utilizo la palabra usufructo, pues con ella Lacan hace su primera definición del goce en su seminario 20, *Aun*: “Esclareceré con una palabra la relación del derecho y del goce. El usufructo [...] quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos” (2015, p. 11). Nos detendremos en la idea del goce como usufructo más adelante en este texto.

Estas consideraciones históricas son importantes siempre y cuando se asuman desde la subjetividad del sujeto que se resiste a la castración. En este caso, la voz poética que se resiste a la castración lo hace con el objetivo de encontrar su propio goce, un goce que no obedezca al mandato del Otro masculino, un goce en el que este quede relegado. Como una suerte de reverso (o quizás anverso) de la perversión, pues aquí no se trata del goce del Otro, sino de Una.

Como todas las potrancas de este mundo
cabalga me encabrito y al borde de la noche
cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste
para después relinchar gozoza sobre el prado
Incapaz de monturas o de riendas,
sólo el azúcar, las hierbas y los niños
y este mi jinete de potencia de centauro
para calmar mi sed
a pelo, entre lomos.

El verso inicial del poema “Equinos” es importante en cuanto a la posición simbólica que adopta el yo poético en relación con los cuerpos masculino y femenino representados en los poemas, particularmente a las distintas formas en que estos se relacionan con la Ley y el goce. “Como todas las potrancas de este mundo”: la enunciación es femenina y en plural. Se considera potrancia solo a las yeguas o caballos que no superan los tres años. Entonces, la potencia de este primer verso está en la imagen de fortaleza y juventud que sostienen no solo en la imagen de la potrancia, sino en la forma oclusiva del modo de articulación de la palabra “potrancia” que le concede una especial agresividad fónica. Todo esto en cuanto al orden de las palabras en su significado y significante, sin embargo, lo que nos atañe en esta sección es el goce, el goce de la Una:

Así, el acto sexual constituye un malentendido con respecto al goce (hasta cabría la pregunta: *¿who framed the sexual act?*). El orgasmo no es, del goce, otra cosa que el punto final, el momento de la abolición de toda demanda en el cual el deseo no es cumplido ni satisfecho sino engañado por la prima del máximo placer, fugaz y fugitivo, denunciado por los comentaristas más lúcidos de nuestro tiempo que hablan de “la novela canónica del orgasmo”, una neomitología que tiene como uno de sus efectos mayores el de pretender asimilar el goce femenino al modelo masculino y borrar las diferencias entre los sexos al universalizar el goce peniano como paradigma de la satisfacción sexual que no existe. (Braunstein, 2006, p. 129)

En este punto es necesario mencionar que el problema no radica exactamente en un planteamiento teórico (sea psicoanalítico, de género, etc.) de la diferenciación en el proceso de la sexuación, sino en qué se pretende con esta diferenciación. La crítica de Irigaray a la diferenciación de la sexuación en la teoría psicoanalítica de Freud pasa por la idea en que la mujer termina siendo un hombre incompleto en su sexuación. De ahí, todo el devenir sexual femenino está marcado por la imposibilidad de no ser hombre y la falta del falo. En cambio, Braunstein, sin atender necesariamente a una teoría feminista, pero con lucidez suficiente para encaminar la teoría lacaniana por rumbos menos hostiles

en relación con el goce femenino, señala que no hay que universalizar la idea del goce “peniano”⁵, en especial cuando se habla del goce femenino. Además, el goce no es exactamente el orgasmo, sí tiene injerencia en el cuerpo, pero no es su fin absoluto. Desde un logos masculino ha sido útil no pensar en todo esto que señala Braunstein, pues eso significaría, por un lado, repensar el goce de la mujer desde el cuerpo femenino sin la intromisión del cuerpo masculino y, por otro lado, significaría ceder en ese saber “clarividente y total” masculino. El goce en “Equinos” no pasa por el orgasmo ni por la relación con lo peniano. El goce es sensorial en el cuerpo. Este se produce por medio del contacto con el cuerpo femenino: “Como todas las potrancas de este mundo / cabalgo me encabrito y al borde de la noche / cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste / para después relinchar gozosa sobre el prado”. El contacto se produce en dos momentos. Primero, se da con el “jinete”. Aquí se hace alusión al acto sexual; sin embargo, el orgasmo es dejado de lado por la insinuación del coito en el poema. Además, la imagen de “cedo mis ancas al jinete de barbas” es completamente sugerente en el sentido en el que la voz poética femenina “cede”, en el sentido de “dar” no de “doblegarse”. Esto se realiza con la intención de gozar, pero el goce, además de lo sexual, pasa aquí porque se cumple la naturaleza misma del goce: la transgresión.

En el análisis del poema anterior, concluimos que había un tono irónico en la representación del sujeto y el cuerpo masculino como un cuerpo que todo lo puede, ya que es el Otro de la Ley y de su prohibición. Sin embargo, en “Equinos” este Otro masculino es más bien otro, pues es él quien se pone a disposición del goce de la voz poética femenina, de la Una. Ella cede sus “ancas” porque está interesada en gozar, no con él, no con el otro, ni a través del otro; aquí se trata de que este otro haga gozar al cuerpo femenino: el revés de la perversión. El siguiente verso confirma lo dicho: “para después relinchar gozosa sobre el pasto.” El “después” en relación con el “gozar” denota la ausencia del jinete: es un después del jinete. Es después de él que se consigue el goce. El goce es individual, es siempre de Una. En este verso, el cuerpo femenino del yo poético entra en contacto con el “prado”, justo en el instante de goce. Este goce se produce “sobre el prado”, es decir, con el contacto con la naturaleza y en solitario que es también la naturaleza del goce: en solitario, con Una misma. En el siguiente párrafo, se reafirma esta posición en la que la Una goza y solo necesita de este pequeño otro para que le haga gozar. Luego, este será desplazado: “y este mi jinete de potencia de centauro / para calmar mi sed / a pelo, entre lomos”. El posesivo permite identificar la posición del yo poético como una Una que no pretende compartir el goce ni lo sexual con nadie. Otra vez, el “jinete” es necesario en esta ecuación del goce femenino que entra a tallar en este poema, pero solo como un medio; luego será desechado, ya que no es el fin mismo del goce, al no ser este un goce peniano. La Una se resiste a este tipo de goce. Su propio goce pasa por la satisfacción de sí misma. En otras palabras, se desecha el goce peniano y se prefiere el goce femenino, que implica esta transgresión al mandato de la Ley masculina. Para Lacan, de manera primaria, el goce es usufructo porque:

5 Braunstein se refiere al pene y no al falo, ya que en la teoría lacaniana el falo se asume como un significante, el significante amo, pero no hace relación exactamente al pene.

El usufructo quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos. Cuando se tiene el usufructo de una herencia, se puede gozar de ella a condición de no usarla demasiado. Allí reside la esencia del derecho: repartir, distribuir, retribuir, lo que toca al goce. (2015, p. 11)

La pérdida del goce en cuanto a usufructo masculino pasa por el problema de la redistribución. Aunque el goce es siempre ilícito porque se asienta férreamente en la transgresión, es necesario ponerle límites, para ello está la Ley. Pero como la Ley masculina falla, el usufructo del goce pasa del lado femenino: “para calmar mi sed”. Entonces, es así como el goce pasa del Otro a la Una.

6. Más allá de la prohibición y la relación sexual hay una transgresión

En *Memorias de Electra* el yo poético y el cuerpo femenino asumen una posición especialmente transgresora en cuanto no hay nada que los contenga en su goce que no se ajuste a la propia transgresión masculina. Inclusive, la relación sexual toma su propia forma:

Es ella [la articulación inconsciente del deseo], precisamente, la que condena al acto a esa insatisfacción esencial que es, desde Freud, consustancial a la pulsión sexual misma. Y de ahí que, después de mucho debatir acerca de sí había o no acto sexual, acabase por emitir Lacan una sentencia lapidaria: sí, lo hay, pero no hay acto sexual que no sea acto fallido. Así sucede porque no hay, entre el hombre y la mujer, relación sexual, proporción sexual, reaporte sexual, correspondencia o armonía que los predeterminen para conjugarse, para reunirse bajo el mismo yugo. (Braunstein, 2006, p. 129)

Es necesario preguntarse ¿por qué la relación sexual es un acto fallido? Y de manera más puntual, ¿un acto fallido para quién? Planteamos estas preguntas, pues sin duda que entre los “amantes” no haya “correspondencia o armonía que los predeterminen para conjugarse” puede parecer un problema siempre y cuando sea visto del lado masculino. En los poemas “Memoria de Electra” y “Equinos” que analizamos en la sección anterior, la relación sexual es tratada de manera diferente. En el primero, el cuerpo masculino presenta un vínculo “[mi semen] angustioso” con la relación sexual, mientras que en el segundo poema el cuerpo femenino presenta una correspondencia con la relación sexual a través de “calmar mi sed”. Ambos cuerpos hacen uso del posesivo “mi” para asumir su correspondencia con la relación sexual, pero es el cuerpo masculino “angustioso” el que presenta esa falla, ya que hay algo que lo angustia, algo que proviene de él mismo, su propio fluido: el semen, mientras que el cuerpo femenino “calma” el deseo sexual. Entonces, el cuerpo femenino asumido por la voz poética en este poemario está más allá de la falla de la relación sexual, ya que esta última solo ha sido pensada desde la sublimación de las relaciones hombre-mujer a través de la idea de idoneidad idílica del primero, sin tomar en cuenta a la mujer. Esta transgresión a esta elaboración es más clara en el poema “BENDICIÓN”:

Bendita sean las muchachas
que usan rouge y rímel
beben vino con altos oficiales
y por las noches

—espejos y medialuz—
 abren las piernas con decencia,
 como cuando duele.
 Benditas ellas, que al amanecer,
 dejan su cerebro sobre el velador,
 cogen el bolso.
 Benditas todas, hermosas ciegas,
 princesitas que arrechan.

Mazzotti presenta la siguiente lectura de este poema:

La ironía se revela más claramente al pensar en el desmembramiento que supone la participación cómplice de las “princesitas” en el juego de dominación de género y, sin duda, en un contexto de guerra sucia, cargadamente política, en que el “cerebro” dejado sobre el velador y la ceguera cotidiana les garantiza su supervivencia [...] lo que cabe resaltar es la problemática femenina propuesta en términos ajenos a la posición de la mujer dentro de otras formaciones y enfrentamientos sociales, de modo que la entidad “mujer” queda [...] nuevamente desligada del contexto social general. Existe, sí, una búsqueda de identidad que resulta necesaria, aunque insuficiente, ante el aniquilamiento que una convulsionada situación política ejerce sobre valores y divisiones sexuales del trabajo tradicionales. Pedir algún punto de anclaje semántico que incluyera este cuestionamiento desde el contexto sería, sin embargo, demasiado. (Mazzotti, 2002, pp. 77-78)

La lectura de Mazzotti plantea dos puntos. En el primero de ellos, se propone que el poema es un cuestionamiento irónico a la posición de sumisión a la que se ve sometida la mujer bajo una suerte de cosificación por parte del dominio masculino. La crítica, según Mazzotti, no es exclusiva para el grupo dominante, sino que recae también, siempre en el plano irónico, sobre el grupo dominado que prefiere la objetualización como un medio para lograr una “vida fácil”. En segundo lugar, afirma que es difícil analizar la relevancia del “contexto social” en el poema. Existe un problema de opresión femenina, pero no se puede rastrear el contexto social que lo produce. Parece que la historicidad es el discurso que se impone en la interpretación de Mazzotti. Ante esto, proponemos más bien una lectura de la subjetividad en relación a la experiencia, que no es ajena a los procesos históricos. En otras palabras, si a Mazzotti le interesa saber de qué manera el “contexto social” afecta al sujeto, preferiremos analizar de qué manera la subjetividad de la experiencia, siempre femenina en este caso, performa una relación entre el sujeto y el contexto que lo rodea. En este sentido, la primera estrofa del poema es trascendente para entender la idea de la experiencia. La palabra “Bendita” supone que estas mujeres adquieren un plano especial, divino. ¿Qué les confiere esta divinidad? Su vínculo con los “altos oficiales”, con las esferas del poder masculino, con el discurso predominante y con el cuerpo “hegemónico”; sin embargo, en este poema el cuerpo masculino aparece sin agencia: se menciona, pero no se le confiere una dinámica propia. En esta estrofa también se hace mención a la relación sexual. En este punto es necesario esclarecer de qué manera el goce es puesto en juego en la relación sexual:

La relación sexual no existe, porque la conjunción no es sino una ilusión, es que la sexualidad existe en la realidad. Es, justamente, un efecto de la falla y de la falta; la sexualidad (humana, claro está) es “fáltica”, gira en torno de este objeto tercero que se escapa en el encuentro sexual, en torno del plus de goce [...] La falta, lo que Freud enseñó a llamar “castración”, es el fundamento del orden sexual.[...] El que aparece en el reflejo especular es un objeto prohibido, el que uno es en la mirada del Otro, el que recibe un nombre “propio” que es el significante cuyo significado es el goce perdido. Es el primer mandamiento al que se somete el hablante: “No gozarás de ti mismo; te debes”. La penalidad es dura y se llama psicosis. (Braunstein, 2006, p. 131)

Entonces, la relación sexual se funda en la falta. Es porque falta algo que no hay relación sexual. Uno busca a alguien más con la esperanza de que se le dé eso que falta, aunque esto nunca sucede. Pero eso es lo que hace Uno, no Una:

De ahí que, si seguimos el discurso de Kristeva, colegimos que sólo entrando en esta identificación con el Uno, que es el Padre, se puede ser sujeto de enunciación y, por ende, sujeto enunciado. El chora semiótico no entraría en esta dinámica al carecer de estos ideales significantes y, por ende, su irrupción dentro de la escritura provoca la desestabilización. Ahora bien, esta identificación con el Uno no hace sino reforzar, en palabras de Luce Irigaray, el concepto de mimetismo, el cual hace referencia a la lógica de lo mismo por la que se ha regido al discurso filosófico occidental y que tiene que ver con la necesidad de postular un sujeto que sea capaz de reflejarse en su propio ser (Viveros, 2017, p. 26).

Viveros apunta que el *xora* semiótico que propone Kristeva posibilita la idea de que el sujeto femenino pueda adquirir una representación como sujeto que no se relaciona con ese Uno que es el padre, sino con la madre, ya que es un retorno de la identificación preedípica, es decir, antes de la presencia y de la envidia del falo que propugna Freud. En ese sentido, la posibilidad de la identificación femenina no es a través del Uno, sino de la Una. Esto último se replica en el poema. El vínculo que establece el cuerpo femenino que se construye en el poema con el cuerpo masculino es otra vez el de la objetualización, aunque parezca que el cuerpo femenino está subordinado al cuerpo masculino, esto en realidad no sucede, pues, como ya mencioné, el cuerpo masculino no tiene agencia, solo está ahí para satisfacer a la Una, cuyo goce está más allá de la búsqueda de la relación sexual. Estas “muchachas” que “beben vino con altos oficiales/ abren la pierna con decencia/ como cuando duele/” hacen del cuerpo masculino su medio que les proporcione ese goce, ese goce que siempre es transgresor. El cuerpo masculino, en este poema, reside en la imagen de “los altos oficiales”; es decir, estos cuerpos son hegemónicos, representan esferas de poder. Es aquí donde entra a tallar la experiencia mediante el vínculo erótico con estos cuerpos de “poder”:

No podemos separar la experiencia que tenemos de ellos [de los cuerpos] de esas formas objetivas y de su aspecto exterior, ni tampoco de su aparición histórica. En el plano del erotismo, las modificaciones del propio cuerpo, que responden a los movimientos vivos que nos remueven interiormente, están relacionadas con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados. (Bataille, 2013, p. 24)

Lo erótico se construye a través de la experiencia; la experiencia ayuda a encontrarse con lo erótico. En este caso, la voz poética femenina, el cuerpo femenino, cuenta con una experiencia que no es ajena a los procesos históricos, de lo que se trata es de entender cómo este cuerpo femenino se relaciona con el proceso histórico de su contexto. Para ello es necesario ver este poemario en su conjunto y regresar al poema inicial y recapitular brevemente qué significa “Soy un hombre”. Ser un hombre significa ser el sujeto del logos, en un doble sentido, en ser literalmente el sujeto del que se sabe del logos, así como ser el sujeto que monopoliza el logos y lo construye todo alrededor de él: el falocentrismo. En ese sentido, el hombre es el sujeto de la Ley, de la prohibición y de la falta generada por la castración. Pero todo esto son temas que solo lo atañen a Uno, no a Una. Los cuerpos femeninos contruidos en este poemario se oponen a todo este logos falocentrista. Se goza de la transgresión y por ellos se mantienen ahí. ¿Por qué es necesario mantener la Ley y su prohibición? Según Bataille (2013) “[l]a experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él”, en otras palabras, el erotismo “levanta la prohibición sin suprimirla⁶” (p. 43). La prohibición impuesta por el logos masculino solo se reconoce a través de la experiencia. Es esta experiencia la que permite transgredir la prohibición para gozar. ¿Pero cómo se transgrede? Pues yendo más allá de la prohibición dada por la castración que no permite la relación sexual. Con ir más allá no me refiero a luchar contra estas imposiciones, sino a no hacerlas indispensables dentro del goce. La transgresión de la Una no está en la oposición de la Ley, de su prohibición y de su castración, sino en no tomarlas en cuenta y así gozar más allá de la imposición masculina. En el poema, “los altos oficiales” son esos cuerpos hegemónicos que son desagenciados; ni siquiera se les toma en cuenta en la descripción del acto sexual: “abren las piernas/ como cuando duele”. No se los ubica en la relación sexual, pues no hacen falta, ni ellos ni su Ley, ni su prohibición, ni su castración, ni su goce, pues lo que se pone en juego, y su trámite no se relaciona con el logos masculino, es el goce femenino, el goce de la Una.

7. Conclusiones

En *Memorias de Electra* se construyen una voz poética y un cuerpo femenino que habla y goza para sí misma. La tradición poética universal ha sido secuestrada y dominada dictatorialmente por los hombres (esto ha ocurrido debido a procesos históricos desventajosos y violentos para la mujer que van más allá del objetivo de este texto). Estos concedieron un lugar de sujetas representadas a las mujeres, como musas, como tiranas, etc., pero siempre con exotismo y lejanía. En *Memorias de Electra*, Mariela Dreyfus no intenta oponerse a la tradición. En el libro editado por Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado (2015), los artículos escritos sugieren que la neovanguardia de Kloaka radica en su ánimo transgresor tanto en el lenguaje como en la actitud de los poetas, por ejemplo, su desencanto con la herencia de la política limeña, su ánimo de disidencia con

6 El énfasis es de Bataille.

todos los grupos de izquierda y con la actitud y lenguaje de HZ; además de lo abrupto de la construcción de su lenguaje. Sin embargo, consideramos que *Memorias de Electra* es el poemario más neovanguardista de Kloaka. Esto en relación a la idea originaria de las vanguardias que no intentan oponerse a la tradición inmediatamente anterior a la de ellos, sino que se opone a toda la tradición. Dreyfus construye una voz poética femenina y un cuerpo (poético) femenino que no copia los moldes masculinos. En *Memorias de Electra* no se sublima el acto sexual ni al cuerpo masculino, este último muchas veces no es relevante. No hay un interés de construir un revés masculino de la *donna angelicata*. El cuerpo masculino no es necesario para gozar.

La actitud de ruptura de Dreyfus con los tópicos frecuentes de la poesía masculina parece no ajustarse ni siquiera a Kloaka. Dreyfus es expulsada de Kloaka mediante un *Parte de Expulsión*⁷ en enero de 1984. El parte dice lo siguiente:

Ante la inconsecuencia demostrada por —sucesivamente— Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia, Mariela Dreyfus, Mary Soto; ante diversas situaciones de enfrentamiento —en el campo de la realidad y de la poesía— contra los enemigos del Movimiento, vale decir la imbecilidad del orden establecido y sus conservadores, el Movimiento Kloaka y su instancia suprema hacen conocer lo siguiente:

Los arriba mencionados quedan expulsados del paraíso para siempre / por incapacidad ideológica y poética/ haber claudicado en distintas y reveladoras performances. (s. p.)

Esta expectoración, según el *Parte de Expulsión*, de Dreyfus de Kloaka radica en que, junto con los demás mencionados, no cumplió una labor de defensa adecuada. En otras palabras, hay un reclamo por no seguir las directrices establecidas del Movimiento. La expulsión es decidida por la “instancia suprema”. Los puntos exactos por los que se le expulsa a Dreyfus son por su “Imbecilidad por el orden. Incapaz de una verdadera ruptura. Miedo y sujeción al PADRE. Oportunismo.” Casi al final del parte se termina de sentenciar: “Negaron 3 veces seguidas a Nuestro Señor/ como Pedro/ Serán la mofa del pueblo. / El que no computa NO computa / Así es.” Resulta evidente que el parte tiene una función de sorna palpable, pero no por ello las ideas y acusaciones vertidas ahí dejan de ser sentidas por la “instancia suprema”. Décadas después, Dreyfus comentaría sobre su expulsión y Kloaka:

Yo para entonces me había distanciado voluntariamente de los patas, aunque ellos declararon que me habían expulsado —junto con otros tres— en un parte agresivo que me dio qué pensar, especialmente porque el comité ejecutor firmante, digamos,

7 Con este documento, se expulsaron a cuatro miembros. Los otros tres, y los motivos de su expulsión, fueron los siguientes: “[Guillermo] Gutiérrez: No resistió el ataque reaccionario de Caretas. Huyó en vez de cerrar filas en torno al Movimiento. / [Julio] Heredia: No supo manejar los límites entre el amor y la fe en el Movimiento. Fue arrancado por una corriente pasional destructiva. / [Mary] Soto: Ganada exclusivamente por sus notas. Alejada del Movimiento y de la poesía” (citado en Mazzotti, 2019, p. 31). Mazzotti aclara parcialmente los motivos “concretos” de la expulsión: “A eso se añaden las presiones familiares de Dreyfus que hicieron que se alejara del grupo y las presiones políticas de Mary Soto y las personales de Guillermo Gutiérrez que los llevaron a desaparecer de las reuniones (Mazzotti, 2019, p. 29).

estaba conformado solo por hombres, a diferencia de la cofradía unisex que habíamos sido al comienzo, por supuesto. (Torres & Yrigoyen, 2010, p. 25)

Es necesario mencionar que hay una imprecisión en el comentario/recuerdo de Dreyfus, ya que el parte es firmado también por Dalmacia Ruiz-Rosas, pero no como miembro de la instancia suprema, sino como, junto con José Mazzotti, “Aliados princ(ipales)”. El resto serían 5 hombres. En este punto, debo señalar que la actitud de Dreyfus, según el parte, responde a su actitud transgresora, similar a la que elabora en *Memorias de Electra*, ya que en realidad ella sí fue “capaz” de una “verdadera ruptura”, en cuanto no siguió lo establecido por Kloaka, no siguió a la instancia suprema masculina. En ese sentido, el reproche hecho a Dreyfus, en el parte de expulsión, es un reproche masculino por no seguir la Ley y su prohibición masculina impuesta por el falocentrismo de la instancia suprema y por no someterse a la falta impuesta por la castración masculina de Kloaka. En todo caso, Dreyfus y la voz y cuerpo poético que construye durante los 80, transgreden todos los parámetros establecidos de la actitud transgresora de Kloaka. Por último, en el mismo año de la expulsión de la figura más transgresora de Kloaka, Mariela Dreyfus, en 1984, el Movimiento se desintegraría.

AGRADECIMIENTO

El autor expresa su agradecimiento a la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por el apoyo brindado, para la realización de este trabajo de investigación, a través del incentivo UPC-EXPOST-2026-1.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Jorge Zagal-Matasoglio cumplió con todas las fases CRediT.

DECLARACIÓN DE USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA (IA-G)

El autor declara que solo empleó herramientas de IA para adaptar el formato correcto de APA, reconstrucciones de estilo de redacción y algunos aspectos de carácter gramatical, pero que la investigación se realizó íntegramente por él y todas las ideas del texto son originales suyas.

REFERENCIAS

- Aquino, F. (2019). Las mujeres de Kloaka y las marcas metatextuales sobre la “marginalidad unificada”: Mary Soto y Mariela Dreyfus. *Perífrasis*, 10(19), 81-96.
- Bataille, G. (2013). *El erotismo*. Tusquets.
- Braunstein, N. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. Siglo XXI de España Editores.
- Calderón, J. (2016). *La ciudad ilegal: Lima en el siglo XX*. Estación La Cultura.
- Chueca, L. y Estrada, C. (2002). La propuesta de lumpenizar el lenguaje / Entrevista a Domingo de Ramos. *Flecha Azul*, 19, 56-58.

- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- de Lima, P. (2015). *Sobre Kloaka*. Mallorquí-Ruscalleda, Enric y Sandra PÉREZ. *La kloakada Neovanguardia latinoamericana de los 80*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- Domingo de Ramos. (2002). *La propuesta de lumpenizar el lenguaje*. [Entrevistado por L. F. Chueca & C. Estrada]. *Flecha Azul*, 19, 56-58.
- Dreyfus, M. (1984). *Memorias de Electra*. Orellana y Orellana Editores.
- González, R. (2009). "Hora Zero: Hacia un balance sin liquidación". *Libros y Arte*, 3(37), 18-21.
- Grupo Kloaka. (s/f). *Insólito movimiento literario amenaza inundar Lima*. Entrevista a Julio Heredia.
- Heredia, J. (febrero de 1985). Entrevista por J. Herrera. *Gente*, s. p.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Espiral.
- Lacan, J. (2015). *El seminario de Jacques Lacan Libro 20 Aun 1972-1973*. Paidós.
- Mallorquí-Ruscalleda, E., & Pérez Preciado, S. (Eds.) (2015). *Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80*. Libros Pórtico.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde Popular y crisis del Estado*. IEP.
- Matos Mar, J. (2012). *Perú Estado desbordado y sociedad Nacional Emergente*. Universidad
- Mazzotti, J. (2002). *Poéticas del Flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mazzotti, J. (2019). *Kloaka: Balance y Liquidación*. Red Literaria Peruana. Lima.
- mujer en textos latinoamericanos* (pp. 23-44). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Paredes Morales, J. M. (2023). Cómo nombrar lo innombrable. Un análisis de la metáfora del cuerpo en la poesía de Violeta Barrientos. *Revista Letras (Lima)*, 94(140), 70-79. <https://doi.org/10.30920/letras.94.140.5>
- Santiváñez, R. (1991). *Symbol*. Asaltoalcielo.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Torres, C., & Yrigoyen, C. (2010). *Poesía en Rock: Una historia oral. Perú 1966-1991*. Ediciones Altazor.
- Vivero, C. (2010). El cuerpo como paradigma teórico en la literatura. En C. Meza (Ed.), *El cuerpo femenino. Denuncia y aproximación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos* (pp. 23-44). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

* * *

Jorge Zagal-Matasoglio es magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV). Se desempeña como docente universitario en las áreas de literatura, filosofía, ética y redacción académica. Sus líneas de investigación se centran en la literatura latinoamericana contemporánea, la poesía peruana, los estudios del cuerpo, el psicoanálisis aplicado a la crítica literaria y las relaciones entre literatura, subjetividad y violencia. Actualmente desarrolla investigaciones sobre la poesía peruana de los años ochenta y sus vínculos con el psicoanálisis y los estudios culturales.

