



Universidad Nacional
Federico Villarreal

Vicerrectorado de
INVESTIGACIÓN

FACULTAD DE HUMANIDADES

POÉTICAS MIGRANTES DEL PERÚ DE LOS 80: LOS CASOS DE PEDRO
ESCRIBANO, DOMINGO DE RAMOS Y BORIS ESPEZÚA

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN LA
ESPECIALIDAD DE LITERATURA

AUTORA

Bach. Medina Cabrera, Sheridan Zozeri

ASESOR:

Dr. Espezúa Salmón, Dorian

JURADO:

Lic. Runciman Tudela, Jorge

Mg. Sulcahuaman Carrión, Alejandro

Dr. Salazar Mejía, Necker

LIMA – PERÚ

2018

POÉTICAS MIGRANTES DEL PERÚ DE LOS 80: LOS CASOS DE PEDRO
ESCRIBANO, DOMINGO DE RAMOS Y BORIS ESPEZÚA

ÍNDICE

Resumen	06
Abstrac	07
Introducción	08
PARTE I:	
ANTECEDENTES	
I. MARCO SOCIO-HISTÓRICO DE LA POESÍA DE LOS 80	11
1.1 Lima a principios de los 80: Migraciones del ande a la ciudad	11
II. LA POESÍA PERUANA DE LOS 80.	13
2.1 Poesía peruana de los 80: la propuesta centralista	13
2.1.1 La poesía escrita por mujeres	20
2.1.2 La poesía de la tradición anglosajona o la poesía “escapista”	22
2.1.3 La poesía coloquialista. ¿poesía subte?	23
2.1.4 La poesía migrante o de la migración	24
2.1.5 Balance	26
III. ORIENTACIONES CRÍTICAS	28
3.1 La poesía peruana de los 80: Una propuesta.	28
3.1.1 Las poéticas del flujo de José Antonio Mazzotti	30

3.1.1.1 Domingo de Ramos, migrante y marginal	34
3.1.2 La posmodernidad periférica del movimiento Kloaka según Juan Zevallos Aguilar	36
3.1.3 La poética de la violencia y la otredad de Paolo de Lima	43
3.1.4 Propuestas menores o las hijas de la crítica. Las trampas de la intertextualidad	50
3.2 Poesía peruana de los 80: las “otras” propuestas	63
3.2.1 Eduardo Espina: la poesía es la contemplación del signo	65
3.2.2 Maurizio Medo: la simultaneidad poética	70
3.2.3 Dimas Arrieta: las poéticas regionales	77
IV. POESÍA PERUANA DE LOS 80: HACIA LA (RE) CONSTRUCCIÓN DEL CAMPO LITERARIO	81
4.1 Introducción.	81
4.2 El canon literario, una vez más.	85
4.3 El campo poético: una reconstrucción.	99
4.3.1 La generación poética de los 80. ¿Qué es una generación?	101
4.3.2 El problema de las antologías poéticas.	105
PARTE II:	
MARCO REFERENCIAL, TEÓRICO Y CONCEPTUAL	
I. LA LITERATURA MIGRANTE, UN DISCURSO HETEROGÉNEO	113
II. EL SUJETO MIGRANTE, UNA CATEGORÍA HETROGÉNEA	125
III. ¿POESÍA MIGRANTE O POESÍA DE LA MIGRACIÓN?	133

IV. MIGRACIÓN, CONCEPTOS BÁSICOS.	135
PARTE III:	
HERMENÉUTICA.	
I. POESÍA MIGRANTE DE LOS 80: NUESTRA PROPUESTA.	143
1.1 La literatura migrante peruana	143
1.1.1 El caso de César Vallejo	147
1.1.2 El caso de José María Arguedas	149
1.1.3 El caso de Leoncio Bueno	153
1.1.4 Hora Zero: ¿Poesía migrante o la valoración de la provincia?	155
1.2 La poesía migrante peruana de los 80.	159
1.2.1 Nuestro corpus: Migración física y los límites espaciales.	165
1.2.2 El carácter popular de la poesía migrante de los 80.	166
1.2.3 Criterios de lo migrante.	172
1.2.4 Poéticas migrantes: justificación del corpus	173
II. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS.	178
2.1 Pedro Escribano: <i>Manuscrito del viento</i> (1982)	178
2.1.1 Sobre el libro	178
2.1.2 Análisis de <i>Manuscrito del viento</i>	184
2.2 Domingo de Ramos: <i>Arquitectura del espanto</i> (1988)	202
2.2.1 Sobre el libro	202
2.2.2 Análisis de <i>Arquitectura del espanto</i>	204

2.3 Boris Espezúa: <i>A través del ojo de un hueso</i> . (1988)	218
2.3.1 Sobre el libro	218
2.3.2 Análisis de <i>A través del ojo de un hueso</i> : sujeto migrante e identidad	222
2.3.3 Discursividad heterogénea, ¿poesía migrante integral o integradora?	228
IV CONCLUSIONES	244
V RECOMENDACIONES	251
VI REFERENCIAS	252

RESUMEN

La presente Tesis es de carácter panorámico y se propone examinar, investigar y sistematizar la poesía migrante producida durante el periodo denominado como “generación de los 80”. La investigación gira en torno a una pregunta clave ¿Existió una poética migrante en el periodo 1975-1990? Ante este cuestionamiento, planteamos la siguiente propuesta: efectivamente, sí existe una poesía migrante en el periodo 1975-1990 de naturaleza heterogénea, generada por una subjetividad migrante de la misma condición. Su constitución discursiva es heterogénea y sus características responden a tres criterios básicos: el origen provinciano de la voz enunciativa, la presencia de una retórica de la nostalgia y el imaginario migrante. Esta es conformada por tres poéticas representativas: Pedro Escribano con *Manuscrito del viento* (1982), Domingo de Ramos con *Arquitectura del espanto* (1988) y Boris Espezúa con *A través del ojo de un hueso* (1988). Para desarrollar esta propuesta, la investigación se divide en tres partes. En la primera, se examina la producción de la academia canónica del periodo y se contrasta con otros aportes críticos. En la segunda, que corresponde al marco teórico y conceptual, se revisa, principalmente, la propuesta de Antonio Cornejo Polar y las categorías de “literatura heterogénea”, “sujeto migrante” y “retórica migrante”. Finalmente, en la tercera parte, la hermenéutica, se desarrolla la sistematización de la poesía migrante del periodo en estudio y el análisis de los tres poetas en estudio.

PALABRAS CLAVE: sujeto migrante, poética migrante, heterogeneidad, campo literario, migración

ABSTRACT

This thesis is of a panoramic nature and aims to examine, investigate and systematize the migrant poetry produced during the period known as the "generation of the 80s". The research revolves around a key question: Was there a poetic migrant in the period 1975-1990? Before this questioning, we propose the following proposal: indeed, there is a migrant poetry in the period 1975-1990 of heterogeneous nature, generated by a migrant subjectivity of the same condition. Its discursive constitution is heterogeneous and its characteristics respond to three basic criteria: the provincial origin of the enunciative voice, the presence of a rhetoric of nostalgia and the imaginary migrant. This is conformed by three representative poetries: Pedro Escribano with *Manuscrito del viento* (1982), Domingo de Ramos with *Arquitectura del espanto* (1988) and Boris Espezúa with *A través del ojo de un hueso* (1988). To develop this proposal, the investigation is divided into three parts. In the first, the production of the canonical academy of the period is examined and contrasted with other critical contributions. In the second, which corresponds to the theoretical and conceptual framework, the proposal of Antonio Cornejo Polar and the categories of "heterogeneous literature", "migrant subject" and "migrant rhetoric" are reviewed. Finally, in the third part, the hermeneutics, the systematization of the migrant poetry of the period under study and the analysis of the three poets under study is developed.

KEYWORDS: migrant subject, migrant poetics, heterogeneity, literary field, migration

INTRODUCCIÓN

La presente Tesis es de carácter panorámico y se propone examinar, investigar y sistematizar la poesía migrante producida durante el periodo denominado como “generación de los 80”. La investigación gira en torno a una pregunta clave de la que, a su vez, se desprenden otras: ¿Existió una poética migrante en el periodo 1975-1990? ¿De ser así? ¿Cuál es su constitución y características? ¿Quiénes la integran? y ¿Por qué no se evidenció antes?

Ante estos cuestionamientos, planteamos la siguiente propuesta: efectivamente, sí existe una poesía migrante en el periodo 1975-1990 de naturaleza heterogénea, generada por una subjetividad migrante de la misma condición. Su constitución discursiva es heterogénea y sus características responden a tres criterios básicos: el origen provinciano de la voz enunciativa, la presencia de una retórica de la nostalgia y el imaginario migrante. Esta es conformada por tres poéticas representativas: Pedro Escribano con *Manuscrito del viento* (1982), Domingo de Ramos con *Arquitectura del espanto* (1988) y Boris Espezúa con *A través del ojo de un hueso* (1988). No se evidenció antes porque sobre la poesía del periodo no hubo crítica literaria objetiva e imparcial, lo que hubo fue “una” crítica, la del grupo hegemónico, que se posicionó como La Crítica, legitimando una sistematización sesgada e insuficiente para el periodo en estudio.

Para desarrollar esta propuesta, la investigación se divide en tres partes. La primera desarrolla los antecedentes, en esta sección se examina la producción de la academia canónica del periodo y se contrasta con otros aportes críticos. La segunda corresponde al marco teórico y conceptual, en este apartado se revisa, principalmente, la propuesta de Antonio Cornejo Polar y las categorías de “literatura heterogénea”, “sujeto migrante” y “retórica migrante”. La tercera parte, la hermenéutica, desarrolla la sistematización de la

poesía migrante del periodo en estudio y el análisis de tres poetas en particular: Pedro Escribano, Domingo de Ramos y Boris Espezúa.

Los objetivos propuestos para esta Tesis son, principalmente, tres. En primer lugar, se propone sistematizar una poética ya existente, pero relegada del aparato crítico actual. La poesía migrante en el periodo 1975-1990, particularmente la de las tres poéticas representativas: Pedro Escribano con *Manuscrito del viento* (1982), Domingo de Ramos con *Arquitectura del espanto* (1988) y Boris Espezúa con *A través del ojo de un hueso* (1988). En segundo lugar, se incidirá en explicar la formación y características de poesía migrante, sus valores sociales, culturales dentro del plano literario. Finalmente, se plantea cuestionar la crítica centralista, academicista, parcializada que gobierna y determina los límites del canon literario peruano. Por añadidura, y como objetivo secundario, propone entender que literatura y sociedad tienen vínculos de correspondencia, de manera que sin el primero, resultaría imposible entender los fenómenos que se susciten en el otro y viceversa.

PARTE I:

ANTECEDENTES

POÉTICAS MIGRANTES EN EL PERÚ DE LOS 80: LOS CASOS DE PEDRO ESCRIBANO, DOMINGO DE RAMOS Y BORIS ESPEZÚA

I. MARCO SOCIO-HISTÓRICO DE LA POESÍA DE LOS 80

1.1 Lima a principios de los 80: Migraciones del ande a la ciudad

En los últimos 50 años el Perú ha pasado de tener una civilización agrícola a una civilización urbana, este fenómeno demográfico y socio cultural encuentra su origen inmediato en los grandes movimientos migracionales. Para comprenderlo, debemos remitirnos a inicios del siglo XX, la llegada de los primeros ejemplares de la modernidad: el automóvil, el aeroplano, el cine, etc., renovaron la imagen capitalina en un foco atractivo de progreso y cosmopolitismo, ya la vanguardia literaria de aquellos años daba muestra de las particularidades de esta aparente modernidad y los desencuentros que suscitaba.

Posteriormente en los 50, Lima experimentó una segunda y, acaso más dramática, oleada migracional, surgiendo las barriadas y los cerros poblados. El proceso de urbanización peruano se desencadena con las grandes migraciones del campo a la ciudad que se iniciaron por una política centralista, e hicieron de Lima el lugar donde el progreso, la modernidad, la educación y el bienestar estaban garantizados. La construcción de carreteras, colegios, universidades y el centro de la economía nacional, fueron la expresión concreta de este centralismo (De Soto, 2007). Sin embargo, esta “modernidad” resulta insuficiente para proveer el progreso prometido a los movimientos migrantes que se efectuaran en los 80. El Estado resultaba indiferente y se experimentaba un ambiente de “sordera” por su parte, ya que no “escuchaba” las necesidades de la nueva Lima: por un lado, los migrantes reclamando un lugar (un respaldo); y por el otro, los “capitalinos”, que

veían amenazado su espacio urbano y cultural criollo, por sujetos tan diferentes y “bárbaros”. Se instaura un ambiente de segregacionismo; cada sector se percibe amenazado. Producto de este conflicto, que sobrepasa el aspecto demográfico, surge una literatura y, en particular para este estudio, una poética, que refleja los grandes dilemas de una generación sumergida en la violencia y la marginación.

La década de los 80 fue el periodo histórico en la que las migraciones llegaron a la cúspide del conflicto; las afueras de la ciudad eran ocupadas por los recién llegados, formándose los pueblos jóvenes, los cerros eran poblados por austeras viviendas hechas de esteras, las antiguas casonas eran readaptadas para albergar a más familias, se formaron las barriadas, todo habitado por migrantes. Se originó la denominada ciudad suburbana, la ciudad marginal, la periferia en donde todo lo denominado “vulgar”, pobre y lumpenesco residía. El migrante era visto como el invasor de una ciudad que no le pertenecía, el que quería hacerse de derechos que solo al limeño nato le correspondían, el que invadía sus playas, sus mercados y sus calles. La otra cara de la nación, de una nación olvidada que, ahora, llegaba a la Lima de las posibilidades y los sueños a exigir su parte al Estado. El migrante que no encuentra respuesta del Estado en el campo, viaja a la ciudad a buscar soluciones, el progreso y la modernidad prometidos por el gobierno.

La sobrepoblación origina una revuelta en la urbe, pensada para la cuarta parte de los habitantes que en los 80 llegó a tener, así el Estado viendo esta carencia debería proveer soluciones como facilidades para la obtención de vivienda y del pago de terrenos, la implementación de complejos familiares, etc. Sin embargo, se muestra incapaz de proveer soluciones a estas carencias y ante esta actitud se origina la informalidad. Por otro lado, la diversidad de vertientes migratorias, repercute en la pluralidad cultural de la ciudad; Lima se vuelve un conglomerado de variantes culturales: la andina, capitalina, amazónica, aymara, etc., lo que da lugar a una heterogeneidad popular, surge así la denominada cultura Chicha.

II. LA POESÍA PERUANA DE LOS 80

Sería oportuno enumerar y sistematizar la poesía peruana escrita en los 80; los movimientos regionales, las apuestas poéticas provincianas, y la crítica literaria que de ellas se han hecho. Sin embargo, esto corresponde a un trabajo mayor y necesario que ocuparía un estudio aparte. La investigación que ahora nos ocupa está delimitada por tres criterios esenciales: el carácter escritural, el idioma castellano y la publicación en el sector limeño. Es decir, atenderemos a la poesía escrita en castellano en el Perú hecha por provincianos entre los años 1975 y 1990 y que se haya publicado en Lima.

2.1 Poesía peruana de los 80: la propuesta centralista.

El único estudio orgánico, o por lo menos con pretensión de sistematizar la producción poética de este periodo, ha sido *Poéticas del flujo* (2002) de José Antonio Mazzotti, texto que propone a la poesía de este periodo como un conjunto heterogéneo en el que se distinguen cuatro vertientes poéticas o flujos: La poesía escrita en quechua, o “el flujo con marca étnica”; la poesía escrita por mujeres, o “el flujo con marca de género”; la poesía escapista o “el flujo de la tradición” y finalmente la poesía coloquialista o “el flujo subterráneo”.

Esta sistematización adscribe cuatro tendencias que, si bien es cierto son acertadas y de alcances considerables pues abarca gran parte de la poesía escrita en la época y cuenta además con grandes representantes en cada uno de ellos, tiene dos limitaciones insoslayables y criticables. En primer lugar, el corte sesgado que una sistematización centralista como tal implica, para el caso de la poesía escrita en español, se trata de una concepción basada en la producción limeña y, dentro de ella, solo de cierto sector. En segundo lugar, se trata de una propuesta donde la crítica hace de juez y parte; en algunos momentos prima el carácter objetivo que caracteriza todo texto académico de crítica, pero en la mayoría se asume un lugar en el que la voz crítica no termina de desprenderse para hablar de un proceso del que

fue actor directo. En este último caso, se trata de un testimonio que si bien se reconoce como tal, se asume como parte del análisis crítico de la propuesta, siendo presentada de la misma forma por la crítica del tema que la secundará a lo largo de los últimos años.

Cabe destacar que para el “flujo con marca étnica”, Mazzotti ya hace una introducción de la temática migrante como elemento distintivo de un sector de la producción poética de la época. Del mismo modo, la categoría “sujeto migrante” también es abordada desde la propuesta de Cornejo Polar. No obstante, el estudio de esta sección se remite particularmente a la producción escrita en quechua y parte de la tradición sembrada por Arguedas para explicar la poesía quechua de los que llama sus “herederos”. Es interesante además que desarrolle la propuesta Cornejana desde la poesía quechua y que, luego, haga un breve énfasis en la existencia de poéticas migrantes o de “relaciones claras con este corpus” escritas en español, arguyendo su representatividad y necesario estudio. No obstante, parece que dichas propuestas no terminan por ameritar este análisis profundo que se reclama, puesto que, de alguna manera, se sugiere que el corpus que lograría ser el representativo de la propuesta migrante, es el escrito en quechua, dejando a la poesía en español en la simple mención. Es en esta especie de vacío en el que vamos a incidir para establecer nuestra propuesta: la de una poesía migrante escrita en español en este periodo que ha permanecido sin mayor estudio hasta el día de hoy.

Nuestra investigación parte de un objetivo principal: exponer la poesía migrante de un periodo en el cual la crítica ha privilegiado ciertos grupos, vertientes y estilos como representativos en base a la propuesta de José Antonio Mazzotti en *Poéticas del flujo*. El propósito no es solo presentar aquella “otra” poesía de los ochenta, sino también reconceptualizar el término y la propuesta de generación que se ha planteado como canónica

gracias al texto en mención y, sobre todo, a los trabajos que lo precedieron y la academia que ha consentido su legitimación.

¿Quiénes integran esta academia? La academia literaria como institución está conformada por las casas de estudio universitarias, los centros de investigación literaria y toda institución de este rubro que se haya legitimado como tal en el campo literario (aquí hacemos referencia a la categoría de Pierre Bourdieu). Nos referimos en particular a los grupos de investigación que en ellos residen, así como los investigadores, estudiosos y catedráticos que se dedican a la difusión de los estudios literarios dentro del campo. Ahora bien, el campo literario peruano no solo está delimitado por los estudios y la crítica literaria que se hace en su propio territorio; el campo como abstracción no responde a límites geográficos, sus alcances están determinados por las relaciones entre discursos y poderes dentro del mismo. La academia peruana está inmersa dentro de un campo literario mayor que es el latinoamericano, y dentro de este, está regido por los discursos que desde las academias latinoamericanistas internacionales se promueven. Dicho de otra manera, las redes del campo literario peruano se tienden hacia las academias de estudios llamados “peruanistas” en la medida que estas mantengan niveles comunicativos con la academia peruana. Me refiero a las relaciones comunicativas de “intercambio” de conocimientos, la difusión por medio de revistas especializadas, congresos y simposios internacionales, los intercambios universitarios, etc., es decir, toda aquella forma en que se pueda establecer un debate entre instituciones y, por ende, discursos, alrededor de la literatura peruana.

La academia latinoamericanista norteamericana ha privilegiado ciertos ejes temáticos dentro de sus grupos de investigación, los cuales pueden responder a diversos intereses: políticos, económicos, institucionales, etc. Ejercer la crítica literaria desde la academia hegemónica permite posicionar dentro de la agenda internacional temas de interés particular. En ese sentido, la academia peruana se ha constituido receptáculo directo de la

norteamericana, asimilando las corrientes, los estudios que esta difunde y, por ende, posicionando sus discursos en un lugar de poder efectivo para la propagación, no solo de los mencionados estudios, sino de los intereses intelectuales o particulares que están detrás de ellos.

A partir de la gran academia norteamericana se posibilita la instauración de discursos como ejes hegemónicos de la crítica literaria peruana. El llegar a ser miembro de esta no solo supone cierto estatus académico o profesional para los críticos o investigadores, sino supone, además, poseer un lugar privilegiado en el campo literario peruano. A ello, Bourdieu denomina los juegos de poder por los cuales los grupos hegemónicos intentan mantener su supremacía en relación a los otros grupos y agentes “marginales”, estableciendo la dinámica del campo como un foco de conflictos y de lucha por la legitimación discursiva. “No basta con decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas; la propia lucha es lo que hace la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza.” (Bourdieu, 1995, p. 237).

Justamente, es este aspecto de temporalidad el que explica por qué ciertos discursos se mantienen como hegemónicos en el tiempo. Esto se debe, en gran medida, al carácter de la primera recepción que se tiene de ellos; las interpretaciones y el carácter o sentido que adquirieron en un primer momento será condicionante de la “lectura de la posteridad”, es decir, a la que se remitirá la crítica a la hora de estudiar el fenómeno en cuestión. Los primeros críticos de la propuesta hegemónica que propone como representativos a los poetas de la antología *La última cena* (1987) y allegados, fueron aquellos poetas (hoy críticos) pertenecientes a esta “generación” que tempranamente catapultaron a este grupo por medio de la antología mencionada y que, posteriormente, desde la privilegiada plataforma de la academia norteamericana, han legitimado mediante estudios, desde *Poéticas del flujo*

(2002), una “generación del 80” que ya en 1987 se gestaba en el círculo literario limeño como exclusiva y representativa del periodo.

La “generación del 80” que conocemos como tal ha sido instituida por este grupo de poder, cuyos exponentes, los propios poetas que el discurso dominante enarbola, se han posicionado en puestos estratégicos del campo literario, desde promotores culturales y activistas políticos, hasta críticos de la academia norteamericana, convirtiendo un discurso parcial, que los legitima como representativos, en un discurso oficial que ha llegado a formar y a determinar el perfil del canon poético peruano en lo concerniente al periodo 1980-1990. Como antes señalamos, el discurso hegemónico no sería tal sin una academia que lo respalde, es así que, alrededor de ella, se han venido publicando un gran número de estudios que no salen de los parámetros de la propuesta dominante, estableciéndose un consenso sobre el fenómeno poético del periodo. En términos de la lógica del campo los “clanes”, en este caso los clanes críticos, vendrían a ser una suerte de agrupación que limita su pertenencia mediante la comunión con el discurso eje y que no solo institucionaliza este discurso sino una estética y unos representantes, poetas para este fin, determinados. Particularmente, en el campo literario que involucra este periodo sucede que los poetas, al adoptar una posición de “críticos” en la academia, han sido legitimados por los propios poetas en estudio (compañeros de generación de estos) y por los críticos jóvenes pertenecientes a la misma clase dominante que sus antecesores. En ese sentido, al legitimar un discurso se está logrando legitimar una posición en el campo, como explica Bourdieu: “(...) en particular los críticos de vanguardia que se consagran al obtener la consagración de los artistas que ellos defienden o al llevar a cabo recuperaciones o reevaluaciones de artistas menores con los que se comprometen y comprueban su poder de consagración, y así sucesivamente.” (2005, p. 341)

En cuanto a los críticos recientes, estos se han aunado al clan a partir de la aceptación del discurso eje, lo que supone, en cierta medida, el debilitamiento de la crítica, ya que no debate en torno al estado de cuestión del periodo que investigan o estudian. Por otro lado, al no trascender las líneas críticas de la propuesta hegemónica, se conforman con el corpus establecido por ella, lo que produce una monopolización del criterio estético. Al respecto, Arturo Borra comenta sobre la naturaleza de estos clanes en el campo poético español:

La referencia a la “lógica de los clanes”, por el contrario, remite a la construcción del propio grupo de pertenencia como referencia exclusiva, absoluta y central para juzgar aquello que ha de entenderse por «poesía válida» y a la distribución excluyente, jerárquica y monolítica que hace de las oportunidades que dicho grupo gestiona en función de un juego de lealtades personales. En otras palabras, un grupo se configura como clan cuando pretende ejercer de forma autocrática el monopolio de la legitimidad artística, negando la posibilidad de un auténtico diálogo con otras posiciones poéticas. (Arturo Borra, 2013)

La negación al diálogo con otras posiciones estéticas o poéticas, desencadenaría en una percepción homogeneizante de la producción poética del periodo. De manera que las propuestas que no se ajusten a este sistema o propuesta de “generación”, o que no estén enmarcadas en los presupuestos estéticos indicados, queden fuera no solo desde la percepción crítica; sino desde la percepción lectora que se rige a partir de lo que la crítica ha instituido como los valores de una identidad generacional. Nos encontramos, entonces, ante una red que reproduce sus limitaciones y perspectivas a través de los años, y de un modelo que se instituye en relación a la poca reticencia de la academia literaria respecto a él.

En la medida en que se reafirmen y se consagren ciertos poetas, se están excluyendo muchos otros. De ahí la necesidad de la lucha de los grupos; el debate entre el grupo dominante y los otros supone una pugna por la legitimidad pero a la vez por el desarrollo

del campo. En la inserción de otras propuestas radica precisamente la pugna; solo con el desarrollo de dinámicas se establecen propuestas, lo cual constituye de por sí un logro, independientemente si llegan a legitimarse o no sobre el grupo hegemónico.

Por otro lado, habría que señalar que no hay nada de ilegítimo en el actuar de los clanes; ellos responden a las dinámicas en las que se hallan participes del campo, reconocen su lugar en él y actúan de acuerdo a su naturaleza. A ello, Bourdieu denomina la “illusio”, que es la creencia en el juego y el interés por participar en él. Lo que en todo caso es cuestionable, es la permanencia del discurso dominante gracias a actores que en un momento fueron parte del fenómeno poético y ahora son jueces, lo que infringe el principio de “distanciamiento” para acceder al objeto, y también que la pugna haya sido tan reducida o inexistente por parte de la otra posición, la “marginal”. Este continuum no ha representado un desarrollo favorable en la percepción de la poesía de los 80, lo que ha significado es un estancamiento sustentado por un reciclaje de los estudios críticos.

La propuesta hegemónica tiene dos ejes: la sistematización del periodo en el texto *Poéticas del flujo* del 2002 y la antología “generacional” *La última cena. Poesía peruana actual*, de 1987. Según la sistematización de José Antonio Mazzotti, la poesía peruana de los 80 en el Perú la conformarían -en un único aspecto descentralista- la escrita en quechua o “el flujo con marca étnica”; la poesía femenina o “el flujo con marca de género”; la poesía que vuelve a la tradición del 60 y 50 o “el flujo de la tradición” y la poesía del grupo poético Kloaka, llamada poesía del “flujo subterráneo”. Si bien la noción de discurso migrante en la poesía escrita en español se alude en los capítulos concernientes a De Ramos y Santiváñez, esta se entiende como un carácter análogo al discurso subterráneo predominante.

Esta propuesta ya había sido esbozada en el prólogo de la antología *La última cena*, aunque en él solo se consideren dos grupos: no reparan en la poesía quechua y solo se hace

referencia a la poesía “erótica femenina”, sin llegar a incluirla en la antología salvo el caso de la poeta Dalmacia Ruiz Rosas. De esta manera, la poesía del periodo se ha leído bajo estos presupuestos hasta hoy. Sin embargo, lo que proponemos en este estudio, es un cuarto grupo, el de la poesía migrante. Quizá a estas alturas esta propuesta ya corresponda a un quinto lugar en orden de aparición, ya que muchos de los textos evaluados como pertenecientes al “flujo subterráneo” vienen siendo leídos desde el discurso de la violencia política, dando lugar a una nueva propuesta: “poesía de la violencia”.

Dentro de las tendencias señaladas; no obstante, se encuentran voces poéticas que no han sido consideradas como tales a pesar de coincidir en los registros. Un caso particular es el de Julio Heredia, que en el prólogo de *La última cena* es considerado dentro del grupo que retoma la tradición, pero que luego desaparece en la reedición de dicha antología en el 2002, así como de todo registro que del periodo se ha elaborado desde la crítica hegemónica. Por eso, a continuación, elaboraremos un breve mapeo de la producción del periodo dentro del circuito literario “oficial” limeño, señalando tanto las propuestas que no han sido consideradas por el grupo dominante como las que sí lo fueron.

2.1.1 La poesía escrita por mujeres

Quizá la más evidente como tendencia poética, la poesía peruana escrita por mujeres que centraban sus textos en el erotismo del cuerpo tuvo una gran acogida por parte del público lector y la prensa cultural en los ochentas, debido a su discurso reivindicativo del rol de la mujer y del cuerpo femenino, en concordancia con la irrupción y auge del movimiento feminista en el Perú.

La poesía escrita por mujeres de los 80 es la única que traza una poética definida y distinguible de las otras, suponiendo una isla dentro del panorama del periodo. La bibliografía de esta tendencia está llena de referencias de corte testimonial, semblanzas,

entrevistas, artículos impresionistas y solo algunos artículos académicos; pero todos desde la óptica feminista y los estudios de género. Existen; sin embargo, dos estudios que intentan una organicidad y un estudio acucioso de la poesía femenina peruana: *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* de Susana Reisz (1996) y *Plumas de afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX* de Roland Forgues (2004). Ambos constituyen una muestra de cómo el debate entre las propuestas críticas debería ser el factor fundamental de toda academia y todo campo disciplinal; la propuesta bajo una lectura de género de Susana Reisz, se ve contrastada con el planteamiento panorámico de la poesía peruana escrita por mujeres, como una fuente de tendencias múltiples que no necesariamente se ciñen a una literatura de género, de Roland Forgues. Mientras la primera profundiza en una lectura teórica de la poesía “femenina”, la segunda advierte los factores sociales, los registros particulares dentro del mismo discurso; pero sin ahondar ni establecer propuestas en cuestiones demasiado conceptuales o metodológicas en su lectura.

En este grupo se distinguen una gran variedad de poetas que, si bien hicieron poesía de esta temática, sus publicaciones fueron posteriores al periodo y algunas aparecieron incluso ya en la década del 2000. El caso de María Emilia Cornejo es particular, ya que, a pesar de que ella venía escribiendo desde inicios del 70, solo se llega a publicar su poesía en 1989 gracias a Ediciones Flora Tristán. Su obra marcó el principal referente de la poesía escrita por mujeres post boom, no como texto generacional propiamente, sino por la influencia que tuvo en la producción posterior y como una fuente que da luces sobre los antecedentes del “boom poético femenino”.

2.1.2 La poesía de la tradición anglosajona o la poesía “escapista”.

Una segunda tendencia está marcada por la vuelta del lenguaje poético a sus fuentes tradicionales; la retórica del 50 de influencia española, italiana y francesa, así como el “británico modo” tan característico del 60. Lo que supone esta corriente es la reconceptualización de las fuentes retóricas ya exploradas por las generaciones precedentes, lo cual marcaría un retorno que llega a ser (hasta) escapista, ya que la poesía producida en el periodo tiene, en su mayoría, una actitud de ruptura y rebeldía y sobre todo un alto contenido social, explotando los referentes “realistas” en el poema.

Precisamente, volcar la atención a la propia subjetividad, a las cuestiones autoreflexivas, denota una poética individualista que se aparta totalmente de aquella que procura la denuncia social o hace crítica de ella, lo que no deja de hacer, de alguna manera, al marcar una distancia radical del referente externo. Carlos Yushimito explica esta orientación al referirse a cierto sector de la generación de los ochenta en la narrativa peruana: “Sin duda, el aislamiento es una de las claves para entender la producción que se inaugura en esta década. La evasión o el exilio representado no debe leerse solo desde la necesidad de diferencia que surge en la nueva subjetividad criolla frente al cambio de la ciudad “invadida” por los nuevos actores sociales.” (2013, p.13). En la poesía el panorama no es distinto, ya que se trata de una tendencia generacional que responde al mismo fenómeno histórico social; los artistas (escritores en este caso) de determinado sector social responden de una manera similar: la evasión, porque hasta el silencio implica un posicionamiento y discurso respecto de lo que se calla u omite.

En cuanto al aspecto estilístico, para los poetas de la vertiente escapista, la influencia de las lecturas de Ezra Pound, T.S. Eliot, Robert Lowell entre otros, a través de la mirada de Cisneros, Hernández, Hinostroza y las lecturas de los latinoamericanos Cardenal y Parra, hacen de los 70 una tradición de niveles retóricos líricos tan complejos y auténticos que, aún

bajo los tiempos convulsos en los que les toca vivir y escribir, y bajo las consignas anárquicas que proliferan en el circuito literario de los 80, resulta para ellos una fuente viva tanto en los recursos retóricos como en la estética poética, la poesía que regresa a sus orígenes: la palabra.

Ejemplos representativos son José Antonio Mazzotti, Eduardo Chirinos, Julio Heredia, Mario Montalbetti, Renato Sandoval, José Morales Saravia, Oscar Limache, que se volcaron a desarrollar el cultismo de la palabra con fuentes que remiten a la cultura occidental, abundancia de imágenes y metáforas. La forma adquiere una importancia que contrasta con el resto de poesía de la época la cual buscaba, por el contrario, “renovar” la tradición rompiendo (o por lo menos intentando romper) con ella. Este proceso complejo y diverso tiene como resultado una heterogeneidad de estilos representativa y original en la historia de la poesía peruana.

2.1.3 La poesía coloquialista. ¿Poesía subte?

Otro estilo que podemos diferenciar es la propuesta “antagónica” de la escapista, aquella cuyo fundamento es precisamente el referente externo social. Esta poesía no dejará de dar cuenta de la angustia, el dolor y la desesperación ante un determinado estado de las cosas: la violencia, la pobreza y la incapacidad gerencial del Estado ante la crisis total. Ante esto, la denuncia constante en los poemas resulta un común denominador de la producción de algunos poetas, lo que termina por convertirse en una tendencia de la época.

Se tiende a señalar a esta corriente como una secuela de la propuesta Horaziana del 70'; quizá varios de los aspectos formales de este periodo, como “el poema integral” o la abolición de la métrica en aras del versolibrismo exacerbado puedan ser identificados en la producción de esta tendencia; no obstante, existía una particular preocupación por exteriorizar la violencia y de coloquializar el poema (otro rastro horaziano), así como de

dar cuenta de los nuevos protagonistas sociales que se estaban gestando, los migrantes y los periféricos. A partir de estas dos últimas menciones se ha tendido a explorar otra veta de la poesía del periodo llamándola “poesía de la violencia”, que se basa en la certeza de que una preferencia temática pueda ser tomada como categoría generacional. Por otro lado, la “poesía migrante”, la cual se funda (y eso es lo que vamos a demostrar) en cuestiones tanto temáticas como estéticas, y que ya en la época se entreveía como una corriente en ciernes, no llegó a ser teorizada ni estudiada como tal debido a la atención que la crítica volcó hacia los otros grupos ya mencionados. Dentro del conjunto de poetas que cultivan este estilo, se destacan Domingo de Ramos, parte de la producción de Roger Santiváñez, Rodrigo Quijano, entre otros.

2.1.4 La poesía migrante o de la migración.

Esta producción es la que nos interesa señalar como representativa del periodo, al lado de la poesía escrita por mujeres y la poesía escapista que son las que, a nuestro parecer, cuentan con mayor organicidad y presentan un corpus de autores cuya poesía ha sabido prevalecer por encima de los valores socio históricos que puedan ostentar, evidenciando así su calidad estética.

Denominamos poesía migrante aquella producción lírica que responde tanto a un tema migrante (poesía de la migración) como a una retórica y estética definida. Ella cuenta con una sólida presencia durante el periodo en estudio debido a la segunda y más dramática oleada migratoria que “sufrió” Lima en esos años. Ella desembocó en una suerte de collage discursivo entre las diversas manifestaciones que surgieron de la interacción de estas dos culturas: la capitalina y la provinciana. La poesía no exenta de estos fenómenos manifestó no solo el sentir provinciano, los temas y los paisajes, sino, además, se procuró un lenguaje característico, de juegos sintácticos, imágenes recurrentes y demás particularidades.

Si bien como tema la migración viene siendo desarrollada en la poesía a lo largo de la historia y destacadamente en los 50 del siglo XX, es en los 80 que cobra mayor intensidad. Desde el punto de vista socio histórico desde el cual se viene estudiando la producción de esta época, se menciona con frecuencia el grado de influencia de la violencia en los textos poéticos, así como los referentes históricos, sociales y políticos de aquellos años. Sin embargo, no sucede un escenario similar con la migración de manera sistemática, es decir, no se menciona una estética migrante o retórica migrante, mucho menos de un corpus de poetas migrantes que cultivan esta propuesta, a pesar de que no dejan de mencionar la gran influencia que la migración produjo en las subjetividades de los poetas de ese periodo.

Ello solo reafirma la oportuna y necesaria investigación acerca de este corpus, emprender el análisis de su propuesta poética, indicar las características de esta producción que consideramos imprescindible de estudiar en la medida que forma parte de un fenómeno que ha trascendido lo social y lo literario. Se trata de una poética que, desde el plano discursivo, contribuiría a explicar la nación actual a partir de lo mestizo y lo migrante, aspectos simbólicos de lo peruano.

Desarrollaremos esta propuesta a partir de evidenciar cómo las otras poéticas se han afianzado en una academia que ha consentido enarbolarlas como representativas, dejando postergadas a las poéticas regionales y a las poéticas que trataban de las regiones, como la migrante. Esto se explica si tenemos en cuenta que la crítica literaria del periodo ha tendido a mantener la vista fija en solo ciertos actores del fenómeno literario local, lo que queda demostrado al omitir las propuestas provincianas, a pesar de que los poetas migrantes, ya en esos años, contaban con publicaciones y participaban del ambiente poético de la época a la par de ellos (los críticos) y los poetas “canónicos” de esta generación. Incluso es bastante llamativo que muchos de los poetas provincianos hayan sido ganadores de los premios de prestigio de la época y ni en esa posición, fueron tomados en cuenta.

2.1.5 Balance.

Se puede advertir que muchas de estas corrientes no han hecho otra cosa que explotar las vetas que ya antes se encontraban dispersas u orientadas a proyectos estéticos distintos. Por ejemplo, en la poesía escrita por mujeres, la temática del cuerpo ya había sido explorada en cierta medida por Blanca Varela y por Magda Portal, y a inicios de los 70 por María Emilia Cornejo. Lo que supondría que la aparición del “boom” de la poesía femenina respondería a la radicalización de ciertos tópicos en una tradición que ya se venía gestando y de la cual no fueron inauguradoras sino exponentes que consolidaron esta veta como una tradición y aseguraron su continuidad.

Ocurre algo similar con la propuesta de Kloaka, o la que exponen como tal en sus manifiestos; se tiende a radicalizar un lenguaje coloquial que incorpore elementos y voces de la calle como una apuesta por la ruptura con la tradición, cuando en realidad esta poética ya había sido explorada y explotada por los poetas del 70, específicamente por Hora Zero. Entonces, nos encontraríamos ante no solo una tendencia que volvió a los cauces de la tradición precedente, pareciera más bien que toda la poesía de este periodo, directa o indirectamente, es decir, asumiendo o renegando de ella, ha retomado las fuentes en una relectura marcada por un claro contexto social distintivo.

En cuanto a la poesía migrante, esta veta también ha sido desarrollada en varios momentos de la tradición literaria peruana, como ya hemos mencionado, teniendo en la narrativa un foco prolífico, como por ejemplo el caso de Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains, por citar los más visibles. En la poesía se han presentado registros dispersos pero no han tenido un tratamiento sistemático hasta ahora. En los ochenta, con la dramática ola migrante que sucede, esto se desborda en una producción poética más identificable y compacta. Ya antes estaban César Vallejo, Leoncio Bueno, José María Arguedas, Cesáreo Martínez, etc.

La poesía de los 80 no hace más que revalorar las fuentes convirtiéndose en una suerte de confluencia de heterogeneidades en lo que parece evidenciar una pérdida del rumbo de los ideales y las propuestas poéticas. Ante el caos, los poetas han vuelto a los márgenes sólidos que la tradición les ofrece. No hay un proyecto unificador ni dominante en el plano estético; los ejes temáticos, las tendencias, los estilos son tan disímiles que es difícil distinguir algún elemento que a estas alturas podamos denominar como “inaugural” o de “ruptura”,

En lo que resta haremos un análisis de las propuestas críticas que se han desarrollado en torno de la producción de este periodo y se distinguirá la propuesta “hegemónica”- que privilegia la estratificación del periodo en las corrientes que ya mencionamos y bajo el análisis de los referentes contextuales, histórico, sociológico etc.- de las “otras” propuestas, que ven esta poesía desde un ángulo más estilístico y menos político.

III. ORIENTACIONES CRÍTICAS

3.1 La poesía peruana de los 80: Una propuesta.

A lo largo de la historia de la literatura peruana, la labor de la crítica ha consistido en estudiar los textos artísticos, agrupándolos en géneros y especies literarias para valorarlos y catapultar algunos al Parnaso y a otros, con su silencio, al olvido. De esta manera, muchas obras han permanecido en la marginalidad, han “padecido la ocultación sistemática de sus textos o, más bien, sus textos se han ocultado, haciendo una vida subrepticia y clandestina, bastante precaria, a tal punto que muchos han desaparecido” (Francisco Bendezú, 1996). Sin embargo, por lo visto en los últimos años, no consideramos que los textos del periodo en estudio denominados como marginales, sean propiamente “marginales”, pues ya la crítica, rápidamente, y la promoción cultural, permitieron integrarlos oficialmente en un lugar importante en la historia de la poesía en el Perú. Sobre Kloaka, Juan Zevallos Aguilar señala en su libro *Kloaka: 20 años después*: “Espero que el libro cumpla de mejor manera el objetivo de divulgar una experiencia artística ejemplar que las nuevas generaciones de lectores peruano y críticos están ignorando.” (2012, p.14). Sin embargo, dos ejemplos representativos del movimiento como Roger Santiváñez y Domingo De Ramos, cuestionan esta aparente invisibilidad en la crítica peruana. La obra de ambos poetas cuenta con estudios académicos dentro y fuera del país sobre su obra, con una crítica atenta a sus últimas declaraciones, antologados y convocados a importantes eventos poéticos del medio a nivel nacional e internacional.

La poesía de los dos integrantes del breve Movimiento Kloaka cuenta con una gran promoción y reconocimiento, de la que no todos los poetas que alguna vez lo integraron o fueron cercanos disfrutaron. En la gran esfera (campo) generacional de los 80, innumerables poetas dieron sus primeros trabajos a la luz del medio literario, de todos ellos a quienes más se suelen recordar, celebrar y estudiar son a los que supieron, ya sea por su valor artístico o

por su posición en el aparato cultural, hacerse de una notoriedad y, por ende, de un lugar en la crítica literaria del medio. A partir de la década pasada, los estudios sobre la poesía de este periodo han venido en ascenso, lo que ha permitido tener un panorama no solo de la poesía sino -y aquí es adonde apuntamos en este capítulo- de la crítica. Esta es la crítica que nos concierne revisar ahora; una crítica que los ha “revalorado” y posicionado como una de las grandes propuestas poéticas de los años 80.

Así como existen poéticas marginadas (como en cierto punto la poesía quechua y la poesía revolucionaria, etc.), también podemos encontrar visiones críticas hegemónicas o institucionalizadas, y visiones críticas alternas o independientes. En este apartado nos centraremos en aquellas visiones que, asociadas, han prevalecido como una propuesta “oficial” en la crítica literaria de la poesía de los 80’s, una propuesta que se ha construido como ineludible y acaso como la única autorizada en el tema.

En las diversas publicaciones de esta crítica hegemónica se advierte un diálogo constante entre sus miembros, de manera tal que la propuesta de uno se puede ver explicada en las publicaciones del otro, formando una especie de “círculo crítico” que obedece a una lectura, una interpretación y una visión consensuada del fenómeno. Asumen un corpus común: poetas que publican en español, universitarios, miembros de grupos y/o movimientos radicados en Lima. Un poeta que coincide con nuestro estudio es Domingo de Ramos. En la poética de este autor, concurren en valorar el sentido anárquico de su poesía, la incorporación de voces de la calle (ya trabajado por Hora Zero), su carácter periférico y en autenticar una poesía que la inscribe en una tradición consecuente de Hora Zero y demás poéticas del 70. Por último, dos de las lecturas bajo las que se le estudia, prioritariamente, son la violencia política y los factores político- sociales de la época.

La crítica hegemónica incide en rescatar y proponer los siguientes aspectos en su línea de investigación: 1) Valoración de la obra como producto social de una determinada época; particularmente recalcan la relevancia de la violencia política en el periodo en estudio y su impacto en los sujetos poéticos y por ende en la poesía. 2) Posición desafiante de la obra respecto a la tradición que la antecede; se enfatiza el carácter “contestatario” e innovador, tanto del discurso como de los recursos estilísticos. 3) Marcas de originalidad en el lenguaje; aunque solo se apunta someramente sobre los rasgos, características formales y el uso del lenguaje poético. Esta crítica se centra en enfatizar la importancia de la poesía del periodo como testimonio histórico por encima de cualquier valoración estética.

A continuación, en un repaso a estos estudios, nótese como estos puntos son aseverados como cardinales para entender la poesía de los 80 como una estación de particulares propuestas, privilegiadas.

3.1.1 Las poéticas del flujo de José Antonio Mazzotti

La poesía de los 80 ha sido calificada tanto de ser una continuación de los proyectos poéticos de los 70, particularmente de Hora Zero, siguiendo así los lineamientos de la tradición, como de todo lo contrario; marcar independencia de los movimientos predecesores evaluándolos y recogiendo solo valores y recursos que puedan ser renovados en una retórica propia en concordancia a los nuevos tiempos y sujetos.

Bajo esta premisa, se han tejido diversas propuestas en respuesta a lo que fue la década de los 80 en cuanto a producción poética. José Antonio Mazzotti expone en *Poéticas del flujo* (2002) una estratificación que intenta ser integral y bajo la cual un importante grupo de críticos se han reunido, estableciendo un interesante consenso sobre lo que fue la poesía que se produjo en esta década.

José Antonio Mazzotti gesta la propuesta de *Poéticas del flujo* varios años antes de la publicación de este ensayo en el prólogo a la antología *El bosque de los huesos* (1995), en la que participa como antologador y coautor del prólogo junto a Miguel Ángel Zapata. Años después, en la celebración de los 30 años de la fundación del Movimiento Kloaka, mantiene los mismos lineamientos que expone en sus publicaciones anteriores. Mazzotti, a lo largo de las últimas décadas, ha desarrollado las propuestas que ya podíamos encontrar, incluso, en el prólogo de *La última cena* (1987), cuya autoría conjunta a Roger Santiviáñez y Rafael Dávila Franco, no fue reconocida sino hasta mucho después. A partir de la lectura de este corpus crítico podemos señalar e identificar una propuesta con ambición integradora que no por ello deja de ser también excluyente.

En primer lugar, establece el perfil de lo que denomina una poesía “innovadora”, diferente a la que se había producido antes por la tradición, ya que los “sujetos escriturales” eran nuevos y complejos así como el panorama social: “Pero decimos que este sector de la poesía de los 80 reelabora y no repite a la del 60 por una razón esencial: al escribir 20 años después, poetas del 80 (...) están asumiendo una actitud de desencanto típica de periodos de desencanto ante los grandes proyectos políticos sociales propios de la Modernidad (...)” (1995, p. 31). Expuesta la originalidad de la producción poética de la época en base a factores extra textuales o de contexto, establecerá grupos y corrientes diferenciadas dentro del periodo.

En *Poéticas del flujo*, José Antonio Mazzotti elabora un estudio de las tendencias o estilos que se desarrollaron en los 80 denominándolos “De flujo” en el sentido de metáfora. A partir de ella se alude a los traslados, migraciones y migrancias de sujetos escriturales y del propio lenguaje, así como a las implicancias discursivas en las poéticas y las dinámicas entre los sujetos migrantes y la ciudad, específicamente el espacio suburbano. “Una poética del flujo será por ellos entendida como la potenciación de los cambios del lenguaje a partir

de migraciones y migrancias reales o imaginarias, pero que finalmente se concretan en la escritura de determinados autores y, por lo tanto, mantienen en tanto forma una relativa autonomía frente al contexto.” (2002, p. 30) El flujo es el hilo conductor bajo el cual se leen y se agrupan a los poetas y sus obras, este puede ser un flujo migratorio, flujo de las tradiciones (la occidental y la andina o quechua) y el flujo de la identidad, lo que fue el “boom” de la poesía femenina.

Se presentan, entonces, cuatro grupos o corrientes poéticas diferenciadas: La poesía quechua escrita, “El flujo con marca étnica”; la poesía femenina, “El flujo con marca de género”; la poesía de la tradición o “El flujo de la tradición” como lo llama el autor, y la poesía subterránea, “El flujo subterráneo”. En este último grupo se ubican los poetas de nuestro estudio, Roger Santiváñez y Domingo de Ramos. Cabe anotar que ya esta estratificación se había planteado en el prólogo de *La última cena* (1987).

Es interesante que se mencione al final de la definición de flujo que esta “potenciación de los cambios del lenguaje” mantiene “relativa autonomía frente al contexto”, pues a lo largo del libro (al igual de los otros estudios que lo secundan en este bloque de críticos) se recalca constantemente la obra de estos autores como producto de un contexto determinado e irrepetible lo que la hace valiosísima para la historia de la poesía peruana. Como el mismo Mazzotti indica sobre Kloaka al inicio del capítulo dedicado a este grupo:

No porque su producción textual sea –pues no lo es ni busca serlo –la más importante en términos de oficio y utilización de una retórica ya consagrada, ni solo porque su activismo haya marcado por sí mismo una señal de identidad entre los jóvenes escritores (...) Se trata más bien de examinar el carácter concreto de la escritura de estos poetas y de situarla dentro de un desarrollo de la institucionalidad que se ve así enriquecida con dicciones distintas y con la supervivencia de sujetos de escritura no estrictamente aplaudidos desde la academia. (p.131)

Por supuesto, luego de esta introducción hace un mapeo del contexto histórico de los 80, los factores políticos, económicos tales como el inicio de la implantación del modelo neoliberal en el Perú, los cambios sociales, la violencia política, los procesos migratorios como alicientes para la popularización de la cultura y por ende la poesía, la llegada de las nuevas tecnologías, las innovadoras manifestaciones culturales en el arte, la música etc. y todo aquello que concluyó e influyó en el panorama histórico social, al cual los poetas se enfrentaban en y por el oficio poético. Estos factores se señalan, además, vitales para la génesis y posterior comprensión de la producción de este periodo, ya en el prólogo a *La Última Cena* se advierte sobre ello: “El clima de incertidumbre, caos, violencia cotidiana y mayor pobreza –en todos los aspectos de la vida pública –ha alimentado sin duda a los poetas de la hornada del 80, que iniciaron sus publicaciones alrededor de ese año (...)” (p. 9)

Lo que se propone en *Poéticas del flujo*, en cuanto a Kloaka y a los poetas que lo integraron, es señalar que su valor artístico radica, más que en su poesía, -o como el autor denomina, “producción textual”-, en su posición como propuesta discursiva y su carácter disidente del establishment literario. De ahí la idea de remarcar la actitud anárquica, el carácter juvenil, la rebeldía de sus miembros y la procedencia popular que tenían algunos de sus integrantes. Incidir en aspectos extra textuales a la hora de valorar un texto, es una forma de construir una identidad del objeto artístico, en cuanto se pretende explicar a través del estudio del contexto los orígenes y las causantes de este, a la vez que se ubica al objeto como producto de un todo mayor. Sin embargo, esto implica que también se descuiden los aspectos literarios del texto, insinuando que su valor se constriñe a factores netamente circunstanciales y no estéticos.

3.1.1.1 Domingo de Ramos, migrante y marginal

Veremos en detalle el estudio que desarrolla Mazzotti de cada una de las producciones poéticas. En el caso de Domingo de Ramos y *Arquitectura del espanto* (1988), se enfatiza en valorar la procedencia migrante y popular de éste y cómo su lugar enunciativo expresa respectivas implicancias en su poética. En primer lugar, lo ubica respecto a su tradición señalando las particularidades y aportes de su poética y diferenciándola de la de sus antecesores: “De Ramos planteaba esta misma perspectiva, pero dentro de una introspección más marcada y una definición del yo poético, mucho más onírica y menos realista que la de los poetas del 70”. (2002, p. 140) Así como la naturaleza del yo lírico y del sujeto enunciadore de *Arquitectura del espanto*, para Mazzotti, de Ramos explorará el mundo suburbano marginal para constituir su posición como sujeto “descentrado”, esto supone la búsqueda de un lugar de enunciación desde donde se “habla”, el cual se construirá por la voz del sujeto y, por tanto, será de su misma constitución: heterogénea, de dinámica no dialéctica.

El sujeto migrante que se caracteriza en *Arquitectura del espanto* es, según el autor, descentrado, heterogéneo, híbrido; su discurso es marcadamente coloquial y se mueve en el espacio suburbano, pero la característica propia que le adjudica es el aporte de un nuevo sujeto a la tradición, un sujeto migrante alucinado: “[...] la introducción del migrante alucinado y “quebrado” por la violencia cotidiana de la urbe inmanejable, el lenguaje igualmente fragmentado, y mundos resucitados, como los mitos en la obra de Domingo de Ramos.” (2002, p. 178). El migrante de Domingo de Ramos se distingue, entonces, por la mirada onírica del espacio suburbano, la cual responde a la caracterización de su lugar de enunciación. Este, a su vez, determinará las particularidades estéticas del discurso: construirá una visión particular del espacio en el que habita, las imágenes “alucinadas” de

este son muestra de la deformación y exageración del espacio al que se remite, el cual lo rechaza y lo margina.

El lugar de enunciación determinará una marginalidad en el discurso que será asumida no sólo como tema capital en el poemario, sino como la posición que toma y en la cual se identifica la voz poética. Al respecto Mazzotti señala: “[...] La poesía de Domingo de Ramos no apelará a una retórica meramente expositiva o descriptiva, sino que pretenderá penetrar en los sentimientos mismos de rechazo, soledad, desadaptación, dolor que causa la violencia cotidiana sobre el marginal [...] (2002, p. 140). Vemos cómo el factor “violencia” es tomado como punto fundamental para interpretar la poética de De Ramos, al igual que el lugar enunciativo del sujeto; su identidad de marginal. Se expone además una toma de conciencia y de condición, el sujeto no elude su situación en el espacio-tiempo sino, más bien, la enfrenta y la aprehende discursivamente; el sujeto poetiza su conflicto.

En cuanto a la idea de identidad, esta puede ser asumida o adoptada por el poeta, pero existe también una identidad que los críticos, en su condición de intérpretes, pueden construir; la crítica literaria, como dijimos al inicio del capítulo, se encarga de etiquetar y de “nombrar”, entre otras funciones, las características o valores que “hallen” en el texto. La identidad de un poeta puede ser señalada también por la propia crítica o, como en este caso, ser consensuada entre ambos: crítico y poeta.

En el caso de Domingo de Ramos, que fuera y dentro de la poesía se asume como un marginal y más específicamente como un “cholo”, Mazzotti aplicará este referente para exponer, mediante el análisis de los textos, que la construcción de una identidad se manifiesta en la necesidad que tiene el poeta en definir su espacio y su función o rol en este, así como los conflictos que este proceso implica. El sujeto se reconoce como cholo, pero dicho adjetivo está vinculado con lo abyecto, lo marginado.

Básicamente, Mazzotti rescata de de Ramos (en cuanto a su producción dentro del periodo que nos compete) los siguientes puntos:

1. Como nuevo sujeto escritural en la tradición: migrante, popular y marginal.
2. Reelaboración del “universo popular suburbano”.
3. Exploración del tema de la violencia urbana.

Habiendo revisado el estudio y apreciaciones que José Antonio Mazzotti ha desarrollado sobre Kloaka, y en particular el poeta del grupo que concierne a esta investigación, podremos lanzar una primera hipótesis: uno de los aspectos más palpables en este corpus crítico es ubicar a la poesía de Kloaka, como la propuesta más importante del periodo, pues es la que reúne lo más “innovador” y llamativo del decenio, basándose claramente en méritos de temática por sobre los de valoración estilística. A continuación, revisaremos otras propuestas críticas del mismo corpus y explicaremos cómo ellas se aúnan a este gran primer discurso, alimentándolo, afianzándolo y, sobre todo, legitimándolo como la propuesta “oficial” para estudiar la producción poética de los 80’s.

3.1.2 La posmodernidad periférica del movimiento Kloaka según Juan Zevallos Aguilar.

La visión de Juan Zevallos Aguilar, respecto a la poesía de los 80 y a Kloaka como la propuesta más importante del periodo, es aún más directa y apoteósica que la de Mazzotti; no deja de lado la propuesta general ni se aleja de los tópicos vertebrales de la crítica de *El bosque de los huesos* o *Poéticas del flujo*; sin embargo, existe una línea crítica marcada por un planteamiento político claro, que es señalar el alcance y la importancia que tuvo el activismo y la posición política del grupo dentro de la escena literaria nacional. Para esto revisaremos los trabajos posteriores a los de Mazzotti; *Movimiento Kloaka (1982-1984)*:

Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica. (2002) y “Movimiento Kloaka, neoliberalismo, necropolítica y literatura juvenil en los 80” en *Las provincias contraatacan* (2009).

Respecto a la originalidad y autenticidad de Kloaka como planteamiento poético bandera del periodo, no deja de insistir en el importante rol de su posición política, así lo sentencia apenas iniciado su libro *Movimiento Kloaka (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*: “Con motivo de la celebración de los 20 años de la aparición del Movimiento Kloaka se publica este libro con el propósito de que el público lector tenga conocimiento del mayor proyecto ideológico estético de la cultura juvenil urbana de los años ochenta en el Perú.” (2002, p. 13). Ya habíamos mencionado el carácter celebratorio de la crítica de Zevallos, que centra toda su atención en el grupo como movimiento artístico- ideológico, quizá más que como movimiento literario. En este último punto insiste, como Mazzotti, en separar a Kloaka de sus antecesores en la tradición: “La aparición del Movimiento Kloaka (1982-1984) en la escena artística y política se explica por la presencia de nuevos sujetos sociales bastante críticos que la sociedad peruana había generado entre 1960 y 1985.” (p. 127). De esta manera el grupo, y por ende su producción poética, son producto de un determinado momento en la historia que responde a las nuevas dinámicas sociales. Como explica largo y tendido Zevallos, la implantación del nuevo modelo liberal, el paso del proteccionismo estatal al libre mercado, el desmantelamiento del aparato educativo, los movimientos radicales de izquierda, las grandes oleadas migratorias, el cambio del rostro de Lima y del país, etc., son factores de contexto que marcan progresivamente las voces poéticas. Se trata, pues, de un fenómeno predecible, como afirma Julio Ortega en un premonitorio artículo de 1981 “Sobre el estado de la literatura peruana a comienzos de los 80”:

Porque quizá en la crisis generalizada que ha vivido y vive el país, también las relaciones de la literatura y el público, del escritor y su medio, del texto y la experiencia social, se están modificando en una interacción más aguda, revelando el malestar pero, al mismo tiempo, el nuevo trabajo. Trabajo que se produce en el horizonte cultural de un proyecto alternativo. (p. 117).

Lo que parece remarcar Zevallos corresponde al surgimiento de una “nueva poesía” generada por un fenómeno histórico- social progresivo. En ese sentido, no es de extrañar que se ciña a una crítica extra-textual explorando las propuestas ideológicas y políticas del grupo, posicionándolo como un fenómeno juvenil más que como uno literario. Si la “nueva literatura” se venía gestando bajo esos presupuestos sociales y valores literarios, esto no significa que haya sido la única vía ni mucho menos la única valiosa de este periodo. Es bajo estos postulados, los contextuales o extratextuales, en los que se funda la crítica y los aportes de Zevallos; sin embargo, servirse de consecuencias obvias para legitimar una producción, termina convirtiéndose en una mirada parcial y superficial si lo que queremos es rescatar a un grupo poético por el valor literario de sus textos y no por actitudes políticas. Es interesante que Ortega haga esta salvedad sobre el inminente proceso in crescendo de popularización en la literatura apenas iniciada la década, lo que no encasilla a su crítica como mero estudio social del proceso literario, como tan seguido se puede ver en Zevallos, sino que da cuenta de un amplio conocimiento de los vinculantes entre los procesos literarios y sociales. Valerse de un proceso histórico para hacer un estudio literario sobre un movimiento poético, 20 años después, lo consideramos historicismo, no crítica literaria. Sobre Ortega volveremos en el último apartado del capítulo para hablar de nuestra propuesta para este periodo.

Volviendo a los postulados de Zevallos, quisiera señalar que éstos se repiten literalmente en ambas publicaciones sobre Kloaka, de tal manera que la crítica es única a pesar de que entre ambas publicaciones exista una distancia de siete años. Esto nos motiva a reflexionar también sobre la crítica literaria como artefacto cultural; asumimos que ante

un proceso literario en constante cambio la crítica tiene la labor de reevaluar sus propuestas, reorientar su camino, descubrir nuevas voces, revalorar otras y enriquecer el canon, que nunca es fijo. Sin embargo, qué ocurre cuando la crítica se “recicla”, cuando no responde al dinamismo del sistema literario. ¿Estamos condenados a seguir circulando en nuestro sistema las mismas miradas críticas en calidad de “novedad”? No es pertinente detenernos ahora para deliberar sobre este punto; no obstante, es necesario señalar que mucha de la crítica sobre este periodo, y en particular la crítica de este grupo de críticos, tiende a “reciclar” las mismas ideas año tras año, no sólo las propias, si acaso así se pueden llamar, sino las que en general el grupo comparte y mantiene.

Siendo así atenderemos a los principales aportes de ambos estudios, *Movimiento Kloaka (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica* (2002) y “Movimiento Kloaka, neoliberalismo, necropolítica y literatura juvenil en los 80” en *Las provincias contraatacan* (2009), cuyos planteamientos coinciden con los ya sentados por Mazzotti. Esta comunión es visible en los objetivos que expone en su primer estudio:

Focalizaré mi análisis considerando tres cuestiones fundamentales. La emergencia de nuevos sujetos sociales en la escena literaria peruana, la agrupación artística concebida como un laboratorio estético y político en su calidad de taller y la crítica de la representación estética y política en un contexto de crisis social y política del estado nación peruano provocada por el establecimiento de la postmodernidad en las periferias. (2002, p. 19)

Años después agregaría lo siguiente a su propuesta: “La crítica del movimiento Kloaka se enfocó en la necropolítica del Estado soberano neoliberal que, según ellos, generó la espiral de violencia. Frente a ella propusieron un horizonte utópico que buscaba la afirmación de la vida.”(2009, p. 126). Esto último podríamos ubicarlo dentro del tercer objetivo que propone en *Movimiento Kloaka* y que en el artículo de *Las provincias contraatacan* expone como premisa base para entender la propuesta estético-ideológica del

grupo. Las “cuestiones fundamentales” que desarrolla Zevallos tienden a ser las mismas de alguna u otra forma, pues en ninguna se centra algún análisis de la poesía en sí, sino en las temáticas abordadas y los orígenes de ellas. Al desarrollar alguna de estas cuestiones fundamentales está implicando a las demás implícita o explícitamente; al referirse a la emergencia de nuevos sujetos, alude a las causas de ello, migraciones, violencia sistemática, etc.; así como cuando en el segundo objetivo desarrolla al grupo como laboratorio estético y político, se expone en las razones por las cuales el grupo propone actitudes anarquistas ante el sistema y el Estado, teniendo como resultado poéticas populares. En ese sentido, el desarrollo de la propuesta es el mismo en ambos estudios.

Uno de los componentes memorables de este ensayo es el espacio que Zevallos le dedica para acusar a la crítica de suprimir a Kloaka del panorama de la poesía de los 80. Directamente le endilga el hecho de tramar una “conspiración”: “Más bien pareciera que hay una conspiración del silencio en contra de él. Es probable que exista tal conspiración porque MK señaló los conflictos, complicidades, contradicciones y defectos de la sociedad e institución literaria peruanas de una década que se quiere olvidar.” (2002, p. 14). Respecto a ello, es complicado afirmar una real conspiración en contra de Kloaka, teniendo en cuenta la atención que recibió por parte de los medios de prensa de la época y porque, a fin de cuentas, a finales del decenio se publicó una antología que incluía a varios de sus miembros. Por otro lado, varias de las organizaciones que les han cedido espacio para happenings o presentaciones han pertenecido a instituciones públicas. Si bien es cierto que como grupo no habían tenido una publicación crítica exclusiva, a inicios del año 2000 parece que la crítica ha tratado de pagar con creces esta omisión. Zevallos ensaya algunas razones para esta “conspiración”:

Una de las razones para desmerecer la importancia e ignorar al MK es acusarle de la carencia de una propuesta estética común y grandes logros estéticos. Me parece que los críticos literarios

olvidan una cuestión fundamental de la mayoría de los grupos literarios y artísticos, que es la de considerar al grupo un laboratorio donde se ensayan propuestas estéticas y políticas que, más tarde, cuando el grupo ya ha desaparecido, los ex-miembros las desarrollan en proyectos individuales. (2002, p. 31).

Respecto al desarrollo de una propuesta estética común, el mismo Zevallos señala denominadores comunes del grupo, como la recuperación de dicciones populares, de idiolectos, espacios sociales y de género y la exploración de imaginarios de los sectores explotados y marginales. Además, habría que mencionar que la crítica de la época y actual, mencionan y reconocen estos elementos como las directrices de su “apuesta estética”. En ese sentido, no hay una carencia de crítica que reconozca esta “estética” particular en el grupo, más bien la única existente sobre Kloaka, hasta la fecha del ensayo de Zevallos, se enfocaba en los aspectos señalados por el autor. Sobre esto último, es interesante notar el reclamo por ignorar a Kloaka debido a las carencias señaladas; sin embargo, no ocuparse en desarrollarlas. Por otro lado, considerar al grupo un laboratorio de experimentación no implica dejar de atender a su producción como tal; se excusa a Kloaka de no producir una poética conjunta, pero no se repara en catalogarlo como “el mayor proyecto ideológico estético de la cultura juvenil urbana de los años ochenta en el Perú” (Zevallos, 2002). Incluso se le compara con Hora Zero y hasta se le sitúa en un escalón más alto en la tradición poética. En la actualidad, la crítica no ha dejado de ocuparse de la producción de los integrantes de Kloaka pero ya como propuestas independientes a Kloaka: Mariela Dreyfus, Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, Julio Heredia, han seguido publicando y mereciendo notas, reseñas, artículos y un creciente interés por la academia. Lo que demuestra que las poéticas individuales no son las ignoradas, sino la propuesta grupal como tal, en tanto nunca llegó a ver la luz.

En *Movimiento Kloaka*, Zevallos parece reclamar por la atención hacia temas que tampoco se anima a trabajar; no obstante, resulta interesante que en el 2003 dedique una reseña a *Arquitectura del espanto*, más mesurada y pulcra a comparación de los trabajos ya mencionados. En este texto, valora aspectos menos políticos y más textuales, además retomar la figura del sujeto migrante (aunque no lo indica como tal literalmente) como uno de los valores y aciertos del libro.

En cuanto al tema del sujeto marginal, en esta reseña se centra en la descripción de su papel como un sujeto popular sin indicarlo como migrante puntualmente; no obstante, no deja de precisar el origen foráneo de éste. Zevallos precisará en este aspecto que “En general, el valor de este poemario radica en la recreación del universo cultural y social de los sectores populares limeños que en una pujante y constante movilización social vienen ocupando no solo los lugares periféricos de la gran Lima, sino toda la ciudad.”(2003, p. 167) Está claro que aquellas movilizaciones sociales no son más que las oleadas migracionales que Lima enfrentó, y que las voces del poema corresponden a estos sujetos y a estos “lugares periféricos”. Indica luego que los conflictos y contradicciones que se muestran en el libro, tanto en la estructura como en las voces de los personajes, son una manifestación textual de las mismas circunstancias extra-textuales del poemario, es decir, la expresión poética de una situación social específica. Deja claro, además, que el valor del libro radica en las nuevas formas poéticas de los nuevos sujetos, en ese sentido, su mérito reside en ser expresión de un tiempo social determinado.

Esta es, básicamente, la propuesta de Zevallos; mostrar cómo los nuevos sujetos, los Kloaka, se adueñan de una voz representativa y producen un discurso anárquico y violento, acorde a la nueva realidad social, no obstante retoman la tradición canónica y un tanto la actitud de los vanguardistas de inicio del siglo, resultando un neovanguardismo, algo más “insolente” y popular que su antecesor.

La reivindicación del Movimiento Kloaka es plausible; es acertado, cuando señala que antes no se había publicado un estudio exclusivo del grupo poético, lo que no significa que el que presenta sea integral, ni mucho menos objetivo, pues se basa en supuestos como conspiraciones, impresiones, presentimientos y demás imprecisiones que no terminan de dejar en claro si estamos ante un documento de historia literaria o ante un testimonio de parte. La propuesta de Zevallos, al igual que la de Mazzotti, privilegia al grupo, reclamando su veto en la historia “oficial” de la poesía peruana, ello queda claramente ilustrado cuando indica lo siguiente: “En efecto, los pocos estudios panorámicos que se tienen sobre la literatura peruana de los 80 ignoran al MK y dan la impresión de que solamente la poesía escrita por mujeres y la narrativa de lo marginal fueron los logros artísticos de la década del 80.” (2003, p. 14)

3.1.3 La poética de la violencia y la otredad de Paolo de Lima.

Si hablamos de visiones críticas consensuadas, quizá el mejor ejemplo de estas puede ser la producción crítica que ha venido realizando Paolo de Lima. Si queremos remontarnos a sus primeros trabajos (2004), podríamos desde ya encontrar las orientaciones vertebrales de su línea investigativa y, sobre todo, sus principales fuentes y referencias intertextuales. El diálogo constante, y hasta exclusivo, con sus predecesores José Antonio Mazzotti o Juan Zevallos es evidente, tanto en la bibliografía citada como en la visión interpretativa con la que se aborda el estudio del periodo. Incluso, en ocasiones es posible reconocer parafraseos insoslayables entre estos tres críticos. Siendo el miembro más joven del grupo crítico que analizamos en este apartado, ha sido y es el más prolífico en cuanto a la producción académica sobre el tema. Desde el primer trabajo ubicable en el 2004, ha venido desarrollando una propuesta basada en el rescate y valor diferenciador del factor “violencia política” en la poesía del 80, particularmente en los poetas de Kloaka y en sus aliados y/o simpatizantes. La propuesta de De Lima radica en entender los planteamientos poéticos de

la poesía de los ochenta en relación al contexto histórico violento en el que se inscribió; la poesía, según el autor, es recipiendaria y recurso expresivo de ella. A partir de esta premisa desarrolla y explica dos puntos: la identidad del poeta y del sujeto escritural, y la poesía como campo reflexivo y expositivo de los procesos de radicalización de (la) violencia. En cuanto a la identidad del poeta, se retoma las actitudes del sujeto lumpen que habita en las calles y que comparte la cultura popular, un anarquista y rebelde como todo el grupo.

Kloaka (...) adoptó, a través del activismo de sus miembros, una actitud anarco-lumpen (con fibras comunes con el lumpen-proletariado), aunque con fuertes elementos de crítica social. (...) por una parte, el rechazo a la militancia activa en un partido político, sobre todo de izquierda legal, y por otra, una atracción por todo lo antidisciplinario y marginal, en el límite de lo delictivo o criminal. (2013).

Es interesante cómo la caracterización del poeta, como individuo o ciudadano, sea tan importante de remarcar para De Lima y Zevallos, incluso un tanto más que Mazzotti, a la hora de hacer un acercamiento a la poesía del grupo. Ello es más llamativo en el primero, puesto que el análisis de Zevallos dista de atender a una crítica formal de los textos. Es comprensible, en ese sentido, la incidencia a señalar aspectos del individuo como poeta si de lo que se quiere hablar es de cuestiones sociales y posiciones políticas.

El tema de la violencia política, tan explotado en los últimos años, había sido desatendido por la crítica en su expresión lírica, en claro contraste con los crecientes estudios de la narrativa. La inusitada ola de publicaciones, paralelamente proporcional al interés de la academia y a la consagración de sus autores por parte de ella, significaba el panorama más promisorio para la investigación de la presencia de la violencia en otras expresiones artísticas aún no estudiadas. En este panorama se inicia la veta investigativa de Paolo de Lima; el hallazgo, estudio y valoración de textos y autores que se manifestaron entre la

década de 1980 y mediados de los 90 y que de alguna u otra manera dialogan o hablan por y desde la violencia.

El estudio de De Lima insiste en evidenciar elementos que aludan o sugieran violencia, sea a nivel sistemático, social o individual, explicados a partir de la descripción y dinámicas del complejo proceso social en el que se inscribe dicha producción. La poesía es, entonces, consecuencia directa de la violencia extratextual. La actitud de los poetas frente a ésta determinará el grado de “compromiso” y “profundidad” en su obra, así como su condición de marginal ante el rechazo de tal violencia:

La violencia política y social del país se vio reflejada tanto en los poemas como en la manera en que cada uno de los autores entendió (e incendió) su actividad poética. Las diferentes perspectivas histórico - sociales adoptadas por este grupo de escritores convergieron en la expresión de la otredad representada en el ánimo de la marginalidad (política y económica) con respecto al discurso oficial. (2004, p.10)

En cuanto a los valores estéticos de los textos, De Lima rescata los rasgos “neovanguardistas” y la construcción de un sujeto escritural de voz quebrada y escindida que se aleja de la retórica narrativo-conversacional consagrada en las décadas recientes. La respuesta a este resquebrajamiento de la retórica en la tradición poética, se vería nuevamente explicada por la violencia que se ejerce en los sujetos, el caos social y los nuevos artefactos opresores del Estado, los cuales originarían un vuelco en los modos expresivos artísticos y la poesía no sería una excepción. Así lo explica De Lima:

(...) para nosotros es evidente que en los poemas de los jóvenes poetas de los ochenta sí se manifiesta con claridad la violencia que (les) tocó vivir cotidianamente en el Perú. Tal violencia se trasluce ya sea en los temas abordados (asesinatos, masacres, torturas) como en la fragmentación y el quiebre de la linealidad del discurso poético del sujeto hablante (...) (2012, p. 27)

En la celebración de los 30 años del grupo, De Lima incide en la actitud vanguardista de Kloaka entrelazando las influencias de Vallejo con (en) el contexto violento del que proceden los poetas y sus textos: “Los poetas de Kloaka encontraron en la sintaxis quebrada del Vallejo vanguardista una forma válida de expresión de sus propias angustias históricas, aguzadas en la década del 80 por las desbordadas migraciones y la “guerra sucia.” (2012)

Cuando nos referimos a una intertextualidad innegable entre su lectura del proceso de la poesía del ochenta y las otras propuestas señaladas, apuntamos similitudes y factores comunes como elementos indispensables para su valoración, tales como el contexto social y sobre todo la violencia política. No obstante, lo curioso es que su postura también recoja (y se construya bajo éstas) las opiniones e interpretaciones que tienen los propios poetas del proceso literario que experimentaron en los 80’s. Resulta peculiar que para desarrollar una veta investigativa se utilice el testimonio del poeta como directriz de la propia visión del crítico. Si bien las opiniones de éste pueden enriquecer indudablemente la apreciación del fenómeno en general y abrir horizontes para la interpretación de su obra en particular, se puede también tomar como base de la investigación opiniones de personajes que han participado activamente del proceso específico, lo cual implicaría dejar de emitir un juicio objetivo para pasar a emitir juicios del propio objeto de estudio o, en todo caso, de su productor. El ejemplo más claro está en el artículo publicado en Ciberayllu el 2009: “Una respuesta podría estar en la rabia que se produce dentro del sujeto poético debido al aniquilamiento a que el sistema acarrea a ciertos individuos, sobre todo si se trata de ciudadanos de origen popular. Y tentamos esta posibilidad de lectura porque es la que se ajusta mejor a la manera en que por esos años pensaba el propio autor” (De Lima, 2009, p. 11). La aseveración de aciertos interpretativos condicionados por la “opinión” del autor en estudio, resulta poco favorable si de lo que se trata es de proponer una visión legítima e independiente de intereses particulares. Si bien, como ya dijimos, considerar las

apreciaciones del autor sobre su obra nos puede dar ciertas luces sobre ella, tomarlas como instrucciones de lectura no solo parcializa la visión crítica que se pueda dar sobre el objeto de estudio, sino que, ante la academia, la investigación resulta siendo acusada de biografista y banalizada por la falta de objetividad en los recursos empleados.

Otro ejemplo sobre las directivas que sigue De Lima en sus investigaciones, las podemos apreciar en lo más reciente de sus publicaciones. En el estudio que le dedica a los 25 años de la aparición de *La Última cena* (2012) cuando, luego de un repaso por las declaraciones de los principales voceros de la década sobre su significado, y de su propia obra en la historia de la poesía peruana, éste concluye:

Lo que buscamos es una visión más puntual y diferenciada de cada uno de ellos, partiendo exclusivamente de sus opiniones respecto al contexto social descrito. En nuestra opinión, dichas visiones conforman un conjunto de signos que apuntan a la formación de pactos discursivos y de alianzas que permitan la resistencia a la exclusión en cualquiera de sus formas. (2012, p.31).

A lo que apunta De Lima es a establecer un consenso entre las opiniones de los propios protagonistas del periodo sobre el mismo, y sobre lo que para ellos significó la violencia y el contexto social en su poesía, para luego interpretar el proceso y la obra de los integrantes bajo esa mirada. El resultado es una visión de los propios actores bajo la retórica de la crítica académica: las voces de los poetas en una canción orquestada por el crítico. La crítica al servicio del poeta.

Mención aparte merecen los comentarios dedicados a la obra individual de los poetas de Kloaka, fundamentalmente a dos: Domingo de Ramos y Roger Santiváñez. Nos enfocaremos en sus comentarios respecto al primero, por ser éste objeto de nuestro estudio.

De Domingo de Ramos propone, básicamente, apuntar a la autenticidad de su voz por encima de cualquier logro estético, nuevamente la valoración del texto como producto

histórico– social: “Este coloquialismo juvenil o dicción del habla popular urbana, que impregna en el poemario en su conjunto, se refiere a las preocupaciones, miedos y temores quizá infundados pero productos de una atmósfera de angustia e inseguridad” (2004). Además, recalca la actitud desafiante y anárquica del poeta, de la misma manera que Mazzotti y Zevallos: “Finalmente, Domingo de Ramos incluiría sus propias agencias reivindicativas apropiándose de diferentes espacios (sociales y literarios) como parte de las coordenadas locales de un proyecto contracultural y contra-hegemónico.” (2004)

Por otro lado, en cuanto al libro, y más precisamente a las construcciones del sujeto escritural en él, al igual que Mazzotti, De Lima señalará la particularidad del sujeto de enunciación de esta poética, como actor social, rebelde y marginal: “Lo sorprendente es que en esta auto-representación no se consideran modelos de la juventud. Más bien en estos textos de corte autobiográfico expresan eclecticismo político y estético, sentimientos contraproducentes, rebeldía, humildad, confusión, y contradicciones en su posiciones y actitudes en los ámbitos familiares, sociales y políticos.”(2004).

Debemos rescatar que se trata de un migrante como el señalado por Mazzotti, pero incorporado a la modernidad de la urbe y partícipe de una nueva esfera cultural: lo chicha. Es sobre este punto que incidirá De Lima, en la enfatización de la violencia como productora de un discurso suburbano. No se estudia el proceso psíquico cultural del sujeto migrante, su construcción en el espacio, la estética del flujo o de la migrancia en el texto, sino, más bien, las consecuencias y naturaleza de tales interacciones, fundamentando la violencia política como carácter capital en la poética de *Arquitectura del espanto* (1988).

A pesar de ser uno de los primeros trabajos publicado por De Lima, la propuesta central y los métodos utilizados para su línea investigativa ha sido la misma hasta hoy en día. Lo particular del artículo del cual tomamos la última cita es que muestra con amplitud

y claridad la dirección crítica del autor, la supremacía del contexto como condicionante y relegar los valores estéticos a un segundo plano, si es que en algún plano se mencionan.

El estudio de la poesía parece ser el pretexto ideal para hablar de los metatextos en los que se inscribe y a los que alude; como si el verdadero valor del texto poético se debiera a su simple aparición histórica, o el ser un testigo de su tiempo: “El resultado: el testimonio de una época a través de una poesía mucho más profunda y personal, altamente elaborada y compleja, y anclada en la efervescente realidad social que al autor le tocó vivir.” (2004). Sobre esto último habría que recalcar que, ni en el artículo en mención, ni en otros ensayos del autor, se analizan los valores estéticos; en ese sentido, “poesía mucho más profunda”, altamente elaborada y compleja” no tendrían mayor sustento crítico, por lo menos en los estudios de De Lima.

Existe una justificación para valorar esta poesía (la de la violencia) y a sus poetas, pues “quienes no eludieron lo que su época les exigía produjeron una poesía de mayor profundidad.” (De Lima, 2000). Y, aunque dicha profundidad jamás es fuente de estudio ni sustentada en los ensayos del autor, parece funcionar como la principal justificación para el abordaje de la poesía de este periodo. En aras de esa profundidad se emprende la tarea de la “revaloración” de algunos y la postergación de muchos otros. Postergación vinculada a una crítica de exclusivismos, que funciona como una gran esfera cerrada, cuyos muros son impuestos por consensos y resueltos en agradecimientos mutuos en cada publicación. El último trabajo publicado por De Lima, *Poesía y guerra interna en el Perú (1980 – 1992)* 20(2013), solo reafirma las consignas esbozadas en sus primeros artículos y desarrolladas en *La última cena: 25 años después* (2012): “Mi lectura se centra en la premisa de que existe una íntima vinculación entre dicha poesía y el contexto en que fue producida: periodo que ha pasado a la historia del Perú como el de la violencia política (o guerra interna) (...)” (2013, p. 3). La propuesta de De Lima insiste en el análisis “desde” la poesía de los discursos

sobre la violencia política; sin embargo, el análisis estilístico (literario) de los poemas continúa siendo insuficiente para sostener su estudio.

Finalmente, nos topamos con la exacerbación cómplice de cierta visión que, por acción y palabra de un grupo de críticos, se erige como la hegemónica en el panorama de la crítica del periodo. Como muestra de esta intertextualidad complaciente, dejamos esta cita que resulta más que reveladora:

En ese sentido, en torno a la órbita del grupo Kloaka se ha desarrollado un aparato crítico sobre la base de sus propuestas literarias, que para efectos del presente estudio han resultado de mucha utilidad (nos referimos sobre todo a Ángeles 2001b, Ángeles 2001c, Mazzotti 2002^a –que con añadidos y variantes, recoge de Mazzotti y Zapata 1995 los apartados dedicados a la poesía de los ochenta-, Mazzotti 2002b y Quijano 1999). (2012, p. 25).

Mención aparte nos merecerá el caso de Ángeles, poeta y crítico interesado también en este periodo, pero que por desarrollar una producción crítica mínima y de propuesta descriptiva y reiterativa consideramos necesario un análisis extendido. Por otro lado, el caso de Rodrigo Quijano es particular, pues a finales de los noventa publica en *Hueso Húmero* (N.35) un artículo interesante sobre el tema de la marginalidad en la poesía peruana desde la escuela del 60 a los 80. El recorrido es un ejemplo de la lectura que un poeta hace hacia su propia tradición, lectura en la que describe los procesos que el canon ha tenido que afrontar, y en la que percibe a la poesía de los 80 como un conjunto solución, resultado de un largo camino en la escritura en la última mitad del siglo XX.

3.1.4 Propuestas menores o las hijas de la crítica. Las trampas de la intertextualidad.

A lo largo de este último decenio, la producción de crítica de orientación social o cultural, llámese sociocrítica, estudios culturales, etc., ha visto un gran panorama para su

proliferación, es así que estudios sobre la violencia política, racismo, género, entre otros, han tenido una gran difusión en el medio de las humanidades, y la literatura no ha sido una excepción. En la actualidad, existe un gran interés en estudiar la literatura, sus procesos, fenómenos y manifestaciones bajo el ojo de la crítica social.

Los últimos estudios sobre poesía, como hemos visto, privilegian el enfoque social del fenómeno literario; la explicación del contexto pareciera llevar el código interpretativo de la lectura y hasta condicionarlo, robándole el protagonismo al carácter estético de los textos a la hora de hacer aproximaciones críticas de los mismos. En las anteriores propuestas críticas desarrollamos y expusimos cómo estas investigaciones dialogan entre sí en una intertextualidad exacerbada, construyendo en sus publicaciones un solo discurso en aras de legitimar una propuesta única de la poesía peruana de los 80; los valores, los autores, los poemas, incluso, son reiterativos. Lo que nos ha sugerido que existe una fuerte tendencia a reciclar ciertos elementos y lecturas a la hora de abordar la poesía de este periodo. La crítica privilegiada –cuya postura es aceptada como canónica en el sistema literario y ejerce la investigación desde la alta esfera de la academia norteamericana –que este grupo representa no ostentaría las licencias que señalamos si no existiera en el sistema literario una crítica receptiva y seguidora de sus propuestas. A partir de las dinámicas entre ambas, se establece un gran consenso con aquellos que, perteneciendo a medios virtuales de difusión cultural, instituciones universitarias, docencia, etc., se suman a las propuestas críticas del grupo hegemónico, se ciñen y formulan sus investigaciones bajo postulados, prácticamente, inamovibles.

Nos dedicaremos ahora a describir las producciones críticas menores, aquellas que no consideramos como propuestas, pues no desarrollan una óptica distinta de las ya planteadas por los críticos hegemónicos, sino, más bien, repiten y asumen sin juicio alguno los trabajos investigativos de estos. Críticas menores que han sido publicadas tanto en la

volátil web como en sellos tan importantes como el Fondo Editorial de la Universidad de Lima, muestran las complejidades del campo literario cuando un sector crítico logra posicionarse favorablemente en él.

Uno de los libros que genera un gran interés por el mencionado corte investigativo social- literario es *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000* de Luis Fernando Chueca, José Güich y Carlos López Degregori (2006). Su aparición tiene un significativo impacto en los medios y prensa cultural y, a pesar del gran título que ostenta - el estudio de 50 años de la poesía peruana-, su propuesta no pasa de ser sumamente sucinta, centrándose en 15 autores relativamente canónicos todos y seleccionando poemas dispersos en la obra de cada uno. No pretenden sustentar una poética en la que el acercamiento a la ciudad sea el eje, sino mostrar en qué medida y cómo ha sido abordada Lima en diferentes momentos de la producción poética. Fundamentalmente, la tesis del libro radica en establecer y, sobre todo, señalar las dinámicas entre sujeto y ciudad que se evidencian en la poesía peruana a lo largo de estos 50 años; incide en que tales dinámicas tienen una consecuencia inmediata en los sujetos escriturales y por ende en la producción poética. En ese sentido, el estudio del contexto en el que aparecen estas manifestaciones es de suma importancia y necesidad para el propósito del texto.

Las dinámicas aludidas no son otra cosa que las actitudes de los sujetos frente a la ciudad, de manera que podemos distinguir reacciones de rechazo y otras de asimilación. Los autores definen su hipótesis de esta manera: “En el caso de la poesía peruana y los autores que revisaremos y sin ignorar su identidad urbana predomina el diálogo crítico y conflictivo. Los poetas muestran, desde diferentes perspectivas y modulaciones, una relación hostil con la ciudad. Ella puede ostentar chispazos de belleza sorprendente, pero es sobre todo monstruosa, infernal, inhumana.” (2000, Pp. 13-14).

Elementos que hay que destacar son “identidad urbana” y “diálogo crítico y conflictivo”, instancias que serán abordadas y bajo las cuales se desarrolla gran parte de la propuesta. La identidad urbana define la postura que el poeta asume como miembro de una sociedad centralista y como habitante de la capital, en ese sentido, los factores como la procedencia del sujeto, su estatus social, su grado de instrucción, etc., constituyen el campo enunciativo desde el cual interactúa con su medio, manteniendo el “diálogo crítico y conflictivo” ya señalado. Sobre lo último, la posición de rechazo ante el medio, suscita una serie de fenómenos consecuentes en el sujeto y su escritura. Los autores lo explican de la siguiente manera: “Esta visión polariza dos planos enfrentados (yo/ciudad) y se sustenta en una escala axiológica que ubica los disvalores (sic) (dolor, hostilidad, enajenación, opresión, etcétera) en el ámbito urbano (...). Por otro lado, puede hallarse el gesto cómplice, en el sentido del diseño de un ego urbano; una identidad que solo es posible en la ciudad que le da origen y lo justifica: “Es la ciudad hablando a través de la voz del sujeto poético, manifestándose con todos sus esplendores y miserias.”(2006, p. 13). Los planos enfrentados como el “yo” y “la ciudad” se explican enfrentados por la necesidad del primero de diferenciarse del segundo, más precisamente, por la necesidad del primero de autenticarse desde la mirada hacia su contexto: la ciudad como representación del todo. En otro caso, puede la ciudad apropiarse de la voz del poeta y hablar por la de éste, claro ejemplo del proceso inverso al primero: la asimilación.

Pero todo este interesante despliegue interpretativo que busca hacer un breve repaso de las interacciones ciudad-poeta durante la última mitad del siglo pasado, no es un estudio novedoso ni mucho menos original. Del mismo modo, la visión teórica bajo la cual se explican estas dinámicas responde a una creciente intromisión de las ciencias sociales para el abordaje académico de las manifestaciones artísticas. Lo que origina lecturas

enriquecedoras en muchos casos y que, como en este, sirven para releer y retomar proyectos desarrollados con anterioridad, en una especie de “remake” crítico.

En 1986, Abelardo Sánchez León publica junto a Tomas Escajadillo y Luis F. Vidal un conjunto de ensayos titulado *Presencia de Lima en la literatura* bajo el sello de DESCO. Interesante y pionera investigación que recorre las dinámicas ciudad–literatura en los últimos decenios del siglo XX, dedicada al estudio de la poesía y narrativa. La propuesta es idéntica a la de Chueca, Güich y Degregori, solo que a diferencia de los segundos, Sánchez León y Escajadillo se deciden a plantear una lectura panorámica del proceso literario, atendiendo al desarrollo de las dinámicas como fenómeno continuo, más que como elementos distinguibles en poéticas particulares. No obstante, esto no significa que la investigación de Chueca y compañía gane profundidad a falta de originalidad; sus lecturas se basan en las interpretaciones de las relaciones ciudad-literatura ya establecidas por Sánchez, Escajadillo, Vidal y lecturas “nuevas”, los estudios que por esos años ya habían publicado José A. Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar. Curiosamente, las citas a los primeros son escasas, a pesar de ser ellos los inmediatos referentes de la propuesta, y, en cambio, mucho más abundantes las citas a los últimos.

Volviendo al libro de Sánchez y compañía, y singularmente al estudio sobre la poesía, en el capítulo dedicado a ella se plantea, principalmente, que la poesía refleja los cambios que sufre la ciudad, de esta manera se establece una relación íntima entre el poeta y su medio; en la medida que la ciudad se abre paso a la modernidad y al nuevo modelo político económico, la ciudad y los modos de vida se alteran de modo que originan en los sujetos poéticos un aislamiento, en primera estancia, y un posterior rechazo, en segunda. Esta última fue la actitud desarrollada con mayor énfasis en los 80. Esta relación se ve reflejada, según la propuesta, en los desniveles que el lenguaje experimenta a lo largo de las últimas décadas: 50, 60, 70 y parte de los 80.

Como vemos, el perfil del libro apunta a señalar procesos en la tradición, vínculos entre literatura y sociedad, así como a distinguir la evolución del lenguaje como parte de los procesos de desarticulación de los sujetos escriturales y la propia sociedad. Sin embargo, este proyecto tampoco es novedoso para la época, ya antes ha sido desarrollado por Javier Sologuren en 1984, en el artículo “La ciudad inculpada” publicado en la revista *Debate* y luego extendida en “Gravitaciones y tangencias” en 1988, todas del mismo autor. Hablar del ingenio de Sologuren no solo como poeta, sino como ensayista está demás; la importancia de dicho artículo en la crítica ha sido evidente; no obstante, ésta no le hace justicia al intentar re-abordar el mismo tema y, sobre todo, la misma metodología crítica. En “La ciudad inculpada”, Sologuren hace un brevísimo recuento de aquellos poetas que en algún momento revelaron su aversión hacia Lima, la capital: “Contra toda literatura de elogio y glorificación de Lima, se yergue una voluntad crítica y desmitificadora que encuentra su voz en los poetas de nuestro tiempo, tanto más dura y vindicativa cuanto más apegados estuvieron a ella.” (1984, p. 50). En ese sentido, hace un somero acercamiento a la obra de estos autores sirviéndose de poemas sueltos que aborden el tema de la ciudad como entidad que genere aversión. Al margen de si el tema es original o no, un punto curioso del ensayo es que los autores seleccionados sean los mismos que toman Chueca y compañía y que el libro de éstos cite a 15 poetas, de los cuales cuatro son señalados por Sologuren. Quizá esta no sea una gran coincidencia, teniendo en cuenta que los elementos en estudio se puedan manifestar tan evidentemente en los poetas señalados, que sea inevitable que se los vuelva a analizar cuando se aborde la misma temática. Distinto es el caso del artículo extendido en “Gravitaciones y tangencias” en donde el planteamiento es el mismo, pero se parte desde una postura universal, ejemplos de la poesía occidental como Baudelaire, Whitman etc., se contrastan entre sí. Chueca, Güich y López, veintidós años después, tomarán los mismos ejemplos utilizados por Sologuren para el prólogo de *En la comarca*, para explicar cuál es

la lectura con la que analizarán a los poetas de la selección del libro. Se trata exactamente de los mismos poetas: Baudelaire, Whitman, etc., y los mismos argumentos, está demás decir que los textos utilizados no varían.

La intertextualidad puede resultar, en la crítica, una herramienta muy útil para desarrollar legitimaciones discursivas, así como para insertarse dentro de un discurso determinado, dialogar con el campo crítico, acercar ideas, apartarse de otras, etc., pero lo que ocurre cuando es usada para reciclar ideas, asumir posturas ajenas como propias o caer en la ambigüedad sobre la autoría de las posturas, es establecer cierto parasitismo investigativo, capturar proyectos anteriores y actualizarlos bajo un rótulo algo distinto agregando nombres “nuevos” o ampliando el panorama del predecesor. Sobre lo último, nada más explicativo que el título “*En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000*”, si la comparamos con su original “Presencia de Lima en la literatura” y el del artículo en mención, “Lima en la poesía actual”. Nada de esto sería sugerente si hubiera una declarada y asumida intención de retomar el estudio de Sologuren y no se cayera en la ambigüedad de citarlo someramente en una sola oportunidad, teniendo en cuenta que no solo se sigue la idea, la metodología, la lectura, sino también los mismos ejemplos para explicar la propuesta.¹ Claramente se busca establecer una referencia hacia el texto sin precisar el valor y la utilidad de éste en el desarrollo de la investigación; por el contrario, pareciera que se intentara desviar la atención, cumpliendo con la referencia pero eludiendo el hecho de fijar los valores que de él se sirven los autores. Nótese, además, que no se cita al texto de Sánchez León y que en ningún momento se asume alguna responsabilidad por alguna intertextualidad demasiado literal.

¹ La nota a pie de página cita “La ciudad inculpada”. Debate 30 Lima, Diciembre de 1984, pp. 49-51. Una versión ampliada del artículo (con una sección inicial no vinculada con Lima y con una muestra más amplia de poemas) aparece en Sologuren, Javier. *Gravitaciones y tangencias*. Lima: Colmillo Blanco, 1988, pp.326-348.” (2006, p. 15).

Mención aparte merece César Ángeles, poeta, periodista y allegado al grupo Kloaka en los años 80. Sus recurrentes artículos en el portal Ciberayllu, y el hecho de haber pertenecido como miembro activo de la movida literaria de éste decenio, le han dado un pequeño, pero significativo lugar en la crítica literaria sobre el periodo, lugar que no hubiera sido advertido quizá sin las menciones constantes de Paolo de Lima sobre su producción. Posiblemente se trate de la realización crítica más sintetizante de todas las de este grupo. En sus textos se vislumbran claramente todas las posturas que hemos revisado aquí, pues los parfraseos son constantes. A diferencia de Paolo de Lima, Ángeles no propone más que mapeos descriptivos del decenio: contexto, política, nombres, títulos, y anécdotas. Se sirve de los trabajos precedentes, entrevistas a los autores y demás para crear una especie de collage o efeméride literario(a) del grupo. El préstamo de ideas o la inocente “intertextualidad” parece estar presente en Ángeles, evidenciando la comunión de conclusiones e impresiones sin la necesidad de citar sus fuentes, hecho que a los críticos en los que basa sus artículos no parece molestar. Se puede también tratar de una completa concurrencia de apreciaciones que, más que a casualidad, pueda deberse a una lectura simultánea del fenómeno desde un mismo horizonte de expectativas, lo que al parecer no sucede en este caso ya que las publicaciones y lecturas no se dan de manera paralela, sino cronológica. Sin dejar de mencionar la diferencia generacional que los separa entre sí.

Sin embargo, muchas y más son las afinidades entre ellos, afinidades fuera del orden académico; ser poetas relativamente contemporáneos, ser antologados en *La última cena* (1987) como “lo más nuevo” de la poesía de los 80, compartir y departir una amistad abiertamente, agradecerse mutuamente en cada publicación donde sea posible hacerlo, poseer cierta posición y reconocimiento en el ámbito cultural, tener el mismo campo de estudio a la hora de ejercer la crítica literaria. Claramente, existe un consenso que se

evidencia entre líneas, en paratextos, en notas y citas a pie de página, que se ha institucionalizado como la propuesta “oficial” de la poesía de los 80.

Esta evidente coincidencia de pareceres entre Ángeles y los críticos que lo anteceden como Mazzotti, Zevallos y De Lima, tiene un ejemplo notable en la siguiente cita: “Es interesante notar la interrelación entre los ritmos y decisiones de un colectivo literario-artístico, y la realidad de un período histórico; porque ello es cabal muestra de que la creación y el arte, más aun en sus momentos y expresiones álgidos como le tocó vivir a Kloaka, a su manera, marchan de la mano de los cursos sociales en la historia, y que en este flujo los creadores y su obra van adquiriendo su carácter específico, su personalidad más reconocible.” (2004). Esta conclusión a la que llega el autor bien podría resumir mucho de los planteamientos introductorios de Mazzotti, Zevallos y de Lima, como por ejemplo: a) La valoración de la obra como producto social de una determinada época y b) Las marcas de originalidad en el lenguaje.

Si quisiéramos tener un compendio de los últimos acercamientos que se han dado acerca de Kloaka y sus poetas, podríamos encontrar en Ángeles la mejor alternativa. La poca rigurosidad con la que ha trabajado la crítica literaria que estudia este periodo se evidencia en las propuestas recicladas, referencias vacías, arbitrario manejo de la bibliografía o incluso omisión de esta, todo ello ha repercutido en una banalización del oficio investigativo. Sin embargo, no todo es equivalente entre Ángeles, Mazzotti y compañía. Lo peculiar de la crítica de Ángeles quizá radique en afirmar cierta analogía entre el grupo Colónida y Kloaka,

Guardando las distancias, algún paralelo puede establecerse entre lo que dice José Carlos Mariátegui del Movimiento «Colónida», respecto a su carácter de ser «movimiento», «estado de ánimo», y no «escuela», y nuestra interpretación de la escena «subte». Dice el Amauta: « (...) Los ‘colónidos’ no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores,

las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexa era una protesta; no una afirmación. (...) tendieron a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido». (2004).

Esta equiparación de la tendencia crítica estética de Colónida con la anarquista de Kloaka, no es explicada sino solo a partir de los principios reaccionarios que poseía Colónida. Los cuales pueden ser compartidos por cualquier otro grupo artístico contestatario que, dicho sea de paso, en el transcurso de la historia de la literatura peruana esta actitud insurgente se ha vuelto factor casi indispensable en la fundación y caracterización de los movimientos o colectivos artísticos literarios. Un ejemplo de ello sería el grupo Hora Zero.

Otra mención que vale la pena señalar es el reconocimiento de las poéticas fuera de Lima, las migrantes, las regionales etc.: “Queda aún mucho por decir sobre otros autores y agrupaciones de los 80, así como de todo aquello creado más recientemente en literatura y arte que por corresponder a provincias, o por pertenecer a circuitos de llegada alternativos al letrado culto en castellano, es poco o nada conocido —cuando no desdeñado— por el establishment cultural entre nosotros.” (2004). Si bien el autor se reconoce entre aquellos que ignoran y, más aún, aceptan el desdén hacia estas producciones, no termina de reconocer; en cambio, otros factores importantes que también son dejados de lado por este “establishment” como, por ejemplo, la valoración estética de los textos en estudio. Este síntoma se ha venido repitiendo a la largo de las propuestas en estudio; ellas presentan un abordaje a los meta-relatos y el contexto social; sin embargo, el registro de otras poéticas que, por falta de tiempo, porque no compete al estudio en exposición o, como dice Ángeles, no está dentro del establishment, son solo percibidas como presencias en las sombras. Tal parece que la conspiración de la que habla Zevallos resulta siendo hacia estos grupos y propuestas y que el “autobombo” viene de parte de los críticos y allegados a Kloaka. Es prioridad entonces develar (estas) las redes de poder que se tienden a lo largo del campo literario de este periodo.

Por supuesto, Ángeles recurre al estudio de poéticas particulares de los 80, parte del estudio de la obra de Domingo de Ramos y de Roger Santiváñez para hablar de esta poesía en general. Su “aproximación” hacia el fenómeno se sustenta en la comprensión de los dos poetas más importantes y significativos que este periodo nos ha dejado, aproximación que los presenta como las voces más representativas del movimiento: “En la Universidad de San Marcos, estudiaba también Dalmacia Ruiz Rosas, quien junto a de Ramos y Santiváñez hoy constituyen el núcleo creativo más representativo, sólido y fértil de aquella experiencia grupal y literaria-artística.” (2004). Luego, en artículos como “Aproximación a la poesía peruana de los 80 punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez” y “La poesía de Domingo de Ramos y Pastor de perros”, se refiere a ambos como las grandes propuestas poéticas contemporáneas, ejemplos desde los cuales se pueden explorar otras poéticas de calibre similar: suburbanas, caóticas y marginales.

Sobre Domingo de Ramos hay puntos interesantes en el trabajo de Ángeles que vale la pena resaltar. En primer lugar, las referencias sobre el lenguaje poético, dice él “Se podrá decir que su lenguaje poético muestra imperfecciones; pero esto no es sino parte de su propia condición de poeta y poema diferentes, estallados desde y para una sociedad e historia igualmente estallados.” (2001) La justificación de un lenguaje poético llano o poco trabajado encuentra en Ángeles un defensor austero; la relación entre lenguaje imperfecto- sociedad resquebrajada o “estallada” resulta siendo un argumento bastante pobre si lo que se quiere es establecer relaciones causa - efecto en las que la literatura, la poesía en este caso, y el contexto social dialoguen de manera tal que una se pueda entender bajo la mirada de la otra.

Bajo la premisa del autor, solo en periodos de estabilidad política y social (de por sí escasos en la historia de la sociedad peruana) se podría producir poesía de un lenguaje “elevado” y pulcro. La imperfección del lenguaje no responde a una “condición de poeta”, pues ningún poeta se reclama como tal “imperfecto poéticamente”, al parecer Ángeles

equivoca el término “imperfecto” queriéndose referir a un estilo menos pulcro y “refinado”, en la forma. En este punto, críticos como Mazzotti, Zevallos y De Lima logran explicar de mejor manera, y menos arbitrariamente, lo que con torpeza Ángeles no logra cuando se refiere a los aciertos formales de De Ramos, en los cuales- ambos concluyen- no se basa su necesario reconocimiento. Este sería un mérito que es necesario apuntar.

No porque su producción textual sea –pues no lo es ni busca serlo –la más importante en términos de oficio y utilización de una retórica ya consagrada, ni solo porque su activismo haya marcado por sí mismo una señal de identidad entre los jóvenes escritores (...) Se trata más bien de examinar el carácter concreto de la escritura de estos poetas y de situarla dentro de un desarrollo de la institucionalidad (Mazzotti, p. 2002)

Siguiendo con el recuento de los aspectos formales y estéticos, Ángeles señala: “Por ello, la corrección academicista no es pertinente para esa poética que se presenta como oceánica, exagerada, tumultuosa, y que al interior de una estética que para no complicarnos innecesariamente llamaremos «realista» quiere ser auténtica y original.” (2001) Hacemos hincapié en este fragmento porque la alusión a la necesidad de una nueva crítica se retoma al final del texto como una conclusión; sin embargo, poco o nada se explica acerca de esta “nueva crítica”, “urgente”, para acercarnos a poéticas como la de De Ramos. “La corrección academicista”, la que se entiende como aquella que se vale de modelos propios a retóricas virtuosas –como la que se ocupa de Cisneros, Hernández, y las voces del 50 –no es definida ni mucho menos explicada, sino sobreentendida al igual que la “nueva crítica”, que se propone como necesaria para entender los nuevos proyectos poéticos contemporáneos. La poética “oceánica” y “tumultuosa” a la que se refiere el autor resulta siendo una imposibilidad para la “crítica academicista”, la cual se sugiere es insuficiente para estudiarla, así mismo el autor no señala su posición al respecto: ¿Es su estudio un ejemplo de esta nueva

crítica? ¿O es que acaso intenta evidenciar que el aparato crítico al que se remite su estudio sí lo es?

En otro momento, Ángeles vuelve sobre el punto: “Quizá también el diálogo con una crítica atenta y, en la medida de lo posible, veraz, ayude; y es eso lo que se propone este ensayo. De ser así, habría colmado con creces sus propósitos.” (2001). Resulta interesante el hecho de que el autor se legitime como “una crítica atenta” y “veraz”, lo que a su vez nos indique que también se atribuya el derecho de pertenecer a esa “nueva crítica” que tanto reclama. Ángeles termina siendo, bajo sus propios parámetros, esa crítica no academicista, atenta y veraz que se necesita para una lectura integral y legítima de poéticas como la de De Ramos, hecho curioso ya que, como explicamos líneas arriba, Ángeles no sería más que el mejor sintetizador de las propuestas que integran la crítica hegemónica conformada por Mazzotti, Zevallos y De Lima. Hay, pues, un exceso de verbo y una gran carencia de método y originalidad en la versión de Ángeles, la cual pretende ser una crítica certera y termina siendo una reseña superficial del fenómeno.

Una carencia, que no es exclusiva del autor en mención, es la falta de problematización y rigurosidad con el uso de los términos y etiquetas críticas, una falta de riesgo que lo condena a ser un repetidor perenne del aparato crítico al que refiere y al que parece seguir religiosamente. Los “aportes” que hace sobre la producción de De Ramos no son, por tanto, distintos a los que ya han mencionado los otros críticos del grupo así que, citarlos sería redundar aún más en ellos. Sin embargo, enumeraremos aquellos puntos a los que Ángeles refiere como capitales en la obra del poeta:

1. Confrontación y rebeldía con el «discurso poético convencional»: lenguaje “imperfecto” y resquebrajado.

2. Poesía popular que recoge las voces de su medio: apropiación de una retórica y una ideología particular.

3. Marginalidad y subteraneidad: la posición del poeta en su contexto original.

Como vemos, son puntos que ya bastante se han desarrollado en las propuestas anteriores, lo que aporta Ángeles es quizá un estilo más testimonial y menos académico a la lectura del fenómeno.

3.2 Poesía peruana de los 80: las “otras” propuestas

Al inicio de este capítulo “Orientaciones críticas” nos propusimos exponer el corpus crítico ineludible para el estudio de la poesía peruana del ochenta en castellano (grupo cerrado y definido) y los modos por los cuales este grupo de críticos se legitimaban por medio de una producción consensuada en una propuesta hegemónica basada en publicaciones avaladas por sellos extranjeros, casas de estudio internacionales, ediciones estatales, antologías co-autorales, y un largo etc., que ya hemos explicado en detalle con anterioridad. Lo que ahora corresponde es exponer aquellas visiones críticas alternativas, si acaso no marginadas, que muestran un “lado B” de la poesía de los ochenta; una producción que no por obviar los temas de la violencia y el caos o ignorar el uso del coloquialismo exacerbado, merece menor atención.

No todo se resume a selecciones arbitrarias; el criterio principal de la apertura a una crítica alternativa de la institucional o hegemónica responde, en primer lugar, a la mirada interpretativa y, en segundo término, a la diversidad de la producción poética en el decenio ochentas. La gran diversidad de registros poéticos ha querido ser englobada, por una propuesta insuficiente, en cuatro grupos marcados que funcionan como islas incomunicadas, sin guardar mayor relación entre sí: La poesía quechua escrita, la poesía escrita por mujeres,

la poesía de la tradición, y la poesía subterránea. En este último grupo se inscribe la llamada “poesía de la violencia”. Vale anotar que de los cuatro grupos solo los tres últimos han merecido una real difusión; en cambio, la poesía quechua fue postergada, una vez más, al reseñismo y a la crítica en pequeños grupos de estudio.

En ese sentido, podemos incluso encontrar poetas que merecen el estudio de ambas críticas y que difieren en la mirada interpretativa y en el aparato discursivo bajo el que dan lectura. Un ejemplo claro es Roger Santiváñez, que resulta siendo un poeta “subte” por un lado y, por el otro, un neobarroco consumado; el criterio hermenéutico es decisivo; sin embargo, no necesariamente excluyente. En la medida en que la crítica pueda ofrecer mayores puntos interpretativos y luces acuciosas sobre la producción artística, la práctica crítica favorecerá su comprensión y enriquecerá de ese modo el horizonte interpretativo de ésta.

Lo importante es, precisamente, la existencia de esa diversidad de puntos o visiones interpretativas, a la par de la diversidad de la misma producción, que permitan tener una visión integral de los fenómenos poéticos que en épocas convulsas, como la de los ochentas, resulta en una producción de variables inasibles en etiquetas chatas e inabarcables para una o dos miradas estratificadoras.

El propósito de esta segunda parte es evidenciar aquellas otras posturas que, si bien no gozan de la popularidad de la propuesta central o hegemónica, puesto que, no incide en los temas que el primer grupo se empeña en explotar: el contexto social, el coloquialismo en el verso, etc., sí logra apreciar distintos valores no menos interesantes ni mucho menos importantes tales como el registro formal, la autoreferencialidad del lenguaje poético, el diálogo con la tradición, etc. Esta vertiente crítica podría incluso posicionarse como antagónica de la primera ya que incide en temas conscientemente eludidos por ésta; sus

apreciaciones se basan en el culto de la forma y la contemplación del signo. Una visión que demuestra que Kloaka y la poesía de culto al contexto político social, no era lo único de los ochentas.

Por otro lado, también se encuentran trabajos como los de Dimas Arrieta, quien hace un recorrido por el panorama poético de los ochentas, señalando una gran gama de poetas ignorados por la propuesta hegemónica. Atiende, sobre todo, a las poéticas regionales desarrolladas en el periodo, proyectando un panorama integrador que atienda no solo a la poesía hecha en Lima, sino en provincias, constituyendo un proyecto de poesía nacional y dando cuenta de la heterogeneidad de esta.

Del mismo modo, existen propuestas menores que siguen las fuentes de la hegemónica, pero que no terminan de comulgar con el discurso de esta; en cambio, ofrecen un punto de vista crítico particular que los distingue de ser “repetidores”, pero sin ambicionar proyectos mayores ni originales.

3.2.1 Eduardo Espina: la poesía es la contemplación del signo.

Original y fundacional resulta la propuesta de Eduardo Espina; “Poesía peruana: 1970, 1980, 1990”, un artículo que ha sido citado constantemente para entender la poesía peruana en un contexto latinoamericano y sobre todo bajo los nuevos horizontes de la llamada poesía del neobarroco. Resulta siendo una mirada acuciosa que atiende al sentido profundo del lenguaje poético y a las capacidades metatextuales y herméticas de este.

Bajo una mirada ontológica al (del) lenguaje poético, Espina profundiza en la evolución del verso a través de la tradición literaria peruana; identifica las variaciones, las influencias y las constantes reincidencias durante las últimas promociones poéticas del siglo XX. Tal seguimiento lo lleva a concluir que el lenguaje poético, en la década del ochenta,

alcanza la mayor riqueza en el verso y la forma, pues es de alguna manera el resultado de la gran tradición que la antecede; en este decenio no hay rupturas, sino un diálogo y posterior asimilación de las distintas vertientes capitales tales como la de Vallejo, Moro y Westphalen.

Asimismo, postula la independencia del signo poético como el gran logro del periodo 80-90; a diferencia de las escuelas y modas que dejó la tradición, la poesía de este decenio retira los puentes dejados por el coloquialismo exacerbado –instaurado por el más reciente boom poético: Hora Zero –y se aísla en su propio verbo, que sufre modificaciones tanto en el signo como en sus propios referentes. Este fenómeno no sería exclusivo del panorama nacional, sino que actuaría simultáneamente a la par de otros escenarios, en una suerte de corriente latinoamericana: “Como casi toda la poesía escrita en el continente en la década del ochenta, reposa en el vacío dador de la imagen, en la algarabía de un signo que ha dejado de depender de las posibilidades de la interpretación.” (1993, p.700)

Este hermetismo al que se alude será considerado como un proceso de reencuentro de la poesía en su propia y real materia: el lenguaje. La rigurosidad en la forma y, sobre todo, la independencia al (del) contexto representacional, serán, para Espina, el filtro valorativo para hablar de “la poesía de los ochenta”, y de los poetas que la conforman: “La poesía peruana de la década del ochenta, quizá una de las más ricas que produjo el país en este siglo, emerge en todas sus distintas resoluciones como una práctica de precisión que está más cerca de la métrica clásica (una modernidad renacentista) que de la torrencialidad discursiva” (p. 701).

Para Espina, el retorno a la métrica clásica, las figuras retóricas, y la autoreferencialidad del lenguaje, terminan siendo características ineludibles de esta “generación”, muy por el contrario a la escuela hegemónica, que privilegia el estudio del

contexto social y atiende al texto como mero producto de este, exacerbando los valores que esta relación produce y relegando el estudio de los valores estéticos de la forma.

Sobre este punto de la “referencialidad”, Espina es tajante: “La simetría dramática de la historia, que se tenía como un hecho, es puesta en cuestión, desapareciendo toda réplica representacional de la realidad. Esa mencionada insurrección del signo acontece en un acto lingüístico de fisura: al cuestionarse la eficacia del contexto representacional, el lenguaje pasa a ser la única realidad atendible.” (1993, p. 695). Muy por el contrario a los resultados expuestos por Mazzotti y compañía, para Espina los tiempos convulsos que sufrió la sociedad peruana, y más sensiblemente los poetas de la época, no desembocaron en la “poetización del conflicto”, sino en un retraimiento de estos hacia mejores espacios, seguros y confiables para la propia escritura, en la que esta pudiera reflexionar sobre su quehacer y su materia. La recurrencia a referencias históricas, sociales, políticas, económicas, no hace sino menoscabar el lenguaje poético, alejarlo de su arte para terminar en la burda proclama. La poesía da la espalda a la realidad inmediata para afincarse sobre sí: “Se trata de interrogar el silencio de la escritura (donde mejor habla la historia) y no de prologar los escándalos de la realidad en textos limitados por su mimetismo social.” (1993, p. 696)

Sorprende que ambos hablen del mismo periodo y que los enfoques sean tan disímiles y antagónicos. Lo que es valioso por un lado es inconcebible por el otro; para los críticos de la propuesta hegemónica la historicidad del texto, en la que se funda gran parte de la valoración y por la cual argumentan un justificado estudio, resulta, paradójicamente, razón de demérito y banalización para el otro. ***

¿En qué radica el valor poético entonces? ¿La calidad poética está determinada por el tema y por las particularidades del medio que produce la obra literaria? Si bien en el caso de la propuesta de Mazzotti y compañía se advierte cierto reparo para reconocer los aportes

en lenguaje poético, los aciertos y las innovaciones, lo que trata por lo general es pasar por alto el estudio de estos aspectos desviando su atención -y la del lector -hacia los temas extratextuales, que ya mencionamos o, en su defecto, considerarlos casi irrelevantes en sus aportes, como claramente dice Mazzotti: “No porque su producción textual sea -pues no lo es ni busca serlo -la más importante en términos de oficio y utilización de una retórica ya consagrada, no solo porque su activismo haya marcado por sí mismo una señal de identidad entre los jóvenes escritores” (2002, p. 131). Para este caso la “poeticidad” quedaría relegada a explicarse a partir de los sujetos sociales productores, sus orígenes y su razón histórica.

En cuanto a la elección de los poetas que merecen ser atendidos y llamados “integrantes” de la “generación 80”, Espina parece explicar mejor su visión a partir de ellos: José Morales Saravia, Eduardo Chirinos, Mario Montalbetti, Enrique Sánchez Hernani, Magdalena Chocano, Miguel Ángel Zapata, José Antonio Mazzotti y Roger Santiváñez, son los nombres que él acoge como “las voces más personales” de este decenio, de los cuales rescata los valores estrictamente formales así como la capacidad de autorreflexión en y por la escritura. Sobre el último, cabe anotar que es el único que el autor reconoce mención dentro del grupo Kloaka, no obstante señala que la actividad de este grupo “resalta” en la escena local de la época. De los mencionados por Espina, solo Chirinos y Santiváñez coinciden y son atendidos por el estudio más importante sobre esta generación y que además sirve de guía para las publicaciones precedentes sobre el tema; en *Poéticas del flujo* Mazzotti dedica un apartado para cada autor, apuntando respectivamente las diferencias estéticas a las que obedecen y las vertientes poéticas a las que representan: Chirinos el flujo de la tradición y Santiváñez el flujo subterráneo. Lo valioso de *Poéticas* es quizá el intento de atender a los varios registros poéticos de la época; sin embargo, cae en el autobombo para con algunos “colegas” de grupo, escudándose en partir del testimonio personal, y peca al ignorar voces ineludibles como la de Mario Montalbetti, por ejemplo, lo que termina por

dejar un panorama bastante sesgado de una producción tan variada y dispersa como la de los 80.

En cuanto a los estudios de Juan Zevallos, Paolo De Lima y los otros, el único nexo entre ellos sería nuevamente Santiváñez, esto probablemente por la diversidad de la creación de este autor cuyos registros han ido variando a lo largo de su obra, lo que hace que las interpretaciones sobre ella sean, de igual manera, variadas y de todo tipo. Por ejemplo, Espina rescata lo siguiente para su estudio: “Santiváñez experimenta con las impurezas del lenguaje: en su escritura se cruzan la voz de la calle (el argot barrial) con una verbalidad pulida de origen Siglo de Oro (Quevedo hablando por el desenfado).” (1993, p. 699). La riqueza por las confluencias de las tradiciones en la forma, y su consecuente complejidad textual, serían los factores por los cuales Espina rescata a Santiváñez del grupo Kloaka.

El autor parece ignorar conscientemente la existencia de los poetas de Kloaka y la antología más “popular” de la época: *La última cena* (1987), tomando solo un par de los doce poetas del corpus. Los registros estéticos que Espina considera, parecen no estar en concordancia con las propuestas de los antologadores, además, este apela a un estado de evolución dentro de la tradición poética peruana, la pertenencia a un tiempo que ya no admite retrocesos: “Por esos años, más que el canto del cisne (cisne/riano en todo caso), lo que la poesía privilegia es el fin de la irradiación coloquialista (para algunos solo atenuamiento) y una más revulsiva insumisión de los signos.” (1993, p. 694-695). Se marca una línea divisoria entre lo que fue la tradición antes de los 80 y lo que es a partir de ahí. Sin embargo, no se trata de señalar que hayan hitos concretos en la línea del tiempo, de manera que hasta 1979 se mantenga una corriente y en 1981 se haya inaugurado otra; lo que Espina indica es una suerte de simultaneísmo, tanto de tiempos como de textos (Espina, 1993) en la que las preferencias formales y lingüísticas se imponen progresivamente. Por otro lado, el autor es consciente de lo alternativo de su propuesta respecto al aparato crítico al que se enfrenta y

el cual sostiene al unísono el privilegio del coloquialismo y de las voces urbanas a la hora de la exégesis de los textos de esta época.

Para finalizar, Espina responde (quizá por adelantado) a los numerosos estudios centrados en desarrollar los valores literarios únicamente en los contextos que estos representan o a los cuales pertenecen. Sobre todo trata de responder al no menos cuantioso grupo de poetas “sociales”, que en la época de los ochenta lograron considerable popularidad y hoy su fama, gracias a los estudios de los críticos y reseñistas, ha ido creciendo: “Por fin, después de tantos cantos ceremoniales, todos estos poetas parece tener en claro que la historicidad de la poesía está en el lenguaje y no en las cosas o acontecimientos que ocurran fuera de él.” (1993, p.702). Espina disocia entre los poetas que él considera representantes de la “generación 80” y los poetas que no, los cuales siguen repitiendo el discurso coloquialista que ya estaba retorizado para la fecha. Ante esta insuficiencia en el lenguaje, lo que se propone es una emancipación de este que conlleve a la exploración de su lenguaje; a los que apuesten por tal camino Espina los reconoce “poetas”, en tanto ignora a los que se siguen remitiendo a los fenómenos extratextuales. La poeticidad, según la lectura del autor, es un elemento exclusivamente formal y estético, libre de referentes ajenos al texto. Bajo esta última premisa, la poesía de los 80 se reduciría a un grupo selecto de estetas que privilegian el culto a la forma sobre los contenidos sociales, lo cual no deja de ser tan parcial como la propuesta hegemónica con la que pretende contrastar.

3.2.2 Maurizio Medo: la simultaneidad poética

La línea crítica de Maurizio Medo, particularmente en *Un país imaginado* (2011), se puede leer como una continuación esclarecedora y pertinente de los principales planteamientos de Eduardo Espina. Considera el panorama histórico latinoamericano, así

como no ignora los fenómenos sociales que en él se producen; no obstante, no podríamos sentenciar que la propuesta de Medo se trata de un propicio punto medio entre la hegemónica, liderada por Mazzotti y la alternativa de Espina, pues las preocupaciones de Medo se siguen ubicando en el terreno de la lucha por la forma. Terreno en el que las corrientes poéticas que confluyen en él, pugnan por la prevalencia estética de sus principios.

En un artículo publicado en el espacio virtual Letras s.5, en el 2005, titulado “Repensando la poesía peruana: Una babel en el continente americano”, Maurizio Medo se centra en el caso peruano incorporando varios de los postulados apuntados por Mazzotti, Zevallos y De Lima, de manera que los tópicos, a la hora de abordar el panorama de los 80 en la poesía peruana, tienden a reiterarse. No obstante se rescata el hecho de subrayar poetas ignorados por los otros críticos. El mérito no radica en solo señalar nombres, sino en señalar poetas que fueron representativos para la época, pero que el descuido de la crítica los ha relegado al olvido. Ejemplos representativos pueden ser Inés Cook, Pedro Granados, José Morales Saravia, Armando Arteaga, etc.

Por otro lado, a diferencia del vacío que deja en *Un país imaginario* (2011) respecto a los aportes de Kloaka (como veremos después), en este artículo se detiene a señalar algunos méritos. En el texto, Medo asevera lo siguiente: “A diferencia de colectivos anteriores como “Hora Zero”, los méritos de Kloaka no se restringen a otorgarle una voz al sujeto provinciano, o reivindicar, vía la poetización, determinadas tendencias ideológicas. Kloaka llevó al extremo la aventura de sus antecesores en una apuesta desde la contraculturalidad” (2005). En ese sentido, Kloaka radicalizaría la propuesta Horaziana inscribiéndose en la tradición como un continuador, cuyo matiz radicaría en su lugar enunciativo: la contracultura de la marginalidad y esto a su vez consistiría en ser un acierto o en todo caso un aporte. Luego, en su último texto, veremos cómo esa posición de “continuación” ha variado con relación a Kloaka y cómo el asunto es visto en complejidades mayores.

En cuanto a los proyectos individuales dentro de este panorama, Medo no termina de apuntar ningún criterio original respecto a lo ya mencionado por los otros críticos, lo que muestra que en esta etapa aún hay grandes puentes entre su orientación crítica y la propuesta hegemónica.

En *Un país imaginario* (2011) suerte de antología poética que abarca el periodo entre 1960 y 1979, Maurizio Medo inicia un recorrido por la literatura latinoamericana ofreciendo un panorama interesante de las corrientes poéticas y su correlato en particulares nacionales, como es el caso de la poesía peruana. Para ello parte de la concurrencia entre dos textos fundacionales en los estudios actuales de la poesía de este continente: *Punctum* (Buenos Aires, 1996) de Martín Gambarotta y *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (México, 1996), antología a cargo de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. Ambas lecturas apuntan, según el autor, a develar un cuestionamiento a un discurso modal señalado como el conversacionalismo. A partir de esto, las consideraciones de Medo radicarán en develar los diálogos intergeneracionales entre los poetas latinoamericanos, las corrientes, influencias y los nexos para señalar los procesos bajo los cuales el lenguaje se recrea y dialoga con su tradición, o simplemente la repite. El objetivo es evidenciar que los procesos poéticos estriban en una serie de complejas yuxtaposiciones lingüísticas, en las cuales ya no es posible diferenciar por separado las corrientes que la integran, sean conversacionalismo o barroquismo, sino que originan nuevos estratos en el lenguaje poético, el cual se particulariza en este periodo debido al panorama histórico al que se enfrenta, así como a su posición ante la tradición que lo precede.

En primer lugar, se establece la necesidad de problematizar el término “generación” y las consecuencias de su uso reducido al periodo de “decenio” en los estudios literarios, pues originan o parcelamientos, por un lado, o generalizaciones por el otro. (Medo, 2011) De manera que el uso de los decenios en las generaciones no hace más que aglutinar e

indiferenciar las propuesta poéticas particulares que, no por el hecho de coincidir en un momento de la historia, significa que responden a los mismos procesos elaborativos, valorativos, ni mucho menos estéticos. Ante esta imposibilidad de estudiarlos bajo lapsos definidos, Medo apuesta por los diálogos o “flujos intergeneracionales” entre “promociones” poéticas, las cuales tienden nexos cuyo hallazgo y explicación conlleva un entendimiento profundo del fenómeno. Ello sería una urgencia para el estudio de estas poéticas:

más aún si consideramos que casi por consenso la crítica, en sus escasos estudios para referirse a lo que comprendemos o suponemos como “poesía latinoamericana”, aduce inmediatamente diversidad sin detenerse a observar cómo interviene sobre la tradición o si se da en ella este encuentro intergeneracional para constituirse, como ocurre aquí, más que en un regeneramiento de las tradiciones, en escrituras contrarias a un determinado modo de intervenir sobre una tradición determinada. (2011, p. 12).

Existe la necesidad de señalar la naturaleza del proceso, al margen de apuntar fácilmente que estas diferencias entre los estilos y la heterogeneidad de la producción poética del decenio descansan en simples propuestas personales; lo que Medo reclama es una mirada más sesuda de los cambios en la tradición poética a nivel de lenguaje sin desatender a los panoramas históricos en los que se inscribe la poesía.

Hasta aquí es la primera visión panorámica que problematiza en cuestiones que las críticas anteriores pasaron por alto o de las cuales se desentendieron sin pesar alguno. Además, el marco en el que se inscribe, el latinoamericano, permite vislumbrar los procesos poéticos como marcas que siguen una huella mucho mayor y que responden a fenómenos sociales comunes en otros países. Si bien la lectura de Medo está dirigida hacia “afuera” y proporciona una comprensión mayor al inscribirse en un proceso continental, esta flaquea cuando se remite al panorama peruano, en el hecho de seguir mirando el ombligo del sistema

nacional literario. Su estudio sigue considerando únicamente la producción limeña de poetas ya consagrados; no hay un valor agregado en la antología al incluir, bajo esta lectura tan incisiva, a poetas regionales, provincianos, o alguna voz que no sea ya hartamente citada, esto solo por señalar los ejemplos nacionales que toma para el estudio.

Las otras críticas habían preferido pasar por alto los puntos en los que Medo insiste, cuestiones capitales para la comprensión cabal de un periodo tan heterogéneo como el decenio 80. Particularmente el tema de las generaciones será un punto que nos ocupe posteriormente, y al cual dedicaremos la atención pertinente. Por ahora, lo que nos interesa rescatar de la propuesta de Medo es la lectura del panorama poético.

Un primer paso para explicar la poesía de este periodo en Latinoamérica, consiste en advertir la necesidad de una aproximación al contexto histórico y en admitir que los fenómenos sociales juegan un rol relevante para dilucidar la producción poética de este periodo. “Todos los autores a los que me referiré publican desde una nueva concepción del mundo, uno regido ya no por las utopías sino, más bien, por la interdependencia económica, la expansión de las fuerzas del mercado, la liberalización de capitales y la tecnología.” (2011, p.12). Este aspecto, frecuentemente tocado por Mazzotti y sobre todo por Zevallos, coincide con señalar una asociación entre una crisis política social y una crisis de la representación en la poesía, de manera que la corrupción del aparato estatal alcanzará al aparato artístico permitiendo que este se cuestione sobre sus modos de acercarse a los temas y a cuestionar la relevancia de estos mismos. Ante tales fenómenos Medo explica la aparición de movimientos como Kloaka, en Lima y de muchos otros de similar corte en el resto del continente; el síntoma no era entonces puramente nacional, hay una meta que involucra todo Latinoamérica. El proceso de las corrientes poéticas, de las actitudes anárquicas, contestatarias, revalorativas o excluyentes y de ruptura con la tradición precedente, no es un caso aislado, responde a cuestiones de niveles mayores, la poesía

peruana no se puede leer fuera de sus referentes latinoamericanos. De tal manera, aparecen movimientos como los Chavos poshippies en México DF, el comité editorial Matapiojo en Quito, o la Movida 3 en Montevideo (Medo, 2011). A partir de la explicación de esta época convulsa, el autor deslinda otro punto prescindido por los críticos anteriores: la posición del canon respecto a los nuevos sujetos y producciones, cuyo estatismo significó la postergación de las nuevas propuestas. Sobre esto Zevallos Aguilar había mencionado una supuesta “conspiración del silencio” para referirse a Kloaka y Mazzotti también alude a un rechazo por parte de los miembros del canon hacia los nuevos poetas; sin embargo, en ningún caso se detienen a observar este proceso con detenimiento ni las significancias que implica. Dice Medo:

Inarticulados, diría Celan, atestiguaban el desmoronamiento de todos los órdenes, mientras el canon literario, muy cómodo con cierto tipo de conversacionalismo como discurso modélico, parecía desentenderse ante los cambios dialectales de las influencias, ante la irrupción de nuevos grupos literarios y nuevos manifiestos, ante las formaciones intelectuales cuestionadoras de su estatus, etc., para existir oculto de cualquier batalla donde entre en juego su propia legitimidad. En vez de adecuarse a los acontecimientos del presente, se mantuvo en la actitud de brillantizar el pasado por considerar clausurado el futuro. (2011, p.14)

Es, precisamente, en los acontecimientos del lenguaje donde Medo prioriza su crítica; el conversacionalismo ya caduco, como también afirma Eduardo Espina, se resistía a dejar paso a las nuevas formas, instalándose férreamente como una propuesta en continuidad cuando de lo que ya se trataba era de un lugar común totalmente retorizado. De ahí la explicación del surgimiento de una poesía neobarroca.

Para hablar de lo neobarroco, Medo entabla la situación que la origina para luego intentar una definición a partir de la comparación con su contraparte, el conversacionalismo, entendiéndola, en coincidencia con Echavarren, “como una reacción contra el coloquialismo

más o menos comprometido para volver a la experimentación de las vanguardias (...)” (2011, p. 15). Asimismo exhorta el nivel formal llano del conversacionalismo como una urgencia para la aparición del neobarroco pues, ese tipo de discurso, “temeroso de las zonas oscuras del lenguaje, que se esmeraba en no resultar nunca demasiado dificultoso, sea para la enunciación como para la interpretación de su mensaje (...)” (2011, p. 15) terminaba dependiendo de motivos políticos y sociales. Si bien Medo reconoce la importancia de estos aspectos, no los considera como leitmotiv de la poesía.

La nueva poesía latinoamericana atendería a la renovación del lenguaje, un lenguaje que no resultaría del anquilosamiento de la escuela del Siglo de Oro y menos del retorizado discurso coloquialista. Si bien el coloquialismo-conversacionalismo busca imitar el lenguaje cotidiano y contrariamente el Neobarroco se aleja de la esfera de la lengua y se instaura en los dominios del verbo culto, ambos siendo aparentemente antagónicos fluyen en una tradición que ya no intenta rupturas ni admite vanguardias, sino más bien reasume propuestas en el sentido de renovar las formas expresivas acorde a los nuevos escenarios. Medo lo explica de la siguiente manera: “Por tanto resulta mucho más oportuno referirse a un flujo a través del cual el discurso conversacional, no comprometido con el rating, y la disidencia del neobarroco entremezclan sus densidades sin temor a la oscuridad.” (2011, p. 16). De esta manera se apela a la simultaneidad entre ambas propuestas, en el sentido que una influya en la otra o se “contamine” una de otra como diría el autor. Luego, además, enfatiza en este hecho:

(...) lo conversacional y lo neobarroco no eran más comportamientos estancos del lenguaje, paradigmas opuestos, fácilmente distinguibles uno del otro, sino que, más bien, sus entrecruzamientos e intersecciones, ajenos a todo tópico representativo, se constituyeron en flujos generadores de nuevas capas y sedimentos lingüísticos, yuxtaposiciones de uno y otro hasta borrar la última referencia de sus orígenes. (2011, p. 17).

Asimismo, la posición ante la tradición es otro hecho que marca la pluralidad de voces en la época; si bien esta mezcla entre lo conversacional y lo barroco se bifurca de mil maneras en las propuestas en el decenio, produciendo originales voces, también la actitud ante la tradición –sea asumiéndola y reinventando los discursos modales ya caducos -, revelarán mayores matices en un horizonte sumamente heterogéneo del cual los críticos se servirán para “separar el trigo de la paja” o simplemente estudiar voces recurrentes en aras de mantener el modo tradicional.

Estos cambios, yuxtaposiciones, pugnas entre discursos poéticos en la poesía peruana de los 80, que no habían sido atendidas por Mazzotti, Zevallos, etc., propician el desarrollo de líneas investigativas que vuelvan al estudio verdaderamente literario de los textos poéticos; asumir lecturas ceñidas al texto como producto artístico y no únicamente social y hurgar en los procesos lingüísticos y evolutivos del lenguaje poético, materia principal de la poesía.

3.2.3 Dimas Arrieta: las poéticas regionales.

El trabajo que le dedica al estudio de la poesía peruana es aún inédito, y si bien su composición data de casi diez años atrás, el autor no deja de seguir adicionando temas y artículos al texto, algunos de ellos han sido publicados en revistas o leídos en congresos. *Modernidad, discursos y generaciones en la poesía peruana del siglo XX* es un texto híbrido, acumula reseñas, notas, reflexiones, periodizaciones e historiografía literaria; no estamos ante un texto orgánico, sino ante la suma de pequeños trabajos que toman vuelo bajo la pauta de señalar los grandes aportes de la poesía de este siglo y la carencia de un sistema literario descentralizado que ha condenado al canon literario a ser excluyente y centralista, privándose y privándonos de las otras tan valiosas poéticas provincianas y regionales.

En cuanto al tratado del decenio que nos ocupa, si bien se remite a las mismas fuentes: José Antonio Mazzotti, Juan Zevallos, etc., se identifica una notable necesidad de hurgar en los valores estéticos del lenguaje poético, en exponer la historia, relaciones, intertextualidades y singularidades entre los poetas de este decenio. No se trata de una investigación profunda, pero sí de una crítica inclusiva y de apertura a nuevos registros que, por ser periféricos al gran circuito letrado limeño, han quedado postergados a ser conocidos solo por los lectores locales o los especialistas del género.

Existe, como decíamos, una conciencia de evidenciar voces postergadas y develar un panorama distinto del corpus tradicional poético de la época. La propuesta de Dimas Arrieta consiste en señalar una heterogeneidad en la poesía del periodo no advertida por la crítica tradicional; una producción más inclusiva y abarcadora, que explique no solo el caos social y cultural en Lima, sino que, fuera de la mirada centralista, trace un panorama de la producción nacional. Entre los logros que suma a manera de conclusión indica: “Hemos identificado algunas voces que fueron marginadas de este espacio creativo, como las voces que surgieron y publicaron sus poemarios en el interior del país. Hemos propuesto un corpus que configure tanto a las voces que han inundado con sus creaciones estos espacios como aquellas que se les ha marginado.” (2003). Para referirse a las voces provincianas, Arrieta compone un apartado exclusivo para las poéticas regionales, que bien puede leerse autónomamente, como un segundo libro. Es notable el conocimiento de la poesía del norte del Perú y la de la Amazonía; para esta última desarrolla un interesante cuadro clasificatorio, así como para la primera un acercamiento minucioso a los principales poetas de la región. Hay grandes desbalances en la crítica, pues por un lado se enfatiza profundamente en algunos poetas y por otro se descuida la gran mayoría.

Quizá el mayor mérito de Arrieta consista en inventariar y agrupar, pero sobre todo, en presentar un gran número de poéticas regionales, incluida la quechua, que terminan por

ofrecer una mirada integradora, y diversa a la vez, de la gran riqueza de la poesía peruana y ya no solo limeña.

Pero la gran poesía de los 80 y 90, escrita por hombres, se encuentra en provincias, tanto en Iquitos, con Ana Varela, Carlos Reyes y Percy Vélchez; en Piura con Luis Eduardo García, y los que conformaban el grupo Korillacta. En Arequipa, el grupo Ómnibus, con Eduardo Chanove, en Tacna con el Grupo Mojinete de Alberto Paúcar, entre otros grupos y voces que surgieron en provincias. (2003).

Existe un gran aporte en la crítica de Arrieta cuando dice que la poesía peruana de los 80 y 90 no solo fueron la poesía hecha en Lima y un valor agregado el hecho de mencionar y estratificar las poéticas regionales que integraron la Poesía Peruana en este último siglo. Este hecho, que había sido inadvertido por los otros críticos, suma a la idea que la crítica literaria peruana debe dejar de ver su propio ombligo, dejar de cumplir la función de un club restringido sin mirar fuera de sí a otras visiones y enfoques que enriquezcan el panorama oficial de la producción literaria, en este caso poética, peruana.

Sobre el señalado centralismo, Arrieta sentencia: “La visión limeña ya fracasó, esa visión homogeneizadora de mirar a la poesía peruana como un solo corpus es anticuado y decimonónico. Necesitamos revisar, investigar los espacios de creación poética dentro de su contexto cultural y la época en que fue creado ese discurso.” (2003). En lo que coincidimos completamente con Dimas Arrieta, y ahí la función de esta tesis, es en la necesidad de que la crítica vuelva los ojos hacia afuera, sin salir del contexto nacional; se ha dejado de investigar, de rescatar y ahora lo que se hace es “reciclar” propuestas ya reiteradas o a poetas ya consagrados cuyo estudio ya ha cumplido su ciclo dentro de la crítica. Recordemos que una de las funciones de esta es “presentar” nuevos objetos artísticos, vale decir, nuevas voces, nuevos registros, nuevas propuestas estéticas.

Más adelante añade “¿Por qué no soñar que algún día se reincorporen tantas voces postergadas que aparecieron en el interior del país? ¿Por qué el circuito literario vio como textos canónicos sólo la poesía que se escribió y publicó en Lima?” (2003). El proyecto que inicia Arrieta aspira a una visión integral de la poesía peruana del último siglo; sin embargo, la poca organicidad del trabajo no permite la comprensión de una estratificación consecuente y precisa. Creemos importante rescatar de esta propuesta el hecho de ser la primera que rebate abiertamente la hegemonía de la poesía hecha en Lima y, aunque no directamente, a la crítica que valora solo a algunos y excluye a muchos otros, cuestionando el hecho de ejercer su poder “canonizador” arbitrariamente.

Esta premisa legitimadora de la producción provinciana, nos sirve como preámbulo para abordar la producción poética de los migrantes en el siglo XX; una poética que tuvo como exponente en los 50 a Leoncio Bueno (acaso si no antes con Vallejo, por ejemplo) pero que en los 80 se torna en una gran fuerza creativa, producto de la agudización de los conflictos sociales en el Perú, y sin embargo, a pesar de su gran protagonismo en la escena local limeña, ha sido totalmente postergada por la crítica, salvo excepciones que veremos a continuación en el siguiente apartado.

IV. POESÍA PERUANA DE LOS 80: HACIA LA (RE) CONSTRUCCIÓN DEL CAMPO LITERARIO.

4.1 Introducción

La poesía de Domingo De Ramos, inscrita dentro de las voces más representativas del periodo en estudio, es un punto recurrente en la crítica hegemónica, y esto, al margen de su calidad estética, nos orienta a preguntarnos sobre los mecanismos por los cuales ciertas propuestas poéticas son más revaloradas que otras de igual o mayor calidad.

Son los poetas que han alcanzado el interés de cierta crítica, quienes ahora son dueños de la representatividad del periodo. Los mecanismos para instaurarse en el parnaso peruano han estado de la mano de la institucionalidad y de la identidad que los poetas reclaman para sí y para su obra. De tal manera que en el siglo XIX la necesidad de forjar una identidad homogénea llevó a los poetas y a los gobiernos a instaurar como “poesía nacional” aquella que acogiera para sí los valores que la nueva república promovía. En los 80, la situación es otra, pero los mecanismos para la canonización siguen obedeciendo a los factores mencionados: afirmación de una identidad y afán de institucionalización por medio de la crítica literaria y las antologías. Cabe anotar que hasta finales de los 70 los límites entre la crítica literaria y el “comentario de parte” estaban todavía definidos; hasta esa década se contaba con críticos de formación, o estudiosos de oficio que tomaban acción y daban cuenta de los fenómenos literarios. Este panorama cambia radicalmente en los 80, donde la crítica, con su ausencia, cede paso a los propios actores, quienes dan veredictos sobre sus coetáneos y en algunos casos sobre su propio ejercicio poético.

Paradójicamente, ser antiinstitucional era entendido, en aquellos tiempos, una forma de legitimarse, en ese sentido, nos encontramos ante un doble discurso: reclamar el estatuto de contracultura, antiinstitucional, contra sistema y, por otro, autenticar esa identidad mediante los mecanismos que ofrecen los aparatos de poder, llámese prensa, (las principales

revistas de la “burguesía” limeña), crítica literaria, (los poetas que ejercían crítica literaria y que posteriormente construirían una carrera literaria sólida en el extranjero) y antologías, (las mismas que eran preparadas por el mismo grupo de poder integrado por los críticos, periodistas y poetas.)

Este fenómeno no fue compartido ni fue totalizador en la época; muchos grupos de poetas y críticos se mantuvieron al margen, si acaso no excluidos también; no obstante, ha sido una tendencia que ha marcado un perfil en la poesía de este periodo. A partir de ello se ha tendido a identificar inequívocamente un grupo pequeño de poetas como los representativos de la denominada generación de los 80's. Aquellos poetas que, podría decirse, “acapararon” de alguna forma los reflectores y que se han instaurado con todas las armas legitimadoras en el canon peruano. Esto nos lleva a dar una primera conclusión: en los 80 no hubo crítica literaria objetiva e imparcial, lo que hubo fue “una” crítica, la del grupo hegemónico, que se posicionó como La Crítica gracias a una academia que les sirvió de eco para tales fines.

El grupo hegemónico que venimos criticando, aquellos críticos que han creado una idea consensuada del fenómeno poético de los 80, mediante sus textos, eventos, antologías, etc., construyeron alrededor de Kloaka y algunos otros poetas, una institución, de manera que ha llegado a nosotros solo una versión de este periodo, puesto que no ha habido trabajos que sean críticos e independientes, que tengan visiones alternativas, salvo las que hemos expuesto con anterioridad y que; sin embargo, siguen siendo prólogos, artículos, estudios incompletos, es decir, no existe un trabajo orgánico. La propuesta hegemónica se ha preservado mediante una gran caja de resonancia constituida por críticos de prestigio, grandes publicaciones y una prensa cultural permisiva y sumamente benevolente. La construcción y la necesidad de ocupar un espacio en el parnaso peruano no tendría nada de ilegítimo, todo lo contrario, es y debe ser un ideal al que la escritura y el arte deben aspirar,

la excelencia. Sin embargo ¿qué ocurre cuando son los propios actores los que toman las riendas de la crítica y los que tienen las llaves de las puertas de este parnaso? La crítica no puede hacer de juez y parte, la crítica literaria debiera ocupar un lugar de autoridad cuyo poder radique en el distanciamiento y la independencia de intereses particulares que no fueran, obviamente, la investigación y la generación de conocimiento.

Si bien los grupos literarios están en el derecho de generar sus propias opiniones respecto a su generación y coetáneos, estas no deberían dejar de verse como “testimonios de parte”, y no como propuestas académicas o balances generales. El problema se origina, precisamente, cuando las versiones de un grupo terminan por generalizarse, empoderándose como versiones oficiales. El repaso que hemos hecho de esta propuesta hegemónica, y sobre todo de las que sirven de eco, a las que llamamos propuestas “hijas”, solo nos lleva a la conclusión de que la crítica ha pasado de ser aquella institución de función modelizadora, que busca la excelencia, a aquella que mejor utiliza los aparatos de poder para legitimarse como tal y para legitimar a los productos literarios que esta crea conveniente o se ajusten a sus propios intereses particulares. Sobre todo, lo que se ha evidenciado es una tremenda desidia por parte de los críticos contemporáneos, quienes desde su cómoda posición en universidades de prestigio local e internacional, no hacen sino repetir y hacer resonancia de aquellas versiones que exacerban a solo un grupo y que descuidan a muchos otros, dejando de lado la investigación que todo estudio literario exige y necesita, lo que queda en evidencia al ver la pobreza de sus bibliografías y referencias: todas con los mismos lugares comunes. Entonces, ¿adónde vamos cuando los críticos han dejado de ejercer su labor como investigadores y se conforman con reciclar las mismas visiones de sus antecesores? A menos, claro, que ello solo evidencie que todos estos críticos, los contemporáneos, también siguen, conscientemente, los mismos intereses de los primeros: legitimar una versión, perennizar a un grupo de poetas, y en este camino, enraizar una sola cara de la poesía

peruana: la poesía limeña, pero no cualquiera, la poesía limeña de un grupo de poder. En estas prácticas se acrecienta la marginalidad de las poéticas regionales, provinciales, y sin ir muy lejos, la propia poesía hecha en Lima que no gozó de los favores de la prensa, ni de las grandes influencias o que simplemente no se acercó a Kloaka ni a sus colaboradores.

Precisamente esta parcialidad a la hora de abordar el proceso poético del periodo ha evidenciado, con su sorprendente “ceguera”, a aquellas poéticas que teniendo una calidad innegable han sido postergadas; hablamos de grupos y poetas que, no siendo sustancialmente marginales, muchos de ellos gozaron de reconocimientos como premios y prólogos elogiosos de grandes figuras, mas su trascendencia no llegó a participar del gran aparato crítico, de la fiesta periodística, ni siquiera de las antologías “representativas” del periodo.

Efectivamente, no fue hasta la antología de los “poetas del 80”, *La última cena* (1987), que se les catapultó como las grandes voces de su tiempo a algunos y se confinó al olvido a otros; ya Santiváñez y algunos poetas habían publicado con anterioridad, pero corresponde a los 80 darles la insignia de representantes de ese periodo. Las antologías desde su propia concepción, involucran un deseo de selección como de marginación, de manera que se convoca para disgregar al mismo tiempo, colocando por encima a los que “entran” respecto a los que se quedaron “fuera”.

Para comprender dichos procesos de legitimación y, por ende, la formación del canon en este periodo, es necesario desmembrar los mecanismos de poder por los cuales ciertas poéticas se enarbolan como representativas; la labor de la crítica, la prensa, las antologías y demás factores antes señalados construyen una red que estructura para sí lo que Bourdieu denomina “El campo literario” y para indagar en la naturaleza de éste, corresponde comprender y jugar con las reglas del arte que se imponen en este periodo.

4.2 El canon literario, una vez más.

Hablar del canon literario como tal, supone adentrarse en una serie de factores, sociológicos, históricos e historicistas, ideológicos, políticos y hasta económicos, además de repasar la larga tradición que los estudios literarios han construido respecto a la formación del canon a lo largo de la historia de la literatura peruana. Supone, en primer término, enfrentarse a una institución que viene debatiéndose a raíz de la entrada de los estudios postcoloniales en la escena de la academia literaria. Por un lado, tenemos la escuela esencialista o tradicional, que se construye a partir de los modelos occidentales de la literatura y que tiene por único fin la independencia estética. Harold Bloom defiende esta postura, y abre el debate respecto al canon, en *El canon occidental* (1995). Por otro lado, la escuela descanonizadora, de apertura, que se basa en la idea de que el canon debe avocarse al corpus y dar cuenta de aquellas literaturas postergadas por la visión hegemónica occidental, estas son las literaturas afro, las literaturas nativas, etc., estudiadas por los académicos de las corrientes del pensamiento contemporáneo como los feministas, marxistas, lacanianos, neohistoricistas, deconstruccionistas y semióticos. Todos aquellos a los que Bloom denomina partidarios de la “Escuela del resentimiento”.

Quisiera exponer brevemente las principales posturas de este debate para tener un panorama de la problemática en torno a esta institución y a partir de ahí dar cuenta de nuestro caso en particular, el canon poético peruano.

Iniciemos con la propuesta de Harold Bloom en *El canon occidental* (1995). La idea de un canon inquebrantable –empoderado en sus pilares estéticos, e independiente de cualquier interpretación extratextual, como la crítica cultural, por ejemplo -para constituir sus límites y elementos implica la concepción de un canon invariable y estático. Aquel que responda a parámetros atemporales y, por tanto, derive en análisis imprecisos, que no dé cuenta de su objeto de estudio, pues la literatura siempre es variable, y que por el contrario

siga representando a la literatura como una veta clasista retrógrada y no como una expresión de la producción de una nación y cultura.

Sin embargo, los fundamentos de Bloom no dejan de ser pertinentes a la hora de oponer resistencia a la “teaching machine” norteamericana, que ha relativizado en sobremedida los valores estéticos a la hora de estudiar la literatura y el arte en general, restringiendo su lectura a patrones meramente ideológicos y políticos: “Los mayores enemigos de los criterios estéticos y cognitivos son supuestos defensores que nos vienen con tonterías acerca de los valores morales y políticos de la literatura.” (1995, p. 50). Según Bloom, un canon abierto a textos que sean considerados literarios solo por el hecho de ser expresión de determinadas lecturas ideológicas, mas no por méritos estéticos, dejaría de ser canon. En un sentido draconiano Bloom pretende establecer para el canon un altar de tallas occidentales, en el que el esteticismo es el único lente bajo el cual se puede canonizar un texto: “Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción.” (1995, p.39), en el que las otras literaturas, por supuesto, no tendrían cabida.

En ese sentido, un texto no sería literario solo por hablar de una etnia o ser producto de esta, un texto no merecería ser canónico solo porque políticamente es valioso. Quizá estos aspectos sean prudentes en la medida que si bien el canon no puede permanecer en el ostracismo, tampoco debe responder a valores extraestéticos cuyo valor radique en la pertinencia de sus posturas políticas o mejor dicho, en las lecturas políticas que de ellos se puedan hacer. Pienso, por ejemplo, en el caso particular de la poesía del periodo que nos interesa, el problema no está en los textos que se exponen en la palestra del circuito literario, el problema reside en las lecturas, en la crítica que se hace sobre estas: un texto puede ser político o no y eso depende mayormente de la construcción que haga la crítica de él, de la

etiqueta que le pueda adjudicar. Como explica Terry Eagleton “Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron “construidas” para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron “construidas” así. (...) Algunos textos nacen literarios, a otros se les impone el carácter literario.” (Eagleton, p. 1988)”. En la construcción de las lecturas radica el problema de la constitución del propio canon.

Lo que hemos advertido es que la crítica de este periodo ha venido valorando los textos precisamente bajo la lupa de esta escuela a la que Bloom tanto repele; el mérito de esta poesía radicaría en hablar de un contexto histórico político, de una ideología, y se incide tanto en estos aspectos, que esta visión termina por opacar los valores estéticos que los textos podrían tener, tanto que de ellos poco o nada se menciona. El canon quedaría expuesto a una apertura indiscriminada que supone en sí el fin de este como tal. La finalidad del canon radicaría precisamente en su impermeabilidad pues “a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral.” (Bloom, p. 1995)

Entonces, consideramos sumamente pertinente este límite que reclama Bloom; la literatura no puede imponerse como canónica bajo los presupuestos únicos de valores y lecturas extraliterarios. No se trata de construir un canon sociológico de la literatura, ni de edificar un canon que se base en las turbulencias sociales, en los textos de género, de etnia, raza, etc., que solo por tener este origen o por estar marginados ya tengan derecho a un lugar en él. El canon no cumple una función reivindicativa, su función es principalmente estética.

No obstante, como dijimos al principio, pensar en el canon como una institución inamovible que no responda a los dinamismos de los sistemas que representa, supondría entre otras cosas hablar de una literatura que tenga que rendir cuentas a viejos modelos y

viejas valoraciones. Un ostracismo que no responda siquiera, bajo los presupuestos de Bloom, a nuestras realidades, puesto que la literatura latinoamericana se rige bajo estándares distintos de la occidental. El estudio de nuestra literatura no puede ser un calco y copia de modelos extranjeros, pensados y articulados desde y para su producción artística y cultural.

Bajo esta consigna los detractores de un canon hermético han criticado duramente la postura elitista de Bloom, objetando que la lectura inmanentista de los textos resulta para estos tiempos una opción retrógrada. Sobre todo, centrándose en el argumento que la literatura responde a sociedades y culturas que por definición nunca son homogéneas, en el sentido que no existe una literatura que las manifieste en su totalidad, sino varias literaturas y varios sistemas que den cuenta de aquellas producciones que han permanecido marginadas. En el caso de Latinoamérica, la existencia de esta multiplicidad de sistemas y literaturas es sumamente evidente; las populares, las orales y demás han sido producciones largamente abandonadas, justamente por la idea de un canon que no dialoga con la producción de su nación, sino con aquella que ha permanecido empoderada como tal, como parte del circuito letrado culto.

Walter Mignolo indica la necesidad de que un canon implique la representatividad de una sociedad, en la medida de que sea un punto que permita “estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” (Mignolo, 1991, p. 251). El canon funcionaría como una institución social y cultural. De ahí la obligación de que este canon se “abra” a las otras manifestaciones, que exprese la pluralidad en la que se inserta. Caso contrario, mientras no se asuma un canon inclusivo, en una sociedad, en una literatura, podrán existir paralelamente tantos cánones como literaturas marginadas hayan. En Latinoamérica aún nos encontramos en ese proceso. (García – Bedoya, 2012)

Lo que queda y lo que sucede en el caso concreto del periodo en estudio es que el canon se ha construido en base a una visión, y es la visión del grupo hegemónico. La versión de este grupo da por resultado un canon con el que no se sienten ni identificadas ni representadas las comunidades marginadas, ni siquiera los mismos poetas locales, los que participan del circuito literario culto que justamente construye este canon. Es cierto que el canon es una construcción de poder contrariamente a lo que dice Bloom; sin embargo, no tendría que ser nocivo si es asumido con responsabilidad, el canon no tendría que dejar de ser tal si su constitución respondiera a la actividad de una academia cuyo dinamismo saludable promoviera la inclusión y la democracia de las manifestaciones culturales y artísticas. No obstante, si el canon es manejado por un grupo de poder hermético, que opera bajo modalidades legítimas y que; sin embargo, obedecen a intereses particulares el canon deja de ser canon. Más perjudicial resulta que la crítica no responda, no debata, no cumpla su función dinamizadora y se conforme con aceptar la propuesta hegemónica, dejando que el canon lo construyan ellos. La idea de una academia “saludable” es que en ella se genere el debate, que se pugne por insertar y presentar nuevas propuestas, que se genere conocimiento, ahí radica la legitimidad de un canon: en la labor ética de su academia. Este silencio no hace sino perdurar un elitismo, un empoderamiento de cierto grupo de críticos que acapara el sistema literario culto, dando como resultado el empoderamiento de un canon dominante que pretende la universalización de su propuesta y que responde, además, solo a la esfera cultural de la que procede.

Es necesario que el canon se transforme, que traslade su visión al corpus, para representar una mayor pluralidad, pero hay una urgencia en que esta transformación sea emprendida por una academia abierta al debate, que investigue, que reinserte el diálogo entre sus miembros, que vuelva a ejercer su función modelizadora. Hace falta que la ética que implica el ejercicio crítico vuelva. Como dice Mignolo, uno es el problema del canon y otro

es el de las entidades que lo gobiernan, uno no puede resolverse sin el otro: “No obstante, la posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social” (Mignolo, 1994, p. 29).

La independencia de todo interés político grupal es la que empodera la crítica y a la vez la que legitima la autenticidad de un canon nacional, precisamente porque este responde a un intento totalizador de acercarse a la producción de una sociedad y no a una visión parcializada para señalar lo particular como integral.

Ambas propuestas no resultan necesariamente irreconciliables; sin duda un canon no puede estar construido de lecturas ideológicas antes que de la propia literatura y su carácter auténticamente estético; asimismo un canon tampoco puede permanecer hermético sin dialogar con su objeto de estudio que nunca es estático; no puede ser clasista, ni parcializado, debe abrirse al corpus que lo rodea. Definitivamente, la tarea de la crítica debe ser integradora, avocarse a la construcción de un canon inclusivo y en esa medida la intransigencia de Bloom resulta poco pertinente. Lejos de buscar más discrepancias, lo que toca ahora es encontrar la manera de que el estudio de la literatura resulte una práctica científica y rigurosa que involucre el balance de las propuestas y las alianzas respectivas para una comprensión integral del fenómeno literario. Una crítica que no pierda su carácter valorativo estético y que responda a la complejidad histórica, social y cultural de la que procede su objeto.

La propuesta de Antonio Cornejo Polar es un gran ejemplo de una crítica integral que da cuenta de su objeto como producto social sin perder de vista su principio estético. Sin embargo, discernir sobre sus planteamientos en torno al canon nos lleva

inequívocamente a adentrarnos en el debate en torno a la naturaleza conflictiva de la literatura peruana y al aparato crítico que delibera en torno a ella.

Pensar en la literatura peruana como institución nacional, trae consigo la reflexión sobre su organicidad, identidad y constitución. Por ejemplo, y para abordar de una vez nuestro tema, ¿De qué hablamos cuando hablamos de poesía peruana? ¿Quiénes la conforman, cómo se instituye, quiénes legitiman su institucionalidad? Para responder estas preguntas asumiremos la poesía peruana como un conjunto de sistemas basado en la categoría de *totalidad contradictoria* de Antonio Cornejo Polar, es decir, orientaremos nuestras reflexiones teniendo en cuenta que la poesía peruana y el canon literario se mueven dentro de las dialécticas de las “otras” literaturas peruanas, las otras poéticas, las provincianas y regionales que no participan del sector letrado culto que construye el canon. Premisas de las que se sirvieron muchas de las reflexiones de Mignolo, como las señaladas líneas arriba, para hablar, precisamente, del desplazamiento del canon al corpus.

Bajo la premisa de una heterogeneidad como característica básica de la literatura peruana, y de la latinoamericana, se entiende la existencia de cánones que fluyen paralelamente y que responden a dinámicas particulares. Nos centraremos en el canon oficial para demostrar cómo al interactuar con los otros se enarbola como legítimo.

Sobre todo nos preocupa demostrar que la construcción del canon actualmente significa el empoderamiento de un sector ideológico, clasista y excluyente, que impone ciertos valores como inequívocos; las operaciones con las que instaura su modelo literario, los sectores sociales y la academia que permite empoderarse como tal, ofrecen una suerte de red en la que se entretajan, en el mejor de los casos, luchas de poderes cuando no una versión sumisamente aceptada y celebrada.

En la historia de la literatura nacional, en el proceso que significó la formación de su tradición (Cornejo Polar, 1989) se ha tendido a creer, copiando los modelos occidentales europeos, que la única forma de acercarnos a nuestra producción es teniendo una concepción unitaria de esta, conservando como fórmula indisoluble la dualidad “literatura- nación”, en una constante visión homogenizadora respecto de estas dos categorías. Como si la literatura de un pueblo no fuera expresión de este, aún hasta en los tejidos conflictivos y los estratos más profundos. De manera que desde el primer estudio de esta índole panorámica, se ha inclinado a asociar, sino acaso a imponer, un modelo de lo que la nación peruana era o debiera ser, instaurando dentro del canon nacional a aquellos escritores y obras que cumplieran con reflejar esa armonía impuesta. Desde Riva Agüero hasta Mariátegui los estudios literarios han tendido, progresivamente, a ser más inclusivos y comprensivos respecto a la sociedad peruana y a la producción literaria de esta.

En 1982, en un célebre artículo *Literatura Peruana: totalidad contradictoria*, A. Cornejo Polar sienta las bases de un aparato crítico capaz de dar cuenta de las múltiples literaturas que, presentándose como contradictorias, formaban parte de una sola literatura tan heterogénea como su cultura. Años después en 1989 esta propuesta se desarrolla orgánicamente bajo el título del libro *La formación de la tradición literaria en el Perú*, en él que da cuenta de la heterogeneidad peruana a partir de un repaso por las diferentes visiones o modos en cómo se han ido construyendo las tradiciones literarias y que establece la triada nación, tradición y canon, como una constante en la historia de estos procesos; la elaboración de una tradición responde al conjunto de obras y textos (canon) que se ajusten al imaginario con que cada sujeto social construye su idea de nación. (Cornejo, 1989).

La historia de la tradición literaria deja en evidencia un aspecto fundamental: los grandes grupos de poder son quienes han construido el canon y por ende la idea de literatura nacional, dejando fuera del sistema a las populares, las indígenas, etc. Por otro lado, quien

ha sistematizado estas versiones ha sido siempre la crítica literaria, quien ha tenido un exponente propicio para cada estadio de la tradición, en la oligarquía hispanista de Riva Agüero o en el indigenismo reivindicativo de Mariátegui. En las últimas décadas del siglo, ¿A quiénes ha correspondido llenar ese espacio en la crítica literaria y continuar la formación de la tradición literaria peruana?

Durante todo el siglo XX la poesía peruana ha experimentado un periodo de esplendor que ha dado al mundo poetas como César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, César Moro, etc., y cuyas poéticas han pasado a la posteridad y se han ganado un lugar en el parnaso peruano definitivamente por la calidad estética incuestionable, pero también gracias a los aparatos que los han legitimado como tal. Hay una academia que se ha encargado de construir ante ellos un corpus metatextual que los defina e identifique como verdaderos poetas del canon. Esta academia se ha visto regida siempre como un grupo dominante regido por una visión particular de lo que representativamente podría ser una literatura peruana, de esta manera han asentado como canónicos aquellos que mejor se ajustaban a sus intereses y, más precisamente, a su percepción de la cultura nacional. Como ya hemos visto con Cornejo este fenómeno de empoderamiento en el canon no es nuevo, ha sido una característica de nuestro largo proceso literario; sin embargo, de lo que se ha tratado siempre es de una lucha de poderes para afianzarse en ese estatuto hegemónico y que corresponde a las dinámicas saludables que en todo sistema debiera disfrutar. La misma naturaleza de la crítica indica que esta debe responder a los cambios que se generan en su objeto; la crítica debiera responder a los cambios paradigmáticos y actualizar su canon respecto al dinamismo que en su sistema se desarrolla. De manera que lo que un grupo hegemónico como el de Riva Agüero asentó en los años 20 en los 40 resulte obsoleto, y así seguidamente, pues los procesos son eso: modelos que obedecen a los respectivos cambios de paradigma que en el seno del proceso se gestan. La clave de una academia saludable es el dinamismo; la crítica

está en la obligación y necesidad de reconceptualizar propuestas, reinventarse y presentar nuevos planteamientos. Como hemos visto, a lo largo de la formación de la tradición literaria siempre ha habido un debate necesario. Sin embargo, esto no ha sido así en los 80. En este periodo se ha asentado una crítica homogénea, que se ha encargado de llenar ese espacio dejado por predecesores como José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Federico More, etc., en la tarea de la construcción de la formación de la tradición literaria; sin embargo, el proceso se ha quedado estancado en un plano expositivo, en el que la reflexión y el debate se ha omitido gracias a un campo literario permisivo que ha aceptado el modelo crítico de un sector como absoluto.

Este periodo marca un importante antes y después en la historia de la crítica literaria peruana; en periodos anteriores, los creadores han participado del quehacer crítico sea con notas de prensa, semblanzas y hasta puntos de vista acerca de tal o cual autor u obra que hayan considerado de su agrado; sin embargo, no implicó que esta “crítica” fuera tomada como trabajos que pertenecieran a la academia, propiamente, sino como lo que eran: opiniones, puntos de vista. Por otro lado, estos textos no tenían pretensiones científicas ni estaban desarrollados bajo los preceptos de la crítica literaria ni de la academia. Un factor determinante es que antes de los 80 los testimonios de parte eran tomados como eso: testimonios de parte, es decir no había pretensión alguna de que la versión de un creador sobre su obra o en fenómeno literario en el que se inscribía fuera determinante o se impusiera como una versión crítica y canónica. La crítica no hacía de juez y parte en ningún caso y si lo hacía no era crítica tal cual.

El canon se ha visto institucionalizado por una crítica de particular perfil, perteneciente a un sector de la clase media peruana, literatos de formación (muchos de ellos con PhD y cátedras en universidades extranjeras), protagonistas del mismo proceso que estudian, cuya propuesta se ha legitimado a través de los años posicionando una selección

de poetas que se han ajustado (o al revés: la crítica se ha ajustado al corpus) al esquema generacional propuesto.

Este canon, elaborado por la academia hegemónica a la que nos hemos estado refiriendo, ha manejado un criterio de selección particular que en las primeras líneas de este trabajo mencionamos; en un primer plano, los sujetos escriturales marginales, la exploración del universo popular suburbano y la violencia urbana; en un segundo plano, la llamada “onda retro” que actualizaba y “renovaba” la tradición del 60, remitiéndose a los modelos anglosajones y españoles; en un tercer plano, la poesía escrita por mujeres como una más de las propuestas representativas del periodo. Estos son los puntos que la crítica se ha encargado de enfatizar como tópicos directrices de la poesía del periodo a través, claro, de un corpus metatextual alrededor de sus poetas “canónicos”; sin embargo, dentro de este “corpus metatextual” no se ha desarrollado la poesía femenina que sí señalan presente y representativa del periodo, si bien se indica su importancia y en algunos textos se resaltan cosas puntuales de sus representantes, la mención queda ahí. No ocurre lo mismo con los miembros de Kloaka, a quienes se estudia como grupo en su conjunto siempre, ni a los allegados, todos ellos constituyen el núcleo de la crítica hegemónica y que a través de sus modelos han elaborado las estratificaciones y la conceptualización de una “generación del 80” muy particular.

La elaboración del panorama de un periodo y la propuesta de una generación son tareas necesarias de la crítica, esto bajo el presupuesto de una investigación responsable, ética y desinteresada, que involucre un conocimiento de la producción integral de los actores de determinado periodo. En este caso el modelo canónico desarrollado para la denominada “generación del 80” ha correspondido a una serie de presupuestos basado en la obra de perfiles particulares y no a una visión integral del fenómeno, esto significaría una visión crítica parcializada, lo cual no sería criticable, pues se pueden elaborar modelos integrales a

partir de casos particulares, si es que estos modelos no pertenecieran a un solo circuito, a una sola tendencia, a una agrupación literaria y allegados ni mucho menos que esta esquematización estuviera hecha por los propios actores, es decir, una crítica que habla de, desde y para su propia obra. Todo ellos desencadenándose en lo que Cornejo Polar definiría como la universalización del canon cultural de un grupo dominante. (Cornejo, 1982)

Este criterio de selección y, por ende, canonización deja muchos cabos sueltos, sobre todo si se trata de ver como una esquematización de la producción nacional de un periodo tan vasto y heterogéneo; para esta crítica hegemónica el canon del periodo se centraría en una “generación del ochenta”, elaborada bajo su propuesta, que tomaría como representantes específicamente a los mencionados en el primer texto programático de la crítica del periodo, el prólogo de la antología *La última cena* (1987), ahí se presenta el esquema de lo que sería posteriormente el corpus metatextual que hemos venido exponiendo, y los poetas que se han venido estudiando a lo largo de estos años como “los representativos” del periodo. Sobre este texto volveremos más adelante en una explicación más exhaustiva de los alcances que tuvo y que tiene como artefacto canonizador y crítico.

Una esquematización tan sesgada, que solo incluye en un primer momento los tres planos expuestos, y que en *Poéticas del flujo* intenta ser más integral, pero que no deja de basar sus sentencias desde el mismo corpus, no deja de ser evidentemente marginadora en el sentido que se enarbola como el balance de un periodo de la poesía peruana, pero que sigue hablando desde el centro para el propio centro obviando la heterogeneidad de su objeto de estudio. Sin mencionar que sigue siendo un testimonio de parte. ¿Qué, acaso no se produjo poesía en las provincias del Perú? ¿Es muy ambicioso tentar a un trabajo que desarrolle el estudio de estas poéticas? ¿Qué pasó entonces con la poesía escrita por provincianos en Lima, con la poesía de los propios limeños que publicaron en revistas, participaron en recitales, etc.? Estas preguntas surgen ante el escaso interés en la crítica por

dar cuenta de ellas, pues al parecer no merecen ni la menor mención en sus trabajos, siendo incluso muchos de los poetas excluidos ganadores de los premios Copé de esos años y posteriores.

Para este panorama, el canon se articularía como una suerte de núcleo de poder en el que la inserción de algún elemento responde a las habilidades del sector dominante. Al respecto Genara Pulido indica “que los cánones y contracánones utilizan la literatura para enmascarar intereses políticos y académicos que se plantean detrás del privilegio de que gozan algunas manifestaciones culturales y sus formas de estudio (aunque no se aluda a la cultura y a los estudios sobre la cultura, la presencia de éstos es obvia).” (Pulido, 2009). De manera que el estudio de una determinada vertiente o el planteamiento de una propuesta particular puede implicar beneficios académicos, porque la escuela en la que se inscribe el estudio, sea método o teoría, está en “boga” en el mundo académico de ese momento, o porque a través del estudio de estos poetas la crítica puede crear un campo de estudio del que servirse y no al revés, de forma que pueda “vender” un producto a una comunidad literaria expectante de discursos de perfiles particulares. Un ejemplo que ilustra perfectamente esto puede ser el del tema de la violencia política y cómo se ha ido explotando este mercado cultural no solo por los críticos, sino por los mismos creadores. En la poesía, ha venido ocurriendo lo mismo, no como el boom de la narrativa, pero sí progresivamente; se están orientando las lecturas de la poesía de este periodo a este tema de la violencia política centrándose, nuevamente, en los mismos poetas de siempre y hablando de las situaciones contextuales, constriñendo el valor de los textos a su inserción en un momento histórico determinado.

Los intereses pueden ser también políticos, pero en este caso es interesante cómo se valora la producción de algunos de los poetas de este grupo de *La última cena*, y en particular de Kloaka, por su actitud política anárquica, antisistema y de contracultura, y se proponga

esta actitud como representativa de una generación, cuando se usan los aparatos estatales para su difusión y la academia neoliberal para su legitimación. Por otro lado, no se descartan los intereses de un sector social determinado que intenta determinar como representativos solo a los exponentes de su propio sector, en ese sentido se comprende que muchos de los poetas del periodo no se sientan representados por este canon, por esta propuesta generacional, ni por esta academia hegemónica.

Nuevamente, la idea de una apertura del canon queda pendiente; la crítica no puede seguir dando cuenta de un proceso mayor a partir de los exponentes de la capital y menos de un grupo tan particular como Kloaka o los eternos antologados de *La última cena*, teniendo en cuenta la increíble afluencia cultural que disfruta la literatura peruana, como explica Ignacio M. Sánchez Prado: “La apertura del canon que significan las nociones de transculturación y heterogeneidad hacen que el canon ya no sea la representación cultural de un grupo hegemónico, sino que se plantea esta apertura a partir de la inclusión de discursos representativos de diversos sectores de la sociedad y no sólo de aquellos que apelen a la ciudad letrada” (2002, 265). La tarea ahora entonces es que la crítica comprenda y atienda la naturaleza de su objeto y se dirija a la inclusión de aquella “otra literatura”, que ha permanecido marginada, pero no toda, pues es imposible hablar de lo inconmensurable, sino de aquello que es representativo.

La crítica, estos últimos años, ha intentado dar cuenta de otras expresiones postergadas, como la literatura afro, la literatura escrita por mujeres, el testimonio etc., producto también del creciente interés por los estudios culturales; sin embargo, no hay aún, como ya dijimos, una propuesta orgánica de este periodo que trace los lineamientos de apertura de un canon “exclusivista” y segregacionista hacia un corpus mayor e inclusivo, pero sobre todo independiente. Ya Cornejo Polar en 1982 advertía acerca de esto:

la aceptación de la heterogénea multiplicidad de la literatura peruana implica , de una parte, la reivindicación del carácter nacional y del estatuto literario de todos los sistemas de la literatura no erudita que se producen en el Perú; de otra parte permite desenmascarar la ideología discriminatoria, de base clasista y étnica, que obtiene la homogeneidad mediante la supresión de toda manifestación literaria que no pertenezca o no pueda ser asumida con comodidad por el propio que norma lo que es o no es nacional y lo que es o no literatura (1982, p.63)

Si bien la idea de una crítica que dé cuenta de los sistemas literarios y de las literaturas otras desde un panorama integrador es un proyecto de largo aliento creemos que el primer paso para esto es que la crítica literaria peruana deje de verse el ombligo.

4.3 El campo poético: una deconstrucción.

La literatura peruana como manifestación cultural de una determinada sociedad está supeditada a los conflictos e interacciones que en el campo social se suscitan. La comprensión de la producción artística en este sentido no puede estar exenta de su origen ni de sus vínculos con ella, sin que esto signifique que su estudio se remita a una sociología del arte. Sería imperioso que ambas posturas, las que remiten a la inmanencia del texto y las que explican el texto por su contexto, sean una comunión imprescindible para estudiar el objeto artístico. A lo largo de este capítulo hemos estado exponiendo la necesidad de una comprensión literaria de esta índole.

Lo que corresponde ahora es una comprensión de esta percepción del estudio literario a partir de la consideración de que existe una relación entre el creador y su obra (como acto de comunicación) que no pueden escapar de la esfera social en la que se encuentran así como a las relaciones que dentro de ella y por ella se suscitan. Teniendo en cuenta esto, la comprensión de la obra literaria así como los mecanismos que se tejen alrededor de ella para legitimarse dentro de la institución literaria corresponderá al estudio de lo que Pierre Bourdieu denomina “campo literario”. El estudio de este derivará a conocer las redes de

poder por las que en el campo se legitiman discursos a partir de las otras redes diversas que se dan en las instituciones que se encuentran en ellas. Para explicar y entender cómo el canon y el discurso dominante se han institucionalizado, nos adentraremos en estas relaciones de poder que darán cuenta de las fluctuaciones del campo literario peruano del periodo en estudio.

En primer lugar, quisiera establecer el concepto de campo de poder y del cual se desprenden las precisiones campo intelectual y campo literario:

El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los “burgueses” del siglo XIX, por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas. (Bourdieu, 1995)

En ese sentido, el campo intelectual y literario son aquellos subcampos que integran y mantienen relaciones con el campo de poder, entendidos como grandes abstracciones que ilustran las maneras cómo las instituciones se relacionan entre sí. Así mismo, al develar las redes y reconstruir el campo literario del periodo que nos compete, estaremos accediendo a las redes y modos por los cuales el discurso hegemónico de la llamada “generación del 80” se ha institucionalizado en el canon literario peruano.

Para esto es necesario establecer un mapeo del periodo en estudio; las corrientes, los estilos, los ejes temáticos, los grupos literarios y, sobre todo, establecer los límites de lo que es en realidad una “generación literaria” y el planteamiento de esta que estamos usando para nuestra investigación.

4.3.1 La generación poética peruana de los 80. ¿Qué es una generación?

Hablar de una generación poética de los 80 resulta desde el inicio del enunciado, un trabajo complicado; ¿qué es una generación? El tema ha producido teorías y propuestas que muchas veces se han centrado en tratar a los periodos de producción intelectual como piezas concretas, delimitadas y cuadradas, producto de una visión positivista del proceso literario.

Recurrentemente se tiende a agrupar a las generaciones como décadas; plazos que se tienen que repetir, como si los fenómenos o corrientes literarias fueran fijos y previsibles. De esta manera conocemos la generación del 40, del 50, 60, 70, 80, 90 y ahora 2000, periodos que se tienen que repetir como pastillas; configuradas con un molde y constitución ya concebidos por la tradición o por el consenso de la crítica. Desde el punto de vista historiográfico, el deber del historiador de la literatura sería respetar la complejidad de la época que estudie y no que su sistematización obedezca a interpretaciones caprichosas, como se ha estado haciendo de un tiempo acá.

No obstante, existen estudios que consideran las generaciones como periodos más orgánicos y consecuentes con filiaciones o afinidades literarias, artísticas, de pensamiento que con una parcelación temporal limitada. Por ejemplo, la propuesta de Jorge Puccinelli² o César Pacheco Vélez³.

Para delimitar el proceso al que aludimos en este estudio tomaremos como base la propuesta que Carlos García-Bedoya hace sobre las generaciones literarias peruanas del siglo XX. Las fronteras entre un periodo generacional y otro parecían tan difusas y excluyentes para querer articular una generación en particular como la del 50, que fue

² Jorge Puccinelli: "Las generaciones en la cultura peruana del siglo XX." (1956).

³ César Pacheco Vélez: *Ensayos de simpatía. Sobre ideas y generaciones en el Perú del siglo XX.* (1993)

necesario ajustarlo en un periodo de 15 años que incluyera un núcleo central, que sería el grupo de escritores que indiscutiblemente conformen la generación. Luego, se encontrarían los sectores fronterizos dentro de los cuales se podrían reconocer a los escritores mayores, con vínculos distinguibles con la generación anterior, y los escritores menores, que van apuntando a una etapa de transición o con miras a tendencias “novedosas” que significan ya la apertura hacia otra etapa o periodo.

Si bien este esquema es trabajado desde un ejemplo narrativo en particular, la generación del 50, las cuestiones metodológicas con las que se elabora no impide, todo lo contrario, favorece para una aplicación en la poesía peruana, además por el hecho mismo de que narrativa y poesía son dos géneros que temática y estéticamente son concurrentes en el periodo en estudio, al punto que podemos encontrar corrientes que explican y aplican para ambos términos. Un ejemplo es “la literatura escapista” que en la poesía están representados por Eduardo Chirinos (1960) , José Antonio Mazzotti (1961), Julio Heredia (1959) entre otros, y en la narrativa Guillermo Niño de Guzmán, Alonso Cueto y Jorge Valenzuela, por ejemplo, este caso en la narrativa de los 80, está estudiado recientemente por Carlos Yushimito en el libro *Subjetividades Amenazadas*. (2013)

Sobre los límites de esta generación José Antonio Mazzotti indica esa continuidad que parece aun haber en los poetas “mayores” respecto a la generación precedente:

Dentro de estos poetas hay que rescatar dos líneas de lenguaje y algunos de sus antecedentes, escépticos de la altisonancia del populismo verbal. Me referiré en primer lugar a tres poetas del grupo La Sagrada Familia (1977-1979) como Roger Santiváñez, Carlos López Degregori y Enrique Sánchez Hernani, que prologaban en sus primeros libros el tono lírico de algunos del 68 en contraposición al estridente de los poetas de Hora Zero. Igualmente, y de manera independiente, otros como Mario Montalbetti y José Morales Saravia exploraban los caminos de poéticas menos

basadas en la linealidad narrativa del lenguaje (más musical y “rockero” el primero; profundamente hermético el segundo. (Mazzotti, 2007)

Del mismo modo es interesante notar que se señale a Santiváñez (1956), López Degregori (1952) y Sánchez Hernani, como los que toman referentes de la generación anterior y que a Montalbetti (1956) y Morales Saravia (1954) se les catalogue como los que indagan nuevas propuestas. Los primeros, según el esquema de García Bedoya, serían los mayores y los segundos, los del núcleo de la generación de los 80. Con lo que los parámetros del término generación que estamos tomando quedarían perfectamente explicados.

Es peculiar notar este deslinde que hace Mazzotti entre los estilos de los poetas que inauguran la generación y los que aparecen después, ya iniciados los 80, propiamente, porque la explicación que da para esto corresponde a una propuesta suya muy particular: la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX tendría dos núcleos: el núcleo del 68, comprendida por los poetas del 60 y del 70 y el núcleo del 82, comprendida por los poetas del 80 en adelante. La necesidad de Mazzotti de zanjar distancia no radicaría en demostrar que algunos miembros de la generación del 80 (los primeros) guardan una fuerte influencia con la tradición sino, más bien, marcar una distancia entre estos poetas que corresponderían al primer núcleo de los que inauguran el segundo que empieza, exacta y muy convenientemente en setiembre de 1982, con la fundación del grupo Kloaka y con la intervención del ejército peruano en Ayacucho para la lucha antisubversiva. (Mazzotti, 2006)

Sin embargo, esta propuesta tendría una falencia en la excepción a la regla que parece siempre ocurre cuando se intenta agrupar o incluir a los poetas de este periodo en una sistematización coherente: en el prólogo de *La última cena*, que tenía como función establecer un estudio breve de las tendencias de esta generación, se indica que la antología

no incluirá a la poesía escrita por mujeres, aunque cumple con enumerar a las poetas que conforman el boom femenino; sin embargo, y, curiosamente, se incluye a Dalmacia Ruiz Rosas como excepción. En el caso de la propuesta de Mazzotti respecto a los núcleos poéticos, se ubica a Santiváñez como parte del primero, pero se hace la salvedad de que este pertenece al segundo y es una excepción, ya que él “abandonó la línea lírica de su primer libro, *Antes de la muerte*, de 1979, y se volcó a la ruptura morfosintáctica en sus trabajos posteriores.” (Mazzotti, 2006).

Siendo una propuesta sumamente interesante, pero que cae en una relatividad basada en ciertas inclinaciones que favorecen a Kloaka y a sus poetas a ser fundadores de este segundo gran núcleo de la poesía peruana, preferimos optar por una esquematización más objetiva y sólida, la generación de los 80 que comprende desde 1975 a 1990.

De esta manera estaríamos delimitando nuestro periodo y nuestra noción de generación al grupo de poetas que participan de determinado momento histórico social y que se nutren del espíritu de cierta época para la producción de su literatura, desembocando, particularmente en los poesía del 80, en diversas estéticas. Ello daría como resultado una generación particularmente heterogénea.

En el siguiente cuadro que elabora Carlos García Bedoya se pueden ubicar con exactitud los periodos aludidos y la generación 80 en particular. (García-Bedoya, 2012)

		Nacidos entre		
Generación	Iniciación	Mayores	Núcleo central	Menores
Novecientos	1990-1915	1870-1876	1877-1884	1885-1891
Centenario	1915-1930	1885-1891	1892-1899	1900-1906
Treinta	1930-1945	1900-1906	1907-1914	1915-1921
Cincuenta	1945-1960	1915-1921	1922-1929	1930-1936
Sesenta-Setenta	1960-1975	1930-1936	1937-1944	1945-1951
Ochenta	1975-1990	1945-1951	1952-1959	1960-1966
Noventa	1990-2005	1960-1966	1967-1974	1975-1981

4.3.2 El problema de las antologías literarias

En los años 60, el crítico literario Leónidas Cevallos, publica *Los Nuevos* una antología que reúne a los más representativos poetas del periodo y que; no obstante, tiene grandes omisiones como Luis Hernández, Javier Heraud, César Calvo, entre otros, y que con el tiempo quedaron, efectivamente, como los poetas ineludibles no solo de ese periodo sino de la poesía peruana del siglo XX. Esta antología reconocida como un documento en la historia de la crítica peruana, es un buen ejemplo para ilustrar las dinámicas del aparato crítico; catapultó a sus antologados a la palestra de la nueva poesía latinoamericana y los posicionó en un altar privilegiado del parnaso, pero no por eso las grandes omisiones cayeron al olvido, las no menos importantes propuestas poéticas de Javier Heraud y Luis Hernández, por ejemplo, hoy son iconos no solo poéticos, sino ideológicos y culturales. Esto se explica porque la crítica ha venido cumpliendo su función cuestionadora y ha venido

renovando los cánones impuestos por las visiones del momento como hemos visto lo explica Cornejo Polar; si la crítica no hubiera atendido aquellas otras voces, quizá por su valor literario innegable, serían poetas reconocidos, pero su reconocimiento quedaría en las esferas subterráneas, entre círculos de lectores aficionados y como símbolos marginales de su periodo. Gracias a una revisión y renovación de las miradas críticas, los periodos se van nutriendo de propuestas antes invisibles; la labor investigativa dota de riqueza a los parámetros de la tradición literaria, la complementa y la sistematiza. Sin investigación estamos condenados a repetir visiones retrógradas, postergando perennemente las propuestas que no participan del sector literario culto o que simplemente no han gozado de alguna notoriedad mediática.

En los 70 ocurre algo similar, la antología de José Miguel Oviedo incorpora al canon a 13 poetas siguiendo como tópico la vertiente conversacional que se había afirmado en los 60 y que en los 70 se daba desde los sectores provincianos y adquiría matices urbanos, sumando las voces de la calle en un lirismo que buscaba aprehender la realidad íntegramente. En este caso la omisión más escandalosa podría ser la de Jorge Pimentel, uno de los líderes de Hora Zero, movimiento literario que logra más posiciones dentro de la antología; incluso constantemente se tiende a pensar en *Estos 13* como la antología de Hora Zero.

La postergación de Pimentel no significó su olvido dentro del parnaso, existieron otras formas de ubicarse dentro del circuito literario y se hicieron estudios posteriores que criticaron incluso la omisión del poeta en esta antología. El olvido no se dio por dos factores; el primero, como sucedió en *Los nuevos*, es que existió una crítica que supo revalorar y acuñar nuevas voces; el segundo, es que el circuito literario no obedecía a un monopolio, había una variedad de accesos que permitían buscar salidas sin una antología bajo el brazo. La prensa es un ejemplo, muchos de los poetas tenían acceso a ella, por otro lado, la publicación servía como un filtro que ahora se ha perdido; antes publicar un libro requería

de mucha constancia y sobre todo un reconocido valor literario, teniendo en cuenta que eran pocas las casas editoras que apostaban por publicar poesía.

Es decir, en los años 60 y 70 había una crítica empoderada; estaba distanciada de su objeto de estudio y sus acercamientos eran propiamente académicos. Los críticos de este periodo presentaban las propuestas que ellos creían representativas, las cuales eran sometidas a debates lo que generaba las revisiones de las mismas y redundaba en un ensanchamiento de los parámetros del canon. Por otro lado, los críticos y poetas participaban de un circuito literario accesible y diverso. Este panorama es muy distinto en los 80; hasta 1987 no existía una antología de algún crítico de la academia, las reseñas eran hechas por los propios poetas, las pequeñas editoriales empiezan a aparecer y ante los programas de becas al extranjero cuya promoción se inicia por esas épocas, los poetas también tienen la oportunidad de ingresar a la academia norteamericana y, con el tiempo, tomar posiciones dentro de ellas que les permitan ejercer la crítica sobre la literatura y los periodos de los cuales ellos mismos formaron (fueron) parte.

La antología *La última cena (1987)* con el rótulo “poesía actual” y con un prólogo que pretende ser una suerte de “balance” del periodo, que aún no acababa, es el ejemplo más evidente de cómo “una crítica” puede enarbolarse como La crítica del periodo, estableciendo una visión particular e interesada del fenómeno con la cual se oficialice en la academia⁴. Los creadores de este prólogo, de carácter integral, y antologadores fueron José Antonio Mazzotti, Roger Santiviáñez y Dávila Franco que, curiosamente, mantuvieron su anonimato como coautores durante muchos años, hecho que no sorprende teniendo en cuenta que ellos, los antologadores, son también los antologados. Es evidente que ante un posible recelo por

⁴ Algo curioso y que da pistas del manejo que la crítica hace de los textos canónicos es que en la edición de 1987 se antologa a 12 poetas, incluido Julio Heredia el cual, luego de desavenencias con José Mazzotti y algunos miembros de Kloaka, es retirado de la edición del 2012, en la que, paradójicamente, se agregan 12 poetas más.

parte de un público acucioso, la identidad de los autores debía permanecer oculta⁵. Sobre este libro quisiera detenerme para explicar, a partir de él, cómo las redes del campo se articulan. Me parece que es el mejor ejemplo de lo que venimos exponiendo, dado que es el primer documento que inicia esta legitimación del parcialismo crítico.

En primer lugar, debemos recordar la naturaleza canónica que las antologías han tenido desde siempre; los ejemplos más notables son las antologías del siglo XIX, hechas con el fin de afianzar identidades nacionales como toda la literatura de la época, la cual agrupaba diversos textos enfocados a preservar un ideario y sobre todo un canon desde el cual se mediría toda la creación que quedara fuera de esta.

Sobre la naturaleza de la antología Inmaculada Lergo Martín, en un estudio que recorre la producción antológica peruana desde finales del s. XIX hasta mediados del XX⁶, analiza la función de estos textos desde las posiciones de poder que el ejercicio antologador puede significar. En este sentido define “antología” como “una simplificación que se hace necesaria en el caso de querer presentar y divulgar lo que se considera mejor o más representativo de la producción artística literaria de una época o de un grupo determinado, pero que se convierte en un instrumento de propaganda muy valioso con el que se pueden fijar criterios e incluso determinar gustos y tendencias.” (2008, p. 35)

Quisiéramos subrayar el hecho de que se trate de un texto cuya función es “presentar y divulgar lo que se considera mejor o más representativo”, ya que consideramos que esa debe ser la consigna y que, consecuentemente, se ha asumido una especie de sinonimia entre

⁵ Los criterios e incidencias de esta publicación se conocieron años después cuando asumieron la autoría expresamente, una lectura atenta de los ensayos de Mazzotti respecto a este periodo, evidenciará múltiples parafraseos y citas textuales que no se declaran como tales, de manera que la autoría de los textos no se suponía un gran misterio hasta la declaración de la misma. No obstante, por motivo de la publicación de *La última cena: 25 años después* de Paolo de Lima, Roger Santiváñez revela que el proyecto databa del año 82 y que no salió hasta 1987 debido a que uno de los antologadores debía partir de viaje y creyeron necesario dejar un texto de esa naturaleza a manera de “legado”.

⁶ *Antologías poéticas peruanas (1853-1967) Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*.

“antología” y “representatividad”, lo que ha originado una recepción acrítica de estos textos; la sola inclusión de un escritor en alguna de estas antologías ya se suponía suficiente para considerarlo “canónico”. Por otro lado, muchas veces, ha sido (solo desde) la inclusión de un poeta en cualquier antología el origen de una serie de textos de “revaloración” de su obra, dando lugar a una crítica que hace mea culpa de no haber fijado antes su atención en él.

Preferimos considerar una antología, en primer lugar, como un texto recopilatorio antes que representativo; la representatividad tiene que partir de un juicio del texto ¿Este texto representa a una generación determinada? ¿Son los antologados lo “mejor” de ese periodo?, ¿Quiénes hacen una antología? ¿Qué intereses se esconden tras la empresa de hacer una antología? El texto de Inmaculada Lergo explora las respuestas que se tienden en un periodo fundacional de identidades, pero sirven perfectamente para entender cómo en lo último del siglo pasado se han construido pequeñas identidades poéticas, pequeños cánones que terminaron siendo, ante la soledad de propuestas, los hitos de la época.

Con una tradición de antologías que instauraron generaciones, tendencias, poetas, los ochenta tenía mucho que esperar de la crítica; sin embargo, esta nunca se manifestó de manera fehaciente, salvo reseñas o recuentos de la producción anual, no hubo una academia que tomara el riesgo de intentar una sistematización o juicio alguno. Ante esto, la aparición de *La última cena* (1987) llama la atención por ser un texto que no solo recopila la producción de la época, a manera de plaqueta o muestrario, sino que se adjudica la labor de sistematizarla con un prólogo generoso en salvar distancias de la poesía del 70 y que formula la primera estratificación de estilos, los que ya hemos mencionado con anterioridad:

Transcurrido el tiempo suficiente como para ensayar un acercamiento a la poesía peruana actual, esta muestra pretende ser al mismo tiempo un panorama y una propuesta. Un panorama en la medida en que han sido seleccionados algunos textos representativos de los autores más interesantes,

y una propuesta en la medida en que presenta una clasificación de las tendencias más discernibles en la poesía del 80, cuyos matices estilísticos varían entre dos signos a veces antinómicos y a veces complementarios: la actitud contestaria y expresionista, por un lado, y, la renovación de los moldes ya consagrados, por otro. (1987, p. 12-13)

Una antología de por sí, según lo expuesto por Lergo, ya resulta una herramienta canónica, pero el hecho de adjuntar un estudio preliminar que vaya más allá de ser un texto expositivo, le otorga a la antología una función que ya viene impresa con la intención de los autores de producir un texto “generacional” y sobre todo un texto que avale la selección y los inserte en el canon y por ende, en la academia.

Los dos signos que indican como los ejes de la poesía del periodo, nos hacen preguntar: ¿Cuál es el modelo o el criterio con el que no solo se selecciona, sino que también se sistematiza? La primera versión de este texto fue *Octopus*, que partía de agrupar dos tendencias: la llamada “renovación de los moldes” y otra que sería la “contestaria”⁷. A partir de esta primera agrupación se construye la muestra final del 87, ya con la sistematización de los dos “signos” que surgen de las tendencias de la primera muestra y en la que, y a la que, los autores de la antología se suscriben.

Quizá lo más criticable sea el hecho de que la producción de todo un periodo se vea analizado y estructurado a partir de dos tendencias que responden a miradas auto contemplativas o limitadas a cierto grupo o esfera; estos dos signos ejes de la poesía del periodo no surgen de una atenta mirada y un balance de la poesía producida en un periodo clave, sino de una necesidad de perpetuidad que ya venía gestándose a inicios de la década y que resultan de las dos tendencias que terminan siendo las únicas del periodo. Incluso,

⁷ Se conformaban por los “tres tristes tigres”: Eduardo Chirinos, Raúl Mendizábal y José Mazzotti; y los integrantes del grupo Kloaka: Roger Santiváñez y Domingo de Ramos, además de los más jóvenes Rafael Dávila Franco, Rodrigo Quijano y Jorge Frisancho, que se adherían a la tendencia Kloaka.

cuando se menciona el boom de la poesía escrita por mujeres se la encasilla en el segundo eje, sin atender que dicha poesía contaba con mayor representatividad y organicidad que el eje en el que se le inscribía.

De esta manera, la bandera de “generación” que enarbolan las antologías literarias cumplen objetivos reales: la canonización es el preponderante. Bajo esta perspectiva la antología *La última cena* vendría a presentar, como ellos mismos dicen, lo más representativo del periodo, es decir, la generación de los 80. No obstante, esta sería una generación particular, centralista, elitista, excluyente y hasta irresponsable, ya que parte de periodizar desde sus propias poéticas sin atender, no solo a lo que transcurría en las poéticas regionales, sino a las poéticas, verdaderamente marginales que surgían y se hacían de lugar en el circuito literario limeño.

Podríamos concluir con Lergo en lo siguiente: “las antologías son hijas de su tiempo y no obedecen únicamente a la voluntad o el gusto individual del compilador, sino a patrones contextuales que incluyen otros ámbitos de la cultura y ciertas voluntades de poder.” (2008, p. 40)

PARTE II

MARCO REFERENCIAL TEÓRICO Y CONCEPTUAL

I. LA LITERATURA MIGRANTE, UN DISCURSO HETEROGÉNEO.

La literatura, como todo discurso artístico, no solo es una práctica cultural de características particulares, sino además un lugar privilegiado para la comprensión y expresión de la cultura. Bajo esta concepción la literatura se entendería como una práctica que, a través de los artificios de la palabra, expusiera las complejidades de la cultura en la que se inserta y de la que es producto. En ese sentido, no se puede entender ningún texto literario sin entrever, cuál subtexto, el fondo y la carga sociocultural que manifiesta. No se puede concebir, en conclusión, una literatura sin conocer los referentes contextuales a los que está ligada. No es de sorprender, entonces, que el crítico Antonio Cornejo Polar llegara a la conclusión que el proceso literario peruano había sido visto con el prisma equivocado al querer comprimir a la literatura en una suerte de armonías mestizas que no hacían justicia a la complejidad discursiva, estética, cultural a la que realmente respondían; una literatura cuya naturaleza no era la unidad, sino la heterogeneidad, producto de una sociedad igual de compleja.

Al entender a la literatura peruana como un corpus que debe ser sistematizado en una unidad aprehensible, lineal, homogénea, se delata una limitación para concebir sistemas literarios ajenos a los campos hegemónicos, esto es, a las literaturas no pertenecientes al sector “culto” o “erudito”, literaturas ágrafas, literaturas regionales, literaturas quechua, aymara, etc., literaturas que no por postergadas son inexistentes. Esta limitación parte de una premisa fundamental que ya advertía Mariátegui en sus *7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana*: la literatura peruana, y la concepción de lo que es o no tal, va de la mano de la concepción y de la idea que los sujetos sociales tengan de *nación*. Mariátegui vio en los Yaravíes de Mariano Melgar el germen de lo nacional “el primer momento

peruano” (Mariátegui, p. 1969)⁸ de nuestra literatura; la inserción de lo andino dentro de un marco colonial y una poesía popular que molestaba a la crítica limeña de la época por sus versos, por “una sintaxis un tanto callejera” y “el empleo de giros plebeyos”. De esta manera, Mariátegui ya entendía que el rumbo de una literatura nacional iba por los senderos de la inspiración indígena, rural, provinciana, elementos que significan para él la apertura de un nuevo tiempo en la historia de la literatura. No obstante, la crítica de Mariátegui abre las puertas para la concepción de una literatura que no solo sea nacional, por la inserción de elementos indígenas, sino por otros que no siendo de esta naturaleza también conforman el entramado cultural peruano.

En un marco contemporáneo, se parte de las consideraciones teóricas que entienden a la literatura peruana como un corpus multicultural, una literatura heterogénea, para luego insertar en esta lógica a los textos específicos, partiendo de la premisa de que la literatura migrante es, como todas las literaturas peruanas, heterogénea y partícipe de una totalidad mayor y no menos conflictiva. Se debe basar en los postulados teóricos de Antonio Cornejo Polar, quien propone esta categoría de heterogeneidad y la entiende como la característica fundamental (y fundadora) de la literatura nacional y que tiende, además, puentes para su aplicación en las literaturas latinoamericanas, una comprensión ambiciosa en la que toda Latinoamérica resulta una totalidad contradictoria (Cornejo, p. 1989).

El proceso literario había sido visto como una secuencia de proyectos homogéneos orientados bajo la mirada centralista de la academia hispanista, la historiografía literaria no había salido de la comprensión sistemática que reclamaba unidad en los procesos literarios para poder aprehenderlos. No obstante, esta perspectiva en los estudios literarios limitaba su

⁸ Interesante como Mariátegui emite esta sentencia para oponerse a la visión que José de la Riva Agüero tiene de Melgar, a quien considera “un momento curioso de la literatura peruana”. Nuevamente, se trata de la concepción de “nación” que maneje el intelectual y, sobre todo, del proyecto nacional al que se adhiere.

campo de acción y le dificultaba “comprender que incluso dentro del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias.” (Cornejo, p. 1989). Por ello se entiende que a pesar de obviar las otras literaturas, cuya naturaleza no es menos compleja, la heterogeneidad se encontraba hasta en la propia, y pretendida unitaria, literatura culta. Los ejemplos de Ricardo Palma y el Inca Garcilaso son los más claros.⁹

A medida que los proyectos nacionales han variado en el transcurso de la historia del Perú, los proyectos canónicos de literatura, entendida como representativa de la nación, se han modificado, también, apuntando a una apertura y un ingreso paulatino de lo indígena y posteriormente de lo popular como elementos identitarios de lo nacional.¹⁰

Y es en este panorama, en el que la literatura se pluriculturaliza, que el aparato teórico para estudiarla se vuelve insuficiente y colapsa. Sencillamente porque una sistematización que uniformiza su literatura no puede atender a manifestaciones que exceden naturalezas homogéneas.

Las categoría heterogeneidad en contraposición a transculturalidad¹¹, que opera bajo la percepción de que el fin último es la unión de los elementos de una o más culturas distintas en un todo armónico, y en el que las partes a pesar de ser parte de un conjunto, reconozcan aun su identidad,¹² enfatiza precisamente en aquello que la transculturalidad niega; las

⁹ Sobre estos dos autores y sus discursos que Cornejo denomina “armonías imposibles” se puede ver los respectivos análisis en el libro *Escribir en el aire* del mismo autor.

¹⁰ El ejemplo más resaltante es el gobierno populista de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), en el cual se emprendió la reforma agraria que expropiaría a los hacendados de sus tierras para entregarlas a los campesinos que las trabajaban. Por otro lado, instituyó el quechua como idioma nacional y mantuvo una relación cercana con los narradores y poetas de la época, trabajando muchos de ellos en instituciones gubernamentales. El poeta en este momento de la historia, tenía una presencia e importancia en la vida política del país. Situación que cambia radicalmente hacia finales de los 80, en que la figura del poeta se ve desplazada del acontecer político y social y con frecuencia suele ser visto como un marginal.

¹¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI 1987.

¹² Entran a tallar, además, las frecuentes negociaciones que implica el dejar y acuñar ciertos elementos que permitan el diálogo entre las culturas en juego, diálogo que no se da bajo la perspectiva de la heterogeneidad que no permite unión sino más bien diferenciación entre sus componentes culturales, tal como lo veremos adelante.

diferencias y conflictos entre estos elementos internos se rehúsan rotundamente a la síntesis cultural, festejando incluso la diferencia antes que la uniformidad. Por ello, es importante diferenciar heterogeneidad de otra categoría que es usada también, para explicar la pluriculturalidad latinoamericana, como lo es el término hibridez¹³. Este es un concepto gestado a finales de la década de los ochenta bajo un contexto latinoamericano en el que las economías del sur se inician en el nuevo sistema neoliberal, y cuyas consecuencias estaban empezando a dramatizarse en la medida en que la pretendida modernidad acarrea riesgos en las identidades de los pueblos amerindios; la hibridez cultural que propone García Canclini concibe en que todo este proceso acarreará, tarde o temprano, la síntesis total de todos las influencias culturales, producto también de la masificación de la cultura occidental, yanqui sobre todo, en Latinoamérica; de modo que en el conjunto solución final los elementos, algunas vez diferenciados, terminen por confundirse en un producto nuevo y original: un conflicto coyuntural entre modernidad y tradición.

La heterogeneidad, lejos de cualquier comunión, transacción, negociación o diálogo (lo que implicaría ceder ante otras costumbres e identidades y aceptar elementos a la vez que se renuncia a otros) ante el contacto con otras culturas, exagera la delimitación de espacios, tiempos, lenguas, fijando en el conflicto, que supone la imposibilidad de su armonía, la compleja densidad de un discurso disgregado que caracteriza la identidad de las culturas latinoamericanas. Ello no consistiría en la búsqueda de la armonía, ni en un intento constante de uniformizar sus culturas, sino, por el contrario, la feliz concurrencia no sincrética de sus identidades diversas.

Antonio Cornejo Polar definiría a las literaturas (sociedades y culturas) como la peruana, en contraste de las que apuntan a una uniformidad, de la siguiente manera:

¹³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo 1990.

“Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto.”¹⁴(Cornejo, p. 2013). En esa zona de “ambigüedad y conflicto” es donde radica lo específico de las literaturas heterogéneas; en la imposibilidad de aprehender la confluencia de dos o más factores de diversas procedencias culturales. Obviamente, los textos heterogéneos responden a instancias previas a su concretización, como el sujeto enunciador, el medio de la enunciación y el discurso enunciado, todas de carácter plural tal como la sociedad de la que proceden.

En ese sentido la literatura migrante, para el caso concreto, la poesía migrante, estaría inscrita y sería una literatura heterogénea que conformaría parte de otra de mayor heterogeneidad que es la literatura peruana en sí, entendiendo a esta última como la que alberga literaturas internas varias, todas de carácter nacional y autónomo, y que harían de su conjunto una totalidad contradictoria, ciñéndonos, claro, al sistema teórico de Cornejo.

Si asumimos que la poesía migrante constituye una literatura heterogénea se debe empezar por definirla en relación a la categoría de heterogeneidad y cómo lo usaremos para explicar este corpus.

La poesía migrante como literatura heterogénea tendría su punto alto, y por eso conflictivo, en el encuentro que en el texto hacen las dos culturas partícipes del discurso: la cultura hispana (ciudad) y la cultura andina (provincia). Dicotomía que puede variar dependiendo de los elementos culturales y sus distintas procedencias, de tal manera que

¹⁴ La categoría heterogeneidad es trabajada por el autor a lo largo de su producción crítica, así el concepto se puede rastrear, en sus gérmenes, desde sus primeros trabajos hasta los más orgánicos como *Escribir en el aire*. El texto al que corresponde la cita es “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural” artículo que integra el volumen *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2013.

podría tratarse de una fórmula hispana/oriental, hispana/andina/oriental, en el caso del ingreso de la cultura amazónica o , incluso, hispana/americana, en el caso de una migración hacia los estados americanos. Lo que resulta en un sistema con una plataforma abierta de posibilidades tanto como de perspectivas migrantes y lugares socioculturales de partida y destino puedan existir y que supondría, a su vez, una aplicación indefinida de los principios básicos de la propuesta del discurso heterogéneo, en este caso migrante.

Si en primer término la poesía migrante responde al estatuto de heterogeneidad, es también porque sus planteamientos se inician en el seno del análisis de un discurso no exclusivamente migrante, sino cultural. La propuesta teórica de Cornejo basa sus planteamientos en el discurso pluricultural, los textos, para después, en la última etapa de su pensamiento, remitirse a las subjetividades, es decir, ya no al texto producido, sino al sujeto enunciator. ¹⁵El sujeto migrante surge, entonces, de una consecuencia del sistema teórico de Cornejo: no hay sujeto que mejor ejemplifique la experiencia heterogénea y en el que se pueda ver con mayor claridad el resultado de los múltiples traslados físicos y psíquicos entre las diferentes instancias socioculturales que habitan el país. Dentro de esta lógica no habría mejor caso para su estudio que la experiencia de José María Arguedas como migrante¹⁶, en cuya producción se basa el aparato teórico de Cornejo Polar.

Como concluiría Cornejo Polar en una respuesta a Roberto Paoli: “El concepto de heterogeneidad, en suma, expresa la índole plural, heteróclita y conflictiva de esta literatura

¹⁵ Raúl Bueno en su artículo “Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de Estudios Culturales.” (Ver bibliografía) Enfatiza en la idea que el sujeto migrante que propone Cornejo Polar responde a una naturaleza heterogénea y postula además el planteamiento en el que nos apoyamos: hay un desplazamiento de una teoría de la producción del discurso, heterogeneidad, a una teoría del sujeto que produce el discurso.

¹⁶ Interesante y altamente complejo el caso de Arguedas, en el cual la migración se da en diferentes grados y aspectos de su vida y obra; a nivel de la lengua, la dicotomía quechua-español o español-quechua; a nivel espacial, es un migrante que ha recorrido gran parte del territorio peruano; a nivel cultural, a pesar de no ser indígena, la cultura andina está sumamente presente en los textos del autor y es con la cual se identifica plenamente.

a caballo entre dos universos distintos.” (2013, p. 119-122). En el caso de Arguedas está el hecho del ande y la ciudad, el quechua y el español, las múltiples experiencias vitales y culturales que se condensan en su escritura. La pluralidad de los poetas migrantes radica en, por lo menos, dos puntos básicos ya señalados en este trabajo, la ciudad y el campo, que para este trabajo pueden tener variantes; el lugar de origen podría ser cualquier provincia, mas la delimitación radica en el destino y el lugar de enunciación: Lima, la ciudad. De tal manera, se oponen como dos universos antagónicos: la cultura capitalina, limeña en particular, y la cultura provinciana, sin ninguna localidad exclusiva. A partir de esta delimitación espacial de los desplazamientos, se puede marcar cuestiones más profundas, como la delimitación de las fronteras que se manifiestan entre las culturas, las lenguas, y los grados de heterogeneidad en las diferentes producciones textuales de los poetas, señalando variantes, pues no todos son migrantes de igual condición (naturaleza), ni conciben el fenómeno, mucho menos lo expresan de la misma manera.

Sobre esta multiplicidad en los diferentes niveles comunicativos y estructurales, Cornejo apunta lo siguiente: “Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites.” (Cornejo, p. 1994). En ese sentido, la heterogeneidad alcanza no solo al discurso, sino, a cada elemento que interviene en la comunicación y producción de este.

Tal como lo entiende Raúl Bueno, el modelo teórico de Cornejo Polar alude a las instancias del modelo comunicativo de Jakobson¹⁷; la referencialidad, los códigos, medios, sujetos, serán para el autor elementos identificables en el modelo de Cornejo, por lo cual las

¹⁷ Raúl Bueno trabaja la relación sujeto heterogéneo-sujeto migrante como una conclusión del modelo teórico de Cornejo Polar. En “Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales” basa su análisis en el modelo de comunicación de Román Jakobson, el cual sufre modificaciones al ser aplicado a la literatura heterogénea que plantea Cornejo, estableciendo diferentes niveles de heterogeneidad: referencialidad, códigos/mensaje, medio, sujetos, discursos.

aplica para explicar las heterogeneidades intrínsecas en la producción del discurso. Esta propuesta resulta bastante provechosa a la hora de desentrañar la naturaleza del discurso migrante, ya que siendo heterogéneo por excelencia, permite acceder a los diferentes estratos donde se gesta la heterogeneidad, producto de una subjetividad disgregada, como lo es la (del) migrante.

La primera instancia es la “referencialidad”. El discurso de las literaturas heterogéneas tiene referencias contextuales diferentes de la de su propio contexto y esta es su naturaleza: conducir a otros referentes que estén fuera de su contexto inmediato; la multiculturalidad se expresa en una cadena de contextos que excede la instancia enunciativa original. Para el caso del discurso migrante, propiamente: los discursos son enunciados desde una ciudad, la capital, y sus referentes contextuales corresponden a este lugar; sin embargo, su carácter heterogéneo no le permite asimilar unidireccionalmente esta experiencia cultural y su subjetividad disgregada aún elementos y contextos que no corresponden a esta primera situación, sino que son de otros espacios, momentos y culturas distintas, en este caso la provinciana. En el discurso migrante, una constante es la confluencia de distintos referentes contextuales que generan un texto complejo, y que atañe a más de un lugar enunciativo. Puede haber un contexto, pero por la función referencial, los discursos traen consigo determinados elementos referenciales, que no siempre tienen por qué coincidir con el contexto de origen. Incluso a partir de esta selectividad de los referentes, por medio del mensaje, se puede concebir contextos heterogéneos. Los referentes son parte de un contexto, pero estos son señalados por un mensaje determinado, de manera que el contexto funciona como un fondo que da soporte a los referentes y al mensaje que los selecciona. En el texto migrante accedemos primeramente a los elementos referenciales ordenados por el mensaje y, posteriormente, en un substrato más profundo, al contexto que da soporte semántico a la estructura.

En este primer punto la heterogeneidad se da a nivel aparentemente superficial, pero este involucra una cadena de actores que intervienen atípicamente de lo que funcionarían en las literaturas homogéneas, en las que, contrariamente a las heterogéneas, las instancias coinciden totalmente, todas remiten a un solo contexto.

La segunda instancia vendría a ser Códigos/Mensaje. En el plano textual, así como hay coincidencia multicultural, coexisten, además, en primera instancia, lenguas de distinto origen, el quechua, español, aymara, etc., que intercambian turnos para registrarse en la estructura del texto, así también ocurre la coincidencia de las lenguas culta y popular como sus distintos niveles de uso. Esta coincidencia estará marcada en ciertos casos por una participación jerarquizada o por una filiación distintiva para cada lengua; en el discurso migrante, por ejemplo, el ingreso de palabras o elementos quechuas en el texto, traerá consigo una carga afectiva mucho mayor que cuando la comunicación se da bajo los regímenes del español. La lengua nativa estará asociada a un estado afectivo, a un plano psíquico nostálgico, a un espacio idílico; la subjetividad migrante, como ya hemos mencionado, insiste en la distinción de los planos varios que residen en él, en ese sentido sucede lo mismo con los códigos, cada uno se remitirá a cierto plano de pertenencia, en una suerte de conjuntos que conmutan, pero cuya identidad son diferenciables entre sí. Cornejo Polar indica:

(...) el paso de una cultura a otra, en más de un sentido contrapuestas, cuyo signo mayor es un bilingüismo que aun si fuera simétrico –y casi nunca lo es –produce una aguda ansiedad por la confusa hibridación de lealtades y pragmatismos y –a fin de cuentas –por la coexistencia de competencias lingüísticas desigualmente efectivas y como enraizadas en una memoria que está trozada en geografías, historias y experiencias disimiles que *se intercomunican, por cierto, pero preservan con rigor su vínculo con el idioma en que se les vivió.* (1995, p.104)¹⁸

¹⁸ Énfasis mío.

Un ejemplo de la confluencia de estos dos registros se encuentra en el huayno “Adiós pueblo de Ayacucho”¹⁹, en el que el uso del español con el quechua se alterna a fin de ofrecer un mayor énfasis a los valores semánticos que cada lengua posee y a los estados afectivos a los que refiere.

Por otro lado, lo mismo se puede aplicar a las intervenciones de la lengua popular y la lengua culta, en diversos textos migrantes ocurre una constante alusión al habla “coloquial”, callejero, hasta marginal, que pugna espacio con el habla culta, la cual no deja de intervenir. Existen, además, distintos niveles en que el habla popular es usada, lo interesante es que en ningún caso las intervenciones buscan armonizar el texto, todo lo contrario, están ahí para increpar a la lengua “dominante”, socavando sus principios, su

¹⁹ Adiós Pueblo de Ayacucho (Fragmento)

Adiós pueblo de Ayacucho, perlaschallay,
donde he padecido tanto, perlaschallay,
ciertas malas voluntades, perlaschallay,
hacen que yo me retire, perlaschallay.

Paqarinmi ripuchkani, perlaschallay,
mana pitaq despedispa, perlaschallay,
kausaspaycha kutimusaq, perlaschallay,
wañuqpayqa manañacha, perlaschallay.

Adiós pueblo de Ayacucho, perlaschallay,
ripuqtaña qawariway, perlaschallay,
por más lejos que me encuentre, perlaschallay,
nunca podré olvidarte, perlaschallay.

TRADUCCION

(2da. y 3ra. estrofa)

Mañana me voy, perlita mía,
sin despedirme de nadie, perlita mía,
si vivo, volveré, perlita mía,
si muero, ya no, perlita mía.
Adiós pueblo de Ayacucho, perlita mía,
mírame, ya me voy, perlita mía,
por más lejos que me encuentre, perlita mía,
nunca podré olvidarte, perlita mía.

Como puede verse, el hablante usa el español cuando se dirige hacia otro indeterminado, en un tono informativo y hasta impersonal. En la segunda estrofa el hablante usa un tono confesional, reflexivo y más íntimo, ya no se refiere a las circunstancias de su partida sino a los sentimientos que esta despierta. El uso de las lenguas, evidentemente, no es arbitrario en ningún sentido.

estructura, entonces el uso de estos códigos obedece a fines confrontacionales que, mediante la distinción de sus cualidades, logran zonas conflictivas altamente heterogéneas.

De ahí puede partir la interacción entre literatura erudita y literatura popular; en el texto migrante ambas pueden participar con distintos elementos o referentes propios de su constitución, crear contacto, pugnas lingüísticas, mas no mezclarse. El texto migrante funciona como un lugar de reunión mas no de unión, que permite una interacción que en ningún caso puede ser dialéctica, pues dejaría de ser migrante, heterogénea y pasaría a otros niveles sincréticos que otras categorías podrían explicar mejor.²⁰

En el caso del Medio, referente a los canales de expresión, estos se pueden dar en distintos niveles y bajo diferentes modalidades, aluden, en ese sentido y para el caso migrante, a textos heterogéneos culturales en general, no necesariamente escritos. Ocurre, por ejemplo, que en textos de Ciro Alegría o José María Arguedas, la inserción de los cantos andinos le otorgan un perfil rítmico a la estructura narrativa. Puede haber textos en los que además confluyan la oralidad y la escritura, cada una bajo su espacio propio, por ejemplo en *Los ríos profundos* de Arguedas, es usual la presencia de cantos quechuas que enfatizan o dan mayor profundidad semántica a la experiencia migrante, un caso particular es el llamado “jarahui de la despedida”:²¹

¡No te olvides mi pequeño, /no te olvides! /Cerro blanco/ hazlo volver/ agua de la montaña,
manantial de la pampa/ que nunca muera de sed

²⁰ Me refiero a la categoría de Transculturación e Hibridez, las cuales ya explicamos con anterioridad.

²¹ El texto original en quechua es este:

¡Ay warmallay warma/ yuyaykunkim, yuyaykunkim!/ Jhatun yurak' ork'o/ kutiykachimunki;/ abrapi,/ puquio,
pampapi puquio/ yant'atak'yakuyanman.

Alkunchallay, kutiykamunchu/ raprachaykipi apaykamunki/ Riti ork'o, jhatun riti ork'o/ yank'atak'/ ñannimpi
ritiwak/ yank'atak' wayra/ ñannimpi k'ochpaykunkiman

Amas pára amas pára/ aypankichu; / Amas k'ak'a, amas k'ak'a/ ñannimpi tuñinkichu

¡Ay warmallay warma/ kutiykamunki/ kutiykamunkikuni!

Halcón cárgalo en tus alas/ y hazlo volver/ inmensa nieve, padre de la nieve, /no lo hieras en el camino./ mal viento/ no lo toques

Lluvia de tormenta,/ no lo alcances./¡no precipicio, atroz precipicio,/ no lo sorprendas!/
¡Hijo mío,/ has de volver,/ Has de volver! (Arguedas, p. 2001)

En cuanto al discurso, este sería la conclusión concreta de las estancias antes señaladas, a la vez que el espacio en el que se dan sus interacciones. El discurso heterogéneo es a la vez producto de otras heterogeneidades múltiples que se dan internamente dentro del texto. Estas se develan en sustratos semánticos más profundos, pero no menos identificables y enfatizan constantemente sus límites y diferencias. En el caso del discurso migrante, hay instancias más reconocibles que otras, por ejemplo, la referencialidad o los propios discursos culturales que, debido a sus naturalezas antagónicas, son puntos característicos (cruciales) a la hora de identificar textos como migrantes o no.

Dentro de cada discurso se hallan elementos claves que enriquecen, aún más, la heterogeneidad de los textos resultantes y que permiten que el conflicto sea irresoluble, reafirmando la grieta entre ambas esferas socioculturales. Al reconocer esta autonomía entre ellos, se puede llegar a identificarlos, conocerlos y comprender cuáles son las dinámicas que los llevan a insertarse en ámbitos que están fuera del lugar común; cómo y por qué el discurso andino termina siendo actualizado en un texto escrito en lengua culta cuando es parte de un discurso que lo confronta con culturas y lenguas con las que no se relaciona en su espacio natural. Esas interacciones son las que permiten la comprensión del discurso migrante como discurso heterogéneo, un discurso que “actúan tiempos también variados; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia.” (Cornejo Polar, p. 1994)

Con anterioridad nos hemos encargado en identificar y explicar el discurso migrante como un discurso heterogéneo y, a través del mapa de comunicación lingüística de Jakobson que traza Raúl Bueno para recorrer las heterogeneidades internas de este, comprender la densa naturaleza semántica que una red de heterogeneidades culturales nos puede ofrecer en el texto.

II. EL SUJETO MIGRANTE: UNA CATEGORÍA HETEROGÉNEA.

En el apartado anterior se ha explicado qué se considera discurso migrante; su carácter heterogéneo dentro de la línea del pensamiento y sistema teórico de Antonio Cornejo Polar, así como la contextualización de la lectura de Jakobson que hace Raúl Bueno, empleando ejemplos de la cultura migrante que dialogan con la poesía en estudio. Por ello, en la presente sección se desarrollará la categoría migrante que puntualmente trabaja Cornejo Polar, esto es, el sujeto migrante.

Durante el desarrollo del pensamiento teórico de Cornejo Polar alrededor de las literaturas latinoamericanas y de la categoría de heterogeneidad para definir las como tal, su análisis se ha ido construyendo a partir del cuestionamiento y estudio del discurso propiamente; sin embargo, en esta última etapa, Cornejo vuelve la vista al sujeto enunciador y productor del discurso, acuñando una nueva categoría que será producto de las anteriores: el sujeto migrante. La noción del sujeto migrante se desplaza del sujeto representado en las literaturas y escenificaciones culturales heterogéneas al sujeto que produce estas representaciones. Esto es, salir de lo textual para abocarse al sujeto enunciador; si bien los trabajos de Cornejo estudiaban a los personajes heterogéneos que transitaban las novelas indigenistas, posteriormente irá más allá del texto, viéndolo como el producto de una instancia heterogénea mayor, el sujeto. Luego surgen sus trabajos sobre José María Arguedas y la experiencia como migrante y, posteriormente, su propio reconocimiento como un sujeto “felizmente” heterogéneo.

Si bien la categoría de sujeto migrante se desarrolla a partir del contexto del ande-ciudad, es decir, se reconoce a este sujeto como proveniente del mundo indígena y en particular se toma el caso de Arguedas como ejemplar, la categoría no es cerrada, pudiéndose aplicar a otros contextos y terrenos de origen.

A lo largo de estos últimos años, se consideró que la categoría solo podría explicar los textos heterogéneos que provinieran de la reunión de un elemento capitalino con uno andino; los estudios han explotado en analizar el impacto que una cultura tan ancestral como la indígena podría sufrir ante el encuentro de la avasalladora occidental; sin embargo, creemos que la aplicación no tiene por qué ser intransigente ni en los planteamientos, ni en las consecuencias que pueden originar. Asumiendo que una categoría, dentro del terreno de la teorización literaria y la ciencia en general, solo puede tener ese estatuto si posee proyecciones y aplicaciones universales o pretensiones comprobadas por lo menos, se considera que la categoría de sujeto migrante puede ser entendida como una categoría latinoamericana aplicable como herramienta de análisis en/a todo espacio cultural donde el fenómeno de la migración implique un diálogo *no dialéctico* (Cornejo, p.1996) entre las culturas existentes. Esto se da por lo general en sociedades que están inmersas en el proceso aún de modernidad o en las que las culturas tradicionales aún mantengan resistencia y permanencia en relación con los procesos modernizadores o, en este momento de la historia, globalizadores.²²

Antes de continuar, habría que hacer una diferencia entre el sujeto mestizo que apunta a la transculturalidad del discurso y el sujeto migrante que apunta a su heterogeneidad. En el primer sujeto, hay una aspiración sincrética, debido a la necesidad de condensar las múltiples experiencias y culturas que hay en él a través de negociaciones para

²² Néstor García Canclini se refiere a este proceso en *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

su permanencia. En el segundo, el sujeto no pretende ninguna conciliación, yuxtapone los elementos varios, se reafirma en las propias diferencias y constituye su propia identidad en la celebración de este contraste:

(...) si el sujeto mestizo intenta rearmonizar su disturbado orden discursivo, sometiéndolo a la urgencia de una identidad tanto más fuerte cuanto que se sabe quebradiza, el migrante como que deja que se esparza su lenguaje, contaminándolo o no, sobre la superficie y en las profundidades de una deriva en cuyas estaciones se arman intertextos vulnerables y efímeros, desacompañados, porque su figuración primera es la de un sujeto siempre desplazado. (Cornejo1995, p. 106)

Cornejo Polar en el artículo Condición migrante establece las coordenadas para identificar al sujeto migrante y sus diferencias con los sujeto de las otras categorías que involucran la migración “(...) pretendo examinar, primero, la configuración de un sujeto que no sustituye pero si reposiciona a los hasta ahora privilegiados, el indio o el mestizo, e indagar en el tejido de una red articuladora multicultural que, desde este punto de vista, no obedece más que parcialmente a los códigos de la transculturación. Se trata de la figura del migrante y del sentido de la migración.” (1995, p.102). En ese sentido, el sujeto migrante se ubicará en una instancia distinta que la que posiciona la transculturalidad; un estado de divergencia que no pretende simplificarse. Esto último no necesariamente indica una polarización de conceptos; bajo el fenómeno migratorio, como fenómeno social, se pueden originar distintas interacciones culturales, dando lugar a la transculturación en algunos casos y en otros la hibridez, un ejemplo de ello es la chicha²³, producto de la migración pero que

²³ Aquí nos referimos al género musical; sin embargo, este surge y pertenece al campo de la denominada “cultura chicha”. Al respecto, Dorian Espezuá, en un artículo del mismo nombre, señala: “Algunos creen que lo chicha, al igual que el mestizaje, degenera los elementos culturales provenientes de las diferentes tradiciones que lo conforman. Sin embargo, lo chicha se diferencia de ellas porque recrea un nuevo rostro, cultural que resulta del encuentro, ciertamente conflictivo, de las diferentes tradiciones culturales. Estas no solo se manifiestan en la tecnocumbia o en la música tropical andina sino también en la comida, las creencias religiosas, el lenguaje o la arquitectura. Una de las características de lo chicha es que, por necesidad o inevitable contacto, transgrede los modelos culturales hegemónicos, normativos o estándares. De este modo, podemos hablar de lo chicha como aquello que mezcla, subvierte y bambea elementos que provienen de diferentes estratos y niveles sociales. La cultura y el discurso chicha forman parte del proceso deslegitimador que se burla de un sistema caduco que nunca funcionó y aún no funciona. En ese sentido se refiere a lo “extraoficial”, al

armoniza los elementos de distinta procedencia como el huayno andino y la cumbia costeña entre otros. Es un producto de la migración que es híbrido.

El sujeto migrante será aquel que manifieste los múltiples grados que la heterogeneidad opera en las subjetividades y discursos; es aquel que ha transitado por espacios, que se ha desplazado entre la oralidad y la escritura, entre lo urbano y lo rural o campesino, entre el español y el quechua y las culturas que estas encarnan. Es un sujeto plural, descentrado, en el sentido que no unifica su identidad en una armonía, sino que se encarga de confrontar sus componentes: “(...) el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de estos tiempos y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros.” (Cornejo, p. 1995)

El acto de migrar supone ese “descentramiento” por los constantes viajes físicos que alteran la psique del sujeto, que no solo pasa por estos espacios, culturas, lenguas, sino que ellas pasan por él, a diferencia del forastero, dejando marcas en (la constitución de) su identidad, Cornejo Polar definiría la experiencia de esta manera:

Después de todo migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura. (1995, p.103).

país real y paralelo que no corresponde con el país imaginario. Lo chicha es lo informal en el sentido de no formal; es lo carnavalesco en el sentido de no oficial; es lo emergente integrador en una sociedad dividida por taras sociales. Pero lo chicha “invade” el espacio del Otro hegemónico, lo incomoda, lo irrita, lo perturba, para después integrarse al campo cultural distinto.” (2009). Como vemos, “lo chicha” responde a un fenómeno sincrético posterior a lo migrante y su dinámica está caracterizada por la asimilación en lugar de la diferenciación de los elementos culturales.

No solo son los lugares, sino también los tiempos en los que estos se insertan y toman una carga semántica definida cuando se presentan en los textos, de manera que hay un ayer, asociado a la infancia feliz, hay un hoy, que se presenta en un espacio hostil y que se actualizan por medio de la memoria que las trae juntas, pero distanciadas y contrastándose, en una suerte de texto atemporal. “Nostalgia” supone actualizar las experiencias provincianas y someterlas a contraste con las actuales. Es una práctica que se convierte en un modo de vida: el migrante por naturaleza está siempre constatando las diferencias entre sus espacios. Por otro lado, estas experiencias, reactivadas por la memoria migrante que contrasta constantemente, pueden volver “con rabia o con ternura” y esto supone que hay posiciones diferentes que se adoptan en la subjetividad migrante; el resentimiento por lo perdido y por las condiciones de miseria a la que se enfrenta el migrante llegando a la ciudad o, el amor por aquel contexto que marcó un etapa mejor o más entrañable de su vida. En la poesía, esto tendrá su expresión más clara; poemas migrantes como los de Leoncio Bueno que apelan a la denuncia constante y a la lucha por la mejora de vida del migrante, y poemas como los de Pedro Escribano, que recrean en el ande, y sus referencias, todo un ambiente bucólico.

Si la subjetividad migrante es disgregada por el tránsito constante de experiencias y culturas que no han sido asumidas como cohesionantes entre sí, el discurso, en su expresión particular la poesía tendrá la misma naturaleza: descentrada. Al respecto Cornejo Polar afirma:

(...) el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico” y más adelante concluye: “(...) considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado. (1996, p.841).

Como vimos con anterioridad, tanto sujeto como discurso ofrecen la misma naturaleza heterogénea bajo la lógica de que el sujeto articulará un discurso específico a partir del lugar de enunciación, es decir, proyectará sus contradicciones internas producto de los espacios conflictivos en los que habita; un contexto caótico no puede ofrecer más que producciones de similar condición.

Dentro de esta red, en la que el sujeto heterogeniza sus experiencias y discursos, surge la preocupación sobre el funcionamiento de ese locus enunciativo; ese hablar desde un aquí, pero con raíces en el ayer, o viceversa, produce un “discurso múltiplemente situado”, naturaleza que ha llevado a creer en el sujeto como un descentrado. Cornejo Polar adscribe esta denominación a la naturaleza psíquica alterada que se manifiesta en la subjetividad migrante como producto de los traslados físicos por diferentes esferas culturales, temporales y lingüísticas, lo que ocasiona una alteración en el sujeto que no llega a aprehender en una unidad la multiplicidad de elementos, sino que los confronta constantemente, como ya hemos explicado. Entonces, esta subjetividad, es producto de ese tránsito migratorio de cuerpo y conciencia por las múltiples heterogeneidades que acumula, y que genera, un sujeto migrante de naturaleza descentrada.

Aquí quisiéramos hacer un deslinde, y por ello aclaramos el contexto en el que se pronuncia este “descentramiento” en la teoría cornejiana, diferente de las coordenadas teóricas que utiliza José Antonio Mazzotti para referirse al descentramiento en la migración en su libro *Poéticas*; si bien se toma el contexto migratorio de los años 80 y a los poetas que migraron del campo a la ciudad, el autor no adscribe la teoría cornejiana, ni los enfoques de transculturación, al contexto teórico de su análisis. A pesar que varios de los poetas en estudio provienen de la provincia, algunos son estudiados aquí también, lo llamativo es que el autor considere explicar el fenómeno poético de la época bajo conceptos y tradiciones teóricas de la academia occidental, vale decir que nos acerca a un marco teórico más

cosmopolita de un proceso que; no obstante, tiene sus más profundas raíces en cuestiones más locales como convivencia e interacciones entre la cultura andina y la cultura hispana, fenómeno central del periodo en estudio y quizá, en palabras de Cornejo, “—a la par que la violencia —el de mayor relieve en el Perú contemporáneo” (1995, p.103).

Sin embargo, la migración ha sido vista desde una óptica más coyuntural que como fenómeno central desencadenante de procesos más complejos, y que alcanza todas las esferas de la sociedad peruana para explicar la producción de los discursos poéticos de la época. De manera tal, se considera al descentramiento como parte de los fenómenos que en el globo se venían dando; el conflicto de la identidad del sujeto *occidental* debido a la crisis teórica de sus discursos:

de cualquier manera, el sujeto occidental sufre desde la crisis teórica de las narrativas modernizadoras una cuestión medular que define dos polos identitarios: el de la lógica consciente con su seguridad epistemológica y el de la inconciencia y su ansia de aprehensión de la otredad. Althusser, por ejemplo, al hablar del descentramiento del sujeto, propone que el individuo no es sino una construcción imaginaria de la burguesía. El sujeto humano, para él, no es un “ego centrado en la conciencia”, sino un “sujeto descentrado, constituido por una estructura que no tiene centro tampoco, excepto en el mal reconocimiento imaginario del ego, o sea, en las formaciones ideológicas en que se reconoce a sí mismo. (Althusser 201, p. traducción mía)” (Mazzotti, p. 2002)

Este marco teórico nos parece productivo para explicar las poéticas pertenecientes a los *sujetos occidentales* que menciona; sin embargo, ¿qué ocurre si los sujetos no son de esa condición o, lo que es más importante, no se consideran occidentales, sino andinos o indígenas? Por eso la importancia de señalar y hacer el respectivo deslinde de cuál es la acepción y sobre todo cuál es el contexto para denominar que los poetas migrantes de este periodo obedecen a una subjetividad *descentrada*. Por otro lado, se distingue además que hay una intención de insertar el fenómeno peruano en el marco latinoamericano, pero bajo

el contexto de la posmodernidad que ocupa su interés en ver cómo las culturas occidentales se insertan en las ciudades, es decir, se centran en reflexionar en torno a la modernidad periférica de estas, cuestiones que se desarrollan en las polis y cuya experiencia es percibida por las clases medias. El rock, la cultura del pastiche, la radio, la cultura yanqui, etc., no son parte de la experiencia de vida de aquellas nuevas clases que se forjaban en las márgenes de la ciudad, sino que estas más bien construyeron sus propios referentes identitarios a partir del contacto con la nueva realidad: la música chicha, es el gran ejemplo, y es además la legítima banda sonora de este periodo, muy por el contrario al excesivo mérito que se le adjudica al rock subte que solo fue expresión de las clases medias limeñas. Si los verdaderos protagonistas de este periodo fueron los migrantes es irónico definir al rock como parte significativa y característica de este proceso y no al producto que fue elaborado por los propios actores.

A pesar que reconoce que a los poetas a los que se refiere, no les hace falta “imbuirse en el pensamiento posmoderno boreal a fin de proponer sus propias estrategias de desmantelamiento de las poéticas y narrativas de su irrisoria modernidad periférica” hay una necesidad de explicarlos a partir de insertar su actuar dentro del ritmo teórico e histórico mundial.

La dificultad de trasladar un sistema teórico occidental para comprender los procesos discursivos literarios de una cultura heterogénea de base andina tiende a evidenciar a la larga ciertos vacíos e inexactitudes en la interpretación, pero sobre todo en las premisas teóricas mismas.

Posteriormente, en la introducción, adscribe una referencia para entender a lo que se refiere con el término “modernidad periférica” citando a Beatriz Sarlo, ya que en su libro *Una modernidad periférica*, “examina las relaciones entre crecimiento urbano, migración y

respuestas culturales dentro *de una sociedad de características mucho más homogéneas que las de otras sociedades latinoamericanas de la época, como la peruana.* (2002, p.16)²⁴

En ese sentido, no es de extrañar que cuando Mazzotti se refiera a *descentramiento* para caracterizar a los poetas migrantes, se esté refiriendo a un contexto, que no por más abierto al plano mundial, tenga que ser el más exacto y pertinente.

La visión de Mazzotti no atiende al concepto de heterogeneidad en el que radica la naturaleza del sujeto migrante. No explica el descentramiento por fenómenos internos característicos de la cultura peruana y latinoamericana, sino por las motivaciones externas. Es por ello que queremos definir la acepción de descentramiento que usaremos de aquí en adelante, ya que es una característica fundamental para explicar y entender la subjetividad y discurso poético migrante.

El descentramiento partiría, entonces, de tres elementos que pueden resumir lo que hemos venido explicando: multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento. Tres coordenadas que se presentan como causa y efecto entre sí.

III. ¿POESÍA MIGRANTE O POESÍA DE LA MIGRACIÓN?

A partir de lo mencionado anteriormente, se puede afirmar que la literatura migrante es un discurso internamente heterogéneo al igual que su sujeto productor y la sociedad y contexto en la que se gesta. El discurso migrante como discurso heterogéneo tendría las mismas características internas, es decir, una estructura, un modelo comunicativo, como el que explicamos al principio del capítulo. En conclusión, supone un discurso autónomo y complejo.

²⁴ Énfasis mío.

La poesía es un tipo de discurso, es una expresión particular del discurso migrante, por tanto, la denominación que le corresponde es de *poesía migrante* y no *poesía de la migración* que alude más a una poesía que centra su definición en la temática que aborda y no en su naturaleza lingüística, estructural y discursiva autónoma y distinta.

Esto es lo que la diferencia de la literatura de la migración, cuyo tema en la ficción es la migración y las diferentes situaciones dramáticas que puede generar o que es usada como material en las tramas, por ejemplo, los cuentos de Julio Ramón Ribeyro y los de Enrique Congrains. Son textos que hablan de la migración mas no son discurso de esta, no se enuncian desde la experiencia propia. La mirada que nos ofrece la literatura de la migración es, por lo general, la de aquellos limeños que ven con curiosidad el fenómeno migratorio en la ciudad y que en muchos casos ofrecen un panorama crítico de la inserción de la cultura provinciana en la limeña y el cómo ambas esferas no logran comprenderse, se repelen y terminan en conflicto ante un estado inoperativo que se desentiende de la nueva población que invade Lima.

En cierto sentido, podríamos encontrar en el indigenismo primero, el que enfoca la realidad inmediata y cuestiona airadamente la injusticia que soportan los indios (Cornejo, p. 1989), un correlato de lo que es la literatura migrante; el tratamiento de las diversas situaciones que vive el provinciano en la capital desde la perspectiva del limeño: una mirada desde afuera así como de los indigenistas al hacer literatura, por medio de representaciones del indio y su cosmovisión, sin pertenecer a esa esfera cultural, promoviendo la denuncia de su condición e incorporando a nuevos sujetos como personajes dentro de la literatura. De la misma manera, opera la literatura de la migración; insertando escenas cotidianas de una Lima en transformación, cuestionando la labor del Estado en el caos imperante, pero sobre todo legitimando un nuevo sujeto como actor principal: el sujeto migrante.

La literatura migrante, la poesía migrante propiamente, actúa de manera distinta; es una poesía escrita por migrantes, obedece a un lenguaje específico que solo puede ser producido por aquellos que han transitado por las diversas esferas culturales y lingüísticas heterogéneas que integran el territorio peruano. La poesía migrante resulta de un discurso complejo por todas las heterogeneidades que encarna y que explicamos anteriormente, por eso, para determinar su autonomía como discurso, optamos por seguir los lineamientos de las categorías discurso heterogéneo y sujeto migrante que poseen una estructura de la misma naturaleza que la poesía, y ya que son actores de su producción y bajo esa lógica, denominamos a la poesía en estudio como poesía migrante.

IV. MIGRACIÓN, CONCEPTOS BÁSICOS.

En el tema de la migración como fenómeno que origina las retóricas migrantes y los discursos heterogéneos, es importante establecer los límites conceptuales de sus términos.

En el estudio teórico de las migraciones, correspondientes a las ciencias sociales, políticas y hasta económicas, se ha tendido a relativizar los términos dejando carta abierta para interpretar el término “migración” a criterio del investigador. No existe hasta ahora una teoría de la migración que obedezca a patrones y estándares previos y definidos. Lo que hay es una suerte de estudios que determinan sus límites a partir de la especialización del área y el tema que investigan.

De lo que nos vamos a servir es de conceptos básicos que trataremos de acoplar a nuestro campo de estudio, en primer lugar, el concepto de migración. Según la DRAE migración es:

“Desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales.”

Un diccionario virtual agrega “políticas” a las causas, por lo demás, se trata de la reproducción de la misma definición, así que se considerará esta como la directriz. Sin embargo, esta definición no especificaría de qué tipo de traslado se trata, a lo que agregaríamos “interna” para entender que se trata de desplazamientos dentro de un mismo territorio nacional a los que nos referimos en nuestro estudio.

Los fenómenos migratorios se clasifican con frecuencia en dos tipos, dependiendo de la relación causa-efecto que conllevan los desplazamientos humanos: a la salida de personas de un país se denominará “emigración”, en tanto que a la entrada de personas en un país que no es su origen, se llamará “inmigración”.

Esta clasificación se usa comúnmente para entender las posiciones que el migrante puede adoptar dentro del ciclo migracional, es decir, en algún momento del proceso el migrante resulta siendo un emigrante y en otra inmigrante, pudiéndose repetir y alterar condiciones respecto a cuán diverso sea el flujo migracional que toman los sujetos. Esta perspectiva es también tomada para estudios geopolíticos y económicos que permiten analizar balances poblacionales y formular soluciones para la creciente tasa demográfica que registran los países con mayor afluencia migratoria.

Este aspecto es importante en la medida que nos permite ver cómo la migración, en general, tiende a presentar un mayor número de corrientes migratorias desde países en desarrollo a países industrializados. La inmigración en ellos se vuelve parte de las políticas estatales para controlar la administración de servicios, recursos e incluso las políticas de urbanismo.

Para nuestro estudio, quisiéramos apuntar otra clasificación que se desprende de la primera o que actúa como alternativa de esta: existe una migración interna y una externa. La primera se da en relación a la condición del migrante respecto al punto de origen, ya que si

el desplazamiento implica la salida del territorio nacional hacia otro, entonces se trata de un movimiento migratorio externo. La segunda se manifiesta si este desplazamiento se da en el interior de un espacio nacional.

Esta clasificación se define en paralelo a la primera pues permite ver aspectos más particulares de los fenómenos migratorios. Sin embargo, hay reglas generales que se cumplen en ambas porque los desplazamientos siempre estarán en una relación de “anhelo de mejora”, es decir, se darán de zonas afectadas, en vías de desarrollo, hacia zonas más modernas, industrializadas o que ofrezcan mayores servicios y estabilidad. En el caso de las migraciones internas en el Perú, al hecho del centralismo excluyente que conlleva la acumulación de servicios, instituciones y demás, se sumaba el factor de la violencia política, hecho que agudizaba la situación en las provincias y que fue un detonante para la migración masiva en los 80.

Estos desplazamientos, como se indica, responden a causas determinantes que pueden ser factores externos, exógenos, o personales, endógenos. Hay una tendencia a creer que la migración en general se da solo por factores exógenos, es decir, coyunturales, o estados de guerra. La migración muchas veces también se origina por ambiciones personales que tienen que ver con una mejora educativa o laboral. Esto se da particularmente en sociedades centralistas como la peruana, en la que la modernidad y los servicios de calidad se concentran en la capital y esta se convierte en el foco atractivo sinónimo de progreso, al que todo migrante quiere llegar con el fin de mejorar su calidad de vida.²⁵

Respecto a las causas que juegan como determinantes en las migraciones, se pueden clasificar en dos: migraciones voluntarias y migraciones forzadas. Esta clasificación; sin embargo, cae en relativismos cuando intenta ser específica. Sentenciar que el motivo

²⁵ Sobre el fenómeno migratorio peruano se puede ver en *Desborde Popular y crisis del estado* de José Matos Mar.

“educacional” es prioridad para la migración de una población en desarrollo es parcializado. Hay comunidades cuya concepción de la educación está en relación a la utilidad que esta le pueda brindar para la obtención de recursos, en el caso de los campesinos agricultores, los conocimientos que poseen son empíricos y son con justicia lo que ellos consideran necesario para su desarrollo. Roberto Herrera Carassou indica además: “Lo que para una persona puede constituir una razón forzosa para abandonar el lugar de origen y migrar, para otra puede no serlo y permanecerá inmóvil indefinidamente o tomará la decisión bajo presiones mayores.” (2006, p.61)

Asimismo, en ciertos casos, como el señalado, las migraciones pueden estar condicionadas por factores extremos, que involucren una amenaza a su supervivencia en determinada región o localidad, que sea tan urgente que amerite abandonar sus posesiones para instalarse en terrenos no necesariamente acogedores. Herrera indica a “(...) las migraciones forzadas, principalmente como aquellos movimientos migratorios relacionados con factores expulsivos de carácter político, aunque también han recibido esta denominación los desplazamientos masivos provocados por causas de tipo religioso, ecológico, demográfico o económico.” (2006, p.61)

Otro factor es el tiempo ¿Cuánto tiempo debe permanecer un migrante fuera de su lugar de origen para ser llamado migrante? O el factor espacial, ¿cuál es el criterio espacial para definir si se es migrante o no. ¿Si el sujeto se traslada de una localidad a otra de la misma región, también es migrante? Al respecto S.N Eisenstadt estipula como condición básica para que una migración ocurra “no solo la distancia o el tiempo involucrado, sino el cambio del marco sociocultural del sujeto. “Definimos la migración –dice –como la transición física de un individuo o un grupo de una sociedad a la otra, lo que incluye el abandono de un estadio social para entrar en otro diferente.” (2006, p.24)

En ese sentido, no bastaría un traslado temporal de una ciudad a otra que pertenezcan a la misma región cultural, sino que debe involucrar un cambio tanto de espacio como de contexto sociocultural, y a eso deberíamos agregar que el tránsito debe estar marcado por la necesidad de acoplarse a esta nueva realidad, lo que conlleva a fagocitar la cultura existente. Bajo esta perspectiva estaríamos coincidiendo con las categorías de sujeto migrante de Cornejo.

Roberto Herrera Carassou coincide en estos criterios: “teóricamente, el término migración debe ser reservado para aquellos cambios de residencia que involucran un reajuste completo de las afiliaciones del individuo en la comunidad.(...) Es decir, si no hay un cambio cultural involucrado en el traslado de un lugar a otro, no puede hablarse de migración.” (2006, p.24).

La migración a la que nos referimos en este estudio es aquella que implica traslados dentro del territorio nacional, migración interna, por esferas culturales diversas; si bien en la perspectiva de las migraciones se considera que esta se da, propiamente como tal, siempre y cuando se transite entre espacios y contextos distintos. En el caso peruano esta condición pasa de ser eso a una característica inherente: el Perú como un espacio sociocultural altamente heterogéneo.

Precisamente por la complejidad de este proceso es que se lo ha señalado como el más importante del siglo XX, pero de por sí, todas las migraciones que se han dado en el transcurso de la historia peruana han tenido grandes consecuencias en la construcción de nuestra sociedad. En el siglo pasado, las migraciones del campo a la ciudad transformaron radicalmente el rostro de Lima y con ello del país entero. Esto no solo repercutió en la apariencia demográfica del país, sino que en los aspectos cultural, social y económico tuvo repercusiones que hasta ahora se experimenta cercanamente. Gino Germani desarrolla una

teoría de la modernización en la que las migraciones tienen un rol fundamental: “plantea que las migraciones en general son una consecuencia y se producen en el marco del proceso concebido como el paso de una sociedad tradicional a una sociedad urbana y moderna. Esta transición, que significa la ruptura con costumbres atávicas, que tienen lugar en una sociedad tradicional, se produce en cuatro etapas:

- 1) Integración de la sociedad tradicional.
- 2) Desencadenamiento de factores disgregantes y comienzos del derrumbe de la sociedad tradicional.
- 3) Aparición de sociedades duales en las que coexisten un sector moderno y uno atrasado.
- 4) Movilización social hacia las zonas en proceso de urbanización. (en Herrera Carassou, 2006, p.77)”

Haciendo las salvedades del caso, en especial con el punto 2, la teoría de Germani, se puede leer en la misma línea de la teoría cornejiana. Se trata entonces de usar las teorías de la migración y el comportamiento de las culturas dentro de un marco local, latinoamericano, que ayuden a explicar el fenómeno y no de hacerlo partícipe de fenómenos mayores que nos hagan perder la atención de los problemas y temas cruciales.

Por último, se considera que existen y debe haber tres aspectos básicos en el estudio de las migraciones:

- La motivación para migrar.
- El análisis del proceso migratorio.
- La absorción de los migrantes.

Aspectos que hemos tocado, aunque dispersamente, en este marco teórico y que encuentran mayor apoyo en la primera parte de esta investigación: el marco socio histórico de la poesía de los 80, en el que se estudia a profundidad el caso del fenómeno migratorio peruano particularmente.

PARTE III

HERMENÉUTICA

I. POESIA MIGRANTE PERUANA DE LOS 80: NUESTRA PROPUESTA

1.1 La literatura migrante peruana

Los procesos sincréticos que han atravesado nuestra sociedad y cultura, (incluso desde antes de la llegada española) han marcado profundamente, y se podría decir hasta determinado, nuestra historia como nación. La migración como fenómeno social y antropológico ha sido una constante que ha prefigurado, particularmente el siglo XX y, especialmente, el periodo que comprende entre los años 1975 y 1990, el cual es objeto de estudio en la presente tesis.

Estas movilizaciones sociales encuentran en la década de los 20 del siglo pasado, uno de sus hitos, se trata de la primera fase de las migraciones que tienen lugar en el siglo XX, y ello porque a las migraciones internas se le suman las inmigraciones europeas. Tal como lo indica Roberto Abusada Salah y Cinthya Pastor Vargas en *Migración en el Perú* (2008): “En esta primera fase el Perú se desenvuelve básicamente como un país receptor de inmigrantes, principalmente provenientes de Europa.” (p. 5) La variedad cultural y étnica del periodo evidencia a su vez las diferencias entre lo cosmopolita de la vida urbana limeña y lo provinciano de las prácticas migrantes campesinas, andinas, selváticas, etc. Posteriormente, el fenómeno se agudizará a partir de la década de 1940 producto de diversos factores económicos y políticos²⁶, fundamentalmente el proceso de modernización suscitado desde inicios de siglo y su evidente centralismo en la capital limeña.

²⁶ José Matos Mar dedica un pormenorizado ensayo para explicar las migraciones campesinas que experimentó Lima a lo largo del siglo XX, con un énfasis especial en la década de 1980. *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú* (1990): “La gran migración provinciana masiva a la costa y principalmente a Lima, se inició en la década de 1940, favorecida por la ampliación de la red vial y las transformaciones

Una incipiente modernidad se instala en la ciudad dinamizando el circuito cultural de los años 20. Ante este escenario, ciertos focos regionalistas se construyen desde la resistencia, un ejemplo representativo es el Grupo Orkopata y la emblemática publicación *Boletín Titikaka* (1926). Desde la periferia sureña, elaboran sus propios medios para participar de esta modernidad y cosmopolitismo, construyendo su propia plataforma cultural desde la cual dialogar con otros focos culturales a nivel mundial. Por otro lado, en Lima se vivían tiempos de cambio con la vorágine que la vanguardia emprendía en el campo literario, en particular poético. La narrativa; sin embargo, aún tenía en Abraham Valdelomar su propia manera de experimentar la modernidad; su cuentística culta, en español, asimilaba elementos de la provincia en un estilo original y pionero en la literatura peruana hasta ese momento. La construcción del paisaje y la vida en un pueblo de Ica, tan característico de sus cuentos más representativos, se alejaba del exotismo con el que el Modernismo había tratado todo aquello que escapara del eje central ciudadano: esto es la provincia y, principalmente, lo indígena.

Si Melgar fue nuestro “primer momento peruano”²⁷ en la literatura, Valdelomar fue el primer momento “provinciano”, momento que significó la proyección nacional de este origen cultural desde Lima (Lauer, 1989). Con “El Caballero Carmelo” la provincia logra posicionarse en el centro de la actividad cultural y no solo a nivel literario; la figura de Valdelomar y sus singulares actitudes perfilaban una intención política determinada. La famosa frase “El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert, soy yo.” no solo encarna el egolatrismo más puro del escritor,

económicas que ensancharon al mercado interno. La bonanza de las exportaciones, favorecidas primero por la segunda guerra mundial en la década de 1940 y luego por la guerra de Corea, en la década de 1950, produjo el auge más importante de este siglo en la economía peruana.” (1990, p. 14)

²⁷ José Carlos Mariátegui hace esta aclaración respecto a los comentarios de José de la Riva Agüero sobre Mariano Melgar: “Para Riva Agüero, el poeta de los yaravíes no es sino “un momento curioso de la literatura peruana”. Rectifiquemos su juicio, diciendo que es el primer momento peruano de esta literatura.” (Mariátegui, 1969).

sino una necesidad de atención que lo legitimara como centro de la polémica, lo cual generaba un amplio público lector y suficiente expectativa por su participación en la vida política nacional, hecho que se ratificará cuando postule a diputado por el gobierno de Augusto B. Leguía.

Conforme a esto, la provincia logra en el discurso de Valdelomar, un lugar privilegiado; estuvo situada en la escena pública de la elite intelectual limeña. Habría que enfatizar, no obstante, que la mirada a la provincia en la poética de Valdelomar es siempre desde una posición centralista, es decir, desde la experiencia capitalina. Es por esto, quizá, que no se registra un conflicto en su cuentística en torno a los espacios provincia – capital, pues existe en ellos una jerarquía clara. Mirko Lauer lo diría de esta manera: “Modernidad y provincia resultan en esos años una combinación más que una antinomia” (1989, p. 33). A partir de fenómenos como este se reactualizan los cánones narrativos, en los que otros elementos provincianos van cobrando relevancia, abriendo una puerta para lo que después sería el indigenismo peruano.

La relevancia de señalar a Valdelomar, y con él también al importantísimo grupo Colónida, es que este significa el momento en el que ingresa el elemento provinciano como tal a la literatura culta. El elemento rural, el campo, la aldea, lo atemporal, aquello que permanece al margen de la modernidad, la ciudad y todo lo que ello implica, adquiere un posicionamiento protagónico en la narrativa de Valdelomar, aunque desde una distancia que permite distinguir el lugar de enunciación ciudadano del autor. No solo es lo provinciano como lo exótico, aquello que Valdelomar nos presenta, es lo provinciano desde la mirada capitalina. A pesar de que el autor sea un migrante, y pese aún por lo señalado antes, no podríamos afirmar que Valdelomar inaugure, propiamente, la literatura peruana migrante del siglo XX. Lo que se ejemplifica en él es el tema de la provincia como una instancia

subordinada y no está presente el conflicto que implica la confluencia horizontal de dos posiciones culturales, como sí ocurre con las literaturas migrantes.

Bajo el enfoque teórico que hemos definido en el capítulo anterior, desde el cual concluiríamos que la literatura migrante, para el caso concreto, la poesía migrante, estaría inscrita y sería una literatura heterogénea que conformaría otra de mayor heterogeneidad que es la literatura peruana en sí, por eso quisiéramos en adelante, a partir del deslinde del provincialismo de Valdelomar, hacer un recuento de las principales poéticas migrantes que se sucedieron en el transcurso del siglo pasado que evidencian con su linealidad y regularidad, la existencia de una literatura migrante que en los 80 se definiría como una poética representativa del periodo.

Nuestra propuesta es, entonces, señalar la autonomía y la tradición de una poesía migrante que data desde mucho antes de los postulados teóricos de Cornejo Polar, quien esboza su sistematización como parte del proyecto de literaturas heterogéneas. Una vez que conozcamos esta tradición, podremos entender y explicar a la poesía migrante como una auténtica poética del periodo 1975-1990, periodo que hemos establecido como nuestra “generación” de estudio y en la cual la crítica ha erigido como poéticas representativas aquellas que se centraron en una experiencia puramente capitalina. Para la crítica del periodo, la migración no pasó de ser un tema de referencia eventual a pesar de inscribirse en el contexto migratorio más dramático de la historia peruana. Asimismo, se encargó de entablar diálogos entre las poéticas del periodo y las corrientes estéticas y culturales del mundo, la posmodernidad, el descentramiento, el rock, el pastiche, ignorando los fenómenos puntualmente peruanos: la migración, la heterogeneidad cultural, la emergente cultura chicha, la identidad de lo “cholo”.

Consideramos a la poética migrante como una de las más representativas de este periodo por su autenticidad dentro del contexto en el que se inscribe, y del que es producto, y que a la vez permite reflexionar sobre aspectos como la identidad y la cultura nacional debido a la densidad de su discurso.

1.1.1 El caso de César Vallejo

Quizá el primer “poeta migrante” del siglo XX y referencia ineludible dentro de la tradición poética peruana sea César Vallejo. El tránsito que hay entre *Los Heraldos Negros* (1918) y *Trilce* (1922) delatan una multiplicidad de estilos que no solo se remiten a una exploración personal en el lenguaje, sino a una experiencia que es el trasfondo de esta exploración: la migración, esa conciencia descentrada o desenfocada que atraviesa los espacios, tiempos y culturas que se habita y se habitó. Un poema emblemático es “Idilio muerto”,

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí. (p.57)

Enseguida notamos el descentramiento que se produce en el sujeto; una nostalgia que opera trayendo el recuerdo del ayer a la memoria del hoy, pero no solo es una imagen provinciana, sino una imagen trastocada por la multiplicidad enunciativa. La “dulce y andina Rita” pasa de ser un personaje a ser una metáfora de lo provinciano; es el sujeto provinciano que a pesar de ser “andino”, textualmente, necesita ser ratificado como un constituyente de lo andino y por tanto auténticamente representativo; es dulce, andina, como caracteres sentimentales o virtudes; y es de junco y capulí, como características corporales del sujeto. Estamos entonces ante un sujeto que ha sido enfatizado en su calidad de andino y provinciano con el fin de remarcar su carga semántica. No por nada se trata de la protagonista

del poema, en ese sentido, lo que está detrás del personaje no es más que la provincia, lo andino personificado en una mujer, a la que se ama, extraña y añora.

Cornejo Polar insiste en que la retórica de la migración ha existido desde muy antiguo enfatizando “en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad –como un espacio hostil (...) a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales.” (1996, p. 839) En el caso de “Idilio muerto”, la añoranza por el ande está fuertemente representada en Rita, a quien se le adjudica características del paisaje serrano; “de junco y capulí” y esta, a su vez, es con quien se identifica el poeta. La retórica migrante no llega a fijar los tiempos ni los espacios, en los que el sujeto descentrado está condenado a recordar el pasado, que no por perdido deja de estar presente o ser parte de su vida, todo lo contrario, el nostalgir se convierte en una forma de vida en el migrante. Así, el espacio de la ciudad, el espacio capitalino constituye el primer punto desde el cual se origina la nostalgia migrante; a partir de la comparación entre lo que se es y lo que se fue, entre lo que se tiene y lo que se tuvo: “ahora que me asfixia Bizancio”, ese “ahora” marca el lugar enunciativo, un lugar que en espacio real es la capital, pero que en el discurso se distiende y se vuelve maleable, siendo invadido por la provincia y el pasado. La referencia a Bizancio, en contraposición a Rita, no es solo una referencia geográfica, Bizancio es occidente, es la cultura, es el mundo moderno, que a pesar de su fastuosidad “asfixia”; mata lentamente al hombre del ande, quien prefiere los juncos y capulíes.

Sobre “Idilio muerto” se pueden encontrar estudios muy interesantes, en tanto exploran los valores del lenguaje Vallejiano: En “El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación.”, Camilo Fernández Cozmán, trabaja la categoría de Cornejo Polar, que estudiamos aquí, “sujeto migrante”. El análisis no es solamente bajo los preceptos de Cornejo sino que, y quizá esto sea lo más enriquecedor de su texto, hace dialogar esta

categoría con la corriente modernista de Rubén Darío, de la cual Vallejo se divorciaba paulatinamente y con la propuesta de Giovanni Bottioli, quién considera que el estilo se relaciona fuertemente con la ideología y, por ello, propone estilos de pensamiento. (Fernández, p. 2009). Esta, junto con otras lecturas, nos demuestra que así como ha existido una literatura migrante reconocible en poetas consagrados como César Vallejo, también ha existido una crítica que los ha abordado bajo la perspectiva de la migración. Ello contrasta con la carencia de una sistematización pertinente de este tipo de poesía, pues no cuenta con un estudio o estudios que asuman esta literatura como un tópico y una estética recurrentes, además, tampoco se ha determinado un corpus representativo de ella.

1.1.2 El caso José María Arguedas

Otro caso emblemático e ineludible de la poética migrante en la tradición literaria peruana, es José María Arguedas y su libro *Katatay* (1972). La crítica ha estudiado profundamente y desde diversos enfoques estos poemas, y en general la obra completa de Arguedas, así que estaría demás exponer o explicar sobre el gran valor estético y cultural de su producción literaria, toda ella atravesada temática y estéticamente por la migración y sus conflictos. Sin embargo, quisiéramos detenernos en uno de los más memorables poemas que integran *Katatay*, “A nuestro padre creador Tupac Amaru”, que a nuestro modo de ver ilustra oportunamente un aspecto que la poesía migrante posterior retomará con gran potencia: la migración como tema mítico, la reconquista de la capital occidentalizada por los hombres del ande. El discurso mítico migrante enfatiza en el retorno del hombre del ande y su papel como actor de la historia que lo posicionó, desde la llegada de los españoles, como el eterno excluido. Esto significará que quienes fueron desterrados de sus posesiones y tierras, ahora

bajen de los Andes a tomar los territorios de los antiguos patrones, haciendo suya una ciudad que los rechaza y desprecia.

Antes quisiéramos señalar un aspecto importante sin el cual no se podría comprender el discurso mítico característico de la poesía Arguediana, ni su complejidad como discurso migrante. La poesía de Arguedas es originalmente quechua, y si bien la publicación de *Katatay* (1972) es bilingüe, las traducciones de los poemas no son de su total autoría. En ese sentido, los poemas que integran *Katatay* son pensados y escritos desde y para hablantes de esa lengua. Este factor complejiza aún más la poesía migrante de Arguedas, quien transita entre dos lenguas y escoge el quechua para expresar sentimientos cuya profundidad sería imposible de declarar con el castellano. Este aspecto también se explica a partir de la naturaleza del discurso migrante, analizado en el capítulo anterior. En el texto migrante se puede presentar una coexistencia de lenguas de distinto origen, las cuales intercambian turnos para registrarse en la estructura textual propuesta. La asignación de las lenguas en esta estructura responde a una jerarquización o filiación distintiva. En el caso de Arguedas, él fluye entre las dos lenguas, el quechua y el castellano, pues ellas encarnan afectos determinados y, por tanto, jerarquías distintas en el plano expresivo. En este estudio, nos estamos refiriendo a una poética migrante que implica un desplazamiento previo a su gestación y cuyo marco de acción estaría delimitado por la lengua empleada, castellano culto. No obstante, siendo muchos los poetas de esta generación de origen andino, como Arguedas y los poetas quechuas del 80, los hay también quienes transitan entre más de una lengua. Lo que sucede con la poesía quechua migrante es que ella posee un rango de complejidad mayor que la escrita únicamente en español; se trata de consideraciones en el lenguaje que comprenden la confrontación de culturas y racionalidades distintas, lo cual marca un fuerte dramatismo en el texto y supone la necesidad de un análisis semántico riguroso que contemple la densidad de la poesía migrante. A pesar de estas diferencias, la

poesía migrante en castellano y quechua comparte vínculos básicos de estructura y tema; los vínculos de tema estarían asociados con una tradición mitológica andina.

La literatura migrante de este tipo se presenta como una suerte de gesta o cantar épico del migrante andino, que parte de considerar la migración como un momento del orden cíclico que establece la mitología andina. El mito del Inkarrí, en el que la cabeza del Inca expande sus raíces por toda la Tierra para un día indefinido volver a instaurar el orden perdido, se ve claramente representado e interpretado en el avasallador fenómeno migratorio que trae de vuelta al dominio a quienes habían sido desplazados. Toda la migración y los procesos que siguieron así como lo que produjeron artísticamente, se puede entender como el desarrollo de la conquista del hombre andino de la capital, aquella que al principio lo despreció, pero que luego terminó siendo transformada por él. Mucha literatura hay sobre el tema; sin embargo, son ineludibles los poemas de Leoncio Bueno como “Huayco de Comas”, y de José María Arguedas como “A nuestro padre creador Tupac Amaru”. Respecto a esta particularidad en la poesía y los sujetos migrantes quechua Julio Noriega definiría:

En consecuencia, la postura que ellos adoptan como poetas no es la indígena, pero tampoco la indigenista. Escriben como quienes son: ni blancos ni indios, sino migrantes desarraigados, los que llevan un mundo interior partido, pero no dividido. En sus poesías, nacidas de la unión migración quechua-educación occidental, se atraen y rechazan a la vez, en un encuentro literario sin precedentes en el mundo andino, la tradición oral y la escrita, el mundo quechua y el español, el mito del Inkarrí y el del progreso. (1996, p. 329)

Veamos ahora parte del poema aludido, “A nuestro padre creador Túpac Amaru”:

“Desde el día en que tu hablaste, desde el tiempo en que luchaste con el acerado y sanguinario español, desde el instante en que le escupiste a la cara; desde cuando tu hirviente sangre se derramó sobre la hirviente tierra, en mi corazón se apagó la paz y la resignación.”
(2011, p. 9)

Distinguimos, en primer lugar, el carácter del receptor a quien se dirige, un ser mítico: el Inca Túpac Amaru, el último Inca. En segundo lugar, el carácter continuador de su proclama; el sujeto lírico encarna la herencia de la rebeldía Inca, y se asume como ese indio atemporal, que vio la ejecución de su señor y que aguarda hasta su reivindicación y la reivindicación de su pueblo, como algo predestinado, inevitable, una responsabilidad como hijo del Inca.

Por otro lado, la posición del poeta no es solo la de un individuo que asume su propio papel; en el poema él es la personificación de su pueblo, el que encarna el sufrimiento de los siglos, la humillación de la “conquista”, la pérdida del mundo original. Cuando dice por ejemplo: “Estoy gritando, soy tu pueblo; tu hiciste de nuevo tu alma; mis lágrimas las hiciste de nuevo; mi herida ordenaste que no se cerrara, que doliera cada vez más.”.

Estamos ante un sujeto que con su voz ilustra la historia de su pueblo, como los grandes poetas épicos antiguos, cuya función era transmitir el espíritu de las naciones a través de sus cantos; obviamente Arguedas estaría apelando al carácter oral del pueblo indígena, en el cual se basa la transmisión de sus conocimientos y cultura. Desde su posición canta el pasado, pero también anuncia los nuevos tiempos.

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás. (2011, p. 12)

La vinculación del pueblo migrante con los tiempos precoloniales, su cultura, su lengua, sus señores, demuestra a un sujeto lírico que toma conciencia de que su posición en la historia no solo responde a su individualidad, como ya dijimos, sino a la de toda una

colectividad que retoma en y por la migración la ciudad desde la cual fueron sometidos, desde la cual, excluidos, una ciudad que ya no es de los reyes, ahora es de los indios.

Por un lado, está ese deseo de ocupar el espacio negado por quienes los sometieron durante tantos siglos, pero por otro está la esperanza de reconciliar ambos mundos, en el que los principios del “paraíso perdido” recobren valor y dirijan a los hombres. En palabras de Julio Noriega, se trataría de “los desterrados, los “wakchakuna”, que no solo buscan un regazo, un “oqlló”, sino que anuncian un tiempo nuevo.” (1996:311).

Esta nueva “conquista” que los hombres del ande hacen de la capital, se traduce en una invasión, que a diferencia de la española, no fue por medios violentos, sino culturales. Se trató de una transformación que se desarrolló desde el ámbito artístico hasta el económico pasando por el urbanístico y demás. El rostro de Lima cambió radicalmente, pero lo más importante, el rostro de la identidad peruana, se pluriculturalizó.

1.1.3 El caso Leoncio Bueno

Quien retoma este tópico del discurso migrante épico es Leoncio Bueno, quien se inscribe dentro de la “Poesía proletaria peruana”²⁸ pero cuya voz poética es auténticamente migrante y no puede escapar de la retórica de la nostalgia, más aún si al igual que Arguedas, retrata de historia de un pueblo que reivindica su posición dentro de la historia.

La poesía de Leoncio Bueno se inscribe dentro de esta literatura migrante en la medida que su poesía no solo da cuenta de la realidad obrera sino que, a partir de ciertos

²⁸ “La poesía proletaria peruana” como tal, ha sido tratada por críticos y poetas en diversos estudios, aunque no muy abundantes, desde mediados del siglo pasado. Un primer trabajo sistemático sobre esta producción la encontramos en la antología *Poesía proletaria en el Perú* (1930 – 1976) (1976) de Víctor Mazzi en cuyo breve texto inaugural aborda las características de la poesía proletaria, siendo el primero que utiliza el término en relación a un corpus integral y una sistematización de él. Asimismo, la poesía proletaria de principios de siglo tiene un importante estudio en *La lira rebelde proletaria* (1984) de Gonzalo Espino, libro que se encarga de estudiar particularmente la poesía de obreros producida en Lima y en el que se hace un recorrido histórico de las fuentes de la poesía obrera, el circuito de difusión y recepción de esta, además de una antología de este periodo 1900- 1926.

tópicos y modos retóricos, da cuenta también de una naturaleza descentrada típica y resultante de un fenómeno de traslación no solo territorial, sino de subjetividad. El sujeto migrante que se teje en la poesía de Bueno responde a desgarramientos, inserciones de elementos andinos en espacios y momentos ciudadanos, esta mezcla en el discurso da cuenta de una heterogeneidad que trastoca el lenguaje poético aparentemente plano. Veamos el poema “Canto del poblador de la barriada”:

Aquí estamos
los desterrados,
aquí estamos
en medio del páramo;
(...) Somos los desahuciados de la urbe.
(...) Éramos los herederos de Huayna Capac,
hoy somos los despojados de la tierra;
(...) Somos los explotados,
los sin tierra, sin sol y sin oxígeno;
somos lo que en la urbe erguimos los rascacielos
(...) Hemos venido en éxodo hasta los cerros áridos
nosotros los eternos combatientes de la bruma,
(...) Aquí estamos en el páramo,
hemos marchado como un gran ejército
(...) más fuertes que el dolor, más duros que el flagelo.
(Al pie del yunque, p. 55- 56)

Como vemos, las referencias al poema “A nuestro padre creador Tupac Amaru” y al tono épico de Arguedas son notables. A pesar de que no podemos afirmar que Leoncio Bueno leyó el poema de Arguedas, que data de 1962, mientras que el de Bueno de 1966, podemos confirmar una gran intertextualidad, nótese que incluso en el último poema el poeta y su pueblo se reclaman herederos de un señor Inca también, producto de la experiencia migrante y la heterogeneización de la identidad del sujeto, quien producirá un discurso de la misma naturaleza. Además, está el hecho de que ambos poetas experimentaron la

asimilación de una cultura que prioriza la identidad andina y que ambos vivieron su infancia en el ande en condiciones dolorosas y austeras. La identificación con el pueblo andino caló en los poetas al grado de hacer suyo su discurso, sufrimientos y reclamos. Otro común denominador entre ambos es que ninguno era propiamente indígena, Arguedas era blanco o mestizo y Bueno tiene ascendencia afro.

Una de las ideas principales de su obra es plantear que la llegada de la masa migrante responde a una reivindicación de los verdaderos dueños de la nación que; sin embargo, han sido relegados por los “patrones dueños del país”. Lo nacional, lo auténtico, estaría en el ande, por eso esa renuencia a identificar al obrero con lo andino; la invasión es épica porque se trata de la reivindicación de un pueblo postergado.

1.1.4 Hora Zero: ¿poesía migrante o la valoración de la provincia?

En la década de los 70 sucede algo peculiar; hay un alto índice de jóvenes que migran a la ciudad en busca de un mejor futuro profesional, producto de ello podemos reconocer a poetas que forman parte de diversas casas de estudio universitarias, pertenecientes a las recientes clases medias bajas y que manejan un juicio crítico y político de la realidad del país. Sobre todo, se destaca en ellos una actitud crítica ante la tradición poética que los precede, de la cual no se sienten herederos sino, por el contrario, parricidas.

Grupos poéticos como Hora Zero, renuevan con su actitud desafiante el panorama literario de la época; el llamado “poema integral” que postula que esta debe “aspirar a una totalización, donde se amalgame el todo individual con el todo universal. Es decir, materia de un poema integral es la realidad acontecida y aconteciente; y que adviene en sucesos como expresión de los enfrentamientos de las clases en pugna. Esta materia se expresa en una emoción y sus efectos concomitantes; una idea y sus efectos concomitantes, y derivados

lentos de energía movilizante...” (Juan Ramírez Ruiz, 1970) Y esto se refiere a la incorporación de elementos múltiples que sean trascendentes para la conciencia del hombre, todo lo “antihistórico” e “insulso” quedaría relegado a la lírica y poesía de la tradición.

La experiencia del poeta debe estar expresada en sus poemas y a la inversa. La poesía tenía que ser tan cercana y útil que se procuró la inserción de elementos del habla coloquial y hasta sonidos de la calle a los poemas: el poema tenía que abarcar toda la cotidianeidad poetizada. Aunque abiertamente divorciados de la tradición de los 60, representada por Antonio Cisneros, en particular, el proyecto de Hora Zero no estuvo excluido de la corriente latinoamericana del “conversacionalismo”, por la cual los elementos del habla cotidiana eran insertados y poetizados de la misma manera que las diversas voces poéticas que se podían dar lugar en el poema.

La poesía migrante admite una pluralidad de voces gracias a su origen de carácter popular, es decir, colectivo; sucede algo similar con la simultaneidad de voces que se puede observar en la poesía conversacional y, particularmente, en los llamados “poemas integrales” de Hora Zero. Sin embargo, esta “polifonía” en el discurso migrante no corresponde necesariamente a una influencia del conversacionalismo latinoamericano, por lo menos no directamente; la multiplicidad de voces radica en el perfil del sujeto que la produce, en la naturaleza de una subjetividad errante cuya producción textual responde de manera expresionista a los complejos fenómenos psíquicos y culturales que están tras la subjetividad creadora. Se trata de una literatura tan antigua como la propia migración en el Perú, que tiene en Vallejo, Arguedas y Bueno los poetas más representativos del siglo XX. De manera que la poesía migrante en estudio, la del periodo 1975-1980, no responde a una corriente enmarcada y exclusiva dentro de un determinado momento histórico del proceso literario, sino que solo es un tramo en una larga y antigua tradición, cuyos principios básicos oscilan al margen de tendencias o modas literarias.

Lo característico de la poesía migrante de esos años es la gran cantidad de factores culturales y literarios que cohabitan con ella y el panorama de crisis política- económica inigualable en la historia del Perú republicano. Sobre esta diferenciación entre la voces que confluyen en el discurso migrante y la polifonía del discurso poético conversacional, Cornejo Polar señala: “En todos estos casos el lenguaje popular es parte sustancial de la dinámica de la enunciación; por consiguiente, preserva su condición de lenguaje vivo y creador, capaz de transmitir rasgos específicos de su conciencia originaria, muy lejos ya de la función solo caracterizadora y referencial (...)” (1989, p. 197). Es decir, existe una apertura de la poesía hacia los planos populares que antes eran impostados o utilizados como elementos exóticos, la literatura migrante adquiere un carácter vivencial, pues es el propio migrante el que “habla” desde su experiencia y no “representa” situaciones o episodios ajenos a él. Los vínculos entre el discurso migrante y conversacional coincidirían en su carácter auténticamente popular, mas no cabría una generalización, ya que no todo el conversacionalismo peruano remite sus referencias a la provincia. Los Hora Zero ya insinuaban la oficialización de un sujeto migrante descentrado a inicios de los 70.

Lo que sí es importante destacar en Hora Zero, es la posición que tiene la provincia en sus poemas; es un conversacionalismo que suma caracteres sociales propios de la realidad de esos años en el cual la migración adquiere un protagonismo particular. En los poemas de Juan Ramírez Ruíz, por ejemplo, se puede observar con claridad la mirada del provinciano ante la gran ciudad, las referencias al campo y al pasado, en oportunidades; sin embargo, en todos ellos, el poeta articula su discurso desde la óptica local, citadina, no presenta un conflicto entre las relaciones de ambos espacios, o tiempos. La cultura que predomina en esta poesía es la del capitalino, así el enunciador sea provinciano.

Esto sucede con varios de los poetas de Hora Zero, muchos de los cuales eran de origen provinciano y adscriben ciertas características del discurso migrante en su obra; sin

embargo, su estética tiene un carácter más localista, centrado en la ciudad, la calle en particular. Preocupada en rescatar, justamente, lo popular en la inserción de estos elementos provincianos (más que en los rurales, andinos) en el poema. Por otro lado, se encuentran poetas como Antonio Cisneros, cuya poesía tiende a un conversacionalismo europeizante, que bebe de la tradición anglosajona. Esta postura es ampliamente criticada por los poetas horazerianos, quienes parten de este “mal ejemplo” para trabajar “poemas integrales” más cercanos a la realidad del día a día. Por último, Mirko Lauer indica algo interesante acerca de los poetas de este periodo “La poesía urbana de los poetas –migrantes de capas medias de la generación del 70 en Lima- hace un tratamiento oblicuo del tema: la cuota de desasosiego, a veces horror, de la migración aparece de muchas formas, mas nunca el proceso migratorio como tal.” (1989, p. 79)

En ese sentido, podemos concluir que las referencias al ande son desde una postura centralista. No existe una complejidad discursiva; conflictos en la enunciación, en el uso de la lengua, pues no hay referencias a otras fuera del castellano, tampoco algún conflicto en la construcción del espacio o tiempo, no ocurre así en la poesía migrante de poetas como José María Arguedas o Leoncio Bueno, por ejemplo.

Como hemos visto, la poesía migrante tiene una tradición que la antecede, con la cual dialoga y de la cual hereda recursos expresivos, tópicos y referencias contextuales determinadas. En los 80, las propuestas provincianas de Hora Zero serán radicalizadas; integrando en el poema no solo el espacio provinciano, sino la coloquialidad en la expresión (el británico modo) y los referentes urbanos y marginales. Ello bajo la mirada de un sujeto descentrado que responde al conflicto psíquico y social de saberse entre dos mundos; al que abandonó y ahora añora, pero del que ya nunca volverá a ser parte en su totalidad. El espacio al que llegó a cumplir las expectativas de un futuro mejor, lo rechaza y discrimina, lo que genera que este exista afirmando su marginalidad y que no asuma el discurso oficial como

propio. Se trata de un sujeto que experimenta una doble marginalidad, de las periferias de la ciudad a la periferia dentro de la propia ciudad, dentro del propio centro.

1.2 La poesía migrante peruana de los 80

Llamamos poesía migrante a aquella producción lírica que responde tanto a un tema migrante (poesía de la migración) como a una retórica y estética definida. Aquella que en los 80 tuvo una significativa presencia debido a la segunda y más dramática ola migratoria que “sufrió” Lima y que desembocó en una suerte de collage discursivo, producto de las diversas manifestaciones que surgieron de la interacción de estas dos culturas: la capitalina y la provinciana. La poesía no exenta de estos fenómenos, manifestó no solo el sentir provinciano, los temas, los paisajes, sino, además, se procuró un lenguaje característico, de juegos sintácticos e imágenes recurrentes.

La poesía peruana de los 80, tempranamente sistematizada en 1987 en el prólogo de *La última cena* y cuya propuesta fue desarrollada y consolidada posteriormente por la academia peruana e internacional,²⁹ se ha venido entendiendo como un proceso que, a pesar de su heterogeneidad admitida por la propia crítica, presenta dos puntos fuertemente marcados y acaso direccionales en este periodo: la poesía del grupo Kloaka, y afines, y la poesía escapista o como se le ha venido estudiando, la poesía de la tradición. Del primero, se ha escrito mucho y desde espacios privilegiados, a pesar de que aún se le proclame como un grupo marginal y contestatario; del segundo, aún se siguen sus sendas bajo el no tan

²⁹ Sobre esto discutimos en los capítulos anteriores; la crítica actual ha recogido y aceptado esta primera sistematización a partir de este primer documento, luego, ya en el 2002, la publicación de *Poéticas del flujo*, sienta las bases para una vorágine de estudios centrados siempre en la propuesta y tópicos desarrollados en el mencionado trabajo.

nuevo pero si retomado tópico del “neobarroco” latinoamericano³⁰. No obstante, y a pesar del panorama crítico avasallador expuesto y criticado que asume esta postura, se asume en la necesidad de exponer las limitaciones de este sistema para luego, bajo su cuestionamiento y falencias, y en ello radica el objetivo principal de esta investigación: proponer la poética migrante como una poética postergada que cuenta, sobre todo, con un corpus sólido.

Dos fenómenos sociales relevantes impactaron en gran medida al país en los años 80: la violencia interna y la segunda ola migratoria del campo a la ciudad, ambos fenómenos han tenido dramáticas consecuencias tanto en la sociedad, política, economía y la manera en que entendemos ahora nuestra identidad nacional. Incluso se ha llegado a catalogar a la migración como el suceso “(...) de mayor relieve en el Perú contemporáneo (...)” (Cornejo Polar, 1995)

La literatura de este periodo se ha venido estudiando desde las relaciones entre los textos artísticos y los referentes sociales, siendo la violencia política el tema predilecto para ello. Por el contrario, la migración, a pesar de ser un tema recurrente en los estudios sobre la época, nunca ha sido vista como una fuente propia de literatura, como gestora de una estética que encuentra en la poesía un medio más de expresión. No sucede así en la música o las artes plásticas, en las que la estética chicha (producto cultural de la migración) ha despertado gran interés en (por) la academia (crítica) cultural.

La literatura migrante encuentra en los postulados teóricos de Antonio Cornejo Polar³¹, una categoría tan determinante como el “sujeto migrante”, ella es desarrollada

³⁰ Ver el número 76 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, titulado *Neobarroco y otras especies*, número dirigido por Roger Santiváñez y Eduardo Espina. La revista la edita y publican desde el Departamento de Lenguas Romances de la Tufts University, departamento que dirige José Antonio Mazzotti.

³¹ La categoría “Sujeto migrante” es desarrollada como tema central en los últimos trabajos de Antonio Cornejo Polar (1995-1996; Ver bibliografía), se trata de dos artículos que parten del análisis de la obra de José María Arguedas y en la que deslinda de las categorías “hibridez” y “transculturación” como respuestas al origen y desarrollo del discurso migrante. La naturaleza heterogénea y conflictiva única de este discurso no contempla síntesis y, por el contrario, estará determinada por la disgregación de sus componentes.

dentro del aparato de otra categoría de mayor alcance: la de “totalidad contradictoria”. A partir de esta relación entre ambas, caracteriza, particularmente, a la poesía migrante como un discurso heterogéneo. De tal manera que, en los dos únicos artículos que el autor desarrolla propiamente la categoría “sujeto migrante”, se ciñe a determinar ciertas características correspondientes a la subjetividad del sujeto en cuestión y a su compleja identidad, que resulta, consecuentemente, en la producción de un discurso altamente denso. No obstante, la propuesta de Cornejo se queda en una fase inicial prometedora que solo se desarrolla y comprende en diálogo con su producción precedente y en un conocimiento cabal de su pensamiento, es decir, la categoría sujeto migrante no se puede entender sin la comprensión de *heterogeneidad o totalidad contradictoria*, así como la estratificación de los sistemas literarios que propone.³²

La categoría “sujeto migrante” es aplicada al caso de Arguedas y, particularmente, a nivel discursivo, a la confrontación entre la cultura indígena provinciana con la hispana capitalina. Sin embargo, a partir de los planteamientos abiertos que hace Cornejo Polar, podemos tentar a una teoría latinoamericana, o en todo caso a una de mayor amplitud, que no solo se encargue del estudio de los desplazamientos desde una cultura indígena quechua hacia una polis hispana, sino de cualquier traslado que involucre la participación de , por lo menos, dos espacios distintos; siendo el lugar de enunciación cultural variable y diverso, pudiendo, de esta manera, tomar partida espacios como el oriente, el norte, u otras culturas que no necesariamente tengan vínculos estrechos con el ande quechua. Esta diversificación de espacios de enunciación también conllevaría una diversificación de lenguas y culturas, obviamente.

³² Así mismo es imprescindible insertar esta sistematización dentro de un pensamiento político y cultural que involucre la concepción de una nación felizmente diversa, tal como la entendía Arguedas y claro, tampoco se puede obviar la gran influencia del pensamiento de Mariátegui en el cual se encuentran los gérmenes teóricos de la propuesta Cornejana que concibe la literatura nacional como una totalidad contradictoria.

El propósito, entonces, es sistematizar y proponer una poética ya existente, pero relegada del aparato crítico actual. Acercarnos a esa otra poesía limeña sí, pero que dialoga con sus referentes andinos, selváticos, provincianos, y que de alguna manera nos aproxima a un conocimiento de las poéticas regionales, de las pequeñas identidades postergadas por la academia centralista.

En 1988 Paul Llaque Minguillo publica un singular artículo en la revista *Cronopio*³³ en el que cuestiona, principalmente, la crítica literaria que privilegiaba solo a cierto sector del campo poético de la época, el sector centralista y, particularmente, a los poetas del circuito privilegiado que gozaban de la atención de la prensa, vale decir que muchos de los antologados en *La última cena* se encuentran en este grupo aludido. La crítica de Paul Llaque se dirige hacia la propuesta que este grupo de críticos, jóvenes en su mayoría, hace del reciente fenómeno poético, aquella que cae en un inmediatez poco favorable para el estudio del periodo.

Con el incremento de una crítica inmediatez iniciada por Leónidas Cevallos en 1967 con su muestra poética antológica *Los nuevos* y que muchos críticos, y no siempre críticos, han continuado, el horizonte de la literatura peruana tiende a aparentar cierto orden. Sin embargo, la literatura de un periodo canonizada mediante antologías, no puede escapar al cuestionamiento de su legitimidad, debido a que la arbitrariedad que conlleva la selectividad de títulos en una antología, no siempre es involuntaria o por desconocimiento, sino que ella apunta a la canonización de un grupo selecto: “Una parte de esta vanguardia crítica, la más joven, afanosa y atenta y, dicho sea de paso, la menos óptima, cree haber encontrado en sus autores elegidos la poesía peruana “del 80”. (1988, p. 14)

³³ La revista *Cronopio*, creación y crítica literaria Nro. 2-3 Lima, Julio – Diciembre de 1988. Una primera versión de este artículo se puede ver en la revista *Patio de Letras* revista del Centro de Estudiantes de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima Nro. 1, Febrero de 1986.

Partiendo de esta discutida objetividad y competencia para sistematizar la poesía de la época, aludiendo además a una selección que obedece no siempre a olvidos involuntarios, Llaque ve en esta nueva crítica inexperta, una fuente de imprecisiones, parcialismos y hasta de legitimación interesada de ciertos grupos de la burguesía limeña. Bajo estos “descuidos” y desaciertos se expone a la vista aquello que se perfila desde la omisión: la poesía de “procedencia provinciana”, la cual, a pesar de ser ignorada, se reconoce su valor para “encarar el marco social asumiendo como realidad poetizable (...) los elementos de la tradición oral provinciana.” (1988, p.15).

Hay un gran aporte en este artículo porque es el primero que intenta proponer un corpus poético distintivo y homogéneo respecto de las otras tendencias o poéticas tempranamente sistematizadas. Ello a partir de la crítica a la academia del momento que recién se estaba gestando en aquellos años; sus métodos, procedencia, intereses. Desde aquí ya se puede hablar de cierta delimitación del corpus de la poesía migrante de los 80, incluso nos podemos remontar al año 1984 en el cual se publica la segunda edición de *Manuscrito del Viento* (1982) de Pedro Escribano³⁴, con el conocido prólogo de Antonio Cornejo Polar, en el que ya se advierten las raíces provincianas y las dinámicas de los espacios rural-capitalino como temática de una retórica particular de la migración.

Paúl Llaque propone en este corpus a Orlando Germán (Mala, 1952), Pedro Escribano (Acarí, 1957) y Mario Ávila R (Rodríguez de Mendoza, 1960), poetas que ya habían publicado a la fecha y que claramente poetizan desde el conflicto que la indeterminación de un lugar de enunciación puede suscitar. ¿Desde dónde habla un migrante? Es a partir de precisar una forma de expresar esta indeterminación, que surge la

³⁴ El mencionado prólogo que dedica Antonio Cornejo Polar a *Manuscrito del viento*, corresponde a su segunda edición bajo el sello de Lluvia Editores, la primera edición del libro se remite a 1982 editada por el sello editorial de Juan Mejía Baca.

necesidad de construir un lenguaje que dé cuenta de este descentramiento y en el que se plasmen, además, las dinámicas conflictivas que conlleva la interacción entre campo y ciudad en el plano, no solo de contenido, sino, y sobre todo, expresivo.

Respecto a este incipiente corpus consideraremos de él a Pedro Escribano con *Manuscrito del viento* (1982), Domingo de Ramos³⁵ (Ica, 1960) con *Arquitectura del espanto* (1988) y Boris Espezúa³⁶ (Puno, 1960) con *A través del ojo de un hueso* (1988)

Estimamos a *Arquitectura del espanto* como un libro que corresponde a una producción que ha sido signada como parte de lo que dejó el grupo Kloaka; no obstante, y en apartados anteriores hemos criticado ya esto, entendemos a Kloaka no como un grupo poético propiamente, sino como un grupo de promoción poética y de carácter político en el que, bajo el común de un carácter anarquista, varios poetas se le aunaron. Sin embargo, no distinguimos un eje poético común, o una estética que marque la poesía de sus miembros, hecho que es corroborado por los mismo poetas, quienes no se reconocen como parte de un proyecto estético, sino más bien de un “estado de ánimo” rebelde y contestario.³⁷ En ese sentido, no tomamos los textos del poeta que perteneció a Kloaka bajo los preceptos con los que se les ha estudiado: poesía subte, poesía sórdida, etc., ya que los mismos textos seleccionados, y sobre todo su posterior análisis, dejan ver que no existe (mayor) coincidencia (s) (significativas), ni estética ni de contenido, respecto a estas categorías y, por el contrario, las semejanzas que se advierten en ellos obedecen al tópico migrante en el que los inscribimos como exponentes.

³⁵ Poeta ganador del premio **Copé de plata** en la VII Bienal de poesía, organizada por PETROPERÚ en 1995.

³⁶ Poeta ganador del premio **Copé de oro** en XIV Bienal Internacional de poesía organizada por PETROPERÚ en el 2009.

³⁷ Sobre esta discrepancia entre el discurso oficial del grupo y las posturas estéticas y discursivas particulares de los poetas, se puede consultar la entrevista realizada a Kloaka por Julio Heredia para la revista Gente a inicios del año 1982.

1.2.1 Nuestro corpus: migración física y los límites espaciales.

Para este estudio estamos considerando a Pedro Escribano (1957) Acarí - Arequipa, Domingo de Ramos (1960) Ica y Boris Espezúa (1960) Juli – Puno. Los poetas mencionados emprenden el proceso migratorio físico en los ochenta y siendo relativamente igual de jóvenes. Algunos de ellos luego de una larga estadía en Lima han vuelto a sus provincias de origen, demostrando que la migración es un proceso en constante cambio y de diversos caminos. De la misma manera, varios de ellos pertenecen a provincias de sus respectivos departamentos dándose en pocos casos la migración de ciudad a ciudad, en todo caso, la ciudad o capital de origen nunca deja de ser provinciana y dicho desplazamiento tiende a mostrar particularidades en el discurso poético que son fácilmente distinguibles en comparación de los poetas que vienen de provincias propiamente rurales. Con esto solo queremos dejar constancia de que el origen geográfico tendrá relevancia a la hora de analizar los discursos de los poetas en cuestión; referir “migrante” puede resultar un término demasiado amplio como adjetivo para caracterizar poéticas disímiles, es decir, poéticas que teniendo referentes provincianos no tienen por qué obedecer a los mismos parámetros culturales, teniendo en cuenta, una vez más, el carácter heterogéneo de la cultura peruana. Esta delimitación nos permite tener en cuenta que cada poeta cuenta con códigos geográficos y culturales diferentes, incluso los que pertenecen a una misma región.

1.2.2 El carácter popular de la poesía migrante de los 80

Al preguntarnos acerca del carácter específico de la poesía migrante y en general de la literatura migrante, podríamos concentrar su especificidad en el plano discurso, expresivo y, en particular, a la profunda densidad heterogénea en y por la cual se constituyen. No obstante, quisiéramos remarcar que, a diferencia de otras literaturas, la migrante necesita de un constitutivo de carácter vivencial; no todo migrante produce poesía migrante, pero sí toda poesía migrante está hecha por un migrante.

Lo que queremos decir, es que en la poesía migrante el factor psíquico es fundamental; la constitución de la subjetividad heterogénea migrante se explica y explora en el discurso y viceversa. Lo que la poética moderna llamaría también el “Erlebnis” o experiencia intensa y trascendente³⁸ y su relevancia en la exégesis de los textos. Esta íntima relación entre el sujeto y obra en la poesía migrante responde a la necesidad de autenticidad del texto migrante; el sujeto migrante no sería así una construcción estrictamente ficcional. La prevalencia de un sujeto enunciador que se corresponde con el sujeto real, no sería más que la disolución del personaje ficcional dentro de su expresión en el texto poético. Desde una interpretación hegeliana de la lírica, “Dilthey abre el siglo recordándonos las ideas de Goethe al afirmar que el contenido de un poema tiene su fundamento en la experiencia vivida del poeta, de modo que, será siempre esa experiencia existencial la clave única y última de la creación poética” (Paz Gagó 1999, p.101) En ese sentido, podría considerarse que el carácter del sujeto lírico en la poesía migrante es fundamentalmente vivencial.

Esto no quiere decir que no exista en absoluto un carácter ficcional o literario en la poesía migrante, ya que, en efecto, sí se establecen relaciones referenciales (en ciertos grados

³⁸ Sobre la categoría “Erlebnis”, W. Dilthey refiere que es la “relación estructural entre lo vivido y la expresión de lo vivido; lo vivido es absorbido totalmente en la expresión.” *Teorías sobre la Lírica*, Fernando Cabo, compilador. Madrid 1999.

y niveles) con mundos ficcionales y se construye una experiencia subjetiva de la realidad en los poemas (Paz Gagó 1999). Lo que sucede con el sujeto migrante en la poesía es que la naturaleza del enunciador responde a un determinado origen; un sujeto que se traslada entre diversas esferas culturales, lingüísticas y discursivas. El descentramiento se entiende y justifica desde este punto.

La idea de la autenticidad migrante pasa también por el hecho de ser una literatura popular, es decir, elaborada por sujetos populares. No cabe duda de que se puede encontrar mucha literatura que se proclame a sí misma “popular” y de hecho en este periodo tan agitado políticamente, no había grupos poéticos o artistas en general que no estuvieran comprometidos, de alguna manera, con la causa popular, aunque no necesariamente su producción haya sido expresión de una filiación auténtica. Nos referimos a aquella literatura que bajo el rótulo de “popular”³⁹ asumía un discurso y una estética que no le correspondía, en el sentido de que los actores de esta causa popular no pertenecían a ese sector y, por el contrario, se encontraban dentro de las clases medias, altas y burguesas de la precaria sociedad peruana de aquellos años. Antonio Cornejo Polar, en una entrevista del año 1990 se refiere a esto de la siguiente manera:

Bueno, al hablar de la literatura popular entiendo que se está hablando de que el sujeto de esa literatura es popular; que hay una voz popular, y asimismo unos valores y símbolos sociales con esa misma raíz.” Más adelante hace incluso una diferenciación de lo que, por el contrario, sería una “literatura populista” “Y hay también una literatura populista; hecha desde arriba, por un sujeto no

³⁹ Al consultarse a Cornejo Polar sobre la denominación de “lo popular” de usaba y a la que aquí hacemos referencia también, el crítico señaló que una literatura popular, por ejemplo un relato, “es el que se lo está contando un pastor popular a otro pastor de la puna. Al hablar de narrativa (o poesía) popular nos referimos a “lo popular” dentro del sistema que conocemos como literatura culta.” (Cornejo 1990, p.57) Respecto a la diferencia entre literatura de masas y literatura popular, Cornejo Polar indicó que la diferencia fundamental entre ambas residía en quién producía y quién consumía dicha literatura: “La primera es consumida por el pueblo, pero no es hecha por él; la segunda es consumida y hecha por el pueblo.”(1990, p. 57) Debemos tener en cuenta además que, la cultura o literatura popular surge como destitución a la cultura o literatura de índole elitista y oficial.

popular que sin embargo procura expresar, observar y a veces reivindicar algo que no corresponde a su modo de vida. (1990, p. 56)

En ese sentido, lo que quisiéramos remarcar es que la autenticidad de la voz poética en el discurso popular se aplica de la misma manera al discurso migrante. No en una relación analógica, sino en una relación de parte –todo; la poesía migrante es esencialmente popular, ya que es elaborada por un sujeto de la misma condición, pues el migrante ha vivido al margen de las políticas del Estado, ignorado y postergado a ser un habitante no grato. Esta negativa de aceptarnos como una nación de migrantes, es un problema que se ha arrastrado desde el propio origen de estas, es por ello, además, que la literatura de este sector ha sido invisibilizada al igual que su cultura y que los sujetos mismos. En los ochentas, el panorama cambia radicalmente; ya no es posible mantenerlos al margen, ellos resemantizan el significado de lo que es un migrante, quien pasa de ser invisible a ser, extraoficialmente, protagonista de la sociedad y literatura peruana del periodo. Sobre este fenómeno de la evasión de lo migrante Mirko Lauer señalará: “(...) el Perú no ha querido reconocerse hasta ahora en la literatura como un país de migrantes, es decir, como un país cuyos espacios centrales todavía deben ser culturalmente tomados” (1989, p.73).

Retomando la cita de Cornejo Polar, habría que establecer una diferenciación entre la literatura migrante y la literatura de la migración; de la misma manera que la literatura populista es elaborada desde la subjetividad popular, la literatura migrante es aquella elaborada por migrantes desde su condición compleja y heterogénea. Por otro lado, la literatura populista que está hecha por sujetos no populares, pero que asumen el discurso como suyo, tendría su correlato en la literatura de la migración hecha por sujetos no migrantes que no reconocen el fenómeno migratorio como propio y que se limitan a comentar sobre el fenómeno como un suceso ajeno al cual asisten como espectadores. Un ejemplo notable es la narrativa urbana del 50: Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains,

hasta los propios textos de Mario Vargas Llosa, todos ellos ilustran de alguna manera, con mayor o menor sensibilidad, la migración y sus implicancias en la cultura y sociedad peruana. De la misma manera, podríamos identificar a la poesía de la migración como aquella que captura el tema migrante y hasta la provincia, pero no se involucra con ella, por una identidad no asumida o por un origen distinto al provinciano. Es el caso de mucha de la poesía de Hora Zero, por ejemplo. La literatura de estas características ha sido catalogada también como urbana, para nuestro caso, preferimos llamarla literatura de la migración, ya que nos centramos en los valores migrantes de esta, más allá del espacio en el que se sitúan las narraciones.

Además de la autenticidad de la voz poética en la poesía migrante, otro factor que legitima su carácter popular es el hecho de ser una literatura que logró insertarse en el circuito literario culto gracias a las negociaciones con la palabra, el idioma, y la adición de elementos cultos e hispanos. Me refiero al caso de la poesía migrante quechua, por ejemplo, y no solo a la de Arguedas; en los 80 una corriente de poesía quechua se desarrollaba al margen de la movida literaria capitalina gobernada por Kloaka y aliados. Poetas como Dida Aguirre, Eduardo Ninamango, Issac Huamán Manrique entre otros, escribían en quechua y eran publicados en antologías que significaron un momento crucial del género en la literatura peruana: *La sangre de los cerros/ Urqukunapa yawarnin*, elaborada por los antropólogos Rodrigo y Luis Montoya y, ya posteriormente, la *Antología de la poesía peruana quechua escrita en el Perú*, por Julio Noriega. La poesía migrante quechua es una muestra de cómo la poesía popular tiende puentes con la cultura hegemónica para su inserción en él, pero sobre todo para su supervivencia, ya que fuera de este circuito literario culto, la poesía quechua y toda literatura popular estaría destinada a su desaparición. Las negociaciones que hizo la poesía quechua migrante corresponden al mismo comportamiento que por generaciones han tenido las culturas prehispánicas para sobrevivir o heredar su naturaleza a

través de los siglos. De la misma manera, la poesía quechua negoció para su supervivencia; un primer movimiento fue la publicación bilingüe de los textos, acoplar la poesía a la lengua dominante; otro, la publicación en editoriales institucionales como la coedición por Mosca Azul y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, las cuales garantizaban la difusión de los textos dentro de un circuito académico definitivamente orientado a investigadores y estudiantes. Lo mismo sucedió con la antología de Noriega, ella fue publicada en edición bilingüe por el Centro de Estudios y Publicaciones, esta coincidencia solo deja claro que la poesía quechua fue vista, más que como producto artístico-literario, como material de estudios sociales y antropológicos.

La poesía migrante escrita en castellano se ha preocupado en mantener ciertos registros lingüísticos tradicionales sin renunciar a la lengua culta preponderante, el español. Para ejemplo, tendríamos que revisar cómo el castellano culto es tratado en los poemas de Leoncio Bueno y César Vallejo; en su mayoría corresponde a un castellano andino, con los “motes” y las peculiaridades regionales de su origen, en este caso, el lenguaje popular termina siendo parte sustancial de la dinámica de la enunciación al preservar su condición de lenguaje vivo y creador y que transmite rasgos específicos de una conciencia originaria que rebasa los límites de la simple referencialidad.

Por otro lado, la inserción de la urbe limeña como espacio dentro de la visión del migrante y la modernidad que asimilan progresivamente en su discurso; no obstante, ante estas y muchas otras formas de diálogo intercultural, la poesía migrante y, en general, la literatura de esta constitución, se expone a fenómenos sincréticos sí, pero este nunca llega a ser acabado, es decir, a través de esta aparente hibridez, las dos o más vertientes culturales nunca se sintetizan y he ahí el carácter fundamental de la cultura migrante: su resistencia a la homogenización. Con el tiempo, algunas expresiones migrantes han ido transmutando en híbridas y dando lugar a nuevas subculturas, tal es el caso de la chicha, que con el correr de

los años ha ido empoderándose como una cultura totalizadora. Este fenómeno se ha ido fortaleciendo por la cantidad de confluencia cultural que, gracias a la tecnología, se ha ido masificando sin freno. Está también el hecho de que mucha de esta cultura chicha hoy en día ya no es hecha o consumida por los migrantes originales, sino por los hijos de estos o por quienes han asumido una identidad ecléctica, abierta a todos los estímulos culturales de una nación que desborda variedad.

No obstante, no ocurre así con la poesía migrante, que son textos plurisémicos, y que gracias a que usa una tecnología más férrea y leal con los fenómenos psíquicos, como es la palabra, ha mantenido sus horizontes culturales firmemente diferenciados. Es decir, que a pesar de la asimilación constante de elementos ajenos se mantiene distinta de lo occidental, con una raíz andina y provinciana que la sustenta. Tampoco sucede con los huaynos andinos, en los cuales la migración como tema y la propia retórica se han mantenido leales a través de los años, por lo que resultan textos altamente complejos, véase el caso del huayno que analizamos en el marco teórico de este estudio: *Adiós pueblo de Ayacucho*.

En ese sentido, podríamos concluir que lo migrante siempre se remite a una huella, a la huella de la provincia; el origen es aquello a lo que siempre se remite y vuelve. Como define Cornejo Polar: “tiene el paradójico afecto de preservar, con intensidad creciente, la memoria del tiempo y el espacio que quedaron atrás, convirtiéndolos en algo así como un segundo horizonte vital que constantemente se infiltra, y hasta modela, las experiencias posteriores.” (1994). El tránsito entre ambas instancias u horizontes, es lo que determinará su especificidad. Lo migrante es lo discontinuo, lo fragmentado, lo heterogéneo. Una estética migrante estará basada en la diferencialidad entre los elementos, el contraste.

La experiencia migratoria condiciona la naturaleza heterogénea de las expresiones artísticas; exagera las distinciones entre los espacios temporales y culturales. En otras

ocasiones, los procesos sincréticos, producto de las migraciones, permiten que estos elementos logren una amalgama y resulten en un cuerpo compacto sin pugna alguna entre ellos. No sucede así en el caso de la literatura migrante, debido a que el sincretismo en su caso está determinado por dinámicas no dialécticas. La literatura peruana es una literatura migrante: heterogénea, de desplazamientos múltiples gracias a un centralismo demográfico, cultural y lingüístico. La literatura no puede ser expresión de aquello que no es parte de su origen, contexto, vivencia.

Ya explicada la naturaleza de la poética migrante quisiera pasar, a manera de conclusión hasta aquí, a establecer los aspectos estilísticos y discursivos que caracterizan la poesía migrante y que regirán las lecturas de los poetas que en adelante analizaré:

1.2.3 Criterios de lo migrante:

Criterio de origen: (constitución del sujeto)

- La originalidad de la voz poética está garantizada por un sujeto nacido en provincia que se desplaza a una urbe. (Presentar una conciencia histórica)
- Descentramiento de la voz poética, producto de la naturaleza heterogénea del sujeto.

Criterios formales: (producción de un ambiente sentimental determinado)

- La retórica de la nostalgia: quiebre de los tiempos, los espacios.
- Se inserta un lenguaje oriundo tradicional en un lenguaje español culto.

Criterios de fondo o de tema: (despliegue de ciertos símbolos sociales: imaginario migrante)

- Las tradiciones rurales y los mitos insertados en un habla culta.

- La oposición o contraste entre campo y ciudad o a la inversa.
- Lo migrante tiene rezagos de la cultura originaria.

Una vez establecidos los vectores característicos e identificadores de la poesía migrante, procederemos a analizar los textos que integran nuestro corpus para esta investigación: *Manuscrito del viento* (1982) de Pedro Escribano, *Arquitectura del espanto* (1988) de Domingo de Ramos, y *A través del ojo de un hueso* (1988) de Boris Espezúa.

1.2.4 Poéticas migrantes: justificación del corpus.

¿Existe una poesía migrante o una poesía de la provincia? A pesar de que en 1989 Mirko Lauer, en *El sitio de la literatura*, dijera enfáticamente que en el Perú no existía una literatura de la migración, entendiéndola como aquella que se ocupara del viaje del migrante propiamente, habría que evaluar qué significó y a qué nos referimos cuando hablamos de “literatura migrante”.

Según Lauer, la literatura que ha tocado el tema de la migración siempre ha coincidido en las perspectivas de su abordaje, el punto de llegada y el punto de partida, mas el viaje, el tránsito que vendría a ser la migración en sí, ha sido obviado; como si se quisiera explicar una migración sin pasado, sin origen. Llega a ser dramático cuando incluso los migrantes terminan siendo personajes *exotizados* en la narrativa urbana del 50 o cuando el tema es oblicuamente tratado en la poesía del 70. Pese a ello, adoptan la migración como tema recurrente aunque siempre desde la mirada local. Justamente, este punto es uno de los que habíamos abordado en el marco teórico para definir la literatura migrante: diferenciarla de la literatura de la migración que reúne situaciones y personajes propios del contexto de la migración, pero que siguen el sesgo de la mirada del “invadido”. La aseveración de la no

existencia de literatura migrante, desde esta perspectiva es válida y comprensible; no obstante, y aquí entra a tallar nuestra propuesta, es que la definición de literatura propiamente migrante que consideramos, y a la que hemos llegado como conclusión de esta investigación, es aquella que enfatiza no solo en el tratamiento del tema como experiencia personal y trascendente, sino aquella que se agencia y apropia de ciertas estrategias retóricas a lo largo de su tradición. El desplazamiento al que Lauer se refiere invisibilizado en la literatura peruana, está expresado en la estructura retórica del discurso migrante; la yuxtaposición de tiempos y espacios, el fluir contrastante de las tradiciones y lenguas, suponen sus características esenciales.

Lo que creemos es que las características que acusa Lauer de la literatura que toca el tema de la migración, pero no lo desarrolla, describen a la que entendemos como la literatura de la provincia y la literatura de la migración. La primera desarrolla la provincia como el espacio y tiempo idílico, sin referentes al hoy ciudadano; la segunda se enfoca en representar las consecuencias de la migración en la urbe capitalina, un espacio caótico, alienante.

Bajo estas consideraciones es que hicimos el deslinde a la hora de elaborar el corpus de poetas que integran este último capítulo; nos hemos enfocado en poéticas que registren una subjetividad migrante, es decir, disgregada y heteróclita, con un lenguaje y discurso particular que acumulen referentes antagónicos. Analizamos estas poéticas desde la lógica de los discursos heterogéneos que parten de sociedades conflictivas y quebradas como la nuestra. Para ello, nos regimos al sistema teórico de Antonio Cornejo Polar y las categorías “heterogeneidad” y “sujeto migrante”.

Con esta observación, quisiéramos explicar que mucha de la literatura a la que Lauer se refería con sentencias como la siguiente: “El viaje ha sido así la clave de esta experiencia peruana a pesar de que la atención literaria se ha concentrado en los problemas de la llegada

y las nostalgias del asentamiento.” (1989, p. 94), no ha sido abordada en este corpus, justamente, por estas carencias a la hora de expresar el “migrar”, desplazamiento o tránsito, en los textos. Nos hemos enfocado en estudiar los textos que por su densidad delatan los conflictos de las subjetividades de resistencia que, al fin y al cabo, son las migrantes. Además, porque ellos expresan con mayor dramatismo el impacto de la migración como fenómeno de larga data en nuestra historia.

Creemos que la migración como fenómeno social ha sido en suma dramático y conflictivo, los estudios sociológicos e históricos han explicado a profundidad el tema en una bibliografía abundante. La literatura es una fuente inagotable para entender y comprender las etapas más conflictivas de nuestra historia como nación. En ese sentido, la elaboración de este corpus nos ha permitido distinguir estas diversas poéticas que, a pesar de inscribirse dentro del mismo contexto y abordar el mismo tema, el fenómeno migratorio, poseen enfoques y registros poéticos que delatan los distintos lugares enunciativos y sujetos que se veían de una u otra forma impactados por él, dando cuenta de la complejidad del periodo en el que se inscriben. Es interesante que se registre una “poesía escapista” en este periodo, la cual se interna en otras tradiciones y evade el contexto de violencia y migración de su momento; y que exista, también, una especie de “poesía de migrantes escapista”, la cual se imbuye en un espacio atemporal, idílico, sin fisuras, que desarrolle las tradiciones andinas-provincianas y que evada también aquel contexto que resultaba más adverso para él; ya sea porque fue parte de los motivos por los que migró, por la desidia del Estado o el desprecio de la sociedad a la que se enfrentó a su llegada.

Una muestra de este último tipo de poesía es la abundante producción hecha por migrantes que revaloraban la provincia, el ambiente rural y campestre, sin ningún conflicto con el contexto desde el cual la evocaban, esto es la poesía de la provincia. Mucha de ella fue escrita por migrantes jóvenes recientemente llegados a Lima, varios universitarios.

Dentro de este grupo se encuentran, Orlando Germán (Mala 1952) con el libro *Ascensión a la noche* (1980), Beethoven Medina (Trujillo 1990) con *Necesario silencio para que las hojas conversen* (1980), Mario Ávila R (Rodríguez de Mendoza 1960) con *La canción de los topos* (1985), Eduardo Urdanivia (Piura 1947) *Al encendido fuego* (1986) y el caso particular de Carlos Reyes (Iquitos 1962) que, a pesar de escribir *Mirada de Búho* antes de alguna migración, su libro dedicado a explorar el universo amazónico, gana el premio Copé en 1986 junto con Urdanivia, lo que demuestra que la poesía provinciana tuvo interés por parte del público especializado y se desarrolló saludablemente, lo que así indican sus ediciones en una época donde el publicar era una tarea casi utópica. Gran relevancia tuvo *Lluvia Editores* con Esteban Quiroz a la cabeza de este proceso; se trata de la editorial de poesía de la época por excelencia. La cantidad y diversidad de poesía sobre la provincia escrita por migrantes, no tendría correspondencia con la casi nula atención que ha recibido este grupo de poetas por la crítica actual e, incluso, la prensa de la época. Invisibilizados dentro de un contexto en el que ellos fueron los reales protagonistas.

De la poesía de esa otra vertiente, la de los provincianos que se internaron en la mirada urbana y “subterránea” dentro del contexto migratorio de la Lima de los 80, no quisiéramos ahondar aquí, en razón de que han sido el sector que ha gozado de mayor atención, tanto en los medios de la época, como en la crítica de hoy. Desde Hora Zero la poesía urbana ha sido bien preponderada y, de hecho, es de común conocimiento sus alcances y méritos, aunque en los ochenta esta poesía presenta cierto declive por ser, en alguna medida, repetitiva y radicalista de la propuesta Horazariana. Su existencia es un precedente y un factor que muestra la “totalidad contradictoria” que fue y es la poesía de los 80 en su conjunto.

Dentro de los criterios constitutivos señalados para el corpus que proponemos, la existencia de una tradición que precede la poesía migrante de los 80 y el constante diálogo

con ella, ha sido un factor importante para su identificación. Fundamental ha sido entonces señalar los hitos de la poesía migrante en lo que transcurrió del siglo pasado, los cuales sirven como referentes inmediatos a los poetas migrantes del 80. Encontramos tres registros diferentes en Pedro Escribano, Domingo de Ramos y Boris Espezúa, quizá el segundo sea el más sincrético de los tres, pero es una muestra insoslayable de los rumbos que la poesía migrante puede tomar, su tendencia a “urbanizarse”. No ocurre así con Escribano, quien tiene una poética fuertemente afincada en el pasado provinciano y cuyo lirismo diluye el plano citadino en la arcadia rural. El caso de Espezúa resulta el más ambicioso y que se inscribe en un proyecto cultural heredero del pensamiento de José María Arguedas y Gamaliel Churata; se trata, sin duda, de la poética más densa por la constante inserción de mitos y lenguas tradicionales, por ello reclama un lector de mayor competencia que los anteriores.

II. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS.

2.1 Pedro Escribano: *Manuscrito del viento* (1982)

2.1.1 Sobre el libro:

En 1982 Pedro Escribano publica bajo el sello de Juan Mejía Baca Librería Editora, *Manuscrito del Viento*, libro primero del autor que irrumpe en el ambiente poético limeño acostumbrado a la poesía contestaria, el anarquismo, por un lado, y por el otro, al cultismo de la palabra y la rememoración de tradiciones que parecían ya olvidadas. Es interesante la aparición de este libro porque es el primero en este periodo que explora la veta migrante propiamente. En *Manuscrito* se evidencia un alejamiento del “provincianismo” y la perspectiva urbana de la tradición poética antecesora: hay un abordaje de la subjetividad migrante, una memoria disgregada que se evidencia al contacto de la modernidad. Los críticos de la época coinciden en señalar estas características como las fundamentales de su aún incipiente poética.

Alfonso La Torre, en edición del 5 de mayo de La República dirá: “Escribano, por el contrario, recoge en el campo, en las populosas calles de la urbe, la palabra que le permite explorar esa trágica realidad ancilar, haciendo que el rigor estructural de los versos trepide de angustia ética por la colisión misma de la palabra ideolectal, campesina y urbana.”(1982, p.14) Es interesante cómo, además, marca ese deslinde cuando se refiere al tratamiento que Escribano hace del coloquialismo; no se trata de un recojo de las voces todas que la calle ofrece, sino de aquellas que tienen el tinte de la realidad provinciana. Esto quizá sea otro factor que lo diferencia de sus contemporáneos, que privilegiaban los temas marginales en relación a una postura política contestataria; sus voces callejeras podrían ser de migrantes, pero su enfoque, en todo caso, no era ese. Por otro lado, la relevancia de la migración no solo radica en ser un eventual tema del poemario, por el contrario, se trata de un eje

estructurador de este; en palabras de La Torre: “El signo del poemario, en sus tres estancias, es el tránsito, la migración.” (La Torre, 1982, p. 8).

Se trata de un poemario que disiente de la perspectiva con que hasta ese momento se entendía la poesía peruana del periodo: poesía subte y poesía de la tradición. Lo curioso es que, a pesar de su singularidad y del reconocido sello editorial en el que salió publicado, el libro no trascendiera más allá de una breve y tibia acogida mediática, inexistente a comparación de la participación activa de los otros poetas de ese tiempo.

Otra nota crítica representativa es la que apareció en el Observador en junio de 1983, por Peter Elmore. La apreciación de Elmore coincide con la de La Torre al señalar que el carácter del libro “aspira a representar las vertientes rural y urbana de nuestra realidad.”(1983, p.12) Sin embargo, su observación es más escéptica al valorar el libro, considerándolo un proyecto en ciernes y nunca un libro orgánico o sistemático.

El aporte de Elmore consiste en señalar que el tránsito entre la ciudad y la provincia es el elemento central en la propuesta del libro aunque no definitiva, ya que considera que las exploraciones en la poesía provinciana y el ingreso del sujeto de habla popular, sería la veta poética en la que Escribano tendría representatividad. Por otro lado, subraya el aspecto subjetivo de la memoria como una clave de lectura del poemario:

El poemario de Escribano instala diversas voces poéticas que, a la larga, se encuentran en un denominador común: la indagación por el deterioro, la destrucción y el exiguo vital que un tiempo mejor o un espacio más propicio han ido dejando en la memoria. Esa memoria suele adoptar las formas de la nostalgia y la melancolía, mostrando una actitud más romántica que revolucionaria (1983, p.12)

La memoria se presenta como el elemento fundacional de la conciencia migrante, el cual guarda la identidad del provinciano y que, luego de su partida, permanece insomne

actualizando las experiencias bajo los recuerdos del ayer. La provincia se idealiza, pero a la vez su recuerdo se tiñe de una resignación por aquello que no volverá, el “paraíso perdido” en el pasado. Para Elmore “los mitos romántico de la pureza aldeana y de la infancia feliz resucitan en un texto que, a modo de contrapunto, incorpora la denuncia de la realidad enclaustrante y empobrecedora de la ciudad” (1983, p.12)

Por otro lado, la condición de marginalidad que identifica a mucha de la poesía desde los 70, se evidencia como influencia en los versos de Escribano, algo que Elmore no deja pasar. Sin embargo, es preponderante el matiz provinciano; un marginal social, cultural y que vive, al margen de la oficialidad económica: “lo que confiere su atractivo a esta parte del libro es que la visión predominante es la del provinciano que se percibe “exiliado” en la ciudad” (Elmore, 1983). De este modo, no se trata de un poeta “maldito” o “beat” que se aparta de la sociedad corrupta, como otros ejemplos que la tradición poética peruana pueden demostrar; se trata de un sujeto social que es apartado en todos los niveles de la participación hegemónica: su categoría marginal no proviene de una auto designación, sino de diversos mecanismos de la clase dominante para condenarlo a su invisibilización como ciudadano.

Es interesante cómo desde el año de 1982, la crítica literaria peruana ya iba formando una idea de lo que después Cornejo Polar intentaría sistematizar como “poética migrante”. Tanto Paúl Llaque, Alfonso La Torre y Peter Elmore, coinciden en descubrir en este libro las características que la voz provinciana impregna al texto poético, volviéndolo un discurso autónomo, diferenciándolo de las retóricas urbanas del momento.

En 1984 se reedita *Manuscrito del viento* bajo el sello de Lluvia Editores, esta vez con un breve prólogo del propio Antonio Cornejo Polar. Este famoso prólogo sienta las bases, junto con el texto de Paúl Llaque, de lo que fue esa “otra poesía de los 80” la cual

permaneció tras los reflectores en un desarrollo alterno a las otras poéticas mediáticas; sin embargo, ello no significó su estancamiento, mucho menos que careciera de calidad poética.

Básicamente, Cornejo Polar plantea la decadencia de las poéticas tradicionales como el conversacionalismo o romanticismo, los cuales serían las expresiones de la burguesía limeña que cada cierto tiempo regresan imponiendo sus cánones. Cornejo Polar, en el año 1984, afirma rotundamente que esta poesía y estas corrientes no “caracterizan al conjunto de la poesía joven del Perú: no la representan, en efecto, pero sería ingenuo no observarlos con preocupación en tanto reproducen con coherencia el rumbo actual de la sociedad peruana y en cuanto, por eso mismo, podrían emerger más tarde como fuerzas dominantes.” (1984, p. 8-9). Definitivamente, Cornejo pudo predecir el empoderamiento de estas poéticas en un futuro próximo, mas no la marginalidad en la que caerían las poéticas que él consideraba verdaderamente representativas de un periodo marcado por la migración masiva y entre cuyos partícipes se encontraban el propio Pedro Escribano.

La totalización de la experiencia peruana, la integridad de sus identidades, tenía en la nueva poesía migrante una literatura representativa. *Manuscrito del viento* se presentaba como “el ejemplo más definido” de esta propuesta; sin embargo, no gozó del encumbramiento mediático, ni de su inserción en la academia, ni de una tradición o grupo poético que se adhiriera, expresamente, al proyecto migrante de Escribano. En realidad, los poetas que retorizaron la migración actuaron como islas; incomunicados, cada uno publicó de forma independiente, sin movimientos ni grupos poéticos que acompañaran y promovieran la difusión de su obra. Esto último resulta muy peculiar, ya que los poetas y periodistas que se proclamaban como los grandes promotores culturales de la época, no cubrieron ni promocionaron las publicaciones fuera del círculo de Kloaka. No existen publicaciones en los medios limeños sobre el poemario de Pedro Escribano más que los

citados en esta tesis, ello es comprobable si es que se hace una revisión de la prensa escrita limeña entre los años 1982 (en el que aparece el libro) y 1990.

No ocurre así con sus coetáneos; algunos mudaron de grupo y fundaron otros en aras de forjarse un nombre a partir de legitimar “los grupos literarios” como una institución que los respalde en el circuito literario. Esta necesidad de legitimarse como parte de una familia, o un grupo poético, que usualmente sirve como un fuerte de batalla, no estuvo presente en los poetas migrantes de nuestro corpus, por lo menos no bajo la poética migrante. Los casos de Domingo de Ramos y Roger Santiviáñez, muestran en Kloaka un intento por establecer una poética conversacionalista lumpen como hilo conductor de su grupo, marcadamente diferenciada del tema migrante. Ellos construyeron una identidad como grupo desde otras orientaciones estéticas y políticas. Para nuestro estudio, como indicamos ya, no los analizaremos desde esta “poética Kloaka”, la cual, además, nunca fue articulada; analizaremos a estos poetas desde los presupuestos estilísticos y discursivos que estructuran sus poéticas como migrantes.

Volviendo a *Manuscrito del Viento*, hay coincidencias evidentes entre las apreciaciones de la reseña de Peter Elmore y los postulados de Antonio Cornejo Polar; la conciencia marginal, el tránsito de la subjetividad del poeta entre capital y campo, la memoria disgregada, la añoranza del “paraíso perdido”; sin embargo, en este último tema, mientras Elmore indicaba que había una idealización del espacio rural, el cual era destruido por el tiempo en la conciencia del poeta, para Cornejo “la nostalgia de la vida campesina (...) no se idealiza.”, las relaciones son de oposición y contraste, de manera que si una tiende a ser valorada en extremo positivo es porque la relación con su contrario está en esa proporción, de manera que a un pensamiento elevado identificado con el espacio rural se le opondrá un pensamiento de angustia relativo a la ciudad como espacio (1984).

Por otro lado, Cornejo enfatiza en la construcción de un hablante particular en *Manuscrito del viento*: “la filiación de un lenguaje que privilegia el imaginario campesino y su metáfora de la naturaleza y que solo en algunas ocasiones se ensancha con la simbolización de los objetos y las circunstancias de la vida urbana marginal.” (1984, p. 9) Claramente, hay una intención de Cornejo Polar en diferenciar a la voz migrante de Escribano de la voz popular de los poetas anteriores, y hasta coetáneos, que mediante el ya trillado conversacionalismo centraban su discurso en los referentes de la calle. En Escribano esto solo se da en función a que estos referentes sean parte de la realidad del migrante; su mirada es naturalmente la de un migrante y esta prima y organiza el discurso. Cornejo explica esta filiación entre el poeta y sus orígenes como un “sistema de lealtades” que permite articular la poética de Escribano como una fuente de valores provincianos que se aúnan en un discurso mayor, pero con la misma consigna y fidelidad a las partes. En ese sentido, se percibirá un compromiso con las capas sociales con las cuales él se identifica, ejerciendo una crítica social desde los horizontes que la poesía le puede ofrecer sin caer, claro, en el panfleto político.

Un poema con el que cierra Cornejo su presentación es “Rastro de culebras”, que plantea la analogía entre el trazo que hace el viento en la arena, con la propia escritura creativa: el manuscrito que deja el viento es también la historia que deja el tiempo en los pueblos, de la misma manera, es el poeta que escribe sobre ellos, los eleva y los inmortaliza, a ellos y a su historia.

2.1.2 Análisis de *Manuscrito del viento*

Para el análisis de este poemario nos enfocaremos en seis poemas, aquellos que consideramos de mayor representatividad, desmenuzaremos los valores migrantes y su retórica para, posteriormente, remitirnos a la estructura del texto y al funcionamiento de las tres partes que lo integran como soportes semánticos de una propuesta mayor y unitaria.

Si el discurso migrante es caracterizado, como hemos visto, como un discurso “heterogéneo que encabalga dentro de su estructura interna y yuxtapone lenguas o sociolectos diversos sin operar ninguna síntesis que no sea la formalizada externamente por aparecer en un solo acto de enunciación.” (1995, p. 105) entonces, estamos ante un discurso de una complejidad particular, pues además de condensar sin mezclar los estratos internos de su texto, expresa la misma lógica interna de su subjetividad creadora, es decir del propio sujeto migrante enunciador.

El descentramiento que mencionamos reiteradas veces en páginas atrás, responde a esta complejidad subjetiva: una unidad disgregada que no ha logrado, ni desea, concebir su identidad como una síntesis de experiencias y tiempos, sino como un ente siempre disperso. Puede ocurrir en el plano discursivo que esta segmentación en la identidad que no deja de ser articulada dentro de su divergencia, alcance un descentramiento tal que extrapole su yo a manera de “alter ego” para expresar su interioridad. El primer poema de *Manuscrito del Viento*, “Signo”, parte por desprender y construir a ese otro a través de la escritura:

Este hombre nació de un garabato,
de su tinta subversiva
escrita en paredes.
Tiene algo de árbol
por su aliento verde, no indolente. (p.17)

El poeta construye su doble a partir de la propia escritura, dándole un fin elevado a la labor creativa: productora de ficciones y de humanidades tan reales como la propia subjetividad del autor. El doble no es otra cosa que el mismísimo poeta hecho lenguaje; cuando dice “Este hombre nació de un garabato” está estableciendo la metonimia hombre como contenido respecto del continente lenguaje (escritura). En ese sentido, el alter ego del poeta es íntimamente lenguaje puro, discurso, y representa la subjetividad del mismo en el texto. La necesidad de usar la tercera persona, “el”, se presenta como una estrategia retórica que le permite deslindarse de sí para hablar de y por él con la distancia necesaria para su deconstrucción. No es un doble ingenuamente arrojado al texto, este sujeto, como lenguaje puro, cumple la función de inscribirse como parte y producto del propio discurso del poeta con el fin de explicar su constitución dentro de un contexto determinado. Por otro lado, la identidad de este doble, que es discurso, es caracterizada de tal manera que no quepa duda de su constitución heterogénea y migrante: “tiene algo de árbol/ por su aliento verde no indolente” es una figura que acerca a este doble escritural con una identidad campesina o rural, ya que lo equipara con la naturaleza viva, el árbol, que no corresponde a los valores semánticos de la ciudad sino al campo. Además, está el hecho de que esta relación con la naturaleza esté vinculada al aire, a la respiración, a la vida propia ya que, justamente, lo que lo definiría como “árbol” es el “aliento verde” que emana. Luego dice:

Ha comido en el comedor popular No. 4

y ha escrito en su papelito:

este hombre nació de un garabato.

Ha caminado por las calles de ruidos industriales

recordando que Lima le cayó

como una ola violenta en los ojos.

Conoce La Parada, polleras y sexos ambulantes;

aromas de miserias y comidas provincianas. (p. 17)

Siguiendo la línea que construye su identidad, en esta parte del poema ya se evidencia otro carácter de su naturaleza; es capaz de, teniendo un origen campesino, interactuar y “alimentarse” de la ciudad haciéndola parte de sí. Esta habilidad o condición de poder encabalar experiencias sin sintetizarlas, llamaría la atención de Cornejo Polar, quien basaría su teoría de la “retórica migrante” a partir de esta característica que la distingue largamente del discurso mestizo. Así lo señala el crítico peruano: “al parecer la conciencia del migrante está más atenta a la fijación de sus experiencias distintas y encontradas que a la formulación de una síntesis globalizadora.” (1996, p. 840-841) Dadas las experiencias distintas señaladas en el poema como fuentes de identidad, habría también que dar cuenta de cómo el discurso se va construyendo a partir de la disgregación de la identidad enunciativa.

Esto se puede entender si revisamos a los referentes que se han ido señalando en relación a las “capas” o estadios en la construcción de la identidad del sujeto y su subjetividad: en primer lugar, un sujeto que es lenguaje, discurso, caracterizado por el “garabato”; en segundo lugar, la identificación con el espacio rural, campo, caracterizado por el “árbol”; y el tercero, en el que se prolongará todo el poema, su filiación con la ciudad, la calle, caracterizado literalmente por “Lima”. En esta tercera parte del poema, la más larga, será evidente la pérdida de figuras para definir al sujeto, más bien se extenderá en las “experiencias” de este en la ciudad, la calle, pero en un sector popular de esta. Este fenómeno lo explicamos, en el marco teórico, al hablar de la “referencialidad” como instancia del modelo comunicativo; la incapacidad de asimilar las experiencias culturales unidireccionalmente hacen que se aúnen referencias de distinto origen contextual en un solo marco enunciativo, pero complejo. Sobre esta simultaneidad de la subjetividad migrante, que transita por los diferentes espacios de las experiencias y espacios, Cornejo establece los lineamientos de un discurso de la misma condición: “(...) el discurso migrante es

radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico.”(1996, p. 841). De manera que las alusiones a los planos campo-ciudad en los que se basa la construcción de la identidad del sujeto en los primeros versos, corresponde a un discurso voluble en los que las instancias culturales y vivenciales nunca dialogan y se mantienen en planos paralelos, conservando sus filiaciones semánticas igual de inconexas. Recordemos que al “árbol”, que se mueve en el plano del campo/provincia, le corresponde un valor positivo, ya que su carácter es vital y de origen; todo lo contrario a la “experiencia”, que se desarrolla en el plano ciudad/urbe, al que pertenece “el comedor popular”, que si bien funciona como una experiencia también vital, “comer”, esta no es constitutiva como origen y su valor no está marcado en positivo. Más bien, la “experiencia” se encuentra en línea disfórica en relación a la secuencia de la “historia” que se “narra” en el poema, siendo incluso el contacto con la ciudad el inicio de esta disforia que terminará en el acto solitario de la escritura luego de una serie de sucesos y experiencias frustrantes en la ciudad.

Asimismo a diferencia de la poesía conversacional, la incorporación de los elementos de la calle, “comedor popular”, “la parada”, las “polleras” etc., se insertan en el texto desde la mirada del migrante que describe un espacio que es ajeno, pero a la vez suyo; es la microesfera cultural y territorial que los migrantes ocupan en la periferias de Lima, la que se articula como centro del poder y el estatus popular. Lo que resulta intrínseco a la poesía migrante es el tratamiento de la experiencia migracional; no es el acopio de elementos rurales, sino la relación vivencial con estos como parte de una identidad y un discurso. En ese sentido, la incorporación de elementos de la calle no están para otorgar un carácter popular consciente o elaborado, sino porque la misma constitución de la subjetividad creadora es popular y su pertinencia se corresponde a un universo particular del que se es parte, el contexto provinciano en un espacio ajeno, Lima.

La relación que establece con la ciudad da cuenta de los valores que construye en el espacio opuesto que es el campo o la provincia, y da cuenta, además, de la relación entre sujeto y ciudad. Cuando dice: “Ha caminado por las calles de ruidos industriales/recordando que Lima le cayó/como una ola violenta en los ojos. /Conoce La Parada, polleras y sexos ambulantes; /aromas de miserias y comidas provincianas.” Lo que hace es construir el espacio urbano como fuente de experiencias nuevas y agresivas en su condición de migrante. Lo que nos ofrece es la interacción entre la enciclopedia vivencial del migrante, su horizonte de experiencias, y el mundo de posibilidades que la modernidad y la ciudad ofrecen. Elementos como “los ruidos industriales”, la analogía Lima-ola violenta, “aromas de miserias”, no son otra cosa que las interpretaciones del migrante de un espacio hostil que, aun teniendo elementos y manifestaciones provincianas, no termina de satisfacerlo, ya que su naturaleza no concibe la completa asimilación de los elementos distintos entre sí.

Podemos notar esta insatisfacción cuando el poeta traslada elementos distintos a un solo espacio real, pues contrasta la heterogeneidad ellos: “Conoce La Parada, polleras y sexos ambulantes;/aromas de miserias y comidas provincianas.” Y “Tiene algo de árbol por su aliento verde, no indolente.” En el primero existe una negatividad en el espacio recreado, los elementos urbanos no son de disfrute, ni quiera “la comida provinciana”, ya que esta se encuentra en un espacio y plano que no les corresponde: la ciudad. En el segundo verso no hay disforia, todo lo contrario, el elemento “árbol” está posicionado como un carácter vital y sensible, se encuentra en el plano semántico que le corresponde: el campo. A partir de esta diferencia en las relaciones que la subjetividad migrante establece con los referentes y sus posiciones espaciales, podríamos entender el carácter heterogéneo en el que Cornejo Polar enfatizaba al hablar de su constitución: “(...) el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de estos tiempos y de esos espacios y en los valores

o defectividades de los unos y los otros.” (1995, p. 104) En ese sentido, la experiencia “híbrida” a la que accede y en la que habita, no determina su discurso, todo lo contrario, esta pasa, a manera de “filtro”, por una subjetividad que distingue ambos discursos y los mantiene autónomos.

En esta primera parte del poemario “Visión de las calles”, la relación sujeto –ciudad será el tema principal. Como vimos, no es casual que el primer poema del libro sea “Signo”, un poema que desde el inicio plantea las cuestiones básicas de la poesía migrante: la subjetividad de enunciador y la construcción de la identidad de este, primero por el discurso, luego por la provincia como origen, y finalmente por la ciudad, que lo alimenta. Este primer texto sienta las coordenadas para la lectura de los poemas que analizaremos a continuación.

Otro aspecto que Cornejo Polar delimita en la poesía migrante, es la nostalgia de su discurso, de su enunciación, pero sobre todo la retórica, que es la expresión formal de la nostalgia como producto del descentramiento de la subjetividad migrante. En el poema “Santiago” se puede reconocer esta disgregación del lenguaje que acumula tiempos y espacios que no se pertenecen, resultando en un ir y venir de la memoria nunca estática.

No soy más que el furor del camino que nació en tu pecho
Recorriendo el cuerpo de mi pueblo
como mala sangre
y aunque tenga la palidez de un árbol
arrancado por un río
soy la proyección rebelde de tus manos. (p. 19)

Estos primeros versos nos remiten al universo semántico de “Signo”, el cual establece al inicio del mismo una identidad profundamente provinciana. De la misma manera, aquí hay una necesidad de remarcar la procedencia del sujeto con variantes que se añaden al plano de lo rural o provinciano como la mujer y la naturaleza, referentes que servirán de ancla para remitir a un espacio al que ya no se pertenece. Al igual que en “Signo”,

la identidad quebrada del sujeto se manifiesta en relación a lo disgregado de su discurso y al parecer es la primera coordenada que el poeta necesita para establecer el sistema de valores de su texto. El descentramiento nuevamente lo obliga a desdoblarse para identificarse; las características del sujeto, en este caso, serán siempre negativas y se construirán a partir del otro plano cargado de valores y filiaciones positivas. El sujeto resulta siendo un residuo de lo que perdió; no es más que “algo” que alguna vez fue y perteneció a una estancia mucho más feliz, esa arcadia de la que ya no es parte. El sujeto es, en la figura del símil, la “mala sangre” que atraviesa su pueblo, es decir, aquel elemento contaminado, extraño, que intenta volver a su universo original, pero del que ahora se siente y se asume rechazado.

Este punto es interesante porque toca el drama eterno del migrante: la imposibilidad de volver a ser parte del paraíso perdido que tanto añora. Y esta no pertenencia se explica por esa condición “contaminada” a la que se alude con el símil de la “mala sangre”; el sujeto que migra hacia otra esfera sociocultural nunca vuelve a ser un “provinciano” auténtico, ya que su condición como “invasor” en la gran ciudad lo condiciona a fagocitar la nueva cultura y a negociar con ella los espacios para su supervivencia en la capital. Un migrante, en ese sentido, conserva y almacena las experiencias vividas en el ayer para actualizarlas en el hoy, pero su constitución ya no es unicultural, sino heterogénea y es esta naturaleza la que le permite desplazarse entre estas dos esferas socioculturales distintas. No es casual que la figura con la que se expresa la partida del sujeto es “arrancado por un río”, que siendo un elemento natural propio del plano campo/provincia, también sea parte, aunque no con el mismo significado, de la ciudad. Entonces no es arbitrario que se use un referente compartido para señalar a la fuente del exilio. El río se asume como canal que conecta el campo con la ciudad y que guarda un valor ambiguo en el texto ya que su posición no es fija.

Esta relación de afirmación de la identidad a partir del rechazo con el espacio hostil, la ciudad, permite la construcción de dos planos de significación diferenciables: el plano de la urbe, la calle, de un perfil negativo; y el plano del campo, lo rural, la provincia en donde se halla la figura femenina de la que se fue arrancado, de un perfil positivo y al que se penetra por la nostalgia de la psique migrante. En el poema se lee:

Esta ciudad se detiene como un corazón
y yo te estoy escribiendo madre:
tu tienes un hijo que parece una mentira
recordando tu tiempo dócil
cuando tus manos eran ramas
que cogían pájaros del cielo
y porque estas calles son largas y sucias
como los cabellos de la juana
me enredo como un canto
en la boca de los ebrios (p. 19)

Se establece una metáfora entre ciudad y corazón que intenta poner énfasis en el ritmo de la ciudad cual sístole y diástole; la velocidad de sus dinámicas marcan acompasadamente los modos de vida de los nativos, pero los migrantes, provenientes de otro tiempo, resultan aislados. La ciudad y velocidad como referentes no escapan a un contexto mayor que es la modernidad, que en la tradición literaria migrante ha sido el principal tópico, pues el contacto con esta involucra una serie de relaciones identitarias dramáticas, relaciones que la vanguardia poética de inicios de siglo expresa virtuosamente. En este poema el sujeto migrante revela una angustia al no participar de esta modernidad que acelera el ritmo de la ciudad en un movimiento casi infinito como el del corazón humano. En ese sentido, dentro de la rutina moderna de la urbe no hay espacio para el individuo ni sus sentimientos, menos aún para los marginales que no participan de la vida oficial de la ciudad. Para la acción solitaria como es el escribir, el poeta detiene a esta gran masa palpitante; la escritura no solo significa un acto anárquico dentro de un sistema opresor, en el poema la escritura sirve de

vehículo para la memoria y para instaurarse en espacios del ayer. El receptor, la madre, es el referente que marca el ingreso al espacio perdido y la salida o escape de la ciudad que asfixia. La ciudad como un espacio que actúa como un foco alienante manifiesta su poder degenerativo en el migrante del poema, quien dice de sí mismo “parecer una mentira”, es decir, alguien falso, obviamente estamos ante una consecuencia del fenómeno migratorio, el descentramiento.

Esta dispersión de la subjetividad, entendida por el sujeto como algo “degenerativo”, corresponde al sistema de lealtades que mencionamos con anterioridad, en el cual la identidad provinciana ocupa el más alto grado de filiación y arraigo. El fagocitar la cultura occidental en un espacio hostil no es un procedimiento feliz para el migrante, quien tiene que negociar con su identidad primaria para sobrevivir en las nuevas circunstancias. El no reconocerse como auténtico es parte de la pérdida de un centro enunciativo original que se perdió cuando se insertó en aquella otra cultura que en cierto sentido lo “aliena”.

A partir de este reconocimiento de no pertenencia que designa con la palabra “mentira”, se produce el dramatismo, como una manera de volver al estado auténtico en el que se sabía “puro”, coherente, homogéneo: “recordando tu tiempo dócil/ cuando tus manos/ eran ramas/ que cogían pájaros del cielo.” No es de extrañar que, nuevamente, el vínculo con el plano provinciano sea la madre, y que los demás referentes sean elementos de la naturaleza, como “ramas”, “pájaros” y “cielo”. Se trata de dos planos y experiencias bifrontes que a partir de la nostalgia se conectan sin sincretizarse. Además, la designación recurrente de la madre como elemento vinculante, permite cuestionar su naturaleza como receptor; podría tratarse de la madre mujer o la madre tierra, que según las figuras que el poeta emplea comparten la misma condición, la dos son el origen que se anhela, del cual fueron desarraigados. De la misma manera, la filiación con el tiempo; en el plano del campo (campo materno) el tiempo es el ayer, que fue “dócil”, un tiempo lento que contrasta con el

plano de la ciudad, que es el tiempo del hoy, del ahora, y que transcurre velozmente. Este quiebre en la estructura tradicional del poema, que a partir del contacto con ciertos referentes se activa, produce una alteración en la voz enunciativa la cual se disgrega yuxtaponiendo en el texto experiencias antagónicas, Cornejo Polar lo explicaría así:

Después de todo migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura. (1995, p. 103)

En la retórica migrante, el quiebre de la estructura temporal y espacial es recurrente; cuando se parte del “ahora”, designado por “Esta ciudad”, para, a través de la nostalgia, designada por “escribiendo madre”, llegar al “recordando tu tiempo”. El tránsito entre ambos espacios es constante, la estancia en el ayer siempre es percibida como un espacio de redención, por ello el retorno al tiempo ciudad tiende a ser brusco, las “calles largas y sucias” refieren una atmósfera lúgubre que; no obstante, permite un nuevo ingreso del campo pretérito. Al decir “como los cabellos de la juana”, se podría suponer un personaje cualquiera, pero por el uso de “de la juana” que no es lo mismo que “de Juana”, podemos acceder al discurso migrante en el sustrato heterogéneo de su estructura formal. La primera expresión corresponde a un castellano andino y remite a una cultura provinciana; la segunda, a un castellano estándar que se opone al primero en tanto remite a la ciudad letrada. El uso del castellano andino no solo supone la inserción de un castellano popular dentro de una estructura que a pesar de los giros temporales y referentes provincianos, no deja de ser culto, sino que, además, constituye un punto de referencia en el presente desde el cual se

reconstruye un imaginario andino anclado en el pasado, lo que evidencia el desarraigo migrante.

La experiencia migrante, que ha estado presente como discurso y en la retórica formal del texto, también se manifiesta como tema de este al presentarse como una conclusión del migrante en el ahora:

Qué puedo decir ahora
cuando tu estas mirando el camino por donde me vine
y yo ya no soy el viento de las doce. (p. 19)

Nuevamente, el lugar de enunciación es el ahora fragmentando una vez más por la memoria en el ayer: el referente “madre” ingresa para cumplir el rol de canal que el poeta le ha asignado para remitirse al ayer pretérito, un ayer que insiste en marcarse andino al hacer el uso del castellano andino como antes ya habíamos notado, prefiere el “me vine” al solo “vine”. A partir de esta estructura disgregada se “narra”, ya que es evidente el tono conversacional del poema, la penosa separación del pueblo y la despedida de la madre para ir a la ciudad, situación que además es representada en incontables huaynos en quechua y español, canciones chichas y populares. Un ejemplo de ello es “Adiós pueblo de Ayacucho”, texto que ya hemos revisado en el capítulo anterior. La despedida corresponde al imaginario del migrante que toma el episodio como punto de referencia en la elaboración de sus expresiones artísticas, se trata del punto dramático de la experiencia migrante.

Existe, además, una gran intertextualidad con los poemas de César Vallejo, “Canciones del hogar”: la atmósfera idílica que se le otorga al campo, la madre que recuerda la partida del hijo, el nombre del pueblo “Santiago”, son algunas de las referencias.

En lo que sigue de la primera parte del libro “Visión de las calles”, los poemas giran en torno a las experiencias urbanas de un migrante marginal que se inserta en los espacios

urbanos y adquiere las prácticas que la nueva ciudad le ofrece. Dentro de estos resalta “La ciudad y las hormigas”, en particular estos versos:

“Si ahora tú me vieras
dirías que tengo el rostro enloquecido
por microbuses y groseras oficinas blancas
y que soy un hombre común
y mi trascendencia está en la rutina (...)” (p. 21)

La partida del lugar de enunciación en la poética migrante suele ser el “ahora”, ya que es la experiencia asfixiante, disconforme, rutinaria de la ciudad, la que motiva la constante comparación entre lo que se perdió y lo que se tiene; la eterna contraposición entre la arcadía provinciana y el infierno citadino. Justamente, esta enajenación por la modernidad de la ciudad provoca la transfiguración del sujeto –de ahora “rostro enloquecido” y que invoca al ayer pretérito- quien reconoce este enajenamiento tras la apariencia alterada que ha adquirido en la ciudad. Ello puede entenderse también desde la denominada “deshumanización del hombre”, la cual tiene lugar gracias al impacto de la modernidad que desvincula al hombre de su identidad como individuo. Lo último podría quedar afianzado si consideramos a los causantes que el poeta señala, “por microbuses y groseras oficinas blancas”, teniendo en cuenta que el símbolo⁴⁰ de la modernidad en la poesía peruana desde la vanguardia ha sido y es la máquina,⁴¹ y entre ellas el auto por antonomasia. De la misma

⁴⁰ Para definir el sentido del término “símbolo” que emplearemos en nuestro análisis, tomamos como referencia el marco lingüístico y semiótico de F. Saussure y C. Peirce. Para Saussure, el símbolo es un tipo de objetos semióticos en los que se presenta una relación de analogía entre lo simbolizante y lo simbolizado. El símbolo guardaría, entonces, vínculos estrechos con la metáfora y la alegoría. (A. Marchese y J. Forradelas 1994, p. 381). En ese sentido, existen en los textos literarios elementos que cumplen el rol de simbolizar ciertas referencias de manera metafórica y hasta alegórica. En el caso del poema “Rastro de culebras”, este guarda símbolos referentes a la modernidad, la ciudad y el campo. La “oficina”, señalada por Escribano, es uno de esos símbolos que refieren a la esfera citadina y moderna. Estos no son originales del poeta, como se señala, estos símbolos y metáforas forman parte de una tradición ya explorada por otros poetas y señalada por la crítica. Mirko Lauer explica, por ejemplo, que la máquina es una metáfora de la modernidad a inicios del siglo XX.

⁴¹ En *Musa Mecánica* Mirko Lauer desarrolla, justamente, el rol de la máquina en la vanguardia peruana; establece conclusiones como “a) las máquinas son centrales al vanguardismo poético; b) que la utilización de máquinas como tema poético movilizó en los autores pulsiones profundas, entre otras.” (2003, p. 11-12) La misma tesis sostiene Raúl Bueno en “La máquina como metáfora de la modernización en la vanguardia latinoamericana”: “sin proponérselo deliberadamente esos jóvenes poetas eligen la máquina como metáfora de

manera, la “oficina(s)” sería otro símbolo frecuentemente usado por las escuelas de principios de siglo, las cuales critican la modernidad; la burocracia se comprende como una entidad que desaparece la condición humana del individuo.⁴² El trastorno de identidad que sufre el migrante al pasar de la esfera cultural provinciana a la capitalina, se ve agudizado por el impacto con la modernidad y sus manifestaciones. Al final de este proceso, el sujeto migrante termina reconociendo la pérdida de sus valores originales lo que lo convierte, a su juicio, en “un hombre común” cuya “trascendencia está en la rutina”.

De la segunda parte del libro, quisiéramos revisar el que consideramos el más representativo, “Rastro de culebras”:

El polvo intenta ser un manuscrito, (primera parte)

una carta de amor para la historia de este pueblo.

Ella confesó que su lengua se hizo de arena

y que la tierra tenía el vientre seco,

y el río no era más que un rastro de culebra,

un movimiento fecundo ya disuelto.

La vida muerta, blanca, tirada como una pampa.

Claro está que el viento y el sol castigaron sus costumbres, (segunda parte)

y el amor tuvo que cantar en otro sitio,

pero sobre esta tierra y bajo este cielo

haremos nuestros hijos

en memoria de los padres de nuestros padres

quienes nos dejaron estos rastros de culebras. (p. 39)

Un aspecto fundamental en la poesía migrante es la autenticación de “la voz migrante”, en el sentido de que su origen es sumamente relevante para la construcción de su discurso auténtico y diferenciado. El migrante posee un conocimiento de que su origen tiene

una modernización rápida, eficiente y, desde su mirador, tangible; no meramente como un objeto de culto.” (1998, p. 25-37)

⁴² Ha sido tema común en la literatura universal del siglo pasado, la crítica a la deshumanización del hombre, un hito sobre este tópico es *El proceso* de Kafka.

implicancias evidentes en las relaciones que establece con los miembros de las otras esferas culturales, sobre todo en la percepción que tienen de él. Además, posee un profundo entendimiento de su posición como sujeto social, como agente de cambio, en la medida que asume su rol en el nuevo espacio y lo asimila para después transformarlo. El migrante asume pues, una conciencia histórica; toma autoconciencia de que es un ser temporal y creador de historia, se da cuenta de su posición en ella, así como de quiénes le han precedido, y establece un nexo de pertenencia con su imagen del pasado, con su comunidad.

Jorge Basadre explica la conciencia histórica de la siguiente manera:

¿Qué cosa quiere decir tener una conciencia histórica? Es haber visto el nexo unitivo entre lo que fue y lo que es, con un margen abierto para el porvenir; no es por tanto, la imagen del pasado como algo pasivo y muerto. Es el sentido del ritmo vital como perspectiva y como continuidad, frente al concepto estático e inorgánico del mundo como naturaleza. (...) Es la historia genética, en contraste con la historia erudita y la historia pintoresca. (2003)

El discurso migrante, en ese sentido, presenta esta conciencia histórica constantemente; hay una crítica al estado de las cosas y una necesidad de reafirmar una identidad heredera de elevados valores comunales y tradicionales que están en relación con el origen provinciano. “Rastro de culebras” es un ejemplo de ello. A partir de una memoria siempre nostálgica, la voz migrante ingresa al ambiente rural para contar la historia de su pueblo, una tierra abandonada y estéril.

Desde el principio, hay una preocupación por establecer el “sistema de lealtades” mencionado por Cornejo Polar, que corresponde, más bien, a un sistema de valores diversos que no necesariamente son contrarios, ya que, definitivamente, la filiación con los orígenes, la solidaridad con los sectores populares, y la utopía socialista, que refiere Cornejo, forman parte de estas “lealtades” que trascienden el sistema de valores en un sustrato profundo.

La relación entre “polvo” y “manuscrito” se entiende como una metáfora de la escritura; “polvo” funciona como la palabra y el “manuscrito” como el texto, la parte y el todo. Idea que se refuerza en el verso subsiguiente, “una carta de amor para la historia de este pueblo”. Si bien la escritura como acto que fija la historia se entiende como un objetivo que se añora por el enunciador, los valores con los que construye esta “historia” del pueblo son particulares. El “polvo” y la escritura tendrán una relación constante en la que la escritura es vista como lo muerto, lo estéril, además de inalcanzable.

A través del poema se encontrarán figuras que solo repiten la misma analogía. “Ella confesó que su “lengua” se hizo “arena”, es un ejemplo. Un caso particular de analizar es el verso en el que la “lengua” tiene una doble significación, lengua órgano y lengua sistema de signos; en ambas la idea es la misma, la incapacidad de hablar o la pérdida de esa capacidad. Otro verso es “y que la tierra tenía el vientre seco”, nuevamente, se plantea la esterilidad como característica de algo que fue vida. Hasta aquí, ya es reconocible una valoración de la escritura definida: se asume que la escritura –pero detrás de eso, el discurso histórico, las tradiciones orales, la cultura del pueblo- se está perdiendo, o está muriendo, como sucede con los textos orales que no alcanzan la escritura; metáfora del primer verso: “El polvo intenta ser manuscrito”.

Además de remarcar la idea de muerte, se expone una necesidad de señalar el deterioro, y la pérdida cuando se usan antagónicos como “el río no era más que un rastro de culebra”, en donde “río” que transporta agua, es un referente de vida y se opone al “rastro de culebra” que refiere a un terreno árido. El último verso del que hemos señalado la primera parte del poema, no hace más que confirmar esta sensación de pérdida: “un movimiento fecundo ya disuelto”.

En la segunda parte del poema se da con mayor expresión lo que mencionábamos al principio, la conciencia histórica del migrante. Si bien desde el inicio se evidencia una posición que asume un pasado fundante –una memoria que recorre los espacios de la tierra abandonada y su triste devenir con una constante de elementos míticos como la culebra, la tierra, el río, y el tono atemporal que copia el estilo de las leyendas y mitos andinos- en la segunda parte, hay un leve quiebre en el tiempo que pasa de un pasado indeterminado a un presente enunciativo y que continúa el relato a un ritmo más rápido.

Como ya hemos visto, la yuxtaposición de tiempos en la retórica migrante es usual y característica; sin embargo, en este poema el paso entre un tiempo y otro es leve y solo lo notamos cuando el ritmo cadente varía y el tiempo es determinado varios versos después cuando incluso hay una proyección del futuro.

Es precisamente en esta segunda sección en la que se afianza la conciencia histórica del migrante, él toma distancia de su tradición, asume su posición en el presente y se proyecta hacia un futuro mejor, sin olvidar la comunidad a la que pertenece ni su cultura. Ello guarda relación con las “lealtades” del poeta, el compromiso con sus orígenes.

Para identificar este proceso por el que transita el migrante en el poema, es importante señalar el cómo este pasa de la disforia de la primera parte, a la euforia de la segunda. En la última ya no se refiere a la muerte como algo inmanente, sino como un hecho de la memoria. Además, se asume una esperanza para la tierra abandonada: a pesar de que “el amor tuvo que cantar en otro sitio”, existe la posibilidad de un retorno en el que este volverá la vida y ello representado en la figura de “nuestros hijos”.

Si bien Basadre señala que en la conciencia histórica el pasado no es algo muerto, Escribano le otorga esta característica a la provincia del ayer para criticar el Estado en el que los pueblos y localidades han quedado luego de ser relegados por la modernidad y la desidia

del estado. Cuando señala “en memoria de nuestros padres/quienes nos dejaron estos rastros de culebras.”, se está retomando la tradición en el “ahora” para proyectarla a un futuro que no traiciona las raíces, sino que las hereda con orgullo para construir a partir de los “rastros de culebras” nuevos destinos.

La tercera parte del libro es “Crónica de Cantalicio”, integrado por cuatro poemas que recrean la vida del pueblo, la provincia detenida en el tiempo. El hablante de estos poemas ya no es el migrante nostálgico; se ha pasado de la añoranza de lo perdido a la vivencia del recuerdo. No hay un quiebre en la estructura espacial, se trata de un microcampo dentro del libro en el que la memoria es vivida como el hoy sin conflicto alguno.

El hilo conductor es Cantalicio, personaje poético protagonista de los cuatro textos que integran la crónica. Es interesante el nombre Cantalicio, que puede leerse como Cantalicio, porque se trata de un personaje popular que se expresa en los códigos de la oralidad y permite empoderar el coloquialismo en los textos, marcando una distancia para el hablante y lector erudito.

A pesar de que no se presenta reclamo ni amargura en la recreación de la provincia hay sí una conciencia del deterioro inevitable que la acecha. Ello se evidencia en el poema “Chaucatos y golondrinas” cuando dice: “Entre altas coliflores y chaucatos y golondrinas, / Acarí no supo contener tu presencia de horizonte (...)” (Pp.45). Por un lado se encuentra la fuente de vida que siempre fue la provincia, y por otro su incapacidad para retener a sus pobladores. Resulta que la naturaleza no puede ofrecer lo que sus hijos desean y la abandonan, ello supone en el poema una clara alusión a la migración del pueblo. Lo que buscan se define a partir de lo que dejan, en ese sentido, al abandonar el estado natural estarían apostando por lo cultural, aquello que la ciudad les ofrece.

Al final hay un retorno al “ahora” que no involucra conflicto, pero sí una conciencia del deterioro, funciona como una conclusión que pone fin a la parábola: “Era el tiempo que tu nombre era una campana, /pero hoy la vida es otra y estás jodido, Cantalicio, /porque eres el último pez/ en el cadáver de este río.” (46) Persiste la idea de un pasado mejor en el que se gozaba de algún prestigio o simplemente de una identidad, y la de un presente que no solo se ha perdido, sino que ha caído en desgracia. Similar es el final de otro poema, “Chocavento”: “Pero ya no existe/ la plaza ni las fiestas de palmeras/ por eso a veces como un viento/ vengo tan solo para irme.” (p.47) Se trata de la crónica de la decadencia de su pueblo que se ha quedado en el olvido de la historia mas no de su memoria.

En “Chocavento”, “Amor en el desierto” y “Aguamor”, la necesidad de recrear la provincia y su habla terminan por hacer de los poemas pequeños relatos. A pesar de que la oralidad sea la opción expresiva en el texto, o esa sea su intención, Cantalicio no termina de construir una identidad coherente con su discurso; a veces el coloquialismo al insertar elementos rurales, o un habla popular, como el uso del castellano andino sobre el uso del lenguaje erudito, no logra imponerse. Las expresiones del personaje popular no acaban de ser “populares”, pues no trata el lenguaje desde dentro, sino que lo construye como una textura artificial.

En conclusión, se trata de un conjunto de poemas en los que se representa la provincia desde la experiencia de Cantalicio, personaje por el que se inserta la oralidad, pero siempre desde la mirada de un espectador que ya no pertenece a este espacio, a pesar de su deseo de seguir haciéndolo. A pesar de ser la parte del libro que se interna más en el imaginario provinciano, resulta ser la sección en el que el enunciador expone un mayor distanciamiento, ya que usa un personaje de nexos para desvincularse. Nos encontramos, entonces, ante un libro en el que la poética migrante se expresa en diferentes contextos y bajo diferentes

estrategias. La multiplicidad de abordajes de la experiencia migrante solo señalan la densidad del discurso y la complejidad de la psique del sujeto enunciador.

En la primera parte está el conflicto del migrante que llega a la ciudad y se enfrenta a su hostilidad y modernidad a las que su experiencia fundante y su identidad provinciana se reponen. En la segunda, hay una conciencia histórica migrante a la que recurre para afianzar los valores de origen y que lo afilian a una comunidad y una tradición, posicionándolo como sujeto consciente de su rol transformador en la historia. Finalmente, en la última sección, el sujeto reelabora la experiencia perdida provinciana; sin embargo, mantiene un distanciamiento de esta a partir de la construcción de otro sujeto con el que pueda representar la tradición provinciana. Ocurre entonces un traslado de la voz enunciativa; el sujeto migrante ha relegado su espacio a un sujeto que pueda funcionar mejor en una esfera al cual el ya no pertenece. Al final del poemario, tenemos a un migrante que guarda el mismo conflicto con el que inició el recorrido, el cual constituye el principal drama de la conciencia migrante: el descentramiento enunciativo al no reconocerse parte de nada y a la vez parte de todo.

2.2 Domingo de Ramos: *Arquitectura del espanto* (1988)

2.2.1 Sobre el libro.

Publicado bajo el sello editorial Asaltoalcielo en 1988, *Arquitectura del espanto* es el primer poemario de Domingo de Ramos. En el momento de su aparición no tuvo mayor impacto en la crítica ni en la prensa cultural en general; por el contrario, sí sucedió con su autor, que mucho antes de la publicación de *Arquitectura* ya contaba con numerosas notas y entrevistas por su participación en la agrupación Kloaka.

De manera que al aproximarnos a la investigación sobre la recepción que tuvo la crítica literaria y la prensa cultural del libro, nos encontramos con crónicas de los avatares políticos del grupo y de su propuesta “incendiaria” en la escena literaria local.

A pesar de que los poemas del autor ya venían difundándose en numerosas revistas y el grupo Kloaka era muy asiduo a los recitales locales, es solo hasta inicios del presente siglo que encontramos un acercamiento crítico sobre su obra. La crítica, esta vez, se enfocó en él como individualidad poética, en su poesía y ya no en su rol de agitador cultural. Antes sus textos se limitaban a circular entre las revistas de la época y a ser vistos dentro de una actitud Kloaka más que fuente original de valores que delataran una identidad poética propia.

No obstante, el panorama no ha cambiado radicalmente; en los estudios que señalamos en nuestro estado de la cuestión, la poesía de Domingo de Ramos no deja de ser prologada por breves crónicas del espíritu anárquico del grupo, lo que limita sus horizontes interpretativos a observar, entender y valorizar su obra solo como un texto que da testimonio de su tiempo. Sus lecturas se han supeditado a lugares comunes como violencia política, posmodernidad periférica, marginalidad y subalternidad. En el caso del tópico de la migración, este se ha reconocido como un factor dentro de las dinámicas sociales que confluyen en su obra y no como un eje desde el cual explicarla. Por lo menos no desde un aparato teórico de lo migrante ni dentro de sus coordenadas como discurso particular.

Un primer texto crítico sobre *Arquitectura* es el de Juan Zevallos Aguilar, quien enfatiza en cuestiones puntuales, como la experiencia marginal y la creación de un universo popular auténtico de aquellos sectores que han venido cercando desde sus periferias la ciudad entera.

Otros muchos textos, que ya revisamos en nuestro estado de la cuestión, han observado su poesía desde los mismos estándares quizá diferenciándose en sumar una que

otra figura al espectro interpretativo que de su retórica normalmente se hace. Lo que nos concierne en el apartado subsiguiente, es interpretarla desde su posición como discurso migrante y evaluar sus particularidades retóricas como tal.

2.2.2 Análisis de *Arquitectura del espanto*

El libro se divide en tres partes: “Soledad López”, “Arquitectura del espanto” y “N.N.”, de las cuales tomaremos un poema representativo por cada sección. Es necesario señalar las partes y sus nombres porque sugieren sobre el contenido temático de los poemas que agrupan. La primera parte establece como tópico primordial las interacciones ciudad-migrante en términos de modernidad versus individuo. En la sección que da título al libro se presenta un tópico más político, una crítica a los discursos que sostienen el sistema del que se reniega. La violencia política ocupa pasajes centrales de un par de poemas. En “N.N.” por el contrario la atmósfera es más sosegada y se ocupa de las nostalgias hacia un pasado materno perdido que se articula como la arcadía de la salvación ante el caos del hoy.

A pesar que cada parte pueda manejar orientaciones definidas, no significa que los límites sean inalterables. Además, el discurso disgregado migrante es el que articula, o intenta hacerlo, los temas y las figuras que lo expresan. En ese sentido, el primer paso es explicar la particularidad de este lugar de enunciación y por ende de esta subjetividad.

En el poema “En la fresca tarde de mayo”, podemos reconocer cómo la voz nostálgica del yo enunciadador construye una subjetividad migrante disgregada que se basa en la yuxtaposición de dos esferas socioculturales distintas y dos espacios y tiempos que se confrontan. Este recurso formal usual en la retórica migrante encierra, además, un elemento de tema como lo es la oposición entre campo y ciudad que, como hemos visto, es parte del imaginario migrante. El poema inicia así:

En la fresca tarde de mayo
blanca y calurosa
en la escena de ayer donde filmamos un trozo de lo que hoy vivimos
habíamos hablado tanto
recorriendo en la memoria los sitios angustiantes de nuestra niñez
“Aquel barrio oscuro de las fábricas
de donde salen rostros ahumados
rumbo a las casas destartadas por el viento
llenas de aliento de sueños palpitando
sobre catres que rechinan de tanta soledad
y tu asma azul y tu asma azul..”
(El ruido de motores apagados/voces por la acera
el entrechocar de botellas/noche embriagada y el murmullo de la
gente) (p.13)

Si bien el fragmento es un poco extenso, es necesario para explicar el estilo retórico migrante que usa el autor. A diferencia de Escribano, que yuxtaponía los horizontes varios de su experiencia, tiempo y espacio en uno o dos versos y lograba poemas densos y redondos, en el sentido que las ideas no quedaban abiertas, con Domingo de Ramos no se cumple esta densidad en el verso. En el poema sus tránsitos entre las experiencias migrantes, el “ayer” y el “aquí”, el “allá” y el “hoy” se dan a un nivel más dilatado, de manera que no se percibe fuera de una estructura total. No obstante, en los primeros versos podemos notar ya una subjetividad que yuxtapone los tiempos radicalmente: “en la escena del ayer donde filmamos un trozo de lo que hoy vivimos”, definitivamente se plantea un conflicto en el lugar enunciativo que no termina de definirse como presente o pasado, ya que transita entre ambos. Antonio Cornejo Polar lo entiende de la siguiente manera: “(...) considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado.” (1996, p. 841). La multiplicidad de este discurso se concreta no solo cuando se aluden a estos dos tiempos, el “hoy” que se vive como el “ayer” en un tiempo indeterminado, sino que dentro de este

“ayer” se ubica un pasado particular. Funcionaría como una caja china, en la que dentro de lo que parece un discurso plano se halla otro inmerso y específico. Esto se observa cuando en primera instancia expone la yuxtaposición del pasado abiertamente, pero luego, con el uso de comillas, inserta una particularidad de ese pasado sin acoplarlo en la misma línea espacial ni discursiva: “Aquel barrio oscuro de las fábricas/de donde salen rostros ahumados/rumbo a las casas destartadas por el viento/lLENAS de aliento de sueños palpitando/sobre catres que rechinan de tanta soledad/y tu asma azul y tu asma azul..”

Ocurre que esta subjetividad migrante se descentra de un lugar fijo de enunciación, lo cual estratifica el discurso; no solo hay un ingreso de una estancia pasada dentro de otra, sino que hay un ingreso formal de un texto que funciona como metatexto del original. Es decir, si notamos los versos que están entre comillas, podemos ver que estos pertenecen a un espacio propio, que si bien aluden al mismo pasado de los versos anteriores, ellos poseen valores negativos marcados por adjetivos como “oscuro” o “soledad”, valores que no se manifiestan en los versos anteriores y, por el contrario, terminan siendo opuestos como “fresca tarde” o “blanca”.

Algo similar sucede con la última parte del texto en la que se usan “paréntesis” para diferenciarla; de la igual manera, los versos entre “comillas” son una especificación metatextual del pasado al que se traslada la voz poética. En los versos entre “paréntesis” se trata de un presente específico y funciona a manera de metatexto para explicar la esfera sociocultural marginal a la que se pertenece. El “hoy” y el “ahora” son ubicados dentro de una enunciación aún más fragmentada que los anteriores espacios discursivos. Podríamos decir que se trata de una disforia continua que llega a exacerbarse en el último tramo del recorrido que vendría a ser el espacio y tiempo actual: “(El ruido de motores apagados/voces por la acera el entrechocar de botellas/noche embriagada y el murmullo de la gente)”.

En un primer momento el poema se presenta como una clásica y armónica historia o relato, “En la fresca tarde de mayo”, que bien podría equipararse al “Había una vez”; no obstante, el ingreso del recuerdo y la experiencia migrante, y con ello el ingreso de la yuxtaposición de planos temporales, hace que la continuidad se vea alterada y que el discurso se trastoque, provocando la segmentación de este en otros subtextos. El primer segmento iniciaría con “Aquel barrio oscuro”, que indica un pasado dentro de un espacio hostil que luego es identificado como la ciudad, en donde se encuentra la industria. En el último segmento, “El ruido de motores”, el poeta nos inserta en un ambiente preciso, los bares, la vida nocturna en unas calles de los suburbios de Lima; el hoy correspondería al fin de una experiencia migrante, ello es el tránsito que muchos migrantes atravesaron, la salida del terruño, la llegada a una ciudad moderna y ajena y, finalmente, el hacinamiento en las afueras de la ciudad, los asentamientos humanos, las calles marginales, olvidadas por un Estado negligente.

Si bien las alusiones al espacio andino o rural son esbozadas tímidamente, el discurso se encarga de construirlo por medio de su negación y silencio. En el texto es posible distinguir hasta tres espacios, los cuales ya hemos mencionado, y que a pesar de remitirse el uno al otro jamás llegan a mezclarse; los tres espacios del itinerario se mantienen independientes ya que hay una psique descentrada que así los concibe, en donde “el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de estos tiempos y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros.” (1995, p. 104). De manera que cada espacio maneje una densidad semántica propia y que justamente se construirán como tales a partir de la negación o contraste con los otros. La experiencia migrante se funda en el hecho de comparar sus vivencias del pasado con los que se adquieren en el hoy.

Las dinámicas discursivas del poema serán las mismas; disforias que se quiebran al contacto con la nostalgia, nostalgias que se encargan de actualizar las experiencias y que, por tanto, quiebran la linealidad del discurso. Los retornos al “hoy” dan cuenta de un espacio cada vez más decadente, violento y olvidado. Quisiera señalar algunos versos del mismo poema que expresan el universo marginal del migrante:

“como si fuera hoy el invierno en que nuestros padres
tuvieron que acampar a dos leguas de las estrellas
cerca al mar mientras nos desalojaban de nuestras prendas”
“Sí, fue en verano apenas llegué y pesqué una terrible
Insolación porque anduvimos muchos días por estos desiertos
donde Dios jamás alcanzó a mirar” (p. 14)

En los primeros versos se presenta, nuevamente, la nostalgia por el pasado que está emparentado con los valores de la familia; sin embargo, este pasado no se remite al origen provinciano, sino a la experiencia fundante posterior a la migración. Si bien se reconocen los valores positivos de este espacio en la memoria, no significa en ningún sentido su idealización y, por lo contrario, la descripción de este no maquilla la realidad cruda a la que se enfrenta el migrante cuando quiere asentarse en la ciudad.

Aquí habría que señalar una cuestión muy importante para entender la subjetividad migrante de esta poética en particular; habíamos mencionado que uno de los criterios en la poesía migrante era el de “originalidad”, es decir, que la voz poética de un discurso migrante está garantizada por un origen provinciano. El que a su vez es fuente de una conciencia histórica y que se manifiesta en la literatura migrante como un reconocimiento del migrante con su comunidad original y su conciencia de actor y reivindicador de esta, este último punto se ve exacerbado en algunas poéticas más que en otras y es, justamente, por el grado de compromiso con esta o el tipo de migración que emprendió el sujeto. En el caso de Domingo

de Ramos, nos encontramos con un sujeto que si bien nació en Ica su migración se dio a muy corta edad, es por ello que su reconocimiento como migrante se da en función a una identidad asumida, que guarda filiaciones con la memoria familiar. Ser provinciano, pero más precisamente hijo de provincianos y heredar y reafirmar una identidad migrante a partir de ellos, supone un mecanismo de autorrepresentación que se revela a lo largo del texto.

Esta particularidad en el sujeto podría explicar muy bien las construcciones del pasado que se desarrollan en esta sección, un pasado fundacional en el que esté inscrito la figura familiar: “como si fuera hoy el invierno en que nuestros padres /tuvieron que acampar a dos leguas de las estrellas/cerca al mar mientras nos desalojaban de nuestras prendas”. Es decir, no se expone, por lo menos hasta aquí, una construcción del paisaje provinciano a partir de la negación/oposición que significa el espacio citadino. Lo que sí se construye con claridad es la nostalgia, el relato de los inicios de la vida marginal del migrante en las afueras de la capital. Las marcas marginales como “estos desiertos donde Dios jamás alcanzó a mirar”, son usuales para elaborar el espacio del migrante como un lugar desesperanzado, muy diferente de los espacios ocupados, llenos de ímpetu, solidaridad y trabajo de la poesía de Leoncio Bueno o José María Arguedas, en las que el proyecto reivindicativo era protagonista de la historia del migrante.

Ese es otro tema que se desprende de la subjetividad migrante en esta poética; su discurso es heterogéneo, disgregado, denso y acumulativo, sus dinámicas consisten en contrastar las múltiples experiencias del migrante a su llegada en la ciudad; en este caso el componente original vendría a ser la construcción de la ciudad del migrante en contraposición de la “ciudad letrada”, a la vez de otro espacio no tangible, que es la provincia en la memoria. Sin embargo, a pesar de su densidad discursiva, está ausente el espíritu épico reivindicativo tan marcado en la tradición migrante que lo precede; en Arguedas y Bueno residía una marcada conciencia social que se reflejaba en un discurso que se inscribía en los

mitos de su comunidad de origen y que concebía a la migración como un acto histórico de empoderamiento. En De Ramos hay un fracaso de los altos ideales y una falta de reconocimiento con su comunidad de origen; la migración no es vista como un proyecto que avizore un futuro prometedor, o un presente de lucha por lo menos. La migración es una expresión que origina miseria, sufrimiento, deterioro y la actitud ante ella es el conformismo y el derrotismo.

Si bien en *Arquitectura del espanto* se evidencia un constante reclamo por las circunstancias de violencia y miseria, no hay un proyecto que articule una acción sobre ello o una actitud que las enfrente; lo que prima es un descriptivismo de la ruina. Una posición del migrante individualista, divorciada de los grandes ideales y proyectos solidarios, muy distinta de las poéticas migrantes que la preceden y de sus propios contemporáneos. La última parte del poema “En la fresca tarde” ilustra muy bien ese sentido derrotista que construye la atmósfera del libro: “(Oh maldito recuerdo ¡No me aceches! ¡aléjate concíbeme el olvido!/ hazme intemporal sin memoria y sin raíces! No merezco/ mi difunta muerte no la quiero dócil inválida y desparramada/ rondándome”

Es particular que el sujeto migrante reniegue de su “memoria”, la cual le permite articular las experiencias del pasado con las del presente, es esta la base de la identidad migrante. Un rechazo a tener un papel determinado como actor social, sería la respuesta a la renuncia de esta identidad que lo hace parte de una comunidad previa a la ciudad. El rechazo literal de sus raíces es la manifestación de una subjetividad migrante profundamente trastocada por la experiencia agresiva y excluyente que la ciudad le impone. Se trata de un sujeto migrante inmerso en un proceso cultural sincrético en el cual estaría perdiendo la heterogeneidad que funda su propia identidad.

Un elemento capital, en los procesos sincréticos, es la modernidad, el cual es el tema/ factor/ elemento al que más se remite la literatura tanto migrante como de la migración, donde se establecen recurrentes relaciones antagónicas entre ambas. La modernidad identificada en el espacio de la “ciudad letrada” servirá como tópico y a la vez como referente formal en los textos para mostrar al sujeto que está fuera, marginado e invisibilizado por ella.

Por otro lado, a partir de esta confrontación entre individuo/modernidad se elabora un espacio migrante muy característico de pobreza y decadencia, un universo que lo diferencia de otros espacios que se ven en la tradición de la retórica migrante; a diferencia de otros, que se centran en los sentimientos que produce una ciudad hostil, en *Arquitectura del espanto* hay una exacerbación del descriptivismo, de la ciudad expresada en cada decadente calle y edificio, pero sobre todo, esta marginalidad se expresa en los adjetivos que acompañan el paisaje descrito. En ese sentido, el título “Arquitectura del espanto” funciona como una metáfora acertada de la poética que tiene el libro. En el primer poema, por ejemplo, ya se señalan los cimientos de este nuevo espacio y la atmósfera que lo rodea:

bajo las sombras de los
edificios invertebrados
que se arquean como un laberinto de luz (p. 10)

Aquí, “edificios” sería un referente absoluto de ciudad, específicamente, de “modernidad”, ya que es un elemento que cumple una función tanto designativa como delimitadora del espacio al que se alude. La caracterización de este elemento construye una visión del poeta de la ciudad y, por ende, de la modernidad. El “edificio” no cumple con las particularidades convencionales: alto, imponente, firme; sino, más bien, se asume todo lo contrario: “invertebrado” y “arqueado”. Una estructura sin vértebra supone un aparato

voluble, amorfo, pero su constitución decadente se define con “arqueado”, que indica una orientación de caída y de sumisión.

Aquí “edificio” está siendo resematizado de su posición semántica original, en el sentido que el propio discurso es una resematización de la propia modernidad que a lo largo de la tradición ha sido vista en el reflejo del urbanismo; las grandes edificaciones y complejos, símbolos de progreso y riqueza. En *Arquitectura*, el sujeto migrante construye esta otra cara (o la real) de esta modernidad reflejada en la decadencia del modernismo urbano; el universo migrante está fuera de la promesa del progreso con que Lima se ofrece en el discurso oficial. El migrante no participa de esta abundancia de la “ciudad letrada”, todo lo contrario, se (lo) mantiene al margen. Los “edificios invertebrados” y “arqueados” no son otra cosa que la metáfora de una modernidad fracasada y un Estado incompetente, donde todo símbolo de poder ha caído.

En la segunda parte del libro “Arquitectura del espanto”, hay dos poemas representativos que ilustran las relaciones antagónicas entre el individuo y la ciudad, además de la crítica al Estado por la vorágine de violencia. El sujeto migrante se construirá a partir de su relación inconexa con la ciudad a la que no pertenece. En “No tengo nada que decir”, se lee:

No tengo nada que decir, eso es cierto/la realidad es cruel y me invita
a silenciarme, además no tengo a nadie/no puedo cantar
soy un simple animal que merodea por la realidad a fin de hacer una
historia que nadie creería porque este país ya ha dejado la inocencia (...) (27)

El enunciador conoce las limitaciones de la esfera a la que pertenece, una esfera que no le permite hablar, por lo menos no fuera de esta. Es el discurso oficial, que por antonomasia tiene en la ciudad su foco enunciativo, el que oprime y calla a los nuevos sujetos sociales donde el migrante es incapaz de subvertir este orden y asume su no-lugar en las

periferias. En el poema la ciudad y su opresión han vuelto “animal” al sujeto quien se reconoce como tal a la hora de acceder a ella, la ciudad es la que encierra la muerte de toda esperanza y encarna la inocencia perdida, un estado en el que el migrante ya no cree en ideales.

La ciudad vista como la modernidad deshumanizadora a la que se enfrenta el migrante, es un tópico recurrente en esta sección del libro; más adelante en el mismo poema se lee lo siguiente:

mientras te van alimentando con los
primeros brotes de la tierra antes que vengan las máquinas para
quitarte tu íntima belleza y luego devorar tu tierna carne perfumada”
(...)

“No tengo historia/he sido despojado de afecto los constantes ayunos
los golpes y la insaciable sed el desentierro hasta siento desarraigo
de este cuerpo inefable (p. 28)

Antes el “edificio”, y ahora la “máquina” está cumpliendo con ser el referente de la modernidad, esta vez como un referente que sí ejerce poder, no para un bienestar del sujeto, sino para oprimirlo; al decir que su objetivo es “quitarte tu íntima belleza”, está posicionando a la modernidad y con ello a lo que representa, la ciudad, como un elemento que deshumaniza, es decir, que despoja de los elementos innatos de la persona, la “íntima belleza”, convirtiéndolo en un autómeta. Lo que explicaría la ausencia de una identidad cuando después dice “No tengo historia/he sido despojado de afecto los constantes ayunos/los golpes y la insaciable sed el desentierro”.

Esta relación dramática entre la ciudad y el migrante podría deberse a los modos de vida provincianos tan opuestos a los de la capital, algunos incluso pre-modernos. Cornejo Polar, consciente de este “choque”, cree en la actitud “fagocitante” del migrante, pero sobre todo en su capacidad de actualizar sus propios modos al contexto moderno: “(...) el migrante

tiende a repetir en la ciudad modos de producción y de relaciones sociales –como la reciprocidad, la operatividad económica de la familia ampliada o el simple padrinazgo –que difícilmente se incorporan a las normas del capitalismo moderno.” (1996, p. 840). El migrante de este texto ha perdido toda actitud participativa, y se limita a advertir su incapacidad ante este nuevo escenario en el cual se siente invisible. Si las operatividades provincianas no se incorporan con facilidad al capitalismo moderno de la ciudad, se puede observar que ello responde también a una resistencia por parte del migrante a acoplarse, en particular, este migrante no concibe ninguna propuesta. Las poéticas migrantes de la tradición tenían una postura de reacción, un proyecto, o hasta una actitud que negociaba entre ambos espacios sin dejar de criticar a la “ciudad letrada”; en cambio, en *Arquitectura*, el migrante hace de su marginalidad, su no-lugar, también una negación de cualquier ideal o actitud que involucre salir de su estatismo y el discurso poético será el único campo de batalla.

Los versos de “Banda nocturna” expresan muy bien esta postura de la no acción o del reclamo frustrado: “!Oh el deslumbramiento del horror! Mejor será largarnos/de esta ciudad a la que nunca pertenecemos/ y ya no tengo banderas ni multitudes/ Estoy perdido/ entre los edificios”. Al parecer, incluso hasta la acción de huir de la ciudad que oprime al migrante será un acto demasiado arriesgado, ya que en su frágil identidad (“banderas”), de familia o comunidad, es decir, de pertenencia a algún proyecto o ideal, el sujeto se reconoce como incapaz, pues todo fracasa y termina “perdido/entre los edificios”, absorbido y despojado por la ciudad que tanto rechaza. El discurso derrotista del migrante encuentra en *Arquitectura* quizá su único ejemplo.

En la tercera parte “NN” hay un cambio radical en la retórica. Los espacios son más definidos, se trata de la ciudad y el campo, pero es una relación nostálgica que no involucra la violencia y la amargura de los otros textos. “NN” está integrado por dos solitarios poemas

que tienen como protagonista a la madre del migrante, aquí se siguen fielmente los lineamientos de la tradición literaria migrante, en la que la familia, la madre y la amada son referentes del lugar de origen y ocupan una posición sumamente afectiva en los textos. Si la poesía migrante tiene un corte épico, tiene también, y a la vez, una veta amorosa en los poemas que tienen a la madre y a la amada como protagonistas, se tratan de poemas mucho más nostálgicos, que enfatizan en el desarraigo del amor y la infancia. En el poema "NN" se lee lo siguiente, por ejemplo:

Hoy viernes pude irme tranquilamente a visitarte (...)
como cuando pequeño corría a tu cuarto
espantado por el terror que me causaban tus cuentos de la medianoche
Ya no te hallaré con tus manos blancas
tratando de dibujar algún pájaro
que imitabas en tu canto
como los cantos en quechua que acompañabas con tu
mágica guitarra/violín o arpa que desconocía
mis oídos y mi lengua (p. 48)

En un primer momento el lugar de enunciación es el “ahora”, “hoy viernes”, y luego con el ingreso de la “madre”, como referente inmediato del campo, se construye el espacio provinciano por medio de la nostalgia. El lugar de enunciación se descentra y la memoria atemporaliza el discurso enfocándose en los valores positivos con los que se suele afiliarse el pasado; la infancia inocente, la madre, la familia, el campo, “cuando como de pequeño corría a tu cuarto”, y luego en el desarraigo de ese espacio, que se expresa en la pérdida de la madre “Ya no te hallaré con tus manos blancas/ tratando de dibujar algún pájaro/ que imitabas en tu canto/ como los cantos quechuas”. El espacio perdido se termina de definir como un espacio andino, muy a pesar que la zona costera, de la que proviene el poeta, no esté usualmente ligada a la cultura andina, quizá esto explique que no todo migrante produce literatura migrante, pues la migración no es un constitutivo determinante si no hay por parte

del sujeto una aceptación de los orígenes; ser migrante es una decisión que tiene que ver con asumir una identidad, en algunos casos esta es más marcada y en otros no. En el caso de Domingo de Ramos observamos que él asume las vivencias que guarda de la infancia, pero las de mayor relevancia están determinadas por los valores familiares, valores que salen a relucir cuando expresa la migración desde la experiencia de sus padres.

Volviendo a los referentes del poema, un conjunto muy particular puede ser reconocido a lo largo del texto como “pájaro”, “aves”, “aurora”, ellos pertenecen a un universo semiótico antiguo, aquellos que podemos encontrar en los cantos quechuas, en los huaynos mestizos; la naturaleza y los animales, en especial las “aves”, son parte del imaginario andino. Si los referentes que se usan para elaborar el espacio de la madre son andinos, estamos dando cuenta de una subjetividad migrante que es capaz de acumular, tanto las experiencias postdesarraigo, que son las más marcadas en el libro, como las experiencias que anteceden la migración que son estas asumidas por medio de los referentes familiares, en ese caso, el medio materno. No obstante, es importante reconocer que, ante los diferentes planos y espacios por los que el sujeto migrante transita y, por ende, los fenómenos sincréticos a los que se expone, existe una identidad provinciana muy arraigada que trasciende en la retórica migrante, así sea, como en este caso, vulnerada por la experiencia marginal opresora de la ciudad que es la que prima en este discurso. La retórica de la nostalgia siempre será el nexo que comunique e identifique esta identidad con sus referentes originales. Como lo explica Cornejo Polar:

“Es muy importante subrayar que desde muy antiguo y hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad –como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad

casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales.” (1996, p. 839)

En *Arquitectura del espanto* hay una clara incidencia en representar el punto de llegada, la ciudad, como el espacio hostil; sin embargo, esta fascinación a la que se refiere Cornejo Polar termina convirtiéndose en “terror”, en espanto en el poemario de De Ramos. En la medida que la positividad campesina no es abordada directamente, sino por medio del rechazo a la ciudad, se trata de un discurso que centra su atención en la postmigración, pero que a través de las experiencias ciudadanas remite a un espacio previo perdido, sin el cual no podría establecer el contraste ni mucho menos la crítica al discurso moderno claudicante. No obstante, cuando se asume esta arcadia perdida que es la provincia, efectivamente no hay fisuras en su sistema de valores; los referentes positivos, las filiaciones sentimentales, están presentes inequívocamente en un espacio que significa la salida de la opresión del “hoy” hacia un estado pleno.

Arquitectura del espanto es un libro migrante particular; una poética migrante localista y urbana que centra su foco, como ya dijimos, en el estado post migración, pero que no deja de ser un texto migrante ni de obedecer a una retórica de la misma naturaleza. Esta posición, tanto más distante de la provincia que otras poéticas, se puede deber a que se trata de una migración auténtica, pero que se presenta como adquirida más que vivida en muchos casos. Es decir, el sujeto asume una identidad y responde a ella, pero los fenómenos sincréticos terminan ejerciendo una gran influencia a nivel discursivo. Definitivamente, se trata de una poética migrante que tiene como mérito construir un espacio diferenciado y abordar la experiencia urbana desde la mirada del migrante, una subjetividad que no deja de remitirse a las experiencias previas, de descentrar y fragmentar un discurso que se encuentra en medio de un proceso sincrético que se resiste aún a la hibridez cultural.

2.3 Boris Espezuá: *A través del ojo de un hueso* (1988)

2.3.1 Sobre el libro

Si bien las primeras publicaciones de Boris Espezúa se remontan a inicios de los 80 en revistas del medio literario limeño como *Qlisen*, *Harauí*, *Catarsis* y *Lluvia*, es recién en 1988 que aparece su primer poemario *A través del ojo de un hueso* bajo el sello editorial de Lluvia Editores. Este poemario presenta dos secciones: ANTI - FAZ y TIRA – BUZÓN. La primera parte se caracteriza por abordar la experiencia migrante en la ciudad como temática central; la mayoría de poemas, materia de análisis, se encuentran en esta sección. Por otro lado, la segunda parte aborda la migración desde una perspectiva más reflexiva, a diferencia de la primera que es sumamente reivindicativa respecto a la identidad del sujeto migrante y la cultura andina.

La breve pero significativa crítica sobre *A través del ojo de un hueso* coincide en señalar que la principal característica de la propuesta de Espezúa es el testimonio del tránsito conflictivo entre dos mundos, el andino y el urbano. Hildebrando Pérez la define como “(...) poesía de tránsito: del silencio a la palabra; del campo a la ciudad; de un fino lirismo a un coloquialismo bronco (...)” (1988), enfatizando la confrontación de los elementos disímiles como eje de su poética. Asimismo, José Gabriel Valdivia en una escueta reseña sobre el libro en 1989, señala la importancia del contraste de la dualidad campo-urbe; la confrontación de ambos contextos culturales y sociales articulará la visión de mundo del poeta:

Espezúa contempla esta dualidad de Chacra/Arenal y ha tratado de expresar intencionalmente los diversos enfrentamientos, confrontaciones y peripecias de quienes, extirpados de sus hábitats andinos, han ido a parar a los úteros urbanos del consumo y a los tráfigos ciudadanos de la subsistencia. Hechos que han envuelto al inmigrante y que no le permiten darse cuenta del peso de su pasado histórico, racial y cultural, que lleva en su memoria espiritual. (2009, p. 5)

Sobre el último aspecto señalado por Valdivia, habría que aclarar que dicha “inconsciencia” en relación con el pasado histórico, racial y la memoria espiritual, no se da propiamente en el migrante protagonista del libro de Espezúa; en ese sentido, la propuesta no plantea esta “inconsciencia”, ese “no darse cuenta”, como parte del proceso migrante que el poeta reivindica. Todo lo contrario, plantea una crítica a las consecuencias alienantes de la vida citadina en el hombre de campo.

Por otro lado, Efraín Miranda destacará el carácter reivindicativo del poemario y la necesaria transformación que sufre el poeta a lo largo de su experiencia tanto poética como vivencial:

A través del ojo de un hueso contiene la lucha perenne de tragedias sociales, como las que se desarrollan en las urbes, al movilizarse hacia ellos, el habitante andino en busca de mejores medios de vida. Allí es cuando comienza una larga cadena de dolorosas circunstancias de adaptación, se deja el espíritu antiguo para mutarlo anónimamente con la adquisición de una nueva personalidad, a menudo incongruente y la más de las veces hostil y manida. (1988)

La denuncia social es otro aspecto al que alude Miranda en la poesía de Espezúa; la exposición de las tragedias sociales en la poesía supone una parte fundamental en la poética del autor; sin embargo, ello no significa para el poeta una instrumentalización de la poesía. Al cuestionar Sandro Chiri al poeta, con razón de la publicación de *A través del ojo de un hueso* en 1988, sobre ello, Espezúa contesta: “Si por denuncia entendemos el reflejar paisajes heridos, vacíos, gente angustiada, falta de visión más amplia de país, en fin, todo este desconcierto en que vivimos, creo que sí denuncio. Pero quiero que no se entienda mi poesía como protesta social intencional, creo que ello puede ser una de sus interpretaciones.” (2009, p. 11).

En cuanto a las características formales del poemario, Enrique Verástegui advierte la importancia de un elemento que Cornejo Polar había señalado ya como fundamental en

la “retórica migrante”, la yuxtaposición de metáforas: “Este libro caracterizado por versos largos y eliminación de puntuación, expresa su posición vanguardista, de hecho fundamental para la poesía escrita en el Perú; por la forma de usar el lenguaje y de yuxtaponer imágenes y metáforas (...)” (1988). Los versos largos señalados por Verástegui guardan relación con el carácter narrativo y dramático de la mayoría de poemas que integran el libro. En ese sentido, José Gabriel Valdivia enfatiza en el carácter testimonial que da cuenta, bajo la figura de un cronista, del relato vivencial del éxodo migrante: “Con un discurso eminentemente narrativo – descriptivo, guiado por un ojo de cronista y con algunos brotes de dramatismo; el poeta escribe desde su perspectiva como actor en la ciudad (presente) y actor en el campo andino (pasado).” (2009, p. 5).

La investigación más reciente acerca de la obra de Boris Espezúa es *Deseando pertenecer: memoria y migración en la obra de poetas mapuche y puneños contemporáneos* de Andrea Echeverría. Se trata de la tesis presentada el 2013 para optar el grado de PhD en Georgetown University. La autora considera un corpus de poetas de origen peruano y chileno: los puneños Boris Espezúa, Gloria Mendoza y los mapuche urbanos Jaime Huenún y David Aníñir. La tesis se divide en cuatro capítulos; los dos primeros dedicados a los casos peruanos mencionados. Para nuestra investigación resulta de significativa importancia los capítulos en torno a los peruanos y, particularmente, la sección dedicada a *A través del ojo de un hueso* (1988).

La orientación de su investigación se articula desde dos ejes centrales: la migración y la reindigenización. Postula que los poetas que han abandonado sus lugares de origen para dirigirse a las ciudades, experimentan una crisis de identidad por la cual se hallan emocional y psicológicamente errantes entre el mundo al que pertenecen y en el que se encuentran. Ante esta crisis los sujetos buscan reencontrarse con el pasado, reivindicar su origen, con el fin de hallar el ansiado equilibrio. En ese sentido, el poemario de Boris Espezúa, enfatizará

en los espacios conflictivos que hacen posible la crisis de identidad en el sujeto, la cual amenaza con perderse en la experiencia ciudadana:

En su primer poemario, *A través del ojo de un hueso*, Boris Espezúa muestra diferentes facetas de la capital peruana, sin perder de vista que se trata de un espacio conflictivo en donde se vive en un estado de enajenación. En varios momentos de la obra Lima se representa como un espacio descompuesto, vacío y alienante (...) (2013, p. 36)

El estado caótico de la ciudad producto de la confrontación entre ambas culturas se evidencia, sobre todo, en “Ciudades perdidas”, Echeverría señala que “La visión que ofrece este poema sobre los migrantes andinos es posiblemente la más lúgubre del poemario; esta “monstruosa Lima” llena de “muertos castigados” es un paraje donde los cuerpos de los migrantes andinos, desprovistos de sus espíritus, continúan trabajando, bailando chicha y recorriendo la ciudad. (2013, p. 42). En medio de este contexto, la crisis de la identidad original del migrante se agudiza y es necesaria la vuelta a los orígenes. Debido a ella es que la la propuesta del libro apunta a su reivindicación a través de un proceso de “reindigenización”. En *A través del ojo de un hueso* se exponen las circunstancias que determinarían la reindigenización de los sujetos como la única salida ante la crisis identitaria:

En medio de este tercer espacio emerge la afirmación de una identidad conformada por múltiples elementos. Lo que queda de “uno mismo” después de este descentramiento radical (“Rastros de zorro”), da paso esperanzadoramente al “hombre nuevo” andino. En medio del “deterioro general” de este espacio híbrido, se plantará el árbol de la renaciente identidad. (2013, p. 45)

Frente a una carencia de centro en su identidad, el reencuentro del migrante con su pasado andino es imperativo, además emprende la tarea de conservar, recrear y revalorarlo en todas sus expresiones: la lengua, las costumbres, la tecnología andina, etc. acaso con el

fin de autoafirmar una identidad vacilante que necesita reconocerse en sus raíces. En el camino a esta revalorización, se suele conceder cierta idealización a la cultura ancestral; se presenta un pasado glorioso y perfecto, un modelo de sociedad perdido al que se debe volver. De esta manera la utopía andina se presenta como un tema ineludible en *A través del ojo de un hueso*. Como el ejemplo propuesto por Echeverría: “En el poema “Ciudades perdidas” Espezúa contrasta el esplendoroso pasado inca, lleno de vitalidad y fuerza, al estado de miseria en que la población andina se encuentra sumida en las barriadas de Lima.” (2013, p. 41)

Finalmente, habría que señalar que, a pesar de ser la única investigación académica que ha analizado con cierta profundidad *A través del ojo de un hueso* y que ella esté planteada desde la migración como uno de los ejes centrales, existe en el estudio de Echeverría suma reserva para el uso de las categorías de Cornejo Polar con el propósito de definir la “poesía migrante”. La autora opta por términos como “literatura de minorías” para inscribir la poesía de Boris Espezúa, aunque muchas de sus conclusiones se basen en el sistema teórico de Antonio Cornejo Polar sobre literaturas heterogéneas.

2.3.2 Análisis de *A través del ojo de un hueso*: sujeto migrante e identidad.

Dentro de la tradición poética migrante peruana de siglo pasado, las voces de José María Arguedas y Leoncio Bueno quizá sean las más reconocibles y hasta, podría decirse, las que encarnan el dramatismo de la migración con mayor intensidad. La obra de ambos resulta tan significativa debido a que en ellas se advierte una identidad cultural provinciana asumida, orgullosa y arraigada que repercutirá en las interacciones con culturas antagónicas como la occidental, particularmente la “aculturada” limeña, que en los años 80 bebía de las modas boreales del globo.

Uno de los principios que rigen las dinámicas de los procesos sincréticos, tales como la heterogeneidad, transculturación o hibridez, radica en la identidad cultural de los sujetos; identidades fieles a sus tradiciones terminan oponiendo mayor resistencia que las que están en permanente negociación con los estímulos y referentes externos. Esto también depende en gran medida de la ubicación geográfica y del centralismo estatal: las regiones más alejadas de la “modernización”, o en las que simplemente el Estado está ausente, terminan por apartarse y reafirmar su autonomía cultural. La región andina, abandonada de muchas maneras por su difícil acceso, entre otras no menos displicentes razones, de algún modo nos permite dar cuenta de una cultura que mantiene su identidad con mayor vigor que otras. Arguedas, desde la perspectiva antropológica dirá: “porque la Yunga era de menor resistencia cultural que el kechua; porque el empuje del español y de Occidente fue más violento y continuo en la costa” (2009, p. 142). Los migrantes que vienen de una capital provinciana no perciben el mismo impacto que un migrante de un anexo alejado, o los que vienen de una ciudad del norte peruano incluso, el ejemplo de Roger Santiviáñez es ilustrativo. Resulta más dramático adaptar los modos de vida originales para un migrante que se haya mantenido, voluntariamente o no, al margen de la cultura moderna, que uno que participe de las “sucursales” que (la cultura letrada) tiene en las regiones del país.

Ante lo dicho, quisiera señalar que inclusive estas diferencias geográficas que definen y condicionan el discurso migrante, como las interacciones campo- ciudad, tradición- modernidad, cultura oficial- cultura popular, están en relación a un factor que las anteceden; se trata de la elección que involucra reconocerse heredero de una tradición cultural. La identidad pasa, entonces, antes que por factores genéticos o determinismos “taineanos”, por una decisión, pensada, sentida, interiorizada y asumida como tal. Es usual que esto involucre un deseo de exteriorizar y, a través del lenguaje, construir lo que internamente se ha elaborado. La identidad migrante involucra un proceso que no quedaría

concluso sin la producción, mediante signos y retóricas, de un sujeto escritural que involucre las complejidades que el propio sujeto real a veces no percibe como tales pero que caracterizan su constitución. La subjetividad heterogénea que se revela en la literatura migrante es una señal de estos conflictos internos traducidos en un discurso que ha sabido canalizar los códigos específicos para su expresión.

Con esto quisiera retomar el caso de Arguedas para explicar la trascendencia que tiene la identidad original en la subjetividad del migrante y, por extensión, en la construcción de esta subjetividad en el texto. Es primordial dentro de la poesía migrante que el sujeto asuma una posición aglutinante que se manifieste en la variedad discursiva de sus textos, lo que tiende a variar es el nivel de compenetración con la identidad original, es decir, cuán arraigadas estén sus experiencias primarias. La poesía migrante, y en general la literatura de esta categoría, asume una posición dinámica que le permite estar abierta a la incorporación constante de referentes diversos, pero, y ahí entra la subjetividad migrante selectiva: todo parte desde un referente matriz, que es la identidad original del sujeto, a partir de la cual se da el proceso sincrético.

Hay en Arguedas una necesidad de reafirmar y expresar esta identidad asumida en diversos pasajes de su obra tanto antropológica como literaria, está el famoso discurso “Yo no soy un aculturado”, por ejemplo. Sin embargo, quisiera remitirme a una afirmación de Arguedas más concreta que está en mayor sintonía con el poeta que estudiamos aquí, Boris Espezúa: “Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en kechwa.” (2009, p. 142). Desde esta cita podríamos partir hacia varios aspectos básicos de la poesía migrante, seguramente volveremos a ella, pero quisiéramos enfocarnos ahora al hecho de que en este pequeño testimonio nos enfrentamos a un proceso de elaboración identitario complejo, en el que se

reconoce más de una fuente cultural y que gracias a una subjetividad selectiva se identifica a la andina como matriz, en primera instancia, y una simbiosis de ambas en segunda.

Ocurre algo similar con Boris Espezúa, y aquí el objetivo de vincularlo con Arguedas, quien se asume como “mestizo” a partir de la legitimación de una matriz cultural y de una identidad que enfrenta, en tanto acumula, factores afines como antagónicos a su centro original. Cuando Espezúa dice “Mi mundo es híbrido y transcultural como mi propio lenguaje. Yo me reclamo mestizo” (2002, p. 151) está enarbolando todo un discurso fundacional de identidad, en el que se culmina el proceso problemático interior que ha llevado a cabo, posiblemente desde muy temprana edad, hasta cuajarse en lo que es la afirmación del “yo” constituido. Sin embargo, algunas aristas conflictivas pueden no terminar de manifestarse en estratos profundos como son los del lenguaje (escrito), en el que se expresan hasta aquellas contradicciones no asumidas.

Con lo último no queremos decir que el discurso “mestizo” que reclama para sí el poeta no sea auténtico, sugerimos más bien que aquel mestizaje, con el que se suscribe al proyecto arguediano, no resulta del todo esclarecedor para entender sus textos, por lo menos no con exactitud. Aquí quisiéramos mencionar la diferenciación necesaria entre términos como transculturación, hibridez y heterogeneidad, procesos que si bien son sincréticos, cada uno en su grado y medida, para el caso de análisis discursivos particulares, como este es necesario el deslinde, con mayor razón si en las diferencias, justamente, radica la especificidad de ellos.

Cuando nos acercamos al término “mestizo”, definitivamente, entendemos procesos sincréticos felices, armónicos, que conciben la amalgama de sus fuentes como una victoria cultural y personal. No obstante, el discurso no siempre se condiciona a esta “armonía” supuesta; tal como sucede en la poesía migrante, el sujeto textual descentra sus experiencias,

culturas, pensamiento en tantas instancias identitarias reconozca. Cornejo Polar, consciente de esta disgregación en el discurso, fue más allá e interpeló al propio sujeto enunciador y su condición, diferenciándolo de las otras subjetividades: “(...) pretendo examinar, primero, la configuración de un sujeto que no sustituye, pero sí reposiciona a los hasta ahora privilegiados, el indio o el mestizo, e indagar en el tejido de una red articuladora multicultural que, desde este punto de vista, no obedece más que parcialmente a los códigos de la transculturación. Se trata de la figura del migrante y del sentido de la migración.” (1995, p. 102). Si bien el mestizo se encontraría en el último peldaño de los procesos sincréticos como la transculturación y la hibridez, en los que ambas instancias culturales se fusionan indiferenciada y armónicamente; el migrante, en cambio, se queda a medio camino del recorrido en la medida de que su identidad matriz se resista a mutar en una homogeneidad que lo haga renunciar, de alguna manera, a aquello que forma parte de su esencia identitaria, la autonomía de sus orígenes culturales. El poema “Monólogo al interior de un bus”, por ejemplo, ilustra esa subjetividad migrante que no deja de mantener su experiencia original, desde la cual cuestiona los referentes extraños, al margen de los estímulos culturales nuevos. Lo que con el mestizo no ocurriría, ya que su naturaleza lo lleva a simplificar los contenidos y asumir identidades compactas y no bifrontes.

Voy en este bus chillando veinte minutos
más fuerte que un niño vendido en las alturas
haciendo de su llanto el camino de su balsa
de totora. (p. 14)

El bus, referente ciudadano, termina sometiéndose a una analogía con la balsa altiplánica, y, sin embargo, no terminan de ser correlativos; la balsa se mueve en el plano referencial andino- pasado y el bus continúa en el plano ciudad- presente. Las disonancias temporales no se asumen como relaciones felices para el enunciador, todo lo contrario, resultan parte de un ejercicio nostálgico que encuentra en el contraste una forma de marcar

su identidad respecto de la cultura citadina, para, a la vez, señalar su desarraigo en el “no lugar”. Incluso, las analogías migrante- niño vendido y chillando- llanto, revelan una angustia que estaría relacionada a la partida o abandono de la provincia de origen⁴³; a los primeros sentimientos tras el contacto con la ciudad. No es casual que “Monólogo al interior de un bus” sea uno de los primeros poemas del libro. Definitivamente, la apuesta disgregante del enunciador se ubica en otro nivel del proceso sincrético, que acumula mediante el contraste y que reúne sin unir sus referentes, contrariamente al comportamiento mestizo.

Nos detendremos en este punto problemático entre identidad mestiza o migrante, porque es a partir de la postura heterogénea o no, que se inicia el análisis de los textos migrantes; precisamente la disonancia entre ambas instancias, la originaria y la adquirida, lo tradicional y lo moderno, el quechua y el español, la ciudad y el campo, determina tanto la identidad disgregante del sujeto enunciador, como la heterogeneidad del discurso que particularmente reúne sin unir los referentes que acumula. El caso de Arguedas como sujeto migrante, es decir heterogéneo, fue estudiado por Cornejo Polar a partir de su obra, la cual, a pesar del discurso aparentemente reconciliador del autor, proponía una convivencia de “todas las patrias” sin que ello significara la mezcla de ellas; lo conflictivo y disgregado de su lenguaje escapaba a toda armonía superficial. De la misma manera, como pasa con todas las subjetividades de identidades arraigadas, la poesía de Boris Espezúa no responde a un *locus* enunciativo netamente mestizo, hay más bien una necesidad de construir espacios referenciales diferenciados y discrepantes, típico de subjetividades migrantes. La heterogeneidad en cada sustrato discursivo, será lo que veremos a continuación.

⁴³ Tópico recurrente en las expresiones migrantes como la pintura, la música y la literatura. Los huaynos y la música tradicional, quizá sean los que lo expresan con mayor emotividad.

2.3.3 Discursividad heterogénea, ¿poesía migrante integral o integradora?

En esta sección, nos enfocaremos en explicar el vínculo entre la subjetividad migrante de *A través del ojo de un hueso* con el discurso heterogéneo y, a partir de ello, esclarecer la propuesta integradora de Espezúa en este poemario. Dentro del corpus que manejamos en este estudio, es evidente que mucha de la poesía migrante escrita no ha respondido a un discurso orgánico o no ha resultado en (de) una poética que sea parte de algún proyecto político mayor, por lo menos no se evidencia así en los textos a pesar de que la tradición que la precede detenta un contenido altamente político. Ocurre, por el contrario, que la veta migrante de los 80 ha tendido a ser bastante individualista y ha concentrado su perspectiva a la relación sujeto – contexto. A pesar de que podemos distinguir marcas particulares en las poéticas revisadas en este estudio, notamos que la migración es una temática constante asumida desde diferentes perspectivas y bajo distintos matices, pero siempre desde la exploración personal, a diferencia de los grandes discursos épicos de José María Arguedas y Leoncio Bueno que aludían una colectividad, ideales y proyectos elevados.

Lo que podríamos identificar como un común denominador dentro de la discursividad migrante, es la apertura hacia la concentración cultural; la necesidad de aglutinar referentes para reconstruir y explorar la propia identidad. En casos como el de Arguedas y Bueno se percibe una ambición mayor, se pasa de una moción individual a un proyecto, estético, cultural y político. En los ochenta, la poesía se caracteriza por haber perdido ese estatuto social que caracterizaba el poeta en etapas anteriores, se habla del “poeta como desplazado”, de poéticas escapistas, anarquistas, escritas por mujeres, y todas divorciadas de proyectos que las involucren con algún papel preponderante en la nación o

sociedad. El último ejemplo orgánico, comprometido, fue Hora Zero y su propuesta de “poesía integral”.

Así, la poesía de Boris Espezúa resulta un hito dentro de su “generación” poética; la reconciliación con la tradición comprometida deriva en una poética que reúne los mitos quechuas, aymaras y el discurso occidental en lo que el mismo denominaría una real “poesía integral” y que guardaría grandes distancias con la propuesta horazeriana. “Tiempo de Awquis” constituye el mejor “manifiesto” de esto:

Puedo vivir todas las patrias sin egoísmo y no ser
un Caracol de arenas que se envuelve en su centro
puedo pelear lo indio y encontrarme Aymara hasta
el tuétano más nimio
Puedo dejar de leer a Chocano y Albújar pero no
a Gamaliel Churata
correr con él con sus ojos en ríos turbulentos
aclarando aguas venidas de antaño
sus chijchipas flotan en mi sangre hirviendo (44)

Si bien la propuesta horazeriana admite una apertura al discurso de la calle y a referentes sociales, esta se desarrollaba a partir de un afán anti-academicista. Los poetas de Hora Zero vinculaban frecuentemente el discurso de la calle con el parricidio de la tradición que los precedía. La nueva poética de la calle tendría que oponerse y renegar de la tradición inmediata; la incorporación de referentes “no poéticos”, o que se opusieran al canon estético tradicional, serían los que marcarían esta “nueva” poesía. Aquí entran a tallar los referentes provincianos y migrantes, pero todo ello desde una mirada preponderantemente urbana. El resultado fue una renovación solo en los aspectos referenciales del discurso poético, ya que siguieron la retórica conversacionalista de sus antecesores.

Ante esta poesía “integral”, quisiéramos oponer la poética “integradora” o “integracionista” de Boris Espezúa a partir de sus características heterogéneas y migrantes. Cabe mencionar que “integracionista” es una nominación que empleamos para diferenciarla de “poesía integral” y que su uso responde solo a fines didácticos. En la primera, se asumiría la pluriculturalidad como la raíz de la identidad nacional; en la segunda, habría un intento de apertura a los nuevos referentes provincianos desde un plano netamente urbano. A pesar que el poeta no repara en estos problemas terminológicos, sí tiene muy en cuenta la diferencia entre su propuesta y la horazeriana: “Por lo que considero que la Poesía Integral estuvo sumida en la lamentación urbana y no en la magia y marginalidad provinciana. (...) La opción por la obra integral debe caracterizarse en poesía por su carácter plural, heteroglósico, por la multiplicidad de visiones e interpretaciones que se generan siempre.” (2002, p. 151-152)

Ciertamente, la definición de “poesía integral” de Espezúa, poesía integracionista desde ahora, es básicamente la de las literaturas y poéticas heterogéneas; la migrante sería una expresión particular de un discurso que en este contexto sería fundacional para esta “nueva” identidad peruana. Se encontraría también dentro del discurso Arguediano y de aquellos proyectos políticos-estéticos que promueven una síntesis cultural de lo diverso para conseguir una identidad orgánica. No obstante, la heterogeneidad no terminaría con completar el proceso sincrético, se afianzaría únicamente en las propias diferencias.

Un aspecto que remarca con precisión las diferencias entre ambas experiencias bifrontes, sería el lenguaje como signo heterogéneo dentro de la retórica migrante. En adelante, quisiéramos referirnos a los criterios formales que contribuyen a la producción de un ambiente sentimental determinado en los planos discursivos que es característico en las poéticas migrantes. Esto es, analizar la retórica de la nostalgia que caracteriza a la poesía migrante y la inserción de lenguas oriundas o tradicionales como constitutivos que marcan

la heterogeneidad tanto del texto como del sujeto. Siguiendo los lineamientos que anotamos en nuestro marco teórico, la heterogeneidad no solo cabe o repercute en la subjetividad productora, en su contexto o discurso, sino que a partir de este último se pueden ubicar y desentrañar sustratos migrantes profundos hasta llegar a una médula de la misma condición, lo que evidenciaría una construcción compleja y específica. Una literatura sumamente particular.

Voy en este bus chillando veinte minutos
más fuerte que un niño vendido en las alturas
haciendo de su llanto el camino de su balsa
de totora
el motor desborda ruido y humo
sobre viejos bloques de cemento
viajas a medio respirar extraño a la vida
a la espera , al apuro
nadie se pertenece a sí mismo
ajenos somos ciudad cariada de tugurios
tras un sueño te burlo
estirando el pan para todo el día (p.14)

Como es usual en la poesía migrante, el lugar y el tiempo de enunciación corresponden a la ciudad⁴⁴ y, como veremos posteriormente, la primera persona, “yo”, es

⁴⁴ Aquí hacemos mención de “ciudad” como espacio territorial; distinto de “ciudad letrada”, que responde a una categoría que designa no solo a un territorio, sino más bien a un espacio abstracto, de sistema y dinámicas particulares que giran en torno a la escritura y al poder. Al respecto, Ángel Rama señala la naturaleza compleja de la “ciudad letrada”: “En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que George Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia. (1998, p.32). En ese sentido, cuando nos referimos a la constante crítica que se evidencia en los discursos y poemas de los poetas de este estudio en relación a “la ciudad letrada”, comprendemos y asumimos a estos en los márgenes de este “espacio”. Si bien son escritores letrados, conocedores de la lengua culta, el empleo de esta, justamente, determina la relación que establecen con la ciudad letrada y, a su vez, define y delimita su lugar de enunciación. Como hemos visto, el sujeto migrante enuncia su discurso desde la lengua culta, aunque su registro lingüístico varía en función de los espacios a los que refiera, utilizando, en su mayoría, el castellano estándar, el castellano andino, el quechua y constantes marcas de oralidad que contribuyen a

parte del constitutivo de “originalidad” al que se remite toda expresión migrante. Solo el migrante puede hablar de su propia experiencia, auténticamente,⁴⁵ de la misma manera que solo un sujeto popular puede articular el discurso popular. Utilizamos esta analogía entre el discurso migrante y popular, puesto que ambos responden a la misma constitución.

Este poema es un ejemplo de cómo la retórica migrante parte de identificar el “yo” como instancia enunciativa legitimadora. Luego, los quiebres del lenguaje resultan (son) la expresión de un descentramiento, que es el signo de la migración, cuando dice “Voy en este bus chillando veinte minutos /más fuerte que un niño vendido en las alturas/haciendo de su llanto el camino de su balsa/de totora/el motor desborda ruido y humo”. En estos versos se presenta un evidente tránsito entre la urbe y el campo hasta en dos viajes; de la ciudad al campo y del campo a la ciudad, cerrando el círculo de itinerario del migrante que reconoce a la ciudad como el punto de retorno, a diferencia de muchos poemas migrantes que se anclan en la provincia y desde ahí interpelan a la urbe. La descripción del repudio al viaje en bus por la ciudad apela a una crítica de la propia modernidad y al rechazo de la ciudad como un espacio que enajena y aliena, al punto que el sujeto termina resistiendo por medio de su memoria para evocar fuentes identitarias, lugares originales que lo involucren con una integridad que en la ciudad se ve socavada progresivamente. La contraposición entre los dos “yo” del sujeto se contrastan a partir de esta urgencia por reconocerse fuera del espacio agobiante y alienante; al “yo adulto”, que bebe de las nuevas fuentes y que se encuentra viajando por la ciudad, se le opone el “yo niño”, que corresponde con los orígenes, la inocencia y la pureza identitaria. Sobre todo, el “yo niño” guarda un vínculo sólido con la

definir su carácter popular. El sujeto migrante describe a la ciudad desde los márgenes de una urbe que habita pero a la que no acaba de pertenecer.

⁴⁵ Las categorías como sujeto migrante y popular tienen el constitutivo de la autenticidad, pues ellos hablan por sí mismos; a diferencia de la categoría culturalista del “subalterno”, quien habla por medio de otros. En ese sentido el migrante, como categoría, estaría por encima de una simple herramienta académica; responde a un sujeto real que no pertenece a la ciudad letrada pero que, sin embargo, puede hablar directamente de su propia experiencia, desde el espacio negado, sobre su tránsito entre ambas estancias, sus implicancias, dirigiéndose a ese “otro” hegemónico sin mediaciones de por medio.

lealtad hacia la madre, de quien es arrancado de la misma manera que el migrante es desarraigado de la “madre tierra”, el terruño natal.

El presente ajeno se desliga del pasado natal, más precisamente, el sujeto desliga ambos espacios permitiendo conectarse sin asumir esa unión como feliz; todo lo contrario, remarca las diferencias y distancias entre ambas instancias. La irrupción de “más fuerte que un niño vendido en las alturas”, a pesar de no usar los verbos en el tiempo pasado, interpela a un espacio que se ha dejado atrás y al que solo se retorna por medio de una nostalgia que lo actualiza, de ahí que muchas veces en la poesía migrante los tránsitos al pasado no se vean remarcados como tal, puesto que este tiempo se vive en el hoy, “como si” fuera hoy. La nostalgia será un resemantizador de los símbolos andinos, altiplánicos, pues los reinsertará dentro de un discurso del español culto en el que su función se verá marcada por su propio contraste; en el discurso migrante los referentes provincianos tienen un rol reivindicativo más allá de sus valores originales. La nostalgia se establece en esa inconformidad con la realidad del hoy que lo somete a constante evaluación a partir del ayer, tiempo íntegro, positivo, superior y que termina vinculando ambas estancias desde una enunciación doblemente situada. Cornejo Polar identifica este carácter nostálgico de la retórica migrante:

Es muy importante subrayar que desde muy antiguo y hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad –como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales. (1996, p. 839)

El énfasis en los sentimientos de desgarramiento da lugar a un lenguaje igual de migrante y disgregado, una retórica que no se cansa de convencer, y convencerse, de su

propia heterogeneidad a partir del contraste entre discursos sentidos y expresados como antagónicos. Los quiebres en el tiempo y el espacio a partir de imágenes sugestivas, de un lirismo que otorga un mayor dramatismo a los textos, hacen de la retórica migrante de *A través del ojo de un hueso* una poética particular dentro de la tradición migrante. Por un lado, cumple con presentar un lenguaje quebrado; por otro lado, a diferencia de los otros poetas anteriores, hay un esfuerzo por no desligarse de un lenguaje lírico y mantener el desgarramiento del migrante. Mantiene la propuesta reivindicativa de lo indígena dentro de los parámetros de la metáfora culta, elemento que termina siendo menoscabado por las poéticas migrante más urbanas, como la de Domingo de Ramos, por ejemplo.

Otro punto relevante y que no ha tenido correlato en la tradición migrante desde Arguedas, por lo menos no a ese nivel, es la participación o inserción de una lengua tradicional dentro del discurso en español culto. Si bien ya habíamos visto cómo se insertaban en la lengua culta referentes diversos, ocurre que, además, esos referentes pueden presentarse en su lengua original con la finalidad de transmitir y expresar estados de ánimo que pertenecen a la sensibilidad tradicional; tal como lo expresa Arguedas: “Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en kechwa.” (2009, p. 142). En ese sentido, es comprensible que en mucha de la obra de escritores con proyectos de integración cultural como José María Arguedas o Gamaliel Churata, incorporen el uso de expresiones en quechua o aymara, al margen de que existen expresiones intraducibles en estas lenguas para el español. Hay una lealtad para con la lengua como signo de identidad y sensibilidad a la que se guarda un respeto inquebrantable. De manera que, cuando encontramos extractos en lenguas tradicionales, estas guardan referencia a un estado particular que es ajeno al espacio y racionalidad occidental, que acuñan su propio campo semántico dentro del texto y que asume un lector competente en ambas culturas o que, en todo caso, lo reclama; supone

además los límites interpretativos y de “negociación” entre las mismas, estableciendo qué espacios son irreductibles y originales. Por ejemplo, en “Tiempo de Awquis”:

¿A quién Pediremos Perdón Kori-Challwa?

Si quedamos pateados del respiro

aymaristas y kheswas invocamos a Sirpas y Achachilas

de montañas a que nos iluminen

Imilla, wawita niña, no más tu veniste de cenisañas

y de airamos del haylli. (p.44)

En este contexto, Kori- Challwa es tomado como una deidad, un personaje ancestral a quien se invoca para solicitar su consejo. Esta referencia, que en español es Pez de Oro, es una clara incorporación de la cultura tradicional Aymara y una alusión al *Pez de Oro*, obra de Gamaliel Churata,⁴⁶ lo que evidencia el constante diálogo del poeta con su tradición y lengua. Además de establecer el vínculo entre el proyecto ideológico, político y estético de Churata⁴⁷ y el suyo. El enunciador reconoce a esta deidad por encima de aymaristas y kheswas a quienes contempla como parte de una sola comunidad. A la vez, integra otras deidades antiguas como los "sirpas" y "achachillas", términos aymaras, sin embargo, castellanizados con el pluralizador “s”, lo que da cuenta de una lengua que también atraviesa procesos complejos de sincretismo⁴⁸.

Hasta aquí, es interesante ver cómo hay ciertos espacios semánticos que se respetan y se mantienen marcando necesaria distancia de los otros. Al remontarse el poeta a tiempos

⁴⁶ Gamaliel Churata propone la integración de la cultura indígena y la occidental, resultando en un indoeamericanismo en su versión macro regional. Definitivamente, hay una influencia tanto del pensamiento tanto de José María Arguedas como de Gamaliel Churata, tanto en la poética reivindicativa, como en el estilo que contraponen referentes discrepantes.

⁴⁷ Mauro Mamani Macedo, tiene una tesis doctoral titulada, justamente, *Proyecto ideológico, político y estético de Gamaliel Churata* en la que explica las implicancias de la obra del escritor en el campo ideológico y político a partir de su estética.

⁴⁸ Procesos necesarios en gran medida para sobrevivir en el tiempo, teniendo que negociar ciertas características y acoplarse con la lengua oficial.

míticos para explicar su identidad, reclama para sí ciertos valores como la religiosidad, que en este caso la ocupan las figuras míticas andinas; las entidades como “Kori- Challwa”, “sirpas” o “achachillas”, forman parte del plano andino que corresponde al tiempo pasado, pero a diferencia de la retórica migrante usual, este pasado no está alineado con las primeras experiencias de vida, sino con un tiempo ancestral. De la misma manera sucede con la poesía de Arguedas, los principios de su identidad actual se encuentran en un pasado fundante. Los espacios de la religiosidad están remarcados en una lengua que los hace autónomos y no negocian su significancia; asumen un lector competente en aymara, quechua y español. No ocurre así con los participantes que el poeta adscribe como actores del proyecto, “aymaras” y “kheswas”, que si bien son vocablos en español, el último no corresponde con el “culto” y supone un espacio de comprensión indulgente en el que no hay una exigencia sino una apertura a los no hablantes de estas lenguas. En el plano del pasado mítico, de la identidad ancestral, es necesario el conocimiento y comprensión de las raíces culturales para acceder a él, pues su ingreso es restringido; se trata de un paso ineludible para la concreción del proyecto; por el contrario, en el plano del presente, no hay una restricción para reconocerse parte de la comunidad, pues se asume una apertura para la integración. La diglosia del poema presenta recurrentes espacios infranqueables, como otros en los que ambas lenguas negocian su permanencia por medio de palabras compuestas, español andino, o español quechuizado etc. La convergencia de lenguas corresponde, además, a una característica propia del texto heterogéneo: albergar dentro de su propia estructura interna estancias igual de quebradizas y múltiples. En este caso, los códigos del texto poético tienen la misma naturaleza heteróclita que el discurso y el propio sujeto, que establece sus límites identitarios en la propia diferenciación de las lenguas que maneja. Cornejo Polar entiende que el tránsito del sujeto migrante produce una subjetividad quebradiza que no termina de acoplar los espacios semánticos en uno nuevo e híbrido, sino que respeta sus límites y aún contrasta sus valores

estableciendo ciertas jerarquías acorde a los estados sentimentales que el poeta prepondere en los textos:

(...) el paso de una cultura a otra, en más de un sentido contrapuestas, cuyo signo mayor es un bilingüismo que aun si fuera simétrico –y casi nunca lo es –produce una aguda ansiedad por la confusa hibridación de lealtades y pragmatismos y –a fin de cuentas –por la coexistencia de competencias lingüísticas desigualmente efectivas y como enraizadas en una memoria trozada en geografías, historias y experiencias disímiles que se intercomunican, por cierto, pero preservan con rigor su vínculo con el idioma en que se les vivió. (1995, p. 104)

Luego, en versos como “Imilla, wawita niña, no más tu veniste de cenisañas /y de airamos del haylli”,⁴⁹ se presentan tres lenguas que comparten un significado equivalente y que, sin embargo, se prefiere usar los tres vocablos para enunciar un sentido que termina siendo solo ratificado para quien tiene cierta competencia en las lenguas; “imilla” corresponde al aymara, wawita al quechua y niña al español. No obstante, los dos primeros son sustantivos con carga afectiva determinada, ambos suelen ser usados para expresar cariño hacia un bebé de sexo femenino, o si es usado para una mujer, indica las similitudes de cariño que despiertan ambas. En el castellano es bastante simple el “niña” que solo marca el género femenino de un infante.

“Tiempo de Awquis”, Tiempo de “viejos” o “abuelos”, alude a los primeros hombres del tiempo mítico y funciona como una suerte de manifiesto del proyecto al que Espezúa se adhiere, la pluriculturalidad de la identidad latinoamericana. El texto podría resumir la

⁴⁹ Los terminos, “wawitas” y “cenisañas” son usados aquí con el pluralizador “s”, el primero alude a una niña o bebé, como ya mencionamos, y el segundo a las cenizas. En el último caso se trata de un término español quechuzado a diferencia de los ejemplos anteriores donde el español alteraba la lengua tradicional, en este caso es desde el español que se altera su constitución para ingresar a otras esferas que comparten este sincretismo lingüístico. Se trata de hablantes que participan de la misma enciclopedia y signos en los que la alteración quechua-español, aymara-español, es parte de su comunicación diaria. Finalmente, cuando introduce el término “airamos”, se refiere a una planta curativa que al ser hervida desprende un color rojo carmín; por otro lado, cuando se introduce el término “haylli”, se refiere a un canto o poema que se recita manera de himno, podría decirse que es un canto épico ya que se usa antes de alguna guerra.

poética migrante de Espezúa, pero más allá de eso, ilustra perfectamente la compleja heterogeneidad discursiva a la que la poesía “integracionista”, que él propone, no escapa, se trata de la literatura nacional que reconoce todas sus aristas y vertientes.

Quisiéramos explicar el discurso migrante, bajo los supuestos del discurso heterogéneo, esta vez en sus criterios de fondo y cómo se expresan la propuesta “integracionista” del autor. Un punto clave desde el cual partir, es cómo se asume el sujeto enunciator en el poema; a pesar de que mucha de la poesía migrante alude a temas épicos y personifica colectividades, es recurrente el uso de la primera persona, “yo”. Ciertamente, el criterio de originalidad explicaría que la relación ficcional entre el sujeto lírico y el sujeto real se disuelve, en cierta medida, en la poesía migrante. De manera que no podemos hablar de una poesía migrante sin un sujeto que no haya experimentado la migración. Es comprensible, entonces, que se prefiera el uso del “yo” antes que otro, ya que se trata de un discurso que privilegia la construcción de identidad.

Cuando el poeta dice, “Puedo vivir todas las patrias sin egoísmo y no ser /un Caracol de arenas que se envuelve en su centro” (p.44), el sujeto enunciator asume una identidad pluricultural que se percibe como tal por medio del contraste con aquel otro; “el caracol de arenas que se envuelve en su centro”, según los valores que se asocian por contraste, funcionaría como un antagonista, un personaje de identidad obtusa cerrado al diálogo cultural. El espacio original se opondría al del “caracol”, quien pertenecería a la “arena”, claramente se alude al espacio costeño.

Esta identidad múltiple acumula para sí una compleja red de referentes que no solo enriquecen el discurso con imágenes sugestivas, sino que le otorgan densidad. La dinámica entre estos referentes estaría direccionada por la subjetividad nostálgica típica del migrante; los quiebres en la conciencia se expresarían en el propio lenguaje, el ayer y el hoy, el aquí y

allá se diluyen sin mezclarse en un discurso de contrastes. En la parte final de “Afiche pirata en un sobre musical” podemos ver:

para de una vez plantarte
cerca al desbande de autos cruzando el tedio
inacabante
hecharías abajo algunos puentes a desangrar
como tus palabras a tiempo venidas
entrechocándose por calles sordas
entre latas innombradas
rebaño de letras escapándose de sus caseríos
grito enredado entre otros gritos
sin que el silencio haya escuchado silencios
que continuarán tomando más cuerpo. (p.63)

Habría que reconocer los planos que se construyen y cómo se definen a partir de la mirada del migrante. En el plano citadino, los referentes “autos”, “calles”, “latas”, no se entenderían sin los valores negativos que se adjudica al espacio en el que se ubican; la carga semántica está definida por adjetivos como “tedio”, “inacabante”, “sordas”, que revelarían el carácter mediocre que se le adjudica a la ciudad. Sobre todo, se le concibe como aquel espacio “estéril”, de insatisfacción, de no realización, que aludiría a identidades de la misma condición, apáticas, autómatas, egoístas. Esta caracterización resulta siendo recurrente en toda la obra, en “Tarjeta de identidad” se aprecia lo siguiente: “De nadie está llena la ciudad/ todos anidan su vacío/ diferente o indiferente está usted” (p.49) y en “Rastros de zorro”:
“Deberías irte a otros lares a reclinarte bajo/ aleros de tejas/ y olvidarte del atomizado hombre de la ciudad/ en sus descascareados días has caído cien veces/ en tanta turbación que solo queda llevarla en/ llaga en el rostro” (p.57). La identidad migrante se articula a partir de la mirada que tiene del otro, de quién se aleja y se distingue.

El plano rural sería un tanto más complejo que el ciudadano, en el sentido que la estancia del segundo es marcada y definida por ciertos elementos y valores; en cambio, en el primero, se aprecia una elaboración gradual, los elementos se mezclan, los espacios se diluyen, la identidad rural es construida a partir del progresivo despojo de lo ciudadano. Los referentes “rebaño”, “caseríos”, no terminan de concretar un espacio rural, pero funcionan para que el enunciador se desligue del espacio actual. El rebaño, no es un simple referente a la naturaleza, ha sido resemantizado en un nuevo contexto desde el cual se enuncia. El “rebaño de letras”, aludiendo al lenguaje escrito, repara en la escritura como la tecnología comunicativa de la sociedad dominante, la ciudad letrada. Sin embargo, la situación encarna una escena típicamente andina: “rebaño de letras escapándose de sus caseríos”, produciendo un ambiente sosegado, propio del espacio provinciano, contrario al ámbito ciudadano.

Esta construcción discursiva que se articula a partir de la oposición de sus referentes, ambientes sentimentales y planos semánticos, obedece a una estructura heterogénea hasta sus niveles más profundos, expresión, como ya dijimos, de una subjetividad de la misma naturaleza, pues “(...) el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de estos tiempos y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros.” (Cornejo, 1995). La estratificación migrante concibe, como vemos en el poema anterior, que estas referencias, vivencias, sentimientos, se produzcan dentro del mismo espacio discursivo, confluyan y entretrejan; sin embargo, a pesar de haber un tránsito entre estos dos planos, ellos no terminan de mezclarse y, justamente, se definen dentro de sus oposiciones, de la misma manera que el sujeto se define a partir del tránsito entre ambos.

Otro poema que ilustra esta estructura contrastante es “Rotaciones”, que establece no solo los discursos bifrontes a los que expone la experiencia migrante, sino el tránsito del propio sujeto entre ambas. A diferencia del texto anterior, los planos no fluyen ni se

entretrejen, más bien se mantienen distanciados y unidos solo por el contraste literal que se hace de los referentes. Veamos:

De secas chacras al arenal de esteras
de Imilla a la maternidad limeña
de cargar leña a cargar sacos de papa
en la Parada
a callarse, sudar y patear
de aquí para allá
con confites y chocolates
en cines, microbuses, procesiones
mojada no con sus ojos de saber a dónde va
porque es suficiente con despuntar los días,
dormir con los hijos,
y soñar
la otra vida que nos negaron despiertos (p.19)

Aquí la confrontación no solo involucra los planos espaciales y temporales, implica, además, el tránsito entre tradición y modernidad, una modernidad incipiente e insuficiente en realidad, “De secas chacras al arenal de esteras”, no está planteando una relación contrastante para valorar alguno de los dos, establece, más bien, una relación de decadencia entre ambas, en el sentido de que la premodernidad a la cual pertenece el espacio rural, se estaría contraponiendo para enfatizar la insuficiencia del discurso oficial, moderno y progresista. Cuando dice “de cargar leña a cargar sacos de papa/ en la Parada” está estableciendo la misma relación sinonímica que termina siempre cuestionando el poder estatal y sus capacidades de gestión. Es el fracaso del discurso oficial. Además, es interesante los referentes paralelos que se usan para la misma acción; en la primera estancia, el pasado rural, se carga la “leña” con el primordial objetivo de la alimentación; en la segunda estancia, el presente ciudadano, se cargan “papas” para la alimentación de “otro”. Al

parecer la relación se establece para nivelar ambos espacios, mas, en el fondo, el plano de la ciudad sigue caracterizándose diferencialmente inverso.

A través del ojo de un hueso, explora el tránsito del hombre del ande que se resiste a la aculturación, pero que comulga con la integración de los diferentes registros culturales; la migración es el camino por el cual experimenta las esferas propias y ajenas, la que permite contrastar su condición cultural y afianzar una identidad heteróclita. La crítica contra los espacios y productos de la modernidad parte de la idea de negar los fenómenos sincréticos que anulen la naturaleza indígena original. El plano de la ciudad letrada estará en constante cuestionamiento: “Cóndores en las alturas/ su vuelo es el índice en las cabezas que ahora/ bailan chicha para burlar la vida urbana/ culebreando en la sangre la angustia cruda/ que recorre intestinos y resentimientos/ abiertas latas de desencanto” (p.38-39), porque el espacio urbano anida los proyectos degenerativos de la identidad original; la modernidad aliena de la misma manera que sus referentes, productos, políticas. Los valores andinos, las tradiciones, los cantos, los modos de vida, funcionan como constituyentes de esa originalidad aún no perdida en el pasado, los baluartes de la tradición fundante.

La poética migrante se relaciona íntimamente con la concepción de patria que el poeta asuma y la identidad que reconozca para sí. La idea de nación dentro de la literatura heterogénea es capital para entender su naturaleza y capacidad de congregación. En *A través del ojo de un hueso* hay una conciencia histórica determinante para la concreción de la poesía, no solo como un aparato estético, sino como parte de un proyecto nacional, cultural, político, superior. Lo que Boris Espezúa denomina “poesía integral” responde al entendimiento de la poesía como discurso fundacional identitario, político y social antes que como artificio retórico. Una poesía que reclame para sí ser expresión nacional, heterogénea, conflictiva y al mismo tiempo fraterna. Para esto retoma el término “integral”, que los Hora Zero habían entendido como expresión meramente urbana, para darle un sentido mayor y

totalizador. Explora los niveles internos de su estructura sometiéndola a la disgregación de su enunciador, y discurso, los códigos, referentes, la sintaxis y gramática constituyen pequeñas partes heteróclitas demostrando ser parte de un todo de la misma naturaleza.

Lo que aquí llamamos poesía “integradora” o “integral”, resulta ser el propio discurso heterogéneo de apertura y de sincretismo imperfecto que ha sido y es mucha de nuestra literatura peruana y que, particularmente en los 80, tiene en la poesía los registros más altos y contundentes de su naturaleza. Representación y discurso de una sociedad compleja y conflictiva, que parte de la mirada de un sujeto de identidad arraigada que se resiste a la invisibilidad de su tradición, a la postergación de su cultura original.

IV CONCLUSIONES

A lo largo de nuestra tradición literaria han existido grandes momentos generacionales, canónicos, “literaturas nacionales”, contruidos a partir de una academia modelizadora que erige el parnaso según la representación de nación que manejen, personifiquen o legitimen. Tal es el caso de la propuesta de José Carlos Mariátegui o José de la Riva Agüero y Osma, por solo mencionar las más antagónicas. Dentro de esta dinámica el centralismo que caracteriza al Estado peruano ha tenido un fiel correlato en el propio comportamiento de la academia, llegaron a existir literaturas oficiales y no oficiales y, dentro de ellas, expresiones tan diversas de identidades y tradiciones disímiles. Ante esta ineficacia e insuficiencia de los aparatos y sistematizaciones de la academia centralista, Antonio Cornejo Polar da cuenta de tres sistemas literarios en el Perú: culto-español, el indígena y el popular, evidenciando que el primero ha sido siempre el único considerado por la historia y por la academia.

En los 80, dentro incluso de la literatura escrita en español y publicada en Lima, el centralismo de la academia se expresa en la omisión de la poesía escrita por migrantes. Se ignoran las implicancias de la migración en los registros poéticos, de la misma manera que las literaturas “otras” mencionadas con anterioridad. El vacío dentro de la crítica oficial –la cual mantiene una visión de la poesía de los 80 segmentada y parcializada –nos ha llevado a cuestionar su autoridad y competencia en la sistematización del periodo. En ese sentido, nos ha motivado a investigar acerca de los mecanismos por los cuales se construye el canon de la poesía peruana de los 80 y qué intereses han estado detrás de este discurso benevolente, protector y celebrante de la crítica en torno a ella. Para proponer una alternativa diferente de la oficial, como esta, es necesario cuestionarla, relativizarla y a partir de su “desacralización”, insertar nuevos componentes para su lectura, proponer una versión más democrática del fenómeno.

Definitivamente, parte importante de este trabajo surge del cuestionamiento de esta invisibilidad a la que ha estado relegada la poesía escrita migrante y la poesía de la provincia o provinciana en general, en contraste con la celebrada poesía de Kloaka, que es sobre quienes más y desde mejores y privilegiados espacios se escribe. El reconocimiento de la poesía escrita por mujeres, la poesía de la tradición o escapista, la poesía de la violencia y la poesía de orígenes quechuas, han sido enrolados como “flujos poéticos” dentro de la sistematización oficial del periodo efectuada por José Antonio Mazzotti, seguido por una importante lista de críticos y estudios que confinaron la crítica del periodo a una visión única, absolutista y personalista de la poesía peruana de los 80. Como expusimos a lo largo del primer capítulo de esta tesis, los orígenes de esta sistematización fueron documentos insertados en la academia por los propios poetas en estudio, el más palpable es el prólogo de la antología, perpetuamente llamada “generacional” en tono canonizador, *La última cena* (1987); y luego, el gran despliegue por la prensa limeña de la época, medios en los que ellos mismos o sus “aliados” laboraban. Ocurre algo peculiar con la propuesta de *Poéticas del flujo* (2002); el autor reconoce estar dando un “testimonio de parte”, pero la crítica que lo secunda parece tomar como irrelevante este aspecto, al punto de no reconocerla como una visión parcializada del periodo, cuyo cuestionamiento es necesario, así como la investigación directa de las fuentes de los textos y del periodo a analizar.

Parte importante de esta tesis se enfoca también en retomar el debate acerca de la función modelizadora que la crítica literaria ha perdido, de la decadencia de investigación que se percibe en la crítica actual y del papel ético que juegan los investigadores, estudiantes y la comunidad académica en general en el fortalecimiento y legitimidad de la academia, cuya función es, o debiera ser, mantener un diálogo crítico con su objeto de estudio, reevaluar conceptos, producir aparatos teóricos, herramientas hermenéuticas y demás con el fin de ser miembros activos y no solo recipientes y repetidores de conocimientos

particulares. Gracias a esta unanimidad a la que nos enfrentamos cuando nos dispusimos a estudiar el periodo, es que surge la necesidad de acercarnos a las fuentes primarias e investigar en aquello que parecía no existir: la otra poesía peruana de los 80 y, dentro de ella, la poesía migrante. Una parte fundamental de esta investigación está basada en el sondeo del campo intelectual o campo poético de los 80 al que accedimos por medio de la prensa local, revistas especializadas, las relaciones de publicaciones de casas editoriales de la época, los listados de premios poéticos como el Copé, el Poeta joven, Juegos florales, etc., además de las versiones de los propios actores a los que seleccionamos y entrevistamos considerando precisamente el lugar de “outsider” que muchos tenían dentro del periodo.

Siempre nos llamó la atención que, siendo un periodo eminentemente migrante, la poesía del periodo publicada en antologías y los estudios sobre ella mostraran una cara que no se correspondía con el contexto dramático al que pertenecía, me refiero en particular al contexto migrante que con expresiones como la poesía escapista, por ejemplo, dejaban una gran interrogante sobre aquella otra ignorada o acaso inexistente. El “sondeo” que hicimos del periodo nos permitió conocer una valiosa cantidad de poesía provinciana, escrita y publicada en Lima y, en especial, una poesía definitivamente migrante. Una poesía de alta calidad, compleja, diversa, que contaba (y cuenta) con una tradición que la antecede, con poetas como César Vallejo, José María Arguedas, Leoncio Bueno y una generación que la sucede como Cesáreo Martínez y Leoncio Luque, por mencionar los más representativos. Luego de reconocer la existencia de esta poesía, el siguiente propósito era evidenciar que efectivamente era una expresión autónoma, una veta constante en la poesía peruana, de igual legitimidad que la poesía escrita por mujeres o la poesía de la violencia política. Un objetivo de esta investigación ha sido, por tanto, evidenciar la existencia y constitución de la poesía migrante y ello a través de su inserción dentro de una tradición poética en parte ya reconocida por la academia literaria.

El propósito fundamental de esta investigación es sistematizar la poesía migrante peruana de los 80 que no habría sido posible sin un marco teórico que permitiera su estudio y nominalización. La teoría de los sistemas literarios, categorías como “totalidad contradictoria”, “heterogeneidad”, “sujeto migrante” de Antonio Cornejo Polar, fueron claves para desentrañar la naturaleza de la poesía migrante, nominalizarla y sistematizarla, además de engazarla dentro de un discurso mayor: las “literaturas heterogéneas”, auténticas de las culturas latinoamericanas. Por otro lado, esta tesis se adhiere a la propuesta de ver la literatura como un hecho social, particularmente como un discurso complejo que obedece a la naturaleza de la sociedad que la produce, parafraseando a Cornejo, diríamos que una sociedad quebrada y conflictiva no puede producir una literatura de diferente condición. En ese sentido, orientamos la investigación fuera de los límites que la crítica inmanentista instituye, es por eso que, siendo el principal objetivo evidenciar la existencia de una poesía migrante y nominalizarla, nos hemos dirigido a analizar los textos a partir de constatar su “migrancia”; sin embargo, un análisis sesudo que privilegiara la “forma” y los elementos estilísticos sería un estudio necesario y de gran aporte.

Finalmente, quisiéramos dejar constancia de que la poesía migrante no solo se restringe al discurso literario, por ser expresión privilegiada de su tiempo, sino que disciplinas como la Historia, la Sociología o Antropología, pueden dilucidar los fenómenos históricos sociales que tuvieron lugar en la época tan conflictiva como lo fue los 80, pues es el migrante un discurso que concentra el complejo problema identitario de la sociedad peruana del periodo. El Perú es un país de migrantes que bajo un discurso oficial no se reconoce provinciano, pero que en sus expresiones artísticas vive y celebra esa identidad original. La poesía de este periodo es una muestra de la resistencia de aquella “choledad” tan aborrecida, que solo es una expresión de las muchas que la migración desencadenó tras

el proceso sincretizador que desde sus lejanos orígenes se viene gestando en nuestra (cada vez más) híbrida cultura nacional.

A continuación las conclusiones de esta tesis:

- La academia literaria adoleció y adolece de un centralismo que la ha mantenido al margen de las expresiones de los otros sistemas literarios, pues incluso dentro de ella existen parcialismos que privilegian a ciertos sectores dentro del sistema literario culto que legitiman propuestas “testimoniales” como sistematizaciones rigurosas. Por lo expuesto, se concluye que :

- El periodo 1975-1980 de la poesía peruana escrita en español fue estudiado por los propios actores del proceso quienes, con el paso del tiempo, legitimaron una crítica parcial como hegemónica gracias a una academia permisiva que sirvió de caja de resonancia para tales fines.

- Es necesario evaluar el rol de la crítica literaria y la academia: la crítica no puede hacer de juez y parte, esta debiera ocupar un lugar de poder que justamente tuviera esta autoridad por el distanciamiento y la independencia de intereses particulares que no fueran, obviamente, la investigación y la generación de conocimiento.

- Hay una crítica menor que sirve de caja de resonancia de la crítica “mayor” del periodo que no desarrolla una óptica distinta de las ya planteadas por los críticos hegemónicos, todo lo contrario, repiten y asumen sin juicio alguno los estudios de estos.

- La crítica literaria hegemónica se ha ceñido, en su mayoría, a una crítica extra-textual, donde explora las propuestas ideológicas y políticas del grupo Kloaka, posicionándolo como un fenómeno juvenil más que como uno literario.

- Evidenciamos otras posturas críticas que, si bien no gozan de la popularidad de la propuesta central o hegemónica –al no incidir en los temas que el primer grupo se empeña en explotar: el contexto social, el coloquialismo en el verso –sí logra apreciar distintos valores no menos interesantes, ni mucho menos importantes tales como la autoreferencialidad del lenguaje poético o el diálogo con las tradiciones poéticas previas. Esta vertiente crítica incide en temas expresamente eludidos por la primera, cuyas apreciaciones se basan en el culto a la forma y contemplación del signo.

- La poesía de los 80 es un conjunto de revaloraciones de las fuentes tradicionales que se convirtieron en una suerte de confluencia de heterogeneidades que pareciera demostrar una pérdida del rumbo de los ideales y las propuestas poéticas. No hay un proceso estético unificador ni dominante. Los ejes , las tendencias y los estilos son tan disímiles que es difícil distinguir algún elemento al que se pueda denominar “inaugural” o de “ruptura”

- La crítica hegemónica se encargó de propiciar el diálogo entre las poéticas del periodo con las corrientes estéticas y culturales del mundo, la

posmodernidad, el descentramiento, el rock y el pastiche, pero ignoró los fenómenos puntualmente peruanos: la migración, la heterogeneidad cultural, la chicha, lo cholo.

- Como propuesta central, sostenemos la autonomía y la tradición de una poesía migrante del periodo 1975- 1990 integrada por tres poéticas representativas: Pedro Escribano, *Manuscrito del viento* (1982); Domingo de Ramos, *Arquitectura del espanto* (1988) y Boris Espezúa, *A través del ojo de un hueso* (1988), la cual data desde mucho antes de los postulados teóricos de Antonio Cornejo Polar, quién esboza su sistematización como parte del proyecto de literaturas heterogéneas. A partir de la comprensión de la tradición, determinamos a la poesía migrante como una auténtica poética del periodo 1975-1990, periodo en el que la crítica ha erigido como poéticas representativas a aquellas para las que, centrándose en una experiencia puramente capitalina, la migración no pasó de ser un tema de referencia eventual a pesar de inscribirse en el contexto migratorio más dramático de la historia peruana.

- Hemos delimitado que la poesía migrante resulta de un discurso complejo por las heterogeneidades que encarna. Para determinar su autonomía como discurso, optamos por seguir los lineamientos de las categorías “heterogeneidad” y “sujeto migrante” propuestas por Antonio Cornejo Polar, a partir de ello denominamos a la poesía en estudio como poesía migrante. Por lo expuesto, concluimos que:

- La poesía migrante estaría inscrita y sería una literatura heterogénea que conformaría parte de otra de mayor heterogeneidad que es la literatura peruana en sí, entendiendo a esta última como la que alberga

literaturas internas varias, todas de carácter nacional y autónomo, y que harían de su conjunto una totalidad contradictoria.

- La poesía migrante tiene un constitutivo de carácter vivencial, porque no todo migrante produce poesía migrante, pero sí toda poesía migrante es producida por un migrante.

- Finalmente, concluimos que la literatura peruana es una literatura migrante: heterogénea, de desplazamientos múltiples gracias a un centralismo demográfico cultural y lingüístico. La literatura no puede ser expresión de aquello que no es parte de su origen, contexto y vivencia.

V RECOMENDACIONES

Luego de revisar las conclusiones de esta investigación, podemos recomendar lo siguiente: es necesario evaluar el rol de la crítica literaria y la academia. La crítica no puede hacer de juez y parte, esta debiera ocupar un lugar de poder que justamente tuviera esta autoridad por el distanciamiento y la independencia de intereses particulares que no fueran la investigación y la generación de conocimiento. Las universidades, en particular las escuelas de Literatura, deben promover la investigación entre los estudiantes, invitarlos a cuestionar cánones generacionales, proponer nuevas lecturas, incidir en la metacrítica. De esta manera, la academia ejercerá una autocrítica constante y necesaria para la legitimidad de los discursos críticos.

VI REFERENCIAS

Abusada Salah, R., & Pastor Vargas, C. (2008). *Migración en el Perú*. Lima, Perú: Instituto Peruano de Economía.

Ángeles, C. (junio, 1990). Cambio de palabras. Entrevista a Antonio Cornejo Polar. *Revista Sí*, (175), pp. 55-58.

Ángeles, C. (2001) ¿Un ave que duerme tranquila? Ciberayllu. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CAL_Idefonso.html

Ángeles, C. (2001). Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez. Ciberayllu. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html

Ángeles, C. (2004). 22 años del Movimiento Kloaka. Ciberayllu. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CAL_Kloaka22.html

Arguedas, J. M., & Arredondo, S. (1972). *Temblar/Katatay*. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.

Arguedas, J. M. (2011). *Katatay*. Lima, Perú: Sarita Cartonera.

Arrieta, D. (2003). *Modernidad, discursos y generaciones en la poesía peruana del siglo XX*. Manuscrito inédito.

Ávila R., M. (1985). *La canción de los topos*. Lima, Perú: Literal Editores.

Basadre, J. (2003). ¿Es posible una acción privada? En Yepes del Castillo, E., *Memoria y destino del Perú. Jorge Basadre: Textos esenciales* (pp. 156-158). Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bedoya, J. (diciembre, 1987). ¡A comer! *Caretas*, 60-61.

- Bendezú, E. (1996). *La otra literatura peruana* (Vol. 4). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid, España: Iberoamericana – Vervuert.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba Universidad de Buenos Aires.
- Borra, A. (2013). Para una crítica por venir: observaciones sobre el campo poético. *Poéticas en diáspora*. Recuperado de <http://arturoborra.blogspot.pe/2013/05/para-una-critica-por-venir.html>
- Bueno, L. (1966). *Al pie del yunque*. Lima, Perú: Grupo Intelectual 1ero de mayo.
- Bueno, R. (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En J. A. Mazzotti & U. J. Zevallos (Comps.), *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 21-36). Filadelfia, Estados Unidos: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria.
- Cabel, J. (1986). *Fiesta prohibida: apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60-80*. Lima, Perú: Ediciones Sagsa.
- Cabo, F. (1999). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid, España: Arco Libros.

- Chiri, S. [1989] (2009). A través del ojo de un hueso. Boris Espezúa edita primer poemario. *Totoria Suplemento Cultural* del diario Los Andes, (N 06), 11.
- Chirinos, E. (1983). *Crónicas de un ocioso*. Lima, Perú: Trompa de Eustaquio Editores.
- Chirinos, E. (20 de noviembre de 1988). Nuevo libro de Santiváñez. Declaración con la mirada. *La República*, p.7.
- Chueca, L. F. (2001). Consagración de lo diverso: Una lectura de la poesía peruana de los noventa. *Lienzo*, 22(41), 61-132.
- Chueca, L.F., Güich, J., & López Degregori, C. (2006). *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Cevallos, L. (1967). *Los nuevos*. Lima, Perú: Ediciones Nueva Educación.
- Coral, V. (2003). Jóvenes de Ochenta. Bohemia universitaria limeña de los ochenta y el senderismo de cantina. *Somos*, 16(875), 63-66.
- Cornejo Polar, A. (1976). Arguedas, poeta indígena. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- Cornejo Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7-8), 7-21.
- Cornejo Polar, A. (1980). La problematización del sujeto en la poesía conversacional. En *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: en este aire de América* (pp. 201-207). Pittsburgh, USA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Cornejo Polar, A. (1982). Prólogo a Manuscrito del viento. En *Manuscrito del viento* (pp. 07-12). Lima, Perú: Lluvia Editores.

- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Venezuela: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, A. (1983). Literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.
- Cornejo Polar, A. (1987). La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. En Pizarro, A. (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (pp. 123-136). México D.F., México: El Colegio de México.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Perú: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Cornejo Polar, A. (1989). Los sistemas literarios como categorías históricas, elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(29), 19-25.
- Cornejo Polar, A. (1993). El discurso de la armonía imposible (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 19(38), 73-80.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima, Perú: Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 368-371.
- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 101-109.

- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- Cornejo Polar, A. (2002). Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales. En Schmidt, F. (Editor), *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos* (pp. 173-194). Pittsburgh, USA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.
- Cornejo Polar, A. (2002). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. (1997). *Revista Iberoamericana*, 68(200), 867-870.
- Cotler, J. (2005). *Clases, estado y nación en el Perú* (Vol. 17). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- De Lima, P. (2004). Violencia y “otredad” en el Perú de los 80: de la globalización a la “Kloaka”. *Ciberayllu*. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLKloaka/PdL_Kloaka1.html
- De Lima, P. (2005). La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los ‘tres tristes tigres’ de la Universidad Católica. *Ciberayllu*. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLTigres/PdL_Tigres1.html
- De Lima, P. (2012). *La última cena: 25 años después. Materiales para la historia de la poesía peruana*. Lima, Perú: Intermezzo Tropical, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- De Lima, P. (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992): A study of poets and civil war in Peru*. Nueva York, USA: Edwin Mellen Press.
- De Ramos, D. (1988). *Arquitectura del espanto*. Lima, Perú: Asalto al Cielo Editores.
- De Soto, H. (2005). *El otro sendero*. Lima, Perú: Editora El Comercio.

- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona, Perú: Paidós.
- Echeverría, A. (2013). *Deseando pertenecer: memoria y migración en la obra de poetas mapuche y puneños contemporáneos* (Tesis para optar el grado de PhD). Georgetown University, Washington D.C.
- Elmore, P. (3 de junio de 1983). Manuscrito de Escribano. *El Observador*, p. 09.
- Escajadillo, T. (04 de octubre de 1979). Algunos jóvenes creadores. *Expreso*, p.10.
- Escribano, P. (1982). *Manuscrito del viento*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Espezúa, B. (1988). *A través del ojo de un hueso*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Espezúa, D. (2009). ¿Cultura chicha? *Crónicas Urbanas*, (14), 99-110.
- Espina, E. (1993). Poesía peruana: 1970, 1980, 1990. *Revista Iberoamericana*, 59(164), 687-702.
- Espinoza, Á. (enero, 1989). La nueva poesía chicha. Asaltantes celestes. *Revista Sí*, (99), 55-57.
- Fernández Cozman, C. (2009). El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación. *Raído*, 3(5), 17-28. Recuperado de <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/163/217>
- Forgues, R. (1988). *Palabra viva* (Vol. 1). Lima, Perú: Librería Studium.
- Forgues, R., & Martos, M. (1989). *La Escritura, un acto de amor: poesía femenina del Perú del siglo XX*. Grenoble, Francia: Edicions det Tignahus.
- Forgues, R. (2004). *Plumas de Afrodita: una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.
- G, N. (marzo, 1980). Antes de la muerte de Roger Santiváñez. *Revista Oiga*, (2), 37.

- García-Bedoya, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- García-Bedoya, C. (2012). El canon literario peruano. En Autor, *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima, Perú: Grupo Pakarina.
- García-Bedoya, C. (2012). Nota sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX. En Autor, *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima, Perú: Grupo Pakarina.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México D. F., México: Grijalbo.
- Gazzolo, A. M. (mayo, 1986). La degeneración de las generaciones. *Revista Oiga*, (38), 57-58.
- Gazzolo, A. M. (febrero, 1987). ¿Hay caminos para nuestra literatura? *Revista Oiga*, (40), 59-61.
- Gazzolo, A. M. (marzo, 1988). Poesía en tres entregas. *Revista Oiga*, (62), 66-67.
- Germán, O. (1980). *Ascensión a la noche*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- González Vigil, R. (septiembre-octubre, 1986). Un método por aplicar: El de las generaciones. *Kuntur*, (2), 15-20.
- Heredia, J. (enero, 1983). Poetas de Kloaka. Entrevista. *Revista Gente*, (439), 56-60.
- Herrera Carassou, R. (2006). *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (1995). *Migraciones internas en el Perú*. Lima, Perú: Autor.

- Lauer, M. (junio, 1979). Hacia la generación poética del ochenta. *Hueso Húmero*, (1), 69-79.
- Lauer, M. (1989). *El sitio de la literatura: Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima, Perú: Mosca Azul.
- Lauer, M. (junio, 1991). Poesía peruana a inicios de los noventa. *Revista Oiga*, (538), 55-57.
- La Torre, A. (5 de mayo de 1982). Manuscrito del viento. *La República*, p. 12.
- Lergo Martín, I. (2008). *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones.
- Llaque Minguillo, P. (julio-diciembre 1988). La Otra opción de la poesía peruana del 80. *Revista Cronopio. Creación y Crítica Literaria*, (2-3), 14-16.
- López Degregori, C. (julio-diciembre, 1994). Antes del fin. Un acercamiento a la poesía peruana 1975-1994. *Humanitas*, (31), 15-51.
- López Degregori, C., Chueca, L. F., Güich Rodríguez, J., & Susti, A. (Eds.). (2012). *Espléndida iracundia: antología consultada de la poesía peruana, 1968-2008*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Malca, O., Montalbetti, M., Santiváñez, R., & Verástegui, E. (junio, 1987). Sobre la poesía peruana última. Una conversación. *Hueso Húmero*, (7), 26-48.
- Mariátegui, J. C. (1969). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Minerva.

- Marchese, A., & Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Martos, M. (01 de febrero de 1981). ¿Quiénes forman una tradición literaria? *El Caballo Rojo. Suplemento cultural de El Diario Marka*, p. 07
- Matos Mar, J. (2004). *Desborde Popular y Crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mazzotti, J. A., & Zapata, M. A. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México D. F., México: Ediciones El Tucán de Virginia.
- Mazzotti, J. A., & Zevallos Aguilar, U. J. (Comps.). (1996). *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia, Estados Unidos: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Mazzotti, J. A. (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mazzotti, J. A. (2007). Los dos núcleos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX. *La Página*, (67), 87-93.
- Mazzotti, J. A. (2007). Los dos núcleos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX. *Ómnibus*. Recuperado de <http://www.omni-bus.com/n13/mazzotti2.html>
- Medo, M. (marzo, 2005). Repensando la poesía peruana: Una babel en el continente latinoamericano. *Escáner Cultural*, 7(70). Recuperado de <http://www.escaner.cl/escaner70/ensayo.html>
- Medo, M. (2011). *Un país imaginario*. Quito, Ecuador: Editorial Ruido Blanco.

- Medina, B. (1980). *Necesario silencio para que las hojas conversen*. Trujillo, Perú: Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- Miranda, E. (1988). Comentario. En B. Espezúa, *A través del ojo de un hueso*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Montoya, R., Montoya, L., & Montoya, E. (1987). *La sangre de los cerros/Urqukunapa yawarnin*. Lima, Perú: Centro Peruano de Estudios Sociales.
- Mora, T. (Comp.). (2000). *Hora Zero: la última vanguardia latinoamericana de poesía*. Miranda, Venezuela: Ateneo de Los Teques.
- Noriega, J. (1993). *Antología de la poesía quechua escrita en el Perú*. Lima, Perú: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Noriega, J. (1996). La poética quechua del migrante andino. En J. A. Mazzotti & U. J. Zevallos (Comps.), *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 311-338). Filadelfia, Estados Unidos: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Noriega, J. (2012). *Caminan los Apus. Escritura andina en migración* Lima, Perú: Pakarina Ediciones.
- O'Hara, E. (enero, 1984). Balance Poético sobre Poetas Nuevos. *Debate*, (25), 71-73.
- Ortega, J. (febrero, 1981). Sobre el estado de la literatura peruana a comienzos de los 80. *Hueso Húmero*, (9), 108-117.
- Oviedo, J. M. (Ed.). (1973). *Estos 13*. Lima, Perú: Mosca Azul.
- Pacheco Vélez, C. (1993). *Ensayos de simpatía. Sobre ideas y generaciones en el Perú del siglo XX*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.

- Paoli, R., & Polar, A. C. (1980). Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6(12), 257-267.
- Paz, J. M. (1997). *La recepción del poema: pragmática del texto poético* (Vol. 48). Asturias, España: Editorial de la Universidad de Oviedo.
- Pérez, H. (1988). Comentario. En Espezúa, B., *A través del ojo de un hueso*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Puccinelli, J. (1956). Las generaciones en la cultura peruana del siglo XX. En *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana: comunicaciones y ponencias* (pp. 335-344). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Pulido Tirado, G. (2009). El canon literario en América Latina. *Revista Signa*, (18), 99-114. Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2009-18-30470/Documento.pdf>
- Quijano, R. (diciembre, 1999). El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes. *Hueso Húmero*, (35), 34-57.
- Rama, Á. (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F, México: Siglo XXI.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Ramírez Ruiz, J. (1970). Poesía integral / Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero. *Blog Daniel Rojas Pachas*. Recuperado de <http://danielrojas pachas.blogspot.pe/2009/01/poesia-integral-primeros-apuntes-sobre.html>
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica* (Vol. 1). Lerida, España: Universitat de Lleida.

- Reyes Ramírez, C. (1987). *Mirada de búho*. Lima, Perú: Ediciones Copé.
- Ronchez, V. (mayo, 1983). En la Kloaka. Una revolución poética que nace en los desagües. *Caretas*, (747), p.73-74).
- Rowe, W. (1995). Migración y violencia: las trazas de la memoria en la canción poética ayacuchana de los últimos años. En Lienhard, M., & J. Rigoli (Eds.), *Culturas marginadas y procesos de modernización en América Latina. Culturas marginalizadas e processos de modernização na América Latina*. Ginebra, Suiza: Sociéte Suisse des Américanistes.
- Ruíz Rosas, D. (agosto, 1990). Calle Mayor: Caleidoscópica mirada sobre las calles de Lima la P. *Revista Sí*, (184), p.66-67.
- Said W., E. (1990). *Orientalismo*. Madrid, España: Libertarias.
- Sánchez León, A. (julio, 1983). La Lima Libresca. Una brevísima lectura. *Debate*, (23), 40-42.
- Sánchez-Prado, I. M. (2002). *El canon y sus formas: la reivindicación de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. Puebla, México: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla.
- Santiváñez, R. (1988). *El chico que se declaraba con la mirada*. Lima, Perú: Asalto al Cielo Editores.
- Santiváñez, R. (2006). *Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005)*. Lima, Perú: Hipocampo Editores & Asalto al Cielo.
- Sales, D., & Arredondo de Arguedas, S. (2009). *Qepa Wiñaq: Siempre. Literatura y antropología / José María Arguedas*. Madrid, España: Iberoamericana.

- Schmidt, F. (1996). ¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación? En J. A. Mazzotti & U. J. Zevallos (Comps.), *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 21-36). Filadelfia, Estados Unidos: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Schmidt-Welle, F. (2002). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh, Berlin: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Amerikanisches Institut.
- Silva Santisteban, R. (1983). *Mariposa negra*. Lima, Perú: Jaime Campodónico.
- Sologuren, J. (1984). La ciudad inculpada. *Debate*, (30), 49-51.
- Sologuren, J. (1988). *Gravitaciones & tangencias*. Lima, Perú: Colmillo Blanco.
- Urdanivia, E. (1986). *Al encendido fuego*. Lima, Perú: Ediciones Copé.
- Valdivia, J. G. (01 de abril de 2009). La misión del migrante. *Totoria. Suplemento Cultural del diario Los Andes*, p. 05.
- Vallejo, C. (2002). *Obra poética*. Lima, Perú: Peisa.
- Verástegui, E. (1988). Comentario. En Espezúa, B., *A través del ojo de un hueso*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Vidal, L. F., Escajadillo, T. G., & León, A. S. (1986). *Presencia de Lima en la literatura* (Vol. 6). Lima, Perú: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Yushimito, C. (2013). *Subjetividades amenazadas. Una relectura de la crisis social en la narrativa de Cueto, Niño de Guzmán y Valenzuela*. Lima, Perú: Cuerpo de la metáfora.

Zevallos Aguilar, J. (junio, 1989). El chico que se declaraba con la mirada. Memorias de Roger. *Revista Oiga*, (52),58.

Zevallos Aguilar, J. (1992). Arquitectura del espanto de Domingo de Ramos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(35), 166-67.

Zevallos Aguilar, J. (2002). *Movimiento Kloaka (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima, Perú: Editorial Ojo de Agua.

Zevallos Aguilar, J. (2009). Movimiento Kloaka, neoliberalismo, necropolítica y literatura juvenil en los 80. En Autor, *Las provincias contraatacan*. Lima, Perú: Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.