



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Asir el tiempo de la palabra: revisión de la
periodización de la poesía peruana del siglo XX**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y
Latinoamericana

AUTOR

Luis Enrique LANDA ROJAS

ASESOR

Marco MARTOS CARRERA

Lima, Perú

2018

Índice

“Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX”

Introducción	4
Capítulo 1	
Marco teórico	
1.1. Precisiones sobre la lírica como género literario	13
1.2. Implicancias del carácter peruano de la poesía	23
1.3. Relevancia y problema del canon en la periodización de la poesía	38
1.4. Planteamiento de la hipótesis: una alternativa de periodización	58
1.4.1. Principales nociones y caracterización del concepto “periodo”	59
1.4.2. Breve estado de la cuestión: revisión de las principales teorías sobre la aplicación del concepto “periodo”	73
1.4.3 Breve evaluación de la aplicación el concepto “periodo” en las historias de la literatura peruana	86
1.4.4 Proyecto de periodización para aplicarlo en la revisión de la primera mitad del siglo XX y en la propuesta de la segunda mitad del siglo XX de nuestra poesía	89
1.4.4.1 Una alternativa de periodización que asuma el posmodernismo poético como una última etapa del modernismo	94
1.4.4.2 Una alternativa de periodización que replantee el periodo de la vanguardia	99
1.4.4.3 Una alternativa de periodización que reemplace el concepto de generación aplicado a la poesía de los últimos años del siglo XX.....	101
Capítulo 2	
Estado de la cuestión y corpus	
2.1. La historia literaria: una de las formas diacrónicas de aproximarse al fenómeno literario para organizarlo. Vacíos en la historiografía de la poesía peruana del siglo XX ..	114
2.1.1 Breve jurisdicción de la historia literaria	117
2.1.2 Carácter de las Historias de la literatura peruana y periodización	122
2.1.2.1 Historias con visión tradicional (gestadas en la primera mitad del siglo XX)	123
2.1.2.2. Historias de visión renovadora (que abren las perspectivas a partir de una reconsideración de la etapa republicana)	126
2.1.2.3. Historias de visión contemporánea	128
2.1.3. El desarrollo de la poesía en las historias de la literatura peruana	131
2.1.4. Otros textos de aproximación con tendencia sincrónica a la historia de la lírica peruana del siglo XX	150
2.2. Las antologías en la periodización de la poesía peruana del siglo XX	179
2.2.1 Naturaleza de las antologías de la literatura	180
2.2.2. Antologías que reflejan el proceso de la poesía peruana durante el siglo XX	185
2.2.3. Antologías que promueven generaciones	201
2.2.4. Sobre el concepto “generación” y su insuficiencia para determinar la periodización de la segunda mitad del siglo XX de la poesía peruana	215
2.2.5. Adendas	221
2.3. Otros textos	232
2.3.1. Los diccionarios, las revistas literarias y otros estudios	233
2.3.2. Los textos escolares	240

2.3.2.1. La importancia en la conformación del imaginario colectivo nacional	242
2.3.2.2. El caso de las editoriales del sector privado en el Perú	245
2.3.3. Tablas	257

Capítulo 3

Propuesta para la periodización de la primera mitad del siglo XX

3.1. El siglo XX dividido en dos partes	264
3.2. Primer periodo: la hegemonía del modernismo	270
3.2.1. Unificación de caracteres	270
3.2.2. El modernismo peruano. Etapas y posmodernismo	286
3.2.3. Representantes	303
3.3. Segundo periodo: de la vanguardia a la generación del 50	318
3.3.1. Etapas y caracterización del periodo	369
3.3.2. La generación del 50 (o la tercera etapa del vanguardismo en poesía peruana)	374
3.3.3. Representantes	396
3.4. Cuadros y tablas	406

Capítulo 4

Propuesta para la periodización de la segunda mitad del siglo XX

4.1. Revisión de las llamadas generaciones del 60, 70, 80 y 90	424
4.2. Dos periodos para la segunda mitad del siglo XX	441
4.3. Propuesta de organización: denominación y caracterización del primer periodo	444
4.3.1 Primer factor del periodo: hegemonía del estilo conversacional	474
4.3.2 Segundo factor del periodo: actitud desmitificadora	492
4.3.3 Tercer factor del periodo: influencias	501
4.3.4 Cuarto factor del periodo: temática de la violencia	507
4.4. Representantes del tercer periodo	537
4.5. Propuesta de organización: denominación y caracterización del cuarto periodo	565
4.5.1 La posmodernidad, la globalización y el neoliberalismo como factores externos en el cuarto periodo	590
4.5.2 Factores internos que caracterizan el cuarto periodo	613
4.5.2.1 Persistencia de lo conversacional en proceso de transformación	618
4.5.2.2 La línea neobarroca y el culteranismo; la exploración lírica	626
4.5.2.3 La impronta posmoderna	651
4.5.2.3.1. La diversidad y lo difuso como una poética de integración o convergencia	665
4.5.2.3.2. La simultaneidad y fragmentación, inmediatez: modernidad refundada	671
4.5.2.3.3. La caída de los grandes relatos	679
4.5.2.3.4. La decadencia y lo finisecular	689
4.5.2.4 Un panorama común en América y España	708
4.6. Representantes	712
4.7. El tercer y cuarto periodos de la lírica peruana del siglo XX: conclusión	742

Conclusiones	756
---------------------------	-----

Esquema. Línea de tiempo para la periodización de la poesía peruana del siglo XX	760
---	-----

Bibliografía	761
---------------------------	-----

Introducción

“Asir el tiempo de la palabra: revisión de la poesía peruana del siglo XX” es el título de este trabajo de investigación que aborda una revisión de los textos que han configurado aquello que reconocemos como el derrotero de la poesía peruana contemporánea. A partir de las historias de la literatura, de las antologías, los textos escolares, los diccionarios y manuales literarios, estudios y otros libros de divulgación, nosotros, los receptores y consumidores de la lírica peruana, recibimos y procesamos una idea de la secuencia con la que evolucionan las obras de nuestros poetas. Más allá de la publicación del ya clásico libro de Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (1954), no existe una obra crítica o de historia que aborde exclusivamente el género lírico y que, de esta manera, constituya un estudio directo de sus características y de su desarrollo como fenómeno literario durante el transcurso del siglo XX, sin duda, uno de los más importantes para nuestra poesía peruana. Cuando uno busca información sobre este tema, se percata de que la evolución de nuestra poesía se aprecia de manera segmentada a partir de los autores, especialmente, en las historias de la literatura peruana. Esto implica una constatación de un vacío en la historiografía de nuestra lírica. Ni ella misma como centro de estudio ni su interpretación concentrada a partir de sus propias características en resonancia con otras evoluciones de nuestra cultura e historia se encuentran plasmadas en un solo trabajo que aborde el siglo XX. Por este motivo, la periodización que se puede colegir de la evolución de nuestra lírica -manifiesta en los textos antes señalados- se repite a través de un mismo esquema poco apropiado: dos movimientos o corrientes que determinan la mayor parte de la primera mitad del siglo XX (modernismo y vanguardia) y una selectividad de generaciones para tratar de segmentar su evolución durante la segunda mitad del mismo siglo. Se trata de un caos en el régimen de periodización, porque las categorías y las

perspectivas con que se aprecia la poesía peruana son varias y se encuentran en disonancia. Es decir, nos encontramos con un vacío de orden teórico en el estado de la cuestión y este es el problema que nuestra investigación pretende solucionar.

Nuestra hipótesis se encuentra vinculada al objetivo de reorganizar una interpretación de la periodización de la poesía peruana durante el siglo XX que enfoque al fenómeno literario mismo desde la perspectiva de la recepción de las obras publicadas. Específicamente, proponemos reorientar la noción de “posmodernismo” como una etapa dentro del primer periodo; asumir la vanguardia, la poesía desarrollada entre las décadas de 1930 y 1940, y la llamada generación del 45/50 como un segundo periodo de un sustrato transculturador que los unifique; y reemplazar la aplicación de generaciones para cada diez años por un orden distinto de periodos. Con ello, nuestra hipótesis se basa en asumir cuatro momentos o periodos que expliquen la secuencia que se inicia durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XXI que consituyen el marco interpretativo de lo que acontece durante el siglo XX. Así, el primer periodo se reconoce en el hito de 1901, se asocia a la hegemonía del modernismo; el segundo periodo se aprecia desde el hito de 1922 y se desarrolla en tres etapas; el tercer periodo consolida su emergencia en el hito de 1964 y, finalmente, el cuarto periodo se ubica desde el hito de 1991 y continúa hasta nuestros días. Evidentemente, los hitos son relativos y la superposición de periodos se desarrolla a través de la dinámica de la emergencia, la hegemonía y lo residual. El inicio de un periodo no determina, entonces, el final de otro necesariamente, pues la evolución de nuestra lírica se trata de un proceso activo.

Por ello, los objetivos que nuestra tesis procura alcanzar son los siguientes. En primer lugar, revisar y adecuar el marco teórico pertinente para elegir el concepto de “periodo” como el más idóneo en una interpretación histórica de la evolución de nuestra lírica durante el siglo XX. En segundo lugar, revisar y replantear la manera como se ha

alimentado el canon literario en relación con nuestra lírica. En tercer lugar, interpretar la periodización actual e identificar los problemas en ella, de manera que se puedan reorientar los periodos y etapas de su evolución. En cuarto lugar, ya que la escuela es la principal difusora de las nociones literarias que la mayor parte de la población peruana posee, proponer un nuevo esquema que pueda calar con una forma ordenada y sin complicaciones en lo que se enseñe en los colegios como una evolución de nuestra lírica. Dada la insuficiente revisión historiográfica de la literatura peruana y la poca investigación reciente en la línea de la historia, actualmente, un objetivo de nuestro trabajo también es el de contribuir a remediar la escasa investigación circunscrita a la lírica en su condición de peruana tanto en la perspectiva histórica como en la crítica. Por ello, nuestro trabajo pretende destacar las limitaciones del mismo canon poético y de las investigaciones literarias sobre él, en el marco de aquello que comprendemos como heterogeneidad y representación de nuestra nación.

El estudio que proponemos se desarrollará en cuatro capítulos. El primero se encuentra orientado a explicitar los conceptos que se discutirán y aplicarán como parte del marco teórico. Por ello, en primer lugar, se delibera sobre la concepción misma de lo que se entiende como “lírico” y su filiación actual con la palabra “poesía”. En segundo lugar, abordaremos los problemas que concita el calificativo de “peruana” para la lírica, debido a las limitaciones que ella misma porta cuando se la aplica a una investigación como la nuestra. En tercer lugar, se explora la naturaleza del canon y sus implicancias en toda revisión histórica del fenómeno literario. Luego de estos tres puntos fundamentales, nos concentramos en la configuración del concepto fundamental sobre el que se sostiene nuestra propuesta: el periodo. Así, se explican los alcances que se pretenden con la aplicación de esta noción para una reorganización en la interpretación de la evolución de nuestra lírica.

En el segundo capítulo nos concentramos en revisar el estado de la cuestión y el corpus en cuanto a la configuración de la historia de la poesía peruana. Por ello, se revisarán las principales historias de la literatura peruana de las que se puede extraer la confección de la secuencia lírica del siglo XX. Asimismo, se revisarán las principales antologías que dan cuenta de ella desde diferentes perspectivas y motivaciones. Finalmente, se revisarán otros textos que no caben en los dos primeros tipos, pero que, definitivamente, han contribuido en la configuración de la idea de poesía peruana del siglo XX. Por ello, exploraremos estudios relacionados a ciertos momentos, movimientos o corrientes, así como diccionarios, revistas y otros textos. Mención aparte, como una suerte de colofón de este capítulo, se reflexionará acerca de las limitaciones y deficiencias -específicamente sobre la lírica- de uno de los vehículos más fundamentales en la difusión de nuestra literatura: el libro escolar.

En el tercer capítulo se revisan las bases de lo que la historia de la literatura peruana ha difundido como las manifestaciones líricas de la primera mitad del siglo XX y se trabajan las propuestas para sostener una reformulación de los primeros dos periodos de nuestra lírica. De la misma manera, en el cuarto capítulo, se revisan los cada vez menos textos especializados en la reflexión de nuestra poesía a partir de los años sesenta y se exponen los argumentos para interpretar el cambio de paradigmas que apuntalan los dos siguientes periodos. Tanto en el tercer como en el cuarto capítulo, se incluyen cuadros con los representantes de cada periodo, basados en la reiteración de sus nombres en los textos revisados en el segundo capítulo. Esta es la manera como interpretamos que el canon privilegia la aparición constante de unos autores, así como demuestra indirectamente la ausencia de otros. Nuestro trabajo culmina con las conclusiones, la presentación de nuestro esquema de periodización y la bibliografía.

Consideramos que el beneficio de nuestra aplicación de la periodización se vincula con los siguientes puntos. En primer lugar, se contribuye con una aproximación específica de la lírica, pocas veces desarrollada. En segundo lugar, se trata de una posibilidad de interpretar un proceso continuo que, la mayoría de veces, se encuentra parcialmente presentado e interpretado. En tercer lugar, se unifican aquellos conceptos teóricos que, justamente, conllevan al caos en el régimen de periodización actual. En cuarto lugar, se evitan términos muy relativos en la lírica como “posmodernismo”, “poesía pura y comprometida”, “generación” (de diez años y específicamente de poetas), entre otros. Por último, se abre un motivo para el debate por un replanteamiento, una revisión o un cuestionamiento del canon; así como una reactualización de los contenidos que los libros escolares y demás manuales de divulgación podrían considerar.

Finalmente, permítansenos las siguientes palabras en tono personal. Este proyecto de investigación nació, como muchos temas, de la práctica en la enseñanza en las aulas escolares. Junto con las lúcidas reclamaciones de mis jóvenes y atentos alumnos por una periodización coherente de la lírica peruana del siglo XX, que no refiera necesariamente a las generaciones de poetas cada diez años, comenzó a surgir en mí mismo una cantidad de cuestionamientos justificada en medio de la reflexión acerca de, por ejemplo, si lo que se enseña de nuestra lírica es un reflejo de nuestro país, si así debiera serlo o no, por qué el quechua no se aprecia adecuadamente representado en el canon, qué determina que la lírica amazónica no se encuentre en expresiones que excedan las fronteras de los conceptos occidentales con los que nos organizamos, entre otros.

La investigación se condujo casi sola por los enrevesados caminos de la reflexión sesuda que observa cómo los senderos se comienzan a bifurcar conforme uno avanza en el cotejo de la información, en la comparación teórica de conceptos aplicados, en la revisión historiográfica, en la misma argumentación. Gracias a las clases del doctorado y a las

infatigables orientaciones de Mauro Mamani y de Paolo de Lima, mi hipótesis original creció hasta tocar asuntos relevantes como la precisión en la noción del género lírico, la temática de la violencia y su injerencia en la expresión poética, la disquisición con el corpus y, sobre todo, con el canon escolar sugerido por el Minedu y administrado por las editoriales privadas, entre otros puntos que se materializaron en una revisión rigurosa de la crítica e historia de nuestra secuencia lírica del siglo XX. A la luz de la discusión lúcida e intervención permanente de mis compañeros –todos ellos ilustres académicos de los que aprendí mucho durante tantas tardes y noches lectivas para todos- este trabajo ha rendido los frutos que ahora expongo. La alternativa de la vieja escuela de aplicar periodos no me parece desfasada ni retrógrada si se parte de una mirada actual que revise la manera como hasta ahora se ha explicado –en un régimen caótico de conceptos y perspectivas- el desarrollo de la lírica peruana. Y, así como la idea partió de las aulas, mi anhelo es que regrese reformulada a ellas luego del debate y de la exigente revisión universitaria que la confirme como una alternativa viable que comience con la lírica y se extienda más allá, hacia la reflexión de otras expresiones en relación con nuestra cultura.

Además de agradecer profundamente a mis profesores y compañeros mencionados, a todas las voces queridas y espontáneas que se aproximaron a mi trabajo con agudos y precisos aportes, debo extender mi mayor consideración a Marco Martos, mi asesor, cuya sola presencia desde el inicio de mis estudios doctorales en San Marcos determinó este afable camino. La tesis que ahora entrego está dedicada a Gosia –por su amor, estímulo, comprensión y horas donadas a una noble causa- y a Carlos Eduardo Zavaleta, nuestro entrañable amigo sanmarquino del Malecón Cisneros.

Capítulo 1

Marco teórico

La evolución de la literatura en este siglo se puede describir de maneras diversas, según el punto de vista desde el cual se la contemple. Hemos procurado tratarla unitariamente, pero en todas las intervenciones se ha separado la poesía de la narración, los dos géneros principales de nuestra literatura.

Washington Delgado
Literatura y sociedad

“Lírica”, “poesía”, “siglo XX”, “modernismo”, “vanguardia”, “nativismo”, “cholismo”, “generación del 50”, “generación del 60”, “generación del 70”, “generación del 80”, “generación del 90”, “post-2000”: todos estos términos, bastante relativos en sí mismos, componen la superficie del campo semántico de la evolución de la poesía peruana contemporánea. A partir de este espectro de nombres, se ramifican y complejizan las propuestas de clasificación que recibimos desde los años de secundaria en la escuela. “Canon”, “Literatura peruana”, “movimiento”, “periodo”, “corriente”, “escuela”, “generación” corresponden, por su parte, con una primera línea de conceptos que dificultan la reflexión sobre la mirada del devenir espontáneo de nuestra lírica última. Percepción desde el autor o desde la obra que determina el periodo, considerar la historia y los hechos culturales, políticos e históricos o estrictamente la literatura para definir momentos literarios, ¿qué rol juega el mercado editorial, la escuela y el idioma español en la configuración de nuestra percepción de la literatura peruana y, en estricto, en la de nuestra poesía lírica? Todo ello conforma parte de las necesarias reflexiones sobre las que

una revisión del desarrollo de un género especial como la lírica debe afrontar para sostener una sólida interpretación de la recepción, las falencias, las confusiones, los aciertos y las rectificaciones a plantear desde una mirada -situada en los primeros dieciocho años del siglo XXI- de la manifestación poética durante el siglo pasado.

Como lo refiere Dante Alighieri en su *Convivio*, para comprender de la manera más provechosa algún aspecto de nuestra realidad y elevar esta al campo de lo intelectual, existe una predisposición natural acerca del saber: “todos los hombres, por naturaleza, desean saber”. De allí que, en su comentario de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, Santo Tomás añade que, para saber, resulta necesario ordenar: “lo propio del sabio es ordenar”.¹ Observar, seleccionar, interpretar, ordenar: la periodización, que nos permite desentrañar cualquier fenómeno de nuestra realidad, fluye sobre la base de la historia.

En el caso del fenómeno literario, este se imprime en el devenir a partir de producciones únicas e individuales, pero que repercuten en lo colectivo. Enraizadas en un momento determinado, con influencias del entorno, las obras en conjunto permiten reconocer la fotografía del momento desde de sus características literarias. Y, en su afán por ordenar el fenómeno literario, los estudios teóricos, la crítica y la historia de la literatura han echado mano de diferentes herramientas para conseguir sustentar propuestas que otorguen luz a tan complejo panorama. Se clasifica para ordenar partiendo de lo común, sin imposiciones ni reducciones; de allí que la tarea sea complicada, pues el eclecticismo y la tendencia a lo “original adánico”, muchas veces, prima en la literatura. Se presentan problemas en la terminología, en la aplicación metodológica, en los vínculos entre categorías, y las soluciones que se han propuesto hasta hoy no resultan infalibles.

¹ Tanto la cita de Dante (*Convivio*, Tratado I, I) como la de Santo Tomás (*Comentario a la Ética a Nicómaco de Aristóteles*, I, Lección I, 1) proceden de su reflexión inicial acerca del filósofo griego y aspectos relacionados con el conocimiento.

Los dos grandes impulsos de ordenación de lo literario se han establecido en los géneros literarios y en la historia literaria. Así, se tiene, en primer lugar, una tradición que reflexiona sobre la división y aproximación del fenómeno literario a partir de géneros (con especies y subgéneros); y junto a esto, una organización temática desde modalidades como la ironía o lo grotesco -entre otras-, que se encadenan a los géneros. En segundo lugar, se encuentra la percepción y exploración de lo literario que se ha abordado a partir de la sucesión histórica. Para delimitar su rango y determinar su autonomía -literarios ambos-, la historia literaria ha sustentado con esfuerzo su carácter como disciplina, justamente, de lo literario; de tal manera que, con herramientas efectivamente literarias, como las que aplica la literatura comparada, se pueda exponer el devenir del flujo de la creación artística de los autores. Así como los géneros, el criterio cronológico de clasificación de las obras, implica un claro campo de recepción de las mismas, quizá más que su propia producción. Por ello, las categorías que desde esta perspectiva se desencadenan serían, por un lado, las obras mismas, los autores, los movimientos, las escuelas, las generaciones, las corrientes; y, por el otro, las edades, las épocas, los siglos, los periodos, las etapas. En este sentido, como lo asume Tinianov,² se aborda el estudio de una evolución, más que de una tradición anquilosada, donde se aprecian series heterogéneas, aparentemente producidas por efectos caóticos de fenómenos que evidentemente se relacionan con otras series culturales y sociales.

¿Por qué habríamos de periodizar y, sobre todo, reparar en la periodización que se ha trazado sobre la lírica peruana del siglo XX? Reflexionar sobre este tema nos conduce a través de un campo ciertamente complejo. Concentrar las coordenadas en el género lírico y exponerlo a una observación cronológica que abarque una determinada porción de tiempo compromete aspectos que poseen incidencias fundamentales en nuestro particular

² “Sobre la evolución literaria” en Todorov (2011).

carácter literario peruano. Por ejemplo, es necesario precisar sobre el género mismo, precisar sobre el carácter heterogéneo de lo peruano o nacional en la poesía a observar, precisar sobre la relevancia y el problema del canon en la periodización (con una digresión específica hacia el ámbito educativo escolar), y precisar sobre la organización del material principal para revisar la periodización: las antologías y las historias de la literatura que han configurado, junto con los libros escolares, el imaginario colectivo de base de lo que hoy en día la mayoría de personas entiende del proceso de nuestra lírica contemporánea. Cada uno de estos puntos podría generar un desarrollo profundo y extenso que, en sí mismo podría, a su vez, generar material suficiente como para redactar sendas tesis.

1.1. Precisiones sobre la lírica como género literario

La historia de los géneros constituye indudablemente uno de los territorios que más prometen para el estudio de la historia literaria.

René Wellek
Teoría literaria

Para elegir el tema de investigación de nuestra tesis doctoral, asumimos la separación de las obras en géneros, porque, muchas veces, el carácter de un tipo de discurso difiere de otro a pesar de que ambos provengan de un mismo autor que las historias literarias se encargan de encasillar en un rótulo. Por ejemplo, casi en todos los libros escolares de literatura básica, Manuel González Prada se muestra como un representante del realismo debido a su obra ensayística y al tenor de sus ideas políticas y sociales. Esto es irrefutable. Sin embargo, en su expresión poética lírica, González Prada no ha desarrollado una obra de carácter netamente realista, sino, por el contrario, modernista a tal punto que, considerando solamente sus poemas, este autor no podría caber en el rótulo de “poeta

realista” o “poeta social”, sea lo que puedan significar tales categorizaciones. En ese sentido, tomando en cuenta esta oposición o dualidad en el ejemplo propuesto, vale la pena observar la poesía como género cuando se pretende revisar su evolución sin asociarla necesariamente a otro género producido por un autor. Esto procura una alternativa al hecho de que el centro de la periodización se encuentre determinado por el autor, y fija nuestra percepción, más bien, en el aspecto fundamental de su obra.

Este primer punto se evidencia en el título de nuestro trabajo, “Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX”. En este título, aparece el concepto “poesía” y, por ello, es pertinente trazar una explicación del carácter que esta palabra supone. En la mayoría de referencias a las producciones antológicas, se aprecia el uso de este término “poesía” en lugar de “lirica” que podría precisar mejor el campo de observación. Probablemente, esto se exponga así, porque estas antologías se encuentran dirigidas no solo a intelectuales vinculados con criterios precisos de la jerga literaria, sino también a un público general que no necesariamente hace disquisiciones sobre géneros o especies y, por ello, no cabe mayor conflicto en titular de esta manera, algo relativa, el material que la antología reúne. Ya que uno de los ejes del corpus de nuestra investigación lo representan las antologías, parece pertinente comenzar por evaluar la aplicación de “poesía” en el trabajo ya que esta constituye, obviamente, la parte fundamental del mapa sobre el que se trabajará. Las antologías recopilan poemas y cuentos en su mayoría, debido a un motivo práctico: la extensión y las cualidades del carácter artístico de estas piezas –hasta cierto punto más breve y autónomo en comparación con las novelas y las piezas teatrales, por ejemplo- permiten que las antologías cumplan su función al brindar ejemplos de la producción diversa en poco espacio de una esfera de la literatura.

Sobre la cuestión del término “poesía”, se puede comenzar con la explicación del significado que esta expresa. La conocida raíz etimológica de la palabra remite al griego “poiesis”, es decir, “creación”.³ Por eso, en un inicio, la palabra poesía se articulaba en función de lo que se entendía como el discurso literario, o sea, la ejecución de una enunciación creativa a partir de la palabra. Esto implicaría, probablemente, nuestra concepción actual de una de las importantes coordenadas con las que definimos la literatura en general: la ficción. La orientación macro que alcanzó el quehacer literario, es decir, poesía entendida como sinónimo de obra literaria, fue decantándose en el uso y precisión que ya desde antes de Aristóteles se comenzó a ejecutar, pero que, a partir de él, con su conocida explicación asociada a la imitación (mímesis) en la *Poética*, resulta la aproximación a la idea de género literario. Cuando se comienzan a ordenar los distintos modos de realizar “poesía”, es que aparece la idea primaria del tipo de composición asociado a ritmo, canto o melodía y verso.

La epopeya, la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámica y la mayor parte de la aulética y la citarística, todas ellas resultan ser imitaciones desde el punto de vista general; pero se diferencian unas de otras en tres aspectos: o por los distintos medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o porque imitan de distinta manera y no del mismo modo. (Aristóteles, 2011, p. 33).

Ahora bien, la manera en que se ha adaptado el concepto de “poesía lírica” a la producción cultural de occidente se puede rastrear desde la lírica arcaica de los siglos VII y VI a.C. con bases en Lesbos y Asia Menor. Como lo plantea Gustavo Guerrero (1998), los

³ Curtius ubica la antigua vinculación entre creación y poesía entendida como discurso artístico: “Se conoce con el título de “De lo sublime”, y a su autor se le da el nombre de Longino [...] En el tratado se habla de la gran literatura, poesía lo mismo que prosa. [...] Rompe los lazos que ligaban a la retórica con la literatura. [...] Existe un profundo sentido histórico en el hecho, al parecer sin importancia, de que el culto a Virgilio del tardío paganismo fuera el primero en expresar, aunque solo a tientas, la idea de la poesía como creación. Esta idea resplandece como mística lamparilla en la noche de un mundo que envejecía; permaneció apagada cerca de mil quinientos años, para volver a encenderse con los matinales fuegos de la juventud de Goethe” (Curtius, 1998, pp. 570, 574).

diálogos de Platón, como *Gorgias* o *Fedro*, por ejemplo, reproducen de manera fragmentada las primeras reflexiones acerca del carácter de la lírica -sus aspectos de danza, de música y de palabra- y del canon que la configura. Tanto el ritmo como la melodía y tanto la danza como la coreografía, que acompañaron los inicios griegos de la poesía lírica, quedaron relegados por la función relevante de la palabra que, finalmente, se mantuvo cuando se independizaron melodía, baile y texto. Asimismo, la progresiva separación de todo vínculo de inspiración divina y religiosa acabó desembocando en una autonomía del poema lírico en el marco de la palabra artística. Luego, su traslación de la oralidad a la escritura propició un carácter determinante en la esencia de lo lírico si se lo compara con los otros géneros clásicos como la tragedia, la comedia o la epopeya. De todo esto, se desprende que en la concepción de las composiciones denominadas “melè” podría hallarse el origen de aquello que hoy en día conocemos como poesía lírica. Durante la época helenística, el concepto varió a la denominación “melikè poièsis” que difiere de “melos” que fue la usada por Platón y Aristóteles. Quienes producían *melè*, *melos* o *melikè poièsis* (entendido en un sentido general de la producción de estas obras) se denominaban “melopoios”, es decir, poetas que, a través de una versión alternativa del término, se les conocía también como “lurikos” y así es como prefirió llamarse y difundirse a partir del canon de los nueve poetas líricos griegos: Píndaro, Simónides, Alceo, Estesícoro, Safo, Alcman, Anacreonte, Íbico, Baquílides. Según Guerrero, “no es de extrañar así que, entre los siglos II y I, *lurikos* empiece a invadir el discurso teórico y que surja entonces una *lurikè poièsis* en el terreno de las clasificaciones de los géneros” (Guerrero, 1998, p.35). Este fue el término que acogieron los romanos desde la era de Augusto, quienes se encargaron de difundirlo en latín como “lyricus vates” sobre la base de su identificación en autores como Horacio, y la inserción del concepto “poesía lírica”

en las gramáticas latinas.⁴ “Melicus” fue sustituido por “lyricus” y aplicado al producto (“lyricum carmen”) que forjaba el poeta lírico. El carácter lírico que trasciende al canon original de poetas griegos que reúne no fue homogéneo y resulta poco claro a la hora de ajustar la medida de lo que se consideraba lírico para definir a cada uno de estos poetas. Considérese que desde sus inicios con la consagración de los términos “poesía mélica” y “poetas líricos” en la *Gramática* de Dionisio Tracio y con su difusión en la *Chrestomathia* de Proclo, el concepto “poesía lírica” ha mantenido cierta relatividad; no es de extrañar, por lo tanto, que la variedad y, sobre todo, la diversificación en la naturaleza del género se mantenga hasta la actualidad.⁵ Extintas las epopeyas o reelaboradas en la narrativa, por un lado; asimiladas al género dramático, las obras representativas de comedia y tragedia griegas, por el otro lado; la lírica asume composiciones griegas como las odas y otras de carácter más íntimo y las reconoce en un género que se distingue de los otros dos. Así, desde Antonio Sebastiano Minturno (*De poeta*, 1559, y *L'arte poetica*, 1563) y Julio César Escalígero (*Poetices libri septem*, 1561), se reorienta y afianza la teoría de los tres grandes géneros desde una perspectiva renacentista: épica, teatro, poesía mélica; es decir, narrativa, drama, poesía lírica. Por su parte, Joan Coromines data la utilización del término “lírico” en español desde 1444 con Juan de Mena en su *Laberinto de fortuna*; y, en general, el concepto comienza a establecerse en las lenguas romances entre los siglos XIV y XV:

al suprimir los motivos más característicos del lirismo antiguo, aquellos fuertemente enraizados en la cultura de la Antigüedad, facilita la recuperación de la categoría [poesía lírica] dentro de

⁴ Un claro ejemplo de esto es que Quintiliano asume siete géneros poéticos: tragedia, epopeya, comedia, poesía lírica, elegía, sátira, yambos (Guerrero, 1998, p.52).

⁵ “Más allá del recuerdo menguante de un tipo de poeta que cantaba al son de la lira, la etiqueta [*lurikos*] no se tradujo en un corpus estructurado de manera coherente y, entre los filólogos, solo debe de haber cumplido una función heurística” (Guerrero, 1998, p. 37). Cabe colegir que esta diversificación comenzó, probablemente, desde los tiempos de Plinio, el joven, y Suetonio, quienes explican cómo la poesía lírica se convirtió en una poesía de circunstancias. Gracias al gramático Diómedes, desde el siglo IV, el concepto de “poesía lírica” se mantiene vigente e ingresa en la Edad Media y se prolonga en el Renacimiento, para quedarse indeleble hasta nuestros días (Guerrero, 1998, pp.54-55).

un campo temático en el cual podían reconocerse sin dificultad los autores de sonetos, baladas y canciones de tema encomiástico, amoroso o festivo. (Guerrero, 1998, p. 98).

Sonetos, canciones, baladas, epigramas, elegías, odas, madrigales, sextinas, liras, comienzan a asumirse dentro del concepto de poesía lírica desde la reformulación de la teoría de arte poética (que sigue una línea de unión en la evolución de: composiciones griegas → composiciones romanas → composiciones toscanas, visible en las figuras de Píndaro, Horacio, Petrarca) en el Renacimiento. “Durante las primeras décadas del siglo XVII, en pleno ascenso del barroco, la clase lírica aparece básicamente como un compendio de lo antiguo y lo moderno y como un verdadero híbrido categorial” (Guerrero, 1998, p.127). El resultado de la reinterpretación de Aristóteles en el Renacimiento continúa con el Barroco y alcanza al Neoclasicismo: la poesía lírica se consolida como género, a partir de la adecuación de la noción de mimesis.

Sin embargo, a partir del Romanticismo, la poesía lírica se asimila desde la función expresiva y exaltada de la subjetividad desde donde se observan los subyacentes perfiles actuales de lo que entendemos por lírica. A partir de entonces, la emoción se asocia a la experiencia y a la expresión para reconocer la estética de la lírica en grandes líneas; de ello dan cuenta los mismos poetas desde Poe y Baudelaire hasta Darío. Asociada a las pasiones, la lírica adquiere un referente interno en la subjetividad, a diferencia de los otros géneros que se vinculan a un estímulo exterior y, por lo tanto -a pesar de su significado para la teoría literaria-, el principio de imitación aristotélico queda descartado para la poesía lírica. Así, a partir del rescate de las ideas del pseudo Longino en *De lo sublime*, las coordenadas cambian y con Friedrich Schlegel comienza a difundirse la asociación de poesía pura, poesía subjetiva y poesía lírica.

Por otro lado, los tratados de estética en Alemania toman la posta desde el siglo XIX en la reflexión moderna acerca de la lírica entendida, más bien, como un componente lírico

(lo lírico) y este último asociado a la subjetividad y a la vivencia (“Erlebnis”). De esta manera, junto a Schlegel y Schiller, Hegel, Wilhelm von Humboldt, entre otros, se convierten en hitos modernos en la definición de lírica. En su *Estética*, el filósofo de Tübingen reflexiona sobre la lírica como una expresión de la autoconciencia del hombre. Es el paso fundamental para entender la subjetividad y la vivencia o experiencia que desbordan con notoriedad en el género. Desde la perspectiva de Hegel⁶ se articulan las formas propiamente líricas –poesía mélica, coral, elegíaca, oda, sátira, epístola, himno, ditirambo, salmo, canción, canción popular, canción galante y canción religiosa- y de composición mixta –epigrama, romance, balada, poemas de circunstancias, cantos populares- en una suerte de género. Sin embargo, ya que las sociedades cambian, la literatura -producto de los hombres-, por supuesto, cambia. Por lo tanto, desde Hegel hasta nuestros días, la teoría de los géneros que se afianza durante el siglo XX se ha aproximado a través de diferentes perspectivas a la noción de poema lírico y, por cierto, la mayoría de las especies que reconoce Hegel ya no se siguen practicando.⁷ Desde propuestas ya clásicas, como la de Kayser (1961) -basado en Emile Staiger-, hasta visiones actuales, como la de Jean Marie Schaeffer en *¿Qué es un género literario?* (1989) o la revisión de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo *Los géneros literarios: sistema e historia* (2009, en su quinta edición), la noción de “poesía lírica” se trata de comprender teniendo en cuenta diferentes enfoques que superan las bases de lo subjetivo y de la vivencia como factores determinantes. A partir de ello, de manera extremadamente sintética, se puede entender la lírica casi como un discurso autorreferencial, una transgresión del discurso o

⁶ Como lo sostiene René Wellek, Hegel fue uno de los primeros en utilizar el término “Erlebnis” como fundamento determinante de la experiencia en lo lírico como consta en una carta de 1827. (Cabo, 1999, p. 48).

⁷ “Además, parece que no sería muy difícil demostrar cuán poco ayudan las categorías tradicionales - como oda, elegía, himno, o esquemas formales como soneto, madrigal, etc.- a diferenciar, más allá de lo general, las posibilidades específicas que se abren dentro del marco de la poesía lírica”. (Karlheinz Stierle “Lenguaje e identidad del poema” en Cabo, 1999, p. 218).

un “antidiscursos” -tal y como lo plantea Susana Reisz (asumiendo la propuesta sobre “función poética” de Roman Jakobson y las ideas de Karlheinz Stierle⁸)-, del que se rescata la condensación en pro de la máxima connotación y particular forma de presentación (que varía desde los tradicionales versos ordenados y dispuestos horizontalmente hasta todas las experimentaciones que se desarrollaron cercanas y durante la vanguardia). El antidiscursos de un texto reposaría en la capacidad lírica de anular la linealidad del discurso o subvertirlo, así como en la complejidad de los contextos que se presentan como una multiplicación de forma simultánea. En suma, la noción de lírica como género estático ha perdido vigencia en nuestros días. Esta se asume como “un tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa” (Cabo, 1999, p. 10). En ello ha contribuido el hecho de enfocar el análisis sobre la actitud del enunciador en el texto, más que sobre el lenguaje y la forma; mayor énfasis en la enunciación (perspectiva pragmática) que en lo lingüístico (perspectiva sintacticosemántica).

Por supuesto, el tema de la lírica como género literario no está zanjado y no pretendemos agotarlo en esta simple aproximación introductoria. Para efectos de la tesis, basta con referir que, durante el siglo XX, hemos llegado a un relativo consenso, básicamente tácito, en la producción poética para entender que la poesía lírica practicada desde los griegos tiene una conexión con la forma en que se han expresado poetas de la talla de José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson, entre tantos otros. La forma, el tono, la expresión, el tipo de enunciación, la subjetividad, la condensación del

⁸ “En pocas palabras, la lírica es esencialmente un antidiscursos. Pero esto no significa que se haya abandonado del todo la arbitrariedad confusa de las posibilidades combinatorias, que sea una negación del discurso. La lírica remite por lo general a un esquema discursivo que sobrepasa o subvierte de manera específica y marcada”. (Karlheinz Stierle “Lenguaje e identidad del poema” en Cabo, 1999, p. 216). Asimismo, ver aspectos relacionados con el carácter de autorreflexividad y función reflexiva de la poesía en el interesante artículo de José María Pozuelo Yvancos, “Pragmática, poesía y metapoesía en ‘El poeta’ de V. Aleixandre” en Cabo (1999, pp. 177-201).

significado, la transgresión del discurso, entre otros aspectos, han quedado plasmados, de una u otra manera, en las antologías y en los variados textos que reconocen, estudian y reproducen estas composiciones líricas que comúnmente llamamos poemas. Quizá, debido a las simplificaciones de los lectores, en nuestros días, la poesía lírica se conoce abiertamente como “poesía” y de ello derive la nominación que actualmente aplicamos en el Perú y en tantas otras partes del mundo en sus propios equivalentes de la palabra: “Dichtung”, “poetry”, “poésie”, “poesía”, “poezja”. Esta imposición del término “poesía” implica un reconocimiento de la jerarquía que ha ido ganando progresivamente la expresión lírica. La poesía lírica se asume, quizá, como “poesía”, porque se le considera, hoy en día, como paradigma del discurso literario.⁹ Al menos, esta es la perspectiva que se encuentra explícitamente difundida en el nivel más popular y no necesariamente académico sobre lo literario. Por lo tanto, para alcanzar su máxima difusión, las antologías abrevian con buen *marketing* el término en sus títulos y evitan las discusiones al optar por la palabra “poesía” que remite a la “poesía lírica”. En una simplificación aún más popular, la masa de consumidores diferencia entre poesía, cuento, novela, teatro y ensayo y no suele hurgar en los intersticios de estas categorías. Por todo esto, cuando en el título de nuestra investigación se recoge la palabra “poesía”, se asume no solo la tradicional forma como las antologías e historias suelen abordar el género lírico, sino que –sumado a ellas– reconocemos nuestro campo de estudio en la producción de la poesía lírica de un notable valor durante el siglo XX en nuestro país.

⁹ “La lírica era en un principio, como se sabe, apenas un género poético entre otros; sin embargo, con la pérdida de vigencia del gran poema narrativo y del verso dramático, las nociones de *lírica* y *poesía* acabaron por confundirse. En un examen de la literatura moderna, ambos términos resultan intercambiables. La principal consecuencia de esta identificación estriba en que la lírica devino la depositaria por excelencia de una característica esencial de la poesía, la de la función lingüística específica. Así considerada, la poesía es el tipo de mensaje lingüístico en el que el significante es tan visible como el significado, esto es, en el que la sustancia de las palabras es tan importante como su sentido”. (José Guilherme Merquior “Naturaleza de la lírica” en Cabo, 1999, p. 85).

En el capítulo “La tradición de la ruptura”,¹⁰ Octavio Paz explica la dialéctica fundamental de la poesía moderna de occidente: el constante culto a lo nuevo y a la ruptura. Aunque Paz, asume el término “poesía” no solo enfocado a la lírica, es evidente que su explicación de la tradición de la ruptura involucra la poesía lírica. La vida moderna vincula el desarrollo con el progreso, y ser moderno, por lo tanto, implica temporalizar el futuro. De esta manera, la poesía moderna -que invoca directamente nuestro campo de estudio- asume el cambio y la variación como ejes fundamentales de su carácter moderno: “Nada es permanente: la razón se identifica con la sucesión y con la alteridad. La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina, se destruye para renacer de nuevo”. (Paz, 2014, p. 326). Este principio de cambio continuo que construye y destruye, que busca un origen adánico, se vincula con el carácter de la poesía peruana del siglo XX, por supuesto. La poesía siempre ha aspirado -y más durante el siglo XX- a la novedad, a ofrecer lo más moderno en arte y pensamiento. Por ello, el modernismo y el vanguardismo van de la mano en este sentido: son dos periodos que enarbolan lo moderno como la bandera de la creación. Con menos vehemencia, las siguientes oleadas poéticas mantendrán esta posición, pero en una búsqueda inagotable de una reformulación de posiciones y perspectivas que la llevarán a la diversificación de propuestas que se observan hoy en día.

Finalmente, cabe considerar el carácter dual de la poesía peruana del siglo XX. De muchas maneras, este aspecto ha marcado, significativamente, la producción literaria en general durante su historia. La dualidad que se refleja en la poesía a partir de nuestra realidad se puede observar en las oposiciones: capital y provincias; así como en lo exógeno (contemplación de modelos exteriores) y en lo endógeno (tradición y relevancia

¹⁰ *Los hijos del limo* en Paz (2014, Tomo I).

de lo nativo u original de nuestros pueblos ancestrales para configurar un “ser” nacional); o en lo puro (referencias más allá del entorno social y más cercanas a la trascendencia de lo humano) y lo social (resumido muchas veces en un compromiso). Todas estas formas se han desarrollado, incluso en historias de la literatura como la de Wáshington Delgado o han influido de manera determinante en la forma en que hemos recibido o percibido una configuración de nuestra lírica peruana del siglo XX. Muchos aspectos de esta dualidad juegan un papel fundamental en la confección del canon que definitivamente impone evidentes relaciones de poder detrás de su manifestación.

1.2. Implicancias del carácter peruano de la poesía

En el título de nuestra investigación se refiere también una noción bastante compleja: “poesía peruana”. Cada concepción sobre la nacionalidad –como si de un principio irrenunciable se tratase- presupone un necesario debate para entender adecuadamente la aplicación del concepto, así como para considerar los límites o marcos hasta los que se extiende esta referencia de modo que se puedan evitar abstracciones o generalizaciones. De esta manera, un problema inicial de nuestro trabajo se concentra, asimismo, en rotular la poesía que se realiza en nuestro país. En su breve introducción al tomo XIV de la *Enciclopedia temática del Perú*, Ricardo González Vigil procura delinear la composición que se circunscribe a nuestra literatura. Los parámetros que plantea son, en primer lugar, los siglos que abarca, durante los que evidentemente se han desarrollado determinantes cambios socioculturales. En segundo lugar, reconoce que nuestra literatura va más allá de lo escrito ya que asume la imprescindible tradición oral de su composición. Con este último aspecto recupera la idea de una fuente o influencia que trasciende la cultura grecorromana. Inmediatamente caracteriza nuestra literatura con los conceptos de “heterogeneidad” (adjudicado en su perspectiva germinal a José Carlos Mariátegui,

aunque postulado por Antonio Cornejo Polar) y de “transculturación” (recogido y profundizado por Ángel Rama) de las formas europeas, trasvasadas a través de la cosmovisión andina. Sobre la idea de nación que nos convoca, González Vigil afirma:

En cuanto a la clasificación de “peruana”, se han empleado dos criterios: la literatura producida en el espacio geopolítico denominado Perú y la compuesta por personas nacidas en el Perú. El primero implica tener en cuenta los límites del Tahuantinsuyo, el Virreinato, y las vicisitudes de las fronteras republicanas. Igualmente, si se trata de autores no nacidos en el Perú, deben sus obras vincularse con el proceso de nuestra identidad cultural. El segundo criterio no vale para personas circunstancialmente nacidas en el Perú, pero que por familia e identificación nacional pertenecen a otro país. (González Vigil, 2004a, pp. 4-5).

Culmina su introducción definiendo la peruanidad de nuestra literatura a partir de posturas como las de José de la Riva Agüero (“Perú integral”), Víctor Andrés Belaunde (“Síntesis viviente”), Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez y Aurelio Miró Quesada (para abordar nuestra evidente multiplicidad cultural), Javier Pulgar Vidal (para incluir la relevancia de los diversos ecosistemas del planeta concentrados en nuestra nación), José María Arguedas y Antenor Orrego (para graficar la diversidad del origen étnico de nuestros compatriotas en metáforas como “todas las sangres”), y Mario Vargas Llosa (para evocar los mil rostros del país).

Mestizaje, sincretismo, transculturación, heterogeneidad, todas estas categorías desembocan en la difícil, pero rica realidad de lo que significa ser peruano o pertenecer a este país. En esta línea, obviamente, habría que considerar la producción poética que constituye el corpus de nuestra investigación. Debido a la elección de la etapa referencial comprendida relativamente por el siglo XX para nuestra tesis, algunos de estos aspectos nombrados por González Vigil, mantienen una implicancia indirecta; sin embargo, hay que detenerse a revisar las teorías que configuran la diversidad nada homogénea de la

lirica peruana que compromete directamente la naturaleza de nuestra poesía. Desde la primera propuesta relevante de la historiografía del siglo XX, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, escrita por José de la Riva Agüero y publicada en 1905, se cae en el error de considerar una tendencia homogénea de nuestra literatura en general. Este error se ha ido corrigiendo conforme la crítica literaria a nivel nacional y latinoamericano ha ido madurando sus perspectivas de estudio durante el siglo pasado. En este sentido, las reflexiones de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada, Antonio Cândido, Néstor García Canclini, entre otras fundacionales como las de José Carlos Mariátegui, han determinado una afinación en la manera de comprender nuestra realidad social, cultural, política e histórica en relación con la producción literaria de América Latina que, por supuesto, implica la peruana.

En busca de establecer una crítica latinoamericana autónoma, el uruguayo Ángel Rama se aproxima a los discursos nacionalistas a partir de la Independencia para recoger de ellos las bases que lo llevarán a postular su teoría sobre la transculturación en 1987: *Transculturación narrativa en América Latina*. En este ensayo, se encuentra el cuestionamiento de la visión homogeneizadora con la que se procuraba observar la literatura latinoamericana, la cual, a su manera, ha resistido el fuerte proceso de aculturación que le ha infligido la modernidad. La propuesta de Rama nace de los postulados del cubano Fernando Ortiz, quien propone el término “transculturación” en lugar de “aculturación” para explicar el problema de nuestra literatura en su proceso de modernización. Si bien Rama desarrolla una explicación del *modus operandi* de la transculturación en obras narrativas, esta se puede entender también en producciones que han resistido la modernización y que han establecido sus propias dinámicas. Esto también se observa en el desarrollo de la poesía de vanguardia peruana, donde autores como Gamaliel Churata o el propio César Vallejo transitaban del modernismo hacia la

vanguardia en la que aplicaron, por cierto, elementos modernos europeos, pero que combinaron con un sustrato original de la cultura andina, de manera inobjetable. Algo similar, en cuanto a la interrelación de lo andino y de la vanguardia se aprecia en el extraordinario y moderno libro *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat;¹¹ sin embargo, el caso más evidente es el complejo texto *El pez de oro* de Churata¹².

El concepto de transculturación implica para Rama una interesante dinámica –“proceso transitivo” la llama Ortiz- en detrimento de la aparente pasividad con la que operaría probablemente la aculturación.

[La transculturación] Revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. Es justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas. (Rama, 1982, pp. 33-34).

¹¹ Véase el texto de Carlos Germán Belli “Carlos Oquendo de Amat panvanguardista” (*Dedo crítico 11*, 2005, pp. 27-32), que se desprende de su tesis doctoral para una ampliación de esta valoración.

¹² El texto narrativo con incrustaciones líricas del poeta puneño Gamaliel Churata es de una transculturación más que evidente y lo mismo podría aplicarse a la poesía de José María Arguedas, de donde la “Oda al jet” o “A nuestro padre creador Túpac Amaru” constituyen claros ejemplos de la transculturación en sus tres aspectos: lengua, estructuración literaria y cosmovisión.

Acaso, por esto mismo, la vanguardia peruana -que ofrece su mejor propuesta en autores que provienen de fuera de la metrópoli limeña- posee los mejores ejemplos del periodo que en esta parte del mundo se origina a partir de la cultura netamente latinoamericana, cuyos valores idiosincráticos se expresan en una energía creadora constante que se manifiesta en conjunción con la técnica moderna y occidental de los “ismos”, pero sin que los poetas los sigan “aculturadamente” y a ciegas o sin que militen en una de estas escuelas europeas. La transculturación se concreta a partir de tres operaciones o aspectos evidentes en las obras: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión, que el crítico uruguayo explica adecuadamente en tres autores: José María Arguedas, Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. A partir de algunas particularidades en sus obras, Rama explica la manera como la narrativa alcanza un estatus de modernidad a través de la transculturación.

Restringiéndonos al Perú, –entre otras preocupaciones- Antonio Cornejo Polar se ha dedicado a problematizar tanto sobre la crítica literaria como sobre los conceptos que abordan nuestra identidad.¹³ Sin embargo, planteó una influyente reflexión sobre lo que concita observar imparcialmente y estudiar nuestra literatura nacional en su artículo “Literatura peruana: totalidad contradictoria”, cuyo contenido resulta determinante en esta parte de los prolegómenos de nuestra propia investigación. Este texto, que fue leído por Cornejo Polar con motivo de su incorporación a la Academia Peruana de la Lengua en 1982, discute un problema real que constantemente ha sido escamoteado por las reflexiones que caen en visiones homogeneizadoras de nuestra realidad heterogénea. La literatura peruana es un producto de nuestra cultura y, por lo tanto, manifiesta su carácter

¹³ En este sentido, véanse los artículos: “El problema nacional en la literatura peruana”, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas su doble estatuto sociocultural”, “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”, “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, “Piedra de sangre hirviendo: los múltiples retos de la modernización heterogénea”, “Las suturas homogeneizadoras: los discursos de la armonía imposible”.

plural. Luego de hacer una revisión de las ópticas que se desarrollaron en las primeras empresas para abordar la historia de la literatura peruana (Riva Agüero y Prado, unidad a partir de lo español; José Gálvez, Federico More, Luis Alberto Sánchez, unidad en lo mestizo; Basadre y Tamayo, unidad en lo histórico), Cornejo Polar concluye que “con la categoría de unidad es imposible dar razón de la multiplicidad de los sistemas literarios que efectivamente se producen en el Perú” (Cornejo Polar, 2013b, Tomo I, p. 57). El punto de quiebre se encuentra en el caso de la composición de yaravíes y su relación con Mariano Melgar a quien Luis Alberto Sánchez reivindica –como queda especificado también en el texto de Cornejo- de la visión reducida que Riva Agüero ofrece del poeta arequipeño. El mismo valor reivindicativo le otorga José Carlos Mariátegui¹⁴ a Melgar en el séptimo de sus ensayos sobre la realidad peruana. El origen popular del yaraví, la presencia de Mariano Melgar como representante de la literatura nacional peruana y la evidencia de un carácter contradictorio de nuestra literatura nacional planteada por Mariátegui, le permiten afirmar a Cornejo Polar la categoría de pluralidad que existe en las literaturas peruanas. Él mismo expresa el plural, porque así se evidencia la realidad y se reafirma una postura contra la unidad y la hegemonía de las tradicionales perspectivas históricas de nuestra literatura. La interesante propuesta de Cornejo Polar grafica que el término “literatura peruana” se aplica como un espacio neutro en el cual, realmente conviven distintas literaturas.

Apoyado en las ciencias sociales,¹⁵ explica que una comprensión de la heterogeneidad de la literatura peruana permite reconocer su constitución sobre la base de tres sistemas a los

¹⁴ Para Antonio Cornejo, José Carlos Mariátegui es el único de los primeros pensadores de nuestra literatura que entiende el carácter no orgánico (ni homogéneo, por lo tanto,) de nuestra literatura y que evita periodizaciones, porque encuentra una serie de contradicciones entre el carácter colonialista, cosmopolita y nacional. Por ejemplo, Cornejo advierte que Mariátegui observa “que no toda la literatura que se produce en el Perú es realmente nacional: algunas manifestaciones, como portadoras de sentidos coloniales o neocolonialistas resultan ser más bien, en este orden de cosas, antinacionales.” (Cornejo Polar, 2013b, T I, p. 59).

¹⁵ Como parte de su preocupación y reflexión acerca de la crítica peruana y latinoamericana, Cornejo está convencido de la necesidad de asumir una perspectiva histórica, cultural y social como sustrato de la

que él denomina: el culto, el popular y el campo de las literaturas étnicas. Esta forma plural de abordar la literatura peruana es más sincera y se desarrolla acorde con la realidad de nuestra nación y su producción artística. En esta línea, Cornejo continúa con la tesis de que explicar la literatura deriva, más bien, de la interpretación de su proceso histórico y, por eso, propone la historia como un factor totalizador de la literatura peruana.

Todos los grandes acontecimientos, e inclusive algunos menores, repercuten en el cuerpo social íntegro y tejen una tupida malla de reacciones que, supuesta la desarticulación básica, intensifican y hacen más complejas las contradicciones; y son precisamente las contradicciones las que garantizan la existencia y acción necesarias de los términos opuestos que las componen: son, por así decirlo, la naturaleza misma de la totalidad. (Cornejo Polar, 2013b, Tomo I, p. 65).

Sobre la base de la cita anterior, el autor construye la aplicación de la categoría que le otorga el título a su texto: “totalidad contradictoria”. Esta le permite consolidar su visión de la literatura peruana múltiple, plural, heteróclita, paradójica con oposiciones y conflictos como la vida misma de los peruanos, es decir, conforme con el espacio cultural y social que compartimos.

El fundamental artículo de Antonio Cornejo Polar obliga a poner los pies en la tierra a toda investigación seria que tenga como corpus la literatura peruana.¹⁶ No es posible

teoría literaria: “Interesa entonces adoptar una perspectiva y articular categorías teóricas con conocimientos históricos. Se burlan así los riesgos de la falsa neutralidad, pues asumir un tiempo es asumir también su conflictividad social, a la par que se alejan los peligros del idealismo y del empirismo, peligros que, tratándose del estudio de una literatura nacional, implican en el primer caso la esencialización [sic.] de sus dos términos, como si la literatura no fuera cambiante y la nación una influencia continua, y en el segundo la simple recopilación de datos sin sentido orgánico ni procesal. Es en el espacio formado por la relación dialéctica entre teoría e historia donde debe fundarse una nueva concepción de la literatura peruana.” (Cornejo Polar, 2013b, T I, p. 52).

¹⁶ Inmaculada Lergo apunta al respecto: “¿Cuáles son las señales de identidad de una literatura que comienza a forjarse en un determinado territorio al que llamamos nación? [...] en Perú, la lengua no puede ser el principio de identidad único, determinante y aglutinante, pues estamos ante una sociedad en la que conviven varios idiomas. [...] En cuanto al enfoque territorial ‘también trae consigo bastantes problemas’ por cuestión de las diferentes culturas que pueden acogerse bajo una misma bandera. De ahí también el sostenido debate de la crítica literaria peruana respecto a qué características definitorias colocar bajo la etiqueta de literatura nacional.” (Lergo, 2008, p. 62). Y sobre la trascendencia que las reflexiones de Cornejo Polar, acerca del concepto de “heterogeneidad” mantienen hasta hoy, véase como ejemplo el libro *Heterogeneidad y Literatura en el Perú* editado por James Higgins en 2003.

pretender revisar la periodización de la poesía peruana del siglo XX, sin tener en cuenta esta perspectiva de pluralidad que Cornejo precisó con la categoría de “heterogeneidad”, sabiendo además que las historias de la literatura peruana y la mayoría de antologías que dan cuenta de ella tienen en este aspecto su talón de Aquiles,¹⁷ porque asumen parcialmente la identidad de nuestra producción bajo la idea de un todo nacional. Ni siquiera la historia o selección “oficial” de nuestra literatura peruana es un reflejo verídico de ella. Este conflicto significa un reto en cualquier investigación. Sin embargo, aplicar los tres sistemas y pretender mostrarlos como una reescritura de la periodización completa de la poesía peruana del siglo XX excede los límites de nuestro trabajo, pues este reparará en la forma como la periodización de la poesía peruana se ha concentrado probablemente en el sistema culto y se ha abierto por pocos momentos a los otros dos. Por ello, la orientación a la recepción y la configuración relativa del canon nacional (en poesía) que asume nuestra tesis demostrará justamente esta falencia de la periodización.

Para completar el tema de los sistemas que se deben reconocer en la periodización de la poesía peruana del siglo XX, es necesario referirse brevemente a las propuestas conceptuales del filósofo francés Pierre Bourdieu y del israelí Itamar Even Zohar. Ellos han planteado dos categorías que se conectan con las consideraciones que las ideas de Antonio Cornejo Polar esgrimen. Se trata de “campo cultural” o “intelectual” y “la teoría de los polisistemas”, respectivamente. El primero de estos conceptos fue postulado por Pierre Bourdieu, quien -acorde con sus perspectivas marxistas- expone los elementos que congrega la producción literaria. Como Cornejo, sopesar las implicancias de todos los factores que inciden en la producción de la literatura nos aproximará a una visión total y

¹⁷ El catedrático español Alfonso García Morales lo reconoce bastante bien en la introducción al libro de Inmaculada Lergo, *Antologías poéticas peruanas*: “A pocos países les cuadra el calificativo de ‘heterogéneos’ tanto como al Perú, donde el debate sobre la identidad ha sido constante y arduo, y ha condicionado directamente la literatura durante al menos el primer siglo y medio de vida independiente”. (Lergo, 2008, p. 20).

más certera del aparato literario que, en nuestro caso, otorgará luces para la revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX. Así, por ejemplo, Bourdieu plantea que existe un amplio sistema de relaciones sociales en el que la obra de todo autor se encuentra inmersa. A esta maraña de relaciones, el autor la denomina “campo cultural”. A partir de este concepto, se puede entender con claridad que la obra de Antonio Cisneros -para graficar la idea con un nombre concreto- no se limita a la relación creador-creatura, sino que implica un sistema de líneas de fuerza que resultan de entender la posición del joven Cisneros en los años sesenta, cuando comienza a publicar sus primeros libros y, luego, la tendencia que adopta durante los años ochenta hasta la etapa final de sus publicaciones. De esta manera, se puede comprender el rol que cumple el poeta en el desarrollo de la poesía peruana. Esta idea, aparentemente obvia, es la entrada para conjeturar el sistema de relaciones entre los temas que trabaja Cisneros en sus libros y los problemas que se plantean y que grafican parte del inconsciente cultural que le sirve de base para soliviantar la historia oficial de nuestro país con su obra. La libertad e irreverencia sobre todo de la primera poesía de Antonio Cisneros encuentran un correlato en su oposición al poder económico, político y religioso de la sociedad peruana. Esto vendría a ser la legitimación del poder que ejerce su poesía entre nosotros que, como resultado, encuentra el temprano reconocimiento e inserción en el canon oficial. ¿En qué medida la publicación de *Destierro* (1961), de *David* (1962) o, sobre todo, de *Comentarios reales* (1964) en “La rama florida” dotó al autor de la independencia y autonomía necesarias para impulsar su temprana obra y que el sistema editorial “oficial” le hubiera podido fácilmente vetar? Este vínculo entre su creación y la posibilidad de publicación significa, quizá, el primer paso firme en tanto que permite la constitución original del proyecto creador de Cisneros para el conocimiento, la difusión y el reconocimiento del público.

Luego de la revolución industrial que impone un mercado, Pierre Bourdieu afirma que el campo intelectual está constituido por agentes del sistema de producción intelectual que van más allá del escritor. Se encuentra detrás de este, el reflejo de la clase y de las instituciones que su clase ha creado, pero también se aprecian los agentes que harán viable su comercialización: editores, críticos, agentes, y, por supuesto, un público que consumirá su producción. En el caso de Antonio Cisneros, estas relaciones evidencian el reconocimiento de su lenguaje poético, pues constantemente hay una apelación a un lector modelo que reconozca los aspectos culturales del componente histórico social que el poeta pone en cuestionamiento en sus poemas. Este público debía ser, según Martha Bermúdez Gallegos, un lector solidario: “joven, contestatario, cosmopolita y culto, aunque sin verdadera vocación académica. [...] sujetos predispuestos a la remeditación histórica como en *Comentarios reales*” (Gallegos, 1996, pp. 278-279). Es por ello por lo que los primeros lectores de Cisneros surgen en el ámbito intelectual y se esparcen en el sector medio como suele suceder en muchos de los casos que conforman el canon oficial de la poesía peruana de los años cincuenta y sesenta, especialmente. El éxito de mercado de Antonio Cisneros y el público no necesariamente se identifican; aunque, en el caso de un poeta tan reconocido y mediático como él, sería interesante comprobar la variación de la aceptación de las publicaciones que siguen generándose en su nombre. El orden económico, para Bourdieu, también glorifica la imagen del artista a través de aspectos relacionados con la comercialización y la publicidad de sus libros. En el caso de Cisneros, sus obras se encuentran publicadas y promocionadas en distintos sellos –como PEISA, para citar uno nacional y como el Fondo de Cultura Económica, para citar uno de alcance internacional- que garantizan sus reproducciones y *stock* por varios años. Y en cuanto a la solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista a la que se refiere Bourdieu en las relaciones del campo intelectual, en el caso de Antonio Cisneros, esto resulta más que

evidente, porque, sin tener en cuenta los inobjetable méritos de su poesía, los vínculos personales y netamente literarios que el poeta supo ejercer públicamente con su carisma son una clara muestra de su consagración y difusión. Añádase a esto su exposición intermitente –mientras estuvo vivo- en diferentes medios de comunicación masiva como la radio y la televisión. Con todo esto, no pretendemos insinuar que, por ejemplo, el merecido premio *Casa de las Américas* que consagró a Cisneros tempranamente en 1964 con *Comentarios reales* deba ser puesto en tela de juicio, sino que el aprecio que ganó el poeta (así como los enconos que su arrogancia le agenciaron) constituyen un aspecto ineludible al momento de observar los factores que rodearon su producción en un campo intelectual determinado por condiciones históricas y sociales que lo hacen posible.

Antonio Cisneros existe en un sistema de relaciones simbólicas que integran el campo intelectual y es, por lo mismo, reconocido en marcas de distinción por su estilo que desacraliza, que resulta irónico, cuestionador y conversacional. Existe una demanda social que ha hecho posible su renombre en la representación que la sociedad se hace del valor y de la verdad de su obra. Sin embargo, ¿cuántos poetas se encuentran enredados en el complejo sistema de las relaciones sociales del campo intelectual? ¿Cuántos de ellos ocupan un lugar privilegiado en el canon y cuántos bregan por ingresar en él? ¿Cuántos poetas son marginados o cuántos se “automarginan” del campo intelectual a pesar de pertenecer a él desde el momento de publicar? Estas cuestiones son fundamentales para entender el corpus con el que se cuenta al momento de pretender una periodización de la poesía peruana del siglo XX.

Así como la idea de “campo cultural o intelectual” de Bourdieu consigue una repercusión en la observación de la propuesta de Antonio Cornejo Polar en cuanto a la idea de sistema de producción, el israelí Itamar Even Zohar –ajeno a nuestra realidad, pero cuyas propuestas inciden directamente en nosotros- propone una reflexión sobre la categoría de

“polisistemas” que resulta necesario citar brevemente. Como Bourdieu, Even Zohar intenta explicitar las interrelaciones que se establecen en todos los elementos del sistema o del campo. El sistema literario es, en realidad, un polisistema, pues en él se encuentran diferentes factores que representan la multiplicidad de intersecciones y la compleja estructura que determinan el dinamismo y la heterogeneidad en la totalidad del aparato. “En efecto, las interrelaciones que estructuran un polisistema son de carácter conflictivo y jerárquico”. (Guillén, 2005, p. 356). De tal manera que lo céntrico encuentra un conflicto con lo periférico, por ejemplo; y en un país como el nuestro, donde la centralización en la capital refuerza el canon, esta perspectiva sobre los polisistemas se convierte en necesaria reflexión. Asimismo, en nuestro caso, debido al problema sobre la pluralidad que propone Cornejo Polar a través de la totalidad contradictoria, las redes de relaciones polisistémicas que se desarrollan entre el polisistema literario y el polisistema cultural explica por qué nuestro canon se manifiesta conformado en su mayoría por autores que privilegian el castellano y la lengua escrita, con lo que se observa una artificial uniformidad del sistema, a pesar de que evidentemente la poesía peruana (incluso actualmente y en estos mismos momentos) se encuentra irrigada de autores quechua hablantes que consagran y representan una rica tradición oral y, por ejemplo, andina que usualmente queda marginada del reconocimiento canónico.

La profunda heterogeneidad de la cultura es quizá más “palpable”, por así decirlo, en casos tales como cuando una determinada sociedad es bilingüe o plurilingüe (situación que hasta hace poco fue común en la mayoría de comunidades europeas). En el ámbito de la literatura, por ejemplo, esto se manifiesta en una situación en que una comunidad posee dos (o más) sistemas literarios, como si de dos “literaturas” se tratase. Para los estudios de literatura, confinarse a solo una de ellas, ignorando la otra, al enfrentarse a tales casos, es naturalmente más “conveniente” que

ocuparse de ambas. En realidad, esta es una práctica común en los estudios literarios; todo énfasis sobre la insuficiencia de los resultados es poco. (Even Zohar, 2007, p. 4).¹⁸

Es necesaria la reflexión en este sentido, pues cabe una pregunta subyacente en la antesala de nuestra investigación: ¿qué hacemos con la poesía quechua? En efecto, este problema se erige como “la práctica común de los estudios literarios” -la crítica e historia peruanos- en la que también se inserta y limita, de alguna manera, nuestra investigación sobre la periodización de la poesía peruana del siglo XX.¹⁹ En todo caso, nuestro enfoque aspira a destacar las formas como la periodización se ha llevado a cabo, pero no alcanza a plantear una propuesta alternativa que subsane este enorme vacío. Hay que dar cuenta de

¹⁸ En este sentido, Claudio Guillén encuentra un eco en José Lambert (1983): “Según José Lambert un sistema puede ser observado desde el momento en que determinados elementos son más o menos coherentes dentro de dicho sistema. Estos son «las normas literarias -los modelos correspondientes a esas normas-, las oposiciones entre literatura alta y baja, literatura periférica y central, etcétera.» (Guillén, 2005, p. 357).

¹⁹ Sobre el problema de abordar la poesía quechua como parte de un corpus notoriamente centrado en el español del sistema culto de nuestra lírica peruana, remitimos al capítulo 1 del libro de José Antonio Mazzotti “El flujo con marca étnica”, del libro *Poéticas del flujo* (2002). En él, se resume no solo el problema, sino que se proponen ejemplos concretos de la manera como los poetas actuales que escriben en quechua quedan relegados a pesar de configurar parte del canon. Siguiendo a Julio Noriega Bernuy, de las líneas de Andrés Alencastre y, directamente, de José María Arguedas se desprenden las propuestas de Dida Aguirre, Eduardo Ninamango e Isaac Huamán Manrique. Cabe citar, además, las palabras de Mazzotti (2007) sobre los corolarios de este problema: “hablar de una ‘poesía peruana’ puede resultar una deformación del problema de la multiglosia y la asimetría política mediática que mantienen el castellano y sus manifestaciones literarias con el quehacer no menos literario (pero generalmente subestimado) en lenguas indígenas. Si aceptamos la existencia de una generación del 60 y otra del 70, ¿cuáles serían sus contrapartes en el sistema discursivo en las lenguas indígenas? ¿Se trataría de generaciones que funcionarían como pares discretos dentro de un solo sistema ‘peruano’ o es que se está repitiendo la consuetudinaria ignorancia que la ciudad letrada peruana ha ostentado en relación con las voces de sus extramuros? En pocas palabras, ¿no se estaría convirtiendo la crítica literaria en cómplice de la ‘colonialidad del poder’ (en frase de Aníbal Quijano) al abstraer un determinado producto discursivo como ‘el’ producto ‘nacional’? ¿De qué nación, en suma, se estaría hablando?” (Mazzotti, 2007, p. 87-88). En este sentido, en una disertación en el “I Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas Antonio Cornejo Polar” (2016) el mismo Mazzotti llama la atención acerca del peligro de reducir lo andino para contrastar con lo hegemónico capitalino a la hora de explicar lo heterogéneo. No se deben perder de vista las más de seiscientos culturas que conforman lo andino y que demuestran que existe una multiplicidad andina en sí misma. En este sentido, las limitaciones de nuestra investigación se encuentran en el marco del canon que revisamos: poesía impresa, de tradición occidental, aunque en contacto con elementos de nuestra cultura heterogénea, en la que las lenguas indígenas han dejado una fundamental impronta. Asimismo, remitimos a la obra entera, pero especialmente al capítulo 8 del libro de Dorian Espezúa Salmón, *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*, donde se aprecia una revisión de periodos de la expresión quechua de nuestra literatura, y un análisis sobre la base de la investigación a partir de una encuesta a 21 escritores de lenguas oriundas del Perú. De la misma manera al ensayo de Miguel Ángel Huamán, *Poesía y utopía andina*, especialmente a los dos primeros capítulos.

lo que el canon margina para comprender el rol del canon. Considerando todo esto, la teoría de los polisistemas evita el enfoque uniforme, tendencioso hacia la homogeneización y, sobre todo, representativo del sector dominante que se aprecia más en algunos periodos que en otros, más en la elección de algunos autores que en otros. Con la propuesta de Even Zohar se pueden objetar los juicios de valor que se muestran como criterios de selección de la poesía peruana. Es decir, con este punto ya entramos en el ámbito de la discusión sobre la conformación del canon literario.

En resumen, la teoría de los polisistemas de Itamar Even Zohar nace de fuentes como el famoso esquema de comunicación de Roman Jakobson, conceptos como el de “semiosfera” de Yuri Lotman, vínculos enfocados con la estética de la recepción auspiciada por Hans Robert Jauss, la noción de “campo” de Pierre Bourdieu, entre otros componentes que abren la panorámica a una situación compleja.²⁰ La literatura es un sistema de por sí, complejo que interactúa con otros sistemas con los que se establece la cultura: en otras palabras, la literatura es un sistema dentro de una red de polisistemas. La ventaja de adoptar una perspectiva de polisistemas radica en superar una observación estructural y pasiva para aceptar la movilidad que los sistemas en la práctica realmente significan. Entender el polisistema como un actuar que da forma a la cultura implica asumirlo como un conjunto de sistemas dinámicos. En el caso de la literatura, esto permite visualizar mejor agentes alrededor del texto como productor, consumidor, mercado, repertorio e institución (conformados por la crítica, la universidad, el canon, etcétera) que pueden explicar las variantes que determinan los momentos de la emergencia, la hegemonía y el carácter residual de los periodos. Por lo mismo, la categoría de “polisistema” es necesaria, sobre todo, para explicar espectros heterogéneos como el de nuestra poesía lírica peruana. El punto de quiebre se encuentra en asumir las relaciones

²⁰ Carlos Manuel Arámbulo López (2016).

de interdependencia que se establecen entre los sistemas en lugar de entender los sistemas como categorías que conforman parte de una estructura inamovible. Para cada periodo a analizar en la lírica corresponde una red de reglas y relaciones potenciales que se establecen bajo el concepto de “repertorio”. Al reconocerse en un repertorio, los textos se pueden ubicar en un determinado sistema. Aquí la convergencia con el concepto de “sistema” de Cornejo resulta evidente. Sin embargo, la teoría de los polisistemas involucra aspectos más allá de una clasificación tripartita como lo propone Cornejo en el sistema culto, el sistema popular y el sistema étnico y alcanza a interesantes propuestas como la de “sujeto migrante” del crítico arequipeño.

Aunque nuestra tesis no se encuentra determinada por un enfoque concentrado en la teoría de Even Zohar, tomamos en cuenta los planteamientos de esta propuesta, pues explican con dinamismo problemas sobre lo que anclaremos en diferentes momentos.

Desde la teoría de los polisistemas, el apego al repertorio vigente, configurado por la interacción de mercado, instituciones y consumidores, significa acceso al mercado, que hoy es global y denominamos literatura-mundo. Un mercado altamente tendiente a la homogenización en el cual las normas del consumo configuran una literatura uniforme, apegada al repertorio (reducido) de la posmodernidad. (Arámbulo, 2016).

La periodización de nuestra literatura nacional presenta muchos vacíos en cuanto a nominalización de periodos; a confusión de categorías para determinar lapsos de tiempo no siempre adecuadamente escogidos; asunción de poetas, obras, manifestaciones, canónicos; pero, además, expresa inconvenientes en cuanto asumir el desarrollo de la lírica peruana como una suerte de producto homogéneo. Lo transmitido desde la escuela sobre la evolución de nuestra lírica también incuba, evidentemente, esta visión sesgada de la periodización nacional.

Por último, cabe acotar que el carácter “peruano” de nuestra lírica evidentemente no congrega todos los aspectos en las fronteras de nuestra nación. Al pretender una periodización histórica como la que se asume en este trabajo, es necesario considerar evidentemente las secuencias literarias más allá de nuestras fronteras. No necesariamente porque el canon literario nacional se guía en demasiados aspectos por el contexto internacional, sino porque “una literatura nacional no representa ya la forma ideal de una historia de la literatura” (Jauss, 2000, p. 133), es que -como se apreciará conforme se desarrolle la tesis- abordaremos contextos latinoamericanos y europeos en función de una plena observación del desarrollo de la lírica del siglo XX en nuestro país. Si bien “debe ser posible concebir y describir la historia de la literatura como un proceso general que avanza por encima de lo individual de las obras, de los autores y de las naciones” (Jauss, 2000, p. 133), es imposible aprehender los periodos de nuestra lírica contemporánea suprimiendo los influjos naturales de las relaciones con otros sistemas foráneos.

1.3. Relevancia y problema del canon en la periodización de la poesía

Otro elemento ineludible en nuestra tesis es el canon. El tema de la formación del canon es inextricable no solo para la periodización de la poesía peruana del siglo XX, sino para las artes en general. El problema resulta bastante complicado, porque la noción de “canon” se encuentra presente en nosotros de manera ominosa, aunque determinarlo cueste y establecerlo implique demasiada controversia. Su presencia remite a la ausencia al mismo tiempo, y lo objetivo que garantice su aplicación a la ciencia de la literatura o a la crítica devela una compleja paleta de matices de subjetividad que exige pensar más de una sesuda vez antes de abordar el concepto. El canon resulta necesario e indispensable. Aunque existen muchas objeciones contra él, parece imposible escamotearlo en la reflexión literaria o abordarlo de manera completa. Y es que probablemente esto se deba,

en principio, a la idea incompleta de que existe un solo canon. Wendell V. Harris (Sullà, 1998) reconocía siete tipos de canon a partir de la propuesta de Alastair Fowler. A saber, según este, existen el canon potencial (todo lo escrito incluida la literatura oral y aquella que el canon oficial suele marginar), el canon accesible (el corpus disponible del canon potencial), el canon selectivo (conformado por las listas de obras y sus autores y expuestos en las historias, antologías, programas de cursos, reseñas, etcétera), el canon oficial (las listas que se consideran representativas con todas las objeciones que se le puedan aplicar a esta oficialidad), el canon personal (las listas que guían subjetivamente a los lectores a partir de su valoración individual), el canon crítico (las listas que se circunscriben al ámbito crítico y que se reconocen en tanto se reiteran en diferentes libros o artículos). Harris precisa objeciones para tres de estas seis definiciones de canon. El primero desborda lo literario; el segundo es inclusivo, pero solo en un momento dado; el quinto resulta evidentemente indeterminado. Entonces, la configuración concreta del canon que se aplica en pro del estudio literario gira en torno a las nociones de canon oficial y canon crítico. Sin embargo, Harris observa que a estos dos conceptos los nutre la idea del canon como selectivo. Por eso, propone el carácter sistemático de la elección que conduce a los variados y heterogéneos cánones como la definición más cercana a la realidad. A las seis definiciones de canon de Fowler, Harris añade dos más: el canon de corpus textual cerrado como la Biblia (a la que no se le puede añadir un libro más) y el interesante canon pedagógico que es una suerte de reducción aplicable de forma pragmática para la enseñanza del canon crítico.

Desde el principio en que se proponen estas orientaciones, se puede observar la complejidad de la categoría. La etimología –basada en el griego “kanon” que se refería a una vara recta de madera, como una regla de carpintero– ha sido ampliamente desplazada de su origen. La metáfora sostenida en la capacidad de medir que se extrae de la palabra

griega se trasladó a la idea de ley o norma. De ella, conservando el carácter prescriptivo, deriva a la elección que se configura en un listado modélico. De allí que la definición más escueta del término sea “conjunto o lista de textos a los que se les atribuye inspiración o autoridad.” (Payne, 2002, p. 76). Considerando esta definición y reconociendo el carácter eclesiástico en el que se determinó el concepto en un comienzo,²¹ se nota inmediatamente que la calidad de las obras que componen esta lista y las que se excluyen de ella se convierte en el primer criterio de selección. La calidad estética es, sin duda, una categoría que enciende el debate que, definitivamente, se revivió durante los años noventa tras la publicación de *El canon occidental* de Harold Bloom. Este crítico representa una perspectiva que, con el argumento de la defensa del principio estético de la literatura, expone indirectamente los importantes aspectos sociales, políticos e históricos comprometidos de forma indudable cuando se toma partido por un canon. Para Bloom, Shakespeare conforma el eje desde el cual se trazan las coordenadas de un conservador canon occidental compuesto por autores blancos, en su mayoría hombres europeos fallecidos, representantes de una especie de elite literaria. A su favor, Bloom argumenta –contra el multiculturalismo y la intención de este por reducir lo estético a lo ideológico en el campo literario- que la conformación del canon, desde la estética, se ejecuta a partir del dominio del lenguaje, la originalidad, el poder cognitivo y la sabiduría y exuberancia en la dicción. El canon, se defiende Bloom, no tiene por qué encarnar las virtudes morales

²¹ «Luego de la definición de “canon” como “regla, ley o decreto de la Iglesia, especialmente regla establecida por un consejo eclesiástico”, el *Oxford English Dictionary (OED)* define el término en un segundo sentido, que en inglés se ha usado desde 1382: “conjunto de libros de la Biblia aceptados por la Iglesia Cristiana como genuinos e inspirados” y por analogía (desde 1870), como “cualquier grupo de libros sagrados”. [...] La historia del canon del Nuevo Testamento no confirma el argumento de que los cánones se forman para excluir la diversidad. El hecho crucial que precipitó la formación del Nuevo Testamento fue el fallido esfuerzo de Marción (c. 140 d. C.) de purgar las Escrituras cristianas de su herencia judía (Campenhausen, 1972, p. 148). Creyendo ver un antagonismo irreconciliable entre la Ley y los Evangelios y, por tanto, entre el judaísmo y la cristiandad, Marción y sus seguidores denuncian las epístolas no paulinas y todos los Evangelios excepto el de Lucas, que también requirió una cuidadosa edición para eliminar sus elementos judíos. Aunque las creencias de Marción se conocen principalmente a través de *Contra Haereses* de San Ireneo, sus esfuerzos por producir un Testamento unívoco condujeron a la multivocidad del Nuevo Testamento, con sus cuatro evangelios y las polémicas epístolas paulinas y no paulinas.» (Payne, 2002, p. 76).

que deben regir en la sociedad, de manera que lo ideológico no se puede superponer a lo estético para configurar el canon. Este, desde su perspectiva conservadora, debe preservar el orden de la tradición, entendido como encarnación de la memoria, pensamiento y cultura. Finalmente, cierra –con ironía y provocación– la “Elegía al canon” (texto introductorio a su libro de 1995 en la edición de Anagrama), corroborando que –por principio– el canon debe ser elitista y, además, abierto.

En estos argumentos de Bloom, se pueden observar los problemas a los que conduce el hecho de imponer un canon. En primer lugar, la idea de exclusividad o supremacía de su visión aleja el debate sobre lo que, por cierto, sucede en el real campo literario. La lista de Bloom queda evidenciada más como un canon personal, que ni siquiera debería publicarse o, en todo caso, no al nivel en que se editó, y que tampoco debió repercutir como sucedió después de su aparición. Con el peligro de caer en una contradicción, lo positivo de este asunto es que las ponderaciones del canon saltaron a la palestra de la discusión que siempre resulta necesaria en los estudios literarios. Nadie pretende convertir la literatura en documentos sociales, como se puede colegir de los argumentos defensivos de Bloom contra “La escuela del Resentimiento”. Las aproximaciones con un considerable grado de percepción social como las de Cornejo Polar, Even Zohar y Bourdieu extienden su lógica justamente al sistema, campo o entramado literario para comprender posturas como las de Bloom sobre la literatura. Esto no escapa de la reflexión literaria ni olvida el valor estético de las obras, sino que sigue una línea de epistemología más completa que la conservadora e “inmanentista” que durante mucho tiempo ha guiado la reflexión literaria.

Por otro lado, la posición de Harold Bloom evidencia, además, recurrencias que indefectiblemente otorgan argumentos a las perspectivas multiculturalistas que develan los valores o valoraciones del canon oficial. Raza, clase y género son los principales ejes

por discutir desde la oposición. En otras palabras, el canon oficial representa la visión reductora de una minoría que deja de lado el espectro más rico y variado de la producción literaria.²² ¿Qué implica el canon para insistir en el debate? Es evidente que detrás del canon se encuentran la ideología y la identidad que directa o indirectamente debe representar a todos los involucrados en el campo de una determinada literatura. La ejecución del canon no se puede entender como un inocente listado de preferencias, sino que se mide en todo su alcance y, en este sentido, es evidente que el canon termina reconociendo una cuota de poder de los autores y obras que se deriva de los procesos de selección, así como el poder de una percepción ideológica de la nación y de aquello que artísticamente la representa. Es aquí donde ingresan los agentes e instituciones que determinan la consagración del canon y que deben sopesarse desde las ópticas de Cornejo Polar, Bourdieu y Even Zohar.

En el caso de la literatura peruana, como se aprecia en el ya citado artículo de Antonio Cornejo Polar, “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, el libro de José de la Riva Agüero resulta un ejemplo bastante significativo de la imposición de una mirada hispanista sobre el campo literario peruano. Es decir, la selección de autores que Riva Agüero canoniza -dejando de lado la producción prehispánica de manera tan espontánea-conforma parte del orden de su visión política conservadora e hispanista, donde Mariano Melgar consiste en un “momento curioso” de nuestro proceso literario y donde José Joaquín de Olmedo recibe una atención que las demás historias de nuestra literatura nunca volvieron a otorgarle.²³ Resulta evidente el rol trasmisor de la ideología de esta

²² “¿Cómo pueden un afroamericano o una mujer sentirse representados por Sófocles o por Shakespeare? ¿cuál es la auténtica cultura del estudiante medio actual?” (Sullà, 1998, p. 24).

²³ Para mayores señas, recuérdense los argumentos de Mariátegui contra Riva Agüero en los capítulos VI (Melgar) y IX (Riva Agüero y su influencia. La generación “futurista”) que conforman parte del último ensayo “El proceso de la literatura” de su libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. A pesar de su lucidez, como también lo reconoce Carlos García Bedoya (2004), el error que Mariátegui comparte con Riva Agüero es haber dejado de lado la posibilidad de incluir la literatura prehispánica dentro del corpus.

percepción de la historia literaria; pero hay que tener en cuenta que esto sucede de una u otra forma en todas las demás historias. Incluso en una bastante plural como la de Wáshington Delgado, *Historia de la literatura republicana*, la ideología se filtra desde que se propone un canon. La conciencia cada vez más plural de nuestra cultura ha comprometido a que las últimas historias de nuestra literatura peruana -como la de Ricardo González Vigil (2004a) o la de James Higgins (2006) o la de Toro Montalvo (1995-1996)- comiencen a darle un espacio, por ejemplo, a la literatura amazónica, de manera que, aunque el canon normalmente se encuentra centralizado en la producción limeña del sistema culto en español, lentamente existen trabajos que pretenden ampliar esta percepción centralista y parcial de nuestra manifestación literaria. En este sentido, también juegan un rol las deliberadas listas de anticanon y las posturas anticanónicas de los textos que evaden deliberadamente a los autores representativos y más repetidos para mostrar autores alternativos que pertenecieron a periodos importantes de nuestra historia literaria.

Al igual que las historias, las antologías expresan la canonización de la poesía peruana; y en ello, se observa la tendencia por mantener una selección a partir del sistema culto. Expresiones de los sistemas popular y étnico, rara vez se han recogido en su considerable difusión. Por esta razón, sin embargo, las antologías también sirven en nuestro medio para tratar de mostrar lo contrario: alternativas al canon oficial, centralizado en la triada: limeño-español-sistema culto. Existen publicaciones en provincias que constituyen cánones alternativos o “anticánones” donde la expresión poética peruana evidencia su heterogeneidad. Alejandro Romualdo destaca, entre los poetas reconocidos dentro del canon oficial, por interesarse en los poemas marginados del canon. Él ha preparado hasta dos antologías en las que ha incluido especialmente obras representativas de los sistemas popular y étnico en los libros *Poesía Peruana. Antología general* (1984) y *Poesía popular*

de la costa, sierra y selva del Perú. Desde el Tawantinsuyo hasta nuestros días (1992). Del primero presentado en tres tomos, el poeta se encargó del tomo I que versa sobre la poesía aborigen y la tradición popular. Asimismo, junto a Sebastián Salazar Bondy concibió la que se considera como la primera antología “antioligárquica” de nuestra literatura: *Antología general de la poesía peruana* (1957). Muy relevante en esta misma línea es el trabajo de Julio Noriega Bernuy, *Poesía quechua escrita en el Perú*, publicado por el Cep²⁴ en 1993. Por otro lado, algunas antologías han tratado de recoger el proceso de la voz de las poetisas mujeres, durante mucho tiempo postergadas. Uno de estos ejemplos es la que se realizó en 1971, por el Consejo Nacional de Mujeres del Perú titulada *La mujer peruana en la poesía*. Así también, la antología preparada por Ricardo González Vigil *Poetas peruanas de antología* (2009) sigue este derrotero. A estas antologías citadas se podrían sumar otros textos que buscan diferentes reivindicaciones: *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80* de Jesús Cabel; *Antología de la poesía peruana: generación del 80* de José Beltrán Peña; *La lira rebelde proletaria. Estudio y antología de la poesía obrera anarquista* de Gonzalo Espino; *Poesía proletaria del Perú* de Víctor Mazzi.

Aunque estas antologías representan un paso fundamental en el enfrentamiento y resistencia al canon oficial, por supuesto, resulta bastante difícil modificar el patrón que más bien parece repetirse -con pequeñas variaciones- de publicación en publicación en un canon que sigue así representando los valores de la clase dominante. Donde más cambios o variaciones, obviamente, se observan es en las antologías que pretenden cubrir los últimos años con los poetas jóvenes del momento. Además de la dificultad de la elección temprana de este corpus, las antologías dedicadas a este espacio demuestran el conflicto alrededor de las relaciones de poder que despliega el canon de nuestra poesía.

²⁴ El Centro de Estudios Peruanos (Cep) es, además, una reconocida institución que procura abrir el canon hacia lo andino y, sobre todo, popular, espacio evidentemente marginado de la oficialidad.

Apreciar el panorama en estos vehículos de transmisión de lo que implica nuestra tradición conduce a reconocer la manera en que el centralismo, la circunscripción a lo escrito (en detrimento de la oralidad), la relevancia de lo expresado en español (por sobre el quechua o cualquier otra lengua originaria del país), el falocentrismo emergen como características de la lírica peruana que refleja el canon general de las tendencias de la literatura peruana en general.²⁵

Según Harris, se pueden reconocer siete objetivos de todo canon: exponer modelos, ideas e inspiración; transmitir la herencia cultural; consolidar marcos de referencia comunes; facilitar la atención entre los escritores que se prestan así una suerte de favor; legitimar la teoría; ofrecer una perspectiva histórica; y pluralizar en tradiciones dentro de un sistema. De esta manera, tanto los jóvenes como los conocidos poetas vivos pugnan por ingresar o mantenerse en esta cuota de reconocimiento dentro del poder del canon.

En este sentido, instituciones –como la universidad- administran evidentemente el canon. Para entender con claridad los motivos detrás de la universidad para promover una visión de la literatura, en nuestro caso, vale la pena revisar el libro póstumo *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama. A grandes rasgos, en él, se explica la manera como las instituciones académicas han recibido el poder de control intelectual desde la colonia con lo que han transmitido los patrones de dominación que se han modificado de lo colonial a los sectores que detentaban el poder en la etapa republicana. Junto al clero, la universidad, por ejemplo, ha conservado en la “letra” y su difusión como el medio de control para perpetuar su poder en la sociedad “civilizada”. La metáfora “ciudad letrada” resume esta perspectiva. La civilización apertrechada en las ciudades coloniales expresa la evidente marginación de aquellos que no pertenecían a ella, es decir, indígenas quechua hablantes con otras costumbres, muchas de ellas circunscritas a la oralidad. Este

²⁵ Sobre los marcos de la tradición peruana en la escritura, el español, la literatura culta occidental y el centralismo, véase Cornejo Polar (2017), p. 59.

panorama solamente se trasladó a nuevos individuos e instituciones que poco cambiaron la exclusión de aquellos que no siguen el patrón cultural imperante. En nuestros días, el debate universitario aplica el canon oficial, crítico, selectivo y lo confiere a través del canon pedagógico en el que siempre se pueden observar las omisiones que evidencian la marginación.

Con mucho acierto y lucidez, Jonathan Culler aborda este problema en su texto “El futuro de las humanidades” (1988).²⁶ Su reflexión aborda fundamentalmente el problema del canon literario, pero tiene como objetivo práctico la evaluación de la educación universitaria en un campo que nos toca personalmente: las humanidades. Para él, la perspectiva tradicional –como la que encarna el profesor Bloom- no puede mantenerse en las humanidades que albergan como principio fundamental al ser humano que es diverso y al que no se le puede estudiar con universalismos ni con fundamentalismos. La perspectiva multicultural es, por el contrario, una posibilidad más sincera para las humanidades, porque aquella considera que estas no repetirán acríticamente el canon ni los modelos que representan a una clase dominante. Cualquier texto se debe observar en su contexto. Por eso, el canon cerrado y oficial resulta una quimera para las humanidades. Estas deben ofrecer a los estudiantes –futuros responsables del pensamiento crítico de la sociedad- justamente la capacidad de defenderse de la imposición de los medios masivos, de las políticas totalitarias, de las visiones homogeneizadoras. Se trata, entonces, de una educación crítica del canon; estudiantes que lo revisen, que lo planteen desde diferentes perspectivas para no aceptarlo de manera irreflexiva.²⁷

²⁶ Recopilado en Enric Sullà (2002).

²⁷ Con su acento en la pluralidad de las humanidades, Culler cuestiona, indirectamente, también sobre una de las líneas de reflexión de nuestro trabajo (Implicancias del carácter peruano de la poesía): “¿se debería, en interés de la representación de la alteridad, tratar de incluir una muestra «representativa» de las obras de tradiciones no occidentales y de las tradiciones minoritarias dentro de la cultura occidental? ¿Estamos realmente tratando de formular un canon multirracial internacional, una antología amplia de Whitman o un viaje organizado de Cook? ¿No deberíamos, en cambio, insistir en la necesidad de leer las obras en relación con otras obras de su misma tradición y, de este modo, resistirnos a la idea de un canon más

Aunque la universidad representa una de las instituciones más poderosas para fijar el canon, la escuela se convierte -tanto en nuestro medio como en el mundo entero- en la vía de la educación de la mayor cantidad de individuos bajo los principios de un determinado canon. De la escuela, todos los peruanos conservamos nuestro primer acercamiento a la poesía peruana, por ejemplo. Aun las personas que no se dediquen a la literatura reciben un panorama de nuestra poesía en el colegio. De tal manera, lo que se enseña y cómo se enseña en la escuela repercute de manera directa en la población de nuestro país.

En su libro *Introducción al estudio de la literatura* (1996) Franco Brioschi explica la manera como el afán cívico inherente a toda comunidad nacional se transmite de generación en generación, también, a través del patrimonio literario, porque este, como lo reconoce el autor, constituye la “pars magna” de la historia y de la identidad de una nación. Con esto, se aprecia que la representación de valores por semejanza u oposición resulta muy relevante, incluso, a veces, sobre la cuestión del gusto o de la estética. En el sentido similar al que explicaba Ángel Rama en *La ciudad letrada*, Brioschi sostiene que la educación cumple una función determinante para la sociedad: escolariza a las masas; involucra a los estudiantes con el público literario. Por eso, de forma parecida a Culler, Brioschi propone orientar la educación escolar a un grupo juvenil cuya cultura proviene de los medios audiovisuales y, dado que “gran parte de la actual población estudiantil vive su encuentro con la literatura casi exclusivamente en el aula por el espacio de algunas horas semanales de clase” (p. 65), la manera como se exponga el canon pedagógico significará la manera en la que permanecerán la literatura, las humanidades, en la mayoría de ciudadanos. A estos autores, se suman Henry Louis Gates Jr., José María Pozuelo, Alfonso García Morales e Inmaculada Lergo quienes reconocen, de una u otra manera,

abierto, oponiéndole una serie de estudios más profundos y centrados en aspectos más concretos?” (Sullà, 1998, p. 149).

que la escuela es muchas veces el objetivo de algunas antologías, historias y otros textos que transportan los componentes del canon en ellas mismas. Desde la escuela proponen el enfrentamiento al canon.

La antología y la historia literaria convergen en el acto de una selección y una canonización. Intentan situarse en un lugar del devenir heteróclito de la sucesión de textos y fijarlo, normatizándolo, reduciéndolo y proyectando en la historia posterior el acto individual o colectivo de un principio que tiene vocación de perpetuarse como un valor en cierta medida representativo. Es en ese lugar donde apunta la idea de la necesaria conjunción entre antología, historia y pedagogía como la base del sistema de canonización. Ese intento de fijar, detener y preservar seleccionando suele ir unido a una instrucción. Nunca se genera o se justifica como un capricho. Si toda antología es un acto, fallido o no, de canonización, es porque en rigor el concepto de antología, historia y el de canon guardan también una interdependencia notable con otro tercer elemento: la instrucción, la *paideia*. (Pozuelo, 2000, p.126).

En cuanto a nuestra realidad escolar peruana, estas ideas enfrentan problemas previos que proceden del sistema mismo. Después de años de inestabilidad en la enseñanza, el campo literario retrocede por políticas que, siguiendo -sin mucho criterio- una “moderna” y “pragmática” perspectiva del lenguaje artístico en la educación escolar, instauran programas con falencias como “El plan lector”. Este y la configuración del curso “Comunicación” sustituyen y minimizan el contenido de la literatura del currículo escolar que, para las autoridades, no representa una ventaja en un marco de educación modelada por políticas de apertura al neoliberalismo; es decir, una apuesta por el libre mercado a partir del cual los colegios y universidades privados, por ejemplo, se encuentran en el rubro de las instituciones con fines de lucro. La enseñanza de la literatura es paupérrima en estos momentos en muchos colegios. De manera que, sobre este panorama desolador para las letras, la filtración de un canon que reproduzca la visión de un sector de poder de la sociedad significa el tiro de gracia contra la educación básica de nuestra literatura. Las

universidades reciben, por lo tanto, alumnos con vacíos que estas deben cubrir con cursos introductorios. Así, se genera un círculo vicioso que no encuentra la punta de la madeja para ordenar el sistema.

¿Cómo se instaura el canon literario en los colegios peruanos? En principio, el control lo detenta el Ministerio de Educación (MINEDU), el cual, desde sus varios colaboradores, suele solicitar consultorías a universidades como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos o la Pontificia Universidad Católica del Perú que son las dos que dominan la enseñanza de la literatura desde el nivel superior. Sin embargo, siguiendo la línea del liberalismo político, el Ministerio solo propone los autores y los temas que se pueden enseñar en las aulas, no los exige a todos por igual o determina, por diferentes razones. En el marco de los colegios privados, las dos editoriales internacionales con origen español que destacan en el mercado con sus textos escolares son Norma (en el Perú desde 1960) y Santillana (en el Perú desde 1981).²⁸ Aunque los contenidos de ambos libros corren paralelos según los amplios márgenes que les proporciona el currículo del MINEDU, se diferencian por algunos pocos matices, ausencias y presencias. A pesar de esta oferta similar, Santillana acapara la mayor parte del sistema educativo privado y fue la última en tener bajo su encargo la confección de los textos escolares para la educación pública durante algunos años. Es decir, esta firma concentró el monopolio editorial educativo de los textos de transmisión de los conceptos básicos sobre literatura en nuestro país, lo que equivale a comprender que fue esta empresa y su grupo de editores los que afirmaron el canon literario del país durante los últimos años. Hoy en día, en cuanto a los colegios públicos –la educación básica de la mayor parte de la población–, el Ministerio de Educación del Perú ha otorgado la “responsabilidad” de elaborar textos escolares con los contenidos que se desarrollarán en los colegios públicos a una “nueva” editorial, una

²⁸ Norma: http://www.paginasamarillas.com.pe/fichas/grupo-editorial-norma-s-a-c_447571/
Santillana: <http://www.santillana.com.pe/quienes.htm>

institución privada internacional que se creó en 1977, a partir de una agrupación de profesores marianistas fundada en 1937: SM.²⁹ SM llegó al Perú en 2008 y, actualmente, ha desplazado a Santillana en el encargo del Ministerio de Educación, pero continúa con una selección de autores y temas literarios que configuran el canon escolar del modo peculiar y con las características del mismo sistema centralista que se han venido afianzando desde hace muchos años. Es decir, para efectos de este trabajo, todo esto se resume en que el canon pedagógico básico lo producen, desde hace varias administraciones, editoriales privadas como Santillana o SM. Así, la empresa privada determina, dentro de los amplios márgenes que le otorga el MINEDU, los rasgos que van caracterizando a la nación desde el campo literario.

El sistema educativo en el Perú ha demostrado insolvencia para reparar las deficiencias de comprensión lectora en nuestros estudiantes, cuyo problema es estructural y engendra numerosos fracasos, no sorprende que haya dejado libre el espacio a las grandes editoras, que difunden su producción literaria principalmente en colegios de sectores A y B. Estas empresas trabajan al margen del ministerio de Educación –salvo para las licitaciones-, sin coordinación ni aportes como sucede en otros países.³⁰ (Eslava, 2013, p. 222).

Esta observación acerca de empresas privadas no pretende cuestionarlas o difamarlas a ellas o a su trabajo que, seguramente, se ejecuta de manera muy profesional. Todo lo contrario. Su trayectoria y reconocimiento internacional, además del equipo de consejo en la confección de los textos, avalan precisamente su trabajo y posición en el mercado. La intención de este apartado donde se las involucra se concentra en exponer la manera

²⁹ Más datos sobre la institución en su página web <http://www.grupo-sm.com/grupo-sm/historia-editorial>

³⁰ Estas palabras de Jorge Eslava dirigidas a la comprensión lectora se pueden ampliar a la lectura de la literatura. Y su texto resulta una confirmación de esta digresión nuestra sobre el sistema educativo peruano que se basa, lamentablemente, no en un estudio que lo pruebe, sino en conversaciones con personas allegadas al mundo editorial escolar y en nuestra propia percepción de este universo como docente.

como se configura el canon y la responsabilidad que el Ministerio de Educación del Perú esquiva en ello. Francia no le confecciona los textos educativos a Alemania o México a Estados Unidos. Esta breve referencia a una de las aristas -desde la perspectiva de la teoría de los polisistemas- ejemplifica que la construcción del canon se desarrolla de una manera compleja, pero concreta. Evidentes factores extraliterarios juegan también un rol en la imagen que queda en la gran mayoría de peruanos acerca de sus poetas y autores. Como se observará con más detenimiento en el capítulo segundo de nuestra tesis, el problema de la periodización de la poesía peruana del siglo XX también implica agentes como las editoriales privadas y una mal comprendida o aplicada política estatal que se mantiene en vigencia con pocos cuestionamientos en áreas como la de nuestra literatura y, en consecuencia, en la transmisión de la lírica peruana.

A la par de las historias, las antologías y los textos escolares, la prensa ha jugado un rol determinante en la instauración del canon. Debido a que esta realidad nos conduciría a una tesis completa de investigación, solo referimos un ejemplo concreto de uno de los vehículos por los que la prensa ejerce la divulgación del canon: la promoción de nombres a partir de premios. A saber, los premios otorgados por instituciones privilegiadas han confirmado la configuración del canon de poetas en nuestro país y, junto con su difusión a través de la prensa, constituyen una base del sustrato de lo que conocemos de nuestra poesía. Un ejemplo bastante significativo es el hecho de haber recibido el afamado “Premio Nacional de Poesía” en julio de 1945, después de que Eielson había publicado su libro *Reinos* en abril de ese año. El premio lo pondera y avala como un talentoso joven poeta, que, sin duda, encontró su lugar en el canon de nuestra lírica (y, como lo proponemos en nuestra tesis, se trata del reconocimiento de un hito en la poesía peruana). Un año antes, en 1944, cuando se inicia la concesión de este premio, con carácter oficial como parte del concurso para el fomento de la cultura, se le otorga la primera distinción

a Mario Florián por su poemario *Urpi* y, en 1946, a Martín Adán, por *Travesía de extramares*. Se aprecia así que estos tres poetas consagrados significativamente se encuentran, de manera indiscutible, en el canon de nuestra lírica. Por ello, Paulo César Peña (2015) afirma que “la selección de las obras, sobre todo en sus primeros años, contribuía con integrarlas al canon poético peruano de forma casi inmediata” (p. 79).

Muchos premios han perdurado más en la memoria que en el tiempo, y quizá mucho de ello se le deba al eco que ejerce la prensa en la memoria colectiva; pero lo que resulta indiscutible es que estos premios han impulsado y determinado carreras de poetas: el “Premio Poeta Joven del Perú” (que compartieron César Calvo y Javier Heraud en 1960 y que en 1962 gana Carlos Germán Belli), el “Premio Nacional de Cultura” (otorgado también a Belli en 2016) o los sempiternos “Juegos Florales” de las universidades. Aunque la cantidad de premios y la volatilidad de ellos en los diferentes momentos en que fueron difundidos por los periódicos y revistas durante el siglo XX es bastante compleja en su dimensión de influencia, podríamos concentrarnos en la actualidad como ejemplo. Sin lugar a duda, desde hace años, el premio Copé de poesía destaca entre nosotros por su regularidad y encuentra eco en los medios de difusión masiva. Se ha convertido, definitivamente, en una suerte de palestra para nuestros poetas (y con su ampliación a otros géneros, también de escritores en general) que, constantemente, acapara notas de prensa y deviene un espaldarazo para un poeta joven o la consagración definitiva para uno de oficio. En la lista de autores que han sido galardonados con el premio Copé, se encuentran, sin duda, varios nombres que hoy en día integran en canon oficial de nuestra lírica, como se puede apreciar.

<i>Premio Copé de Poesía año</i>	<i>Obra y poeta</i>
1982	<i>Ítaca</i> Jorge Eslava
1984	<i>Archivo de huellas digitales</i> Eduardo Chirinos

	<i>Finibus terrae</i> Jorge Nájar <i>Grave amor del dezidor mintroso</i> Peter O'Brien
1986	<i>Al incendio fuego</i> Eduardo Urdanivia <i>Mirada del búho</i> Carlos Reyes <i>Ese oficio no me gusta</i> Rocío Silva Santisteban
1988	<i>Viaje a la lengua del puercoespín</i> Óscar Limache
1991	<i>Lo que no veo en visiones</i> Ana Varela
1993	<i>Piedecuesta</i> Gonzalo Portals <i>País interior</i> Tulio Mora <i>El contrato Finch</i> Peter O'Brien
1995	<i>Montaña de jade</i> Alfredo Herrera <i>Ósmosis</i> Domingo de Ramos
1997	<i>Un iceberg llamado poesía</i> Pablo Guevara <i>Geometría</i> Rafael Espinoza <i>Los rostros ebrios de la noche</i> Juan Cristóbal
1999	<i>La enfermedad de Venus</i> Alonso Ruiz Rosas <i>Solsticio</i> Leopoldo Chariarse <i>26-10-2028</i> Adrián Arias
2001	<i>Las ciudades fantasmas</i> Miguel Ildfonso <i>Teoría angélica</i> Edwing Marroquín <i>Pica-pica</i> Rafael Espinoza <i>Una onza de gongorismos/ algunos pájaros</i> Guido Fernández
2003	<i>Manantiales del desierto</i> Ladislao Plasencki <i>El libro de los espejos</i> Nilton Santiago <i>Conversaciones con Lezama</i> Eduardo Urdanivia
2005	<i>Escena primordial</i> Chrystian Zegarra Benites <i>Las hijas del terror</i> Rocío Silva Santisteban <i>El monstruo de los cerros</i> Luis Rodríguez Castillo
2007	<i>El zoo a través del cristal</i> Rocío Castro Morgado <i>Entre la sombra y el fuego</i> Juan Carlos Lázaro <i>Bajas pasiones para un otoño azul</i> Luzgardo Medina Egoavil

2009	<i>Gamaliel y el oráculo del agua</i> Boris Gilmar Espezúa Salmón <i>Pequeño estudio sobre la muerte</i> Martín Zúñiga Chávez <i>Epitafios</i> Carlos Rómulo Baldwin del Castillo <i>La unidad de los contrarios</i> Luis Eduardo García López
2011	<i>El libro de las sombras</i> Darwin Bedoya <i>El río imaginado</i> Alejandro Sustí <i>Santa poesía</i> Rafael Courtoisie
2013	<i>Igual que la extensión de tu cuerpo</i> Leoncio Luque Ccota <i>La comedia inmóvil</i> Christian Briceño Ángeles <i>Alegorías para un amor gitano y una carta para César Moro</i> Luzgardo Medina Egoavil
2015	<i>La colina interior</i> Antonio Sarmiento Anticona <i>Muestra de arte disecado</i> Roy Alfonso Vega Jácome <i>Proemium Mortis</i> Renato Sandoval Bacigalupo

Por otro lado, no se puede dejar de lado, sin duda, la estructuración con que tanto el canon como la periodización se han venido asentando en el imaginario colectivo; es decir, cabe mencionar, brevemente, el rol que cumple la recepción que ha tenido la difusión de nuestra poesía y la manera como el público la ha asumido. Por ejemplo, la segunda mitad del siglo XX mantiene un *Erwartungshorizont* (horizonte de expectativa) estrechamente vinculado con la producción de generaciones. La recepción lego o docta ha consagrado tanto a la generación del 50 como a los vacíos rótulos que se han aplicado de forma desorientada y que han producido esta multiplicación de generaciones de cada diez años. En este sentido, como lo anuncian la historia de la literatura y la perspectiva comparativa de los estudios literarios, la postura de Hans Robert Jauss se mantiene vigente, especialmente, al momento de considerar revisiones de este tipo de investigaciones

históricas.³¹ Atendiendo al circuito comunicativo que constituye la literatura en su fundamento, el receptor, es decir, el lector, cumple un rol tan activo que sobrepasa la natural interpretación y decodificación de los textos, y alcanza, más bien, a su propia experiencia en niveles macro como el horizonte de expectativas o el horizonte de expectación que maneja sobre géneros, temas y formas literarias. A esto, Guillén (2005, p. 363) lo destaca en relación con el concepto de “suceso” extraído de las reflexiones de Jauss.³² El horizonte de expectativas del lector³³ evidentemente cambia con el transcurrir del tiempo y no debe, necesariamente, coincidir con el de los productores de textos literarios. De tal modo que la producción literaria se organiza a través del filtro de las convenciones de la recepción de una manera más determinante de lo que normalmente uno imagina. Esto resulta muy importante para nuestra investigación, pues constituye la base para replantear periodizaciones hasta ayer vigentes, para reformular cuestiones como la prolongación o la prescindencia de momentos literarios que fueron aplicados bajo horizontes de expectativa anteriores al nuestro. Por ejemplo, nuestra postura como lectores procura ordenar bajo periodos aquello que se jerarquizó bajo diferentes conceptos

³¹ “La literatura y el arte solo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras está causada no solo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción entre autor y público” (Jauss, 2000, p.154).

³² La noción de suceso implica evidentemente los acontecimientos literarios, pero además la idea de sucesión de sistemas en un proceso. “Los desiguales sistemas o códigos de convenciones que cobijan los sucesivos momentos del proceso conducen eventualmente al desenlace destacado que es el suceso o acontecimiento literario” (Guillén, 2005, p. 366). Por lo mismo, en nuestra investigación trabajaremos con publicaciones como hitos. Es decir, algunas publicaciones de libros marcan la consolidación de los cambios de convenciones y, de esta manera, determinan las “fronteras” entre periodos. Elegimos las publicaciones como sucesos literarios, porque además de concretar lo literario determinan el puente del autor con toda la recepción crítica y social.

³³ “La disposición específica para una determinada obra prevista por un autor en su público, a falta de señales explícitas, puede obtenerse también a partir de tres factores que pueden superponerse en general: en primer lugar, ciertas normas conocidas o la poética inmanente del género; en segundo lugar, las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico y literario, y en tercer lugar, la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, que, para el lector que reflexiona, existe siempre durante la lectura como posibilidad de comparación. El tercer factor incluye el hecho de que el lector puede percibir una nueva obra tanto en el horizonte más estrecho de su expectativa literaria como en el horizonte más amplio de su experiencia vital. [...] El horizonte de expectativas de la literatura se distingue del de la práctica histórica de la vida por el hecho de que no solo conserva experiencias hechas, sino que anticipa también la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura” (Jauss, 2000, pp. 166, 188).

como movimiento, etapa, estilo y generación. Desde nuestra experiencia actual, al observar la artificiosa aplicación de las generaciones de la segunda mitad del siglo XX peruana, podemos replantear la posibilidad de unir algunas generaciones en un periodo, porque la distancia estética de nuestro horizonte de expectativas nos provee de los argumentos y alcances para observar un desarrollo distinto de aquellos que tuvieron el fenómeno más cerca. Aparentemente la idea de suceso se asume, pero no en su exacta dimensión para la investigación histórica, sobre todo, en lo que se vuelca en los libros escolares de nuestro país.

Hay una conexión cambiante y sucesiva entre lectura y horizonte que afecta y modifica a los dos. El contacto de la interioridad de la obra con la exterioridad del sistema encierra una «distancia estética» (tesis tercera [de Jauss, 1967]) que no se ciñe a la sorpresa de la innovación. Jauss sabe muy bien (tesis quinta [de Jauss, 1967]) que la calidad artística de una creación literaria no se reduce a lo que tiene de innovadora, como insistían los formalistas rusos. La distancia estética se debe a la dimensión que distingue el mundo del lector del de la obra que lee, concebida no como simple reflejo de lo dado y existente, según sostuvo cierto neomarxismo, sino como proceso formador de realidades y de niveles de conciencia.

El historiador ha de reconstruir los horizontes y las distancias estéticas contenidas en una época pasada. Esas distancias y esos horizontes no eran meramente subjetivos, sino más bien colectivos o transubjetivos. El historiador observa los juicios críticos y las evaluaciones que fueron sus consecuencias desde una decidida comprensión del abismo hermenéutico que separa aquel pasado de su propio presente y de los condicionamientos de su propia capacidad de evaluación. Las convenciones, preferencias y normas de aquella época hicieron posibles ciertas interpretaciones, pero no otras. Las otras vinieron después, desplegando las virtualidades del texto en contacto con horizontes nuevos. (Guillén, 2005, p. 364).

Esta es la razón fundamental por la cual es necesaria la revisión de nuestra historia literaria. El fenómeno literario del pasado no se agota con el tiempo, sino más bien se encuentra vigente en la investigación y la teoría e historia literarias cumplen una función

de renovación constante y saludable. Por lo mismo, transgredir lo establecido, con sólidos argumentos de renovada perspectiva, no debe ser asumido como el caprichoso prurito de un investigador, sino como la necesaria reorientación de un fenómeno que, con el transcurso del tiempo, acusa de la dolencia de un corsé que ya no le queda. A esto se refería ya Cornejo Polar cuando afirmaba que

Por supuesto, para enfrentar el tema de la formación de las tradiciones literarias, hay que convenir, inicialmente, en que nada es tan engañoso como el carácter supuestamente inmodificable del pasado. En realidad el pasado cambia, como cualquier instancia histórica, aunque solo sea por la imposibilidad de conocerlo y predicar sobre él desde una perspectiva que no sea la del presente más preciso. Se instaura así una relación dialéctica, excepcionalmente fluida. (Cornejo, 2017, p. 43).

En otras palabras, nuestra investigación tocará conceptos -fuertemente arraigados en la transmisión y recepción de nuestra historia literaria- como el de posmodernismo de la lírica, la duración de la vanguardia o el establecimiento de generaciones de poetas cada diez años. Estos conceptos pretenden ser reevaluados desde una perspectiva de periodos que permita una apreciación diferente, acaso más realista y actualizada, pero válida de todos ellos.³⁴ Nuestro trabajo se encuentra, por lo tanto, en concomitancia con el espíritu de la estética de la recepción, en tanto que implica “una revisión crítica, cuando no la destrucción del canon literario ya superado” y “es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual”. (Jauss, 2000, pp. 160, 161).³⁵

³⁴ “El ‘juicio de los siglos’ sobre una obra literaria es algo más que ‘el simple juicio acumulado de otros lectores críticos, espectadores e incluso profesores’, a saber, el despliegue sucesivo de un potencial de sentido acumulado en una obra, actualizado en sus grados históricos de recepción, el cual se abre para el juicio comprensivo en la medida en que se realiza controladamente la ‘fusión de horizontes’ en encuentro con la tradición” (Jauss, 2000, p. 174).

³⁵ Las constantes citas y referencias, abundantes en nuestra tesis, corresponden con este mismo espíritu. Se trata de apreciar la manera como todos los autores, investigadores, historiadores y críticos han recibido o establecido el horizonte de expectativas de la evolución de nuestra lírica durante el siglo XX. De tal

1.4. Planteamiento de la hipótesis: una alternativa de periodización

Pero es igualmente equivocada la conclusión escéptica que movería a abandonar el problema, ya que el concepto de período es, sin duda, uno de los principales instrumentos de conocimiento histórico

René Wellek
Teoría literaria

Ya que nuestra tesis remite, desde el título, a la orientación histórica que gira alrededor de un orden basado en el concepto de “período” resulta fundamental revisar este término para sentar las bases de nuestras observaciones. La periodización de la poesía peruana del siglo XX se encuentra sistematizada de una manera no precisamente equilibrada, con segmentaciones e interpretaciones más antojadizas que relevantes para comprender la evolución de la lírica. Esto demuestra una visión parcializada y personalizada de quienes se han encargado de la historia y crítica literarias, sobre todo, al inicio de la reflexión durante la primera mitad del siglo XX, pues han ordenado e interpretado la evolución de nuestra poesía durante el siglo pasado bajo aspectos disímiles. Un breve estado de la cuestión sobre el concepto -en líneas generales- y una más breve explicación acerca de su aplicación -más que ecléctica- en las historias de nuestra literatura peruana, antecederán a la asunción del término para nuestra investigación. Abordar el concepto de esta manera posibilitará la descripción y los cuestionamientos que asestamos a la periodización actual y sustenta, al mismo tiempo, la alternativa que se propone en la hipótesis de periodización para la segunda mitad del siglo XX que suplantará a la actual organización artificiosa por “generaciones”.

manera que la abundante cantidad no tiene otro fin que demostrar la configuración del imaginario en el metadiscurso (académico) sobre la lírica peruana contemporánea.

1.4.1. Principales nociones y caracterización del concepto “periodo”

“Periodo” o “período” es una palabra que se encuentra en actividades naturales y comunes de nuestra vida cotidiana y que asociamos definitivamente a cuestiones temporales y hasta de cierta regularidad en su ejecución. Por ello, la segunda acepción del DLE (Diccionario de la Lengua Española) se ajusta a esta primera aproximación: “||2. Espacio de tiempo que incluye toda la duración de una cosa”. Los periodos en matemática, en música, en biología, en historia, es decir, en casi todo aquello que el ser humano mensura, pueblan el quehacer intelectual. La literatura no es ajena a esta reflexión y aplica el concepto como eje de sus propuestas interpretativas. Próximas a la posición literaria se encuentran las acepciones sexta y octava del DLE que se relacionan con la física y la medicina, respectivamente: “||6. Tiempo que tarda un fenómeno periódico en recorrer todas sus fases, como el que emplea un péndulo en su movimiento de vaivén, la Tierra en su movimiento alrededor del Sol, etc.”; “||8. Tiempo que duran ciertos fenómenos que se observan en el curso de las enfermedades”. En ambas acepciones, se observa una relación con sistemas que recorren un desarrollo que aparentemente se realiza con los básicos pasos consecutivos de un inicio, un cenit y un declive. Asimismo, los fenómenos literarios que se aprecian a partir de periodos en literatura expresan este auge y crecimiento hasta la decadencia en la que son dejados de lado por nuevas expresiones, propuestas o formas de asumir la lírica en relación con la experiencia de la realidad circundante. Ante tal carácter cíclico de la creación poética, los estudios literarios –tanto en la historia como en la crítica- se han valido del concepto “periodo” (como de otros) para organizar estos cambios o evoluciones.

En cuanto a su etimología, Joan Coromines (2012) registra el término “período” como un derivado de la voz griega “hodós”, que se refiere al camino o a la vía de algo. Según el lexicógrafo catalán, “período” se registra en el *Vocabulario* de Alonso de Palencia

(1490)³⁶ como una traducción del griego “períodos” que remitía a la “revolución de los astros”; de donde, a su vez, derivan periodicidad (“peri”: alrededor) y periódico. Resulta interesante la imagen de la aproximación “alrededor de un sendero” proyectada por la palabra, como si los periodos fuesen los caminos señalados por las mismas huellas de los transeúntes que, en el caso de nuestro tema, vendrían a ser las obras publicadas por los poetas. En el terreno de lo literario, Demetrio Estébanez (2008) sintetiza el concepto en “una modalidad de ordenación cronológica de la Historia de la Literatura en espacios de tiempo determinados, en los que se enmarca una serie de obras literarias y sus autores respectivos” (Estébanez, 2008, p. 826). Completa esta definición con el rol que cumple quien aplique la periodización a cualquier tipo de interpretación del fenómeno literario:

Para organizar crítica y científicamente este proceso evolutivo, el historiador de la literatura debe contar con un esquema conceptual y unos métodos adecuados, mediante los cuales le sea posible establecer con rigor y coherencia la interrelación de los diferentes sistemas literarios con sus códigos respectivos, y explicar los mencionados fenómenos de continuidad, desaparición, recurrencia, innovación, etc. (Estébanez, 2008, p. 826)

Para la aplicación de nuestra investigación, esto quiere decir que los factores que establezcan los periodos -que enmarcan obras y autores determinados- han de ser apreciados en función de una evolución histórica y coherente del género, de manera que resulten claros y transparentes los cambios literarios que implican la dinámica emergencia, dominancia y residuo que componen un momento -aunque heterogéneo- evidente en la producción lírica peruana del siglo XX. Es por ello que el concepto de “periodo” va de la mano del concepto de “cambio literario”.³⁷

³⁶ *Universal vocabulario en latín y en romance* (de 552 folios) fue el primer diccionario latino español a cuyo autor también se le conoce como Alfonso de Palencia o Alfonso Fernández de Palencia.

³⁷ El concepto “cambio literario” se podría asociar también al de “giro” como lo aplica Roger Chartier [en *La nueva historia cultural: la influencia del posestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad* Madrid: Complutense, 1996] al abordar la serie cultural. Son los giros los que cambian el paradigma cultural.

El historiador Heinrich Wölfflin, en su *Renacimiento y Barroco* (1888) fue uno de los primeros en apostar por la concepción de la periodización. Aplicó el concepto para referirse al periodo del arte moderno constituido por dos nociones: renacimiento y barroco. En realidad, asume el periodo como una alternativa subordinada a su concepción de “época”.

Después de esta limitación en el espacio, se trata de definir con más *precisión una época*. De un lado el barroco está delimitado por el Renacimiento, de otro por el neoclasicismo que comienza a manifestarse en la segunda mitad del siglo XVIII; en total abarca aproximadamente dos siglos. Pero en el curso de este período la evolución del estilo es tal que es difícil reconocerle una unidad. Comienzo y término se parecen tan poco que es difícil divisar unas líneas evolutivas continuas. Ya Buckhardt observa que la exposición se sitúa en los años 1630. El barroco en sus comienzos es pesado, masivo, comprimido, severo; a continuación escapa poco a poco a su pesantez primera, el estilo gana en ligereza y alegría; al final se llega a una juguetona disolución de todas las formas tectónicas; a esta última etapa la designamos con el nombre de rococó.

Nuestro propósito no es describir toda la evolución sino captar el origen: ¿qué aconteció con el Renacimiento? Por ello nos ocupamos exclusivamente del primer período (hasta 1630).³⁸

Wölfflin (1991), pp. 14-15.

Aunque su referente no era la literatura, sino el arte, en general, manifiesta brevemente el hábito que hemos desarrollado al apreciar una periodicidad en toda evolución, y de esto colegimos, por supuesto, una manifestación artística también en lo literario. Desde entonces ha corrido mucha agua bajo el puente. Los primeros acercamientos al “periodo” fueron de carácter estético, pues se procuraba una organización de autores y de obras que determinadas por un aspecto temporal expresaran temas y convenciones literarias comunes. De aquí procede la opinión de una autoridad –recurrentemente citada– en el tema, René Wellek, quien asigna valor al carácter temporal que rige sobre un sistema de

³⁸ Nótese, en este ejemplo, que en su explicación de la evolución artística, Wölfflin aplica conceptos como “época”, “estilo”, “período” y “etapa”.

normas literarias imperante. Como se sostendrá más adelante, el hecho de ubicar un sistema dominante no implica para Wellek la homogeneización estética de toda producción de un periodo. Y este punto encuentra una conexión directa con la postura de Raymond Williams (1980) acerca de la manifestación de movimientos o expresiones literarias -que incluso podrían oponerse- en un esquema de lo emergente, lo dominante y lo residual; es decir, podría encontrarse más de una manifestación estética literaria en un mismo periodo. La primera característica que debe quedar clara sobre el periodo es justamente su condición heterogénea, a pesar de la homogenización que se procura en la escuela para que los alumnos comprendan las características básicas de un periodo literario determinado; por ejemplo, como sucede en el caso de la vanguardia entendida como un periodo donde conviven diferentes expresiones literarias, incluso el residual modernismo. Indirectamente, también se aprecia una correspondencia con Juri Tinianov

Si admitimos que la evolución es un cambio de la relación entre los términos del sistema, o sea un cambio de funciones y de elementos formales, ella se presenta como una “sustitución” de sistemas. Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación y un reemplazo repentino y total de los elementos formales, sino la creación de una *nueva función de dichos elementos*. Por este motivo, la confrontación de un fenómeno literario con cualquier otro debe hacerse no solo a partir de las formas, sino también considerando las funciones.³⁹ Fenómenos que parecen totalmente diferentes, y que pertenecen a distintos sistemas funcionales, pueden ser análogos en su función y viceversa. El problema se complica porque cada corriente literaria busca

³⁹ Quizá valdría la pena la digresión para especificar en palabras de Tinianov qué se entiende por “función”: “Llamo *función* constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero. [...] De este modo el léxico de una obra entra simultáneamente en correlación, por un lado, con el léxico literario y el léxico general y, por otro, con los demás elementos de esas obras. Esos dos componentes, o más bien esas dos funciones resultantes, no son equivalentes. [...] Es incorrecto extraer del sistema elementos particulares y relacionarlos directamente con series similares pertenecientes a otros sistemas sin tener en cuenta su función constructiva. [...] La existencia de un hecho como *hecho literario* depende de su cualidad diferencial (es decir de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es “hecho literario” para una época será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa ese hecho”. Todorov (2011), p.126-128.

durante algún tiempo puntos de apoyo en los sistemas precedentes. (Todorov, 2011, pp.138-139).

En resumen, las características de los periodos con precisiones orientadas a nuestra investigación sobre la lírica peruana son las siguientes:

1. El periodo, en general, se asocia, en principio, a un rango temporal y se encuentra limitado por un cambio literario reconocible en un nivel colectivo, no individualizado solo en la obra de un poeta, por ejemplo. Las prácticas literarias ejercidas en un determinado lapso constituyen la posibilidad de interpretar un periodo.
2. Los periodos se encuentran constituidos -como lo afirma Welck y afianza Aguiar e Silva- por sistemas literarios, configurados, a su vez, por elementos que, de manera organizada, convergen y emergen para desarrollarse y, finalmente, demostrar su deterioro en la valoración de ellos como prácticas literarias actuales. Algunos sistemas predominan (sobre otros) en el espacio temporal que determina el periodo. Por ello, la “unidad” del periodo será siempre relativa. Los sistemas dominantes caracterizan el periodo: imponen tendencias artísticas y estilos.
3. Un criterio demarcador de cualquier periodo incide en el cambio literario de los sistemas que, evidentemente, se encuentra compuesto por una manifestación de características vinculadas a la producción poética que implican una nueva visión de la práctica literaria. El cambio puede ser progresivo, pero se evidencia con una obra que marque claramente la reorientación y que funcione como un hito, que no debe asumirse como el primer momento del cambio, sino como la consolidación del cambio. Por ello, aunque las primeras obras de Alberto Hidalgo -que manifestaban, con su incipiente inclinación al futurismo, un cambio hacia la

vanguardia- fueron publicadas antes que *Trilce*, esto no las determina como un hito de la vanguardia como sí lo representa el poemario de César Vallejo.

Para René Wellek (1966), el cambio literario se aprecia motivado por la aparición de un nuevo grupo de personas (que puede llegar a constituirse en una nueva clase social o una generación) que apuesta por un nuevo sistema de convenciones. Es decir, la manifestación de una nueva dirección en literatura puede encontrar una convergencia con cambios sociales, aunque esto no resulte determinante. Esto resulta así, porque los cambios literarios son tan complejos y varían de uno a otro como casos especiales que no solo se explican por cuestiones sociales e históricas vinculadas a la literatura. Para Wellek, el cambio posee una naturaleza interna (agotamiento de un sistema de convenciones literarias y necesidad de cambio) y una externa (donde entrarían los factores sociales, históricos y culturales). El cambio literario se aprecia de manera progresiva como matices donde confluyen dos horizontes de sistemas distintos más que de un choque radical de oposiciones entre estos.⁴⁰

4. Los periodos poseen claros rasgos caracterizadores (causas de la aparición del periodo y nominalización, principios estéticos, vínculos con lo social y cultural, innovación que genera, reconocimiento de las obras representativas, causas de la decadencia y desaparición, vínculos culturales con el pasado y proyección hacia

⁴⁰ Como ejemplo del sentido del cambio literario en la reflexión nacional, se pueden recoger, por ejemplo, las siguientes palabras de Abelardo Oquendo que sintetizan el punto: “para ser eficaz la literatura tiene que manejar un lenguaje y una serie de recursos que de alguna manera rompan lo que se ha establecido dentro de la propia literatura, porque de otro modo se convierte en ineficaz. (Me refiero al fenómeno de la gramaticalización que, en parte, da cuenta de eso). Obviamente, no se puede seguir diciendo lo mismo eternamente ni tratar las cosas del mismo modo. Y así como se cambia de tema se tiene que cambiar también de recursos (porque los temas son más cortos que los recursos). De allí que las nuevas promociones busquen aperturas en otros poetas [...] Así es siempre, las formas se gastan y las modificaciones provienen de muchas fuentes, de muchas causas y una de ellas es la decrepitud, el hecho de que las formas devengan ineficaces para poder decir con la intensidad que se quiere el mensaje que se va a dar” (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 94).

una influencia en el futuro) que deben ser aspectos recurrentes en varias de las producciones, aunque no requisito de todas ellas.

5. Las características que determinan el periodo deben provenir del ámbito literario y podrían establecer marcos con aspectos sociales, culturales, históricos y políticos. Sin embargo, en cuanto a la periodización de la literatura, el origen de las características debe partir de lo literario, no de causas extraliterarias.
6. Como se ha afirmado, un periodo no se observa o determina por homogeneidad, sino que expresa diferentes tendencias que confluyen bajo el esquema de la dominancia, emergencia o residuo. Aunque una periodización parezca, a primera vista, un mecanismo de imposiciones homogeneizadoras, este no debe ser, de ninguna manera, el sentido prescriptivo de la aproximación, sino más bien se debe buscar una actitud descriptiva en la diversidad de manifestaciones que no descartan la noción de “periodo”. Mientras las vanguardias emergían, el modernismo aún se encontraba vigente. El ejemplo más claro resulta el del año 1922, cuando coinciden la publicación de *Trilce* de César Vallejo y la coronación de José Santos Chocano (representante del modernismo peruano) como poeta nacional. De allí que se mencione la heterogeneidad o polifonía de los periodos literarios no como una contradicción, sino como una realidad de la aplicación del concepto a la línea histórica de la producción literaria.
7. La aproximación al periodo debe considerar su naturaleza maleable, múltiple y plural de manera que se comprenda que la tendencia o corriente que se escoja como la relevante, no reduzca todo el espacio temporal determinado solamente a las características de dicha corriente o tendencia. No se aplica, por lo tanto, una mirada excluyente o totalizadora.

8. Asignarle un nombre al periodo, resulta un trabajo sumamente difícil, pues sería necesario que ese apelativo concuerde con la tendencia de la mayoría de poetas del momento. No es casual que después de la vanguardia se haya preferido evitar periodos nominalizados. De manera que si se pudiera recurrir a la numeración para explicar que, en el rango del siglo XX, la poesía peruana ha demostrado un derrotero sobre la base de cuatro periodos, sería bastante prudente. Sin embargo, los nombres que se asocian a los dos primeros: modernismo y vanguardia, que corresponden con movimientos literarios han calado hondo en los estudios y crítica literaria y resulta muy difícil extraerlos del imaginario cultural. Como indica René Wellek: “Es evidente que no debemos poner demasiadas esperanzas en simples etiquetas de periodos: una palabra no puede entrañar una docena de connotaciones” (Wellek, 1966, p. 322).
9. La pertenencia a un periodo se reconoce no necesariamente por la fecha de publicación. Es necesario evaluar el contenido de la obra para interpretar si se trata de un remanente del periodo anterior, de un precursor de un nuevo periodo o de un representante cabal de la dominancia del periodo. Por ello, hay que considerar que, aunque a un poeta como Alcides Spelucín, a veces, se le reconoce ora como miembro del modernismo ora como miembro de la vanguardia, se le debe aceptar como representante del modernismo que coincide con nuestro primer periodo. Aunque su poemario *El libro de la nave dorada* se publicó en 1926, se encuentra en el rango temporal del segundo periodo donde todavía se ubican representantes del modernismo residual. Tal es el caso de Spelucín: no es un representante del segundo periodo, a pesar de haber publicado un libro en él. En este sentido, también hay obras con características de un periodo α que se encuentran publicadas en un periodo ϕ . Por ejemplo, cómo podemos interpretar

de manera errónea que Westphalen vuelva a publicar bajo las características del segundo periodo vinculado al vanguardismo (y en su caso particular, al surrealismo) dos libros como *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986) y *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988) en el tercer periodo de nuestra propuesta. Aunque publicados ya bien constituido el tercer periodo, estos dos libros mantienen el carácter del segundo periodo. Por otro lado, existen representantes de un periodo α , con obras características de este periodo, pero que cambian su estilo ante la emergencia de un periodo β . Fue el caso de Alberto Hidalgo que dejó rápidamente sus versos modernistas ante la inminencia de la vanguardia y hasta funda el “simplismo”. La flexibilidad de este tipo de observaciones resulta fundamental para evitar cuadrricular y prescribir de manera que se caiga en homogeneizaciones contradictorias.

Además de los periodos, existen, por supuesto, otras formas de organización del producto literario que expresan una evolución histórica. Dejando de lado los conceptos de “género literario” y “generación” que se abordarán de manera particular en nuestra investigación, se encuentran otras posibilidades de ordenación bajo conceptos como las escuelas, los movimientos y las corrientes. Sobre el concepto “escuela”, destaca la apreciación que Renato Poggioli establece y que recoge Roberto Calvo Sanz (1993 p. 142). Una escuela se basa en el modelo de un maestro a quien un grupo de autores reconoce como tal y, por lo tanto, sigue sus preceptos y visión estética. Esto genera espontáneamente, además, una continuidad, una tradición a respetar y transmitir y, supone, asimismo, la adquisición de habilidades por parte de los seguidores, así como la aceptación de insuficiencia de su propia experiencia en comparación con el o los maestros. A pesar de ello, la propia definición de algunas escuelas encuentra imprecisiones y hasta contradicciones en sus

propios manifiestos. Estébanez añade que “este concepto de clasificación va desapareciendo conforme ingresan las ideas románticas” (Estébanez, 2008, p. 828). Por su parte, un movimiento significa que un grupo de escritores comparta y desarrolle un ideal estético con el fin de difundirlo. Para Estébanez, normalmente, los representantes de un movimiento rompen con los principios del sistema anterior (carácter iconoclasta y orientación hacia el futuro, según Poggioli) y aprovechan los manifiestos para difundir sus posiciones teóricas y críticas innovadoras. Aunque Calvo (1993) ha destacado también las confusiones que se establecen frecuentemente en la aplicación de ambos conceptos, en síntesis, la diferencia entre escuela y movimiento la explica claramente, esta vez, Claudio Guillén citando a Renato Poggioli: “mientras la escuela presupone la consagración de los discípulos a un fin que les trascienda, el movimiento y sus secuaces obran en función de un fin inmanente al movimiento mismo” (Guillén, 2005, p. 335).

En cuanto al concepto “corriente”, Estébanez lo define como “la línea de pensamiento que procede de una etapa anterior y que fluye durante el nuevo período, subyacente o superpuesta” (Estébanez, 2008, p. 828). Desde la perspectiva de Guillén (2005) la(s) corriente(s) se encuentra(n) inmersa(s) en los periodos dado el carácter polifónico y heterogéneo de estos. La corriente se aproxima al movimiento, pero se mantiene como tendencia a diferencia de este último que se encuentra deliberadamente constituido por representantes que lo difunden.

Resulta importante nombrar aquí, asimismo, la influencia de otros ámbitos del pensamiento en la delimitación y nominación de periodos y escuelas, literarios. Por ejemplo, según Estébanez, la Historia del arte ha aportado categorías como “Renacimiento” (periodo), “Manierismo” (estilo de época), “Barroco” (periodo), “Rococó” (estilo de época); de la literatura misma surgen categorías como: “Neoclasicismo” (escuela) o “Romanticismo” (movimiento); en una combinación entre

la literatura y la pintura aparece la categoría “Realismo” (periodo); de la iglesia, procede la categoría “Modernismo”; y del ámbito militar se toma la categoría de “vanguardia” (movimiento). Asimismo, es interesante notar que los nombres que señala Estébanez coinciden con lo que se conoce en los estudios literarios (desde la escuela) sobre los periodos y que no encuentra una propuesta más allá de la “vanguardia” para nuevos periodos, escuelas, movimientos o corrientes. ¿Será esto señal del vacío que no solamente existe en la periodización de la poesía peruana, sino en las más recientes etapas del desarrollo de la literatura, en general, después de la primera mitad del siglo XX? Para Wellek (1966, p. 321), parte del problema de este mal administrado “eclecticismo” de la periodización radica en que se confunden “períodos” con términos de “tipo” y en que se confunden los términos con los cambios de estilo.

Una última acotación para tomar en cuenta, especialmente por el título de nuestra investigación, incide en otro problema a partir de la aplicación de una categoría como “siglo”. Según Estébanez, “el concepto de *siglo* aparece en la mayoría de manuales de historia de la literatura como criterio demarcador preferentemente, a pesar de que, en algunos casos es motivo de fraccionamiento, científicamente injustificado, de periodos, escuelas, movimientos, e, incluso, de la producción literaria de un mismo autor” (Estébanez, 2008, p. 829). Para efectos de nuestra demarcación del siglo XX, este problema relativiza justamente los parámetros históricos de dicho siglo. Es decir, aplicamos el término desde el título de la tesis, porque durante el siglo XX se encuentra el cuerpo del desarrollo que hemos escogido como muestrario de la lírica peruana. Sin embargo, el comienzo y el final de nuestras observaciones exceden los límites técnicos de los años que determinan el siglo XX. Vale decir que, para entender históricamente la evolución del siglo XX de nuestra lírica, debemos enfrentar los últimos años del siglo XIX, como se verá más adelante, y abarcar las primeras décadas del siglo XXI. Por ello,

es imposible asumir el siglo XX únicamente en nuestra explicación con sus fechas límite en la historia. Esto demuestra nuestra tendencia a la observación histórica “horizontal-diacrónica”, como la define Guillén y la sugieren las más destacadas reflexiones sobre la periodización que revisaremos a continuación. En resumen, nuestro concepto de “siglo” abarca más de cien años, porque incorpora los últimos del XIX y los primeros del XXI. Se trata, por lo tanto, de un siglo literario y no de un siglo cronológico.

Por último, aunque la extensión de un periodo no se encuentre delimitada por un número determinado de años o meses, se puede trazar una jerarquización entre algunos instrumentos de medición en que se han convertido los siguientes términos. En primer lugar, la “edad” (concepto aplicado desde el Renacimiento; 3 edades: edad antigua, edad media, edad moderna) suele involucrar en nuestra cultura una cantidad amplia de siglos. A ella, le sigue la medida de “época y/o siglo” que constituyen unidades de tiempo que se vinculan con personalidades como “el siglo de Pericles”, “época de Carlos V”, o “siglo de oro”, que algunas veces gira alrededor de segmentos temporales como los mismos siglos históricos y a veces los excede. A estos les sigue el “periodo” que, como se ha explicado, puede abarcar diversas generaciones y cantidades de años; pero que suele asumirse en menor cantidad que la época o el siglo. Para efectos de nuestra investigación, entendemos la “etapa”, como una medida menor y que se encuentra comprendida, por ejemplo, dentro de los periodos. Aunque no todos los estudios o investigaciones mantienen esta perspectiva del concepto, nosotros la asumimos así, porque el DLE avala esta aplicación subordinada y de muy relativa extensión: “fase en el desarrollo de una acción u obra”. De tal manera que, si el periodo significa el desarrollo total de una manifestación, una etapa bien puede entenderse como una fase subordinada a él y, por lo tanto, implica una menor cantidad de tiempo. Como una medida menor, vendría a establecerse el término “generación”, concepto de origen positivista asociado a la

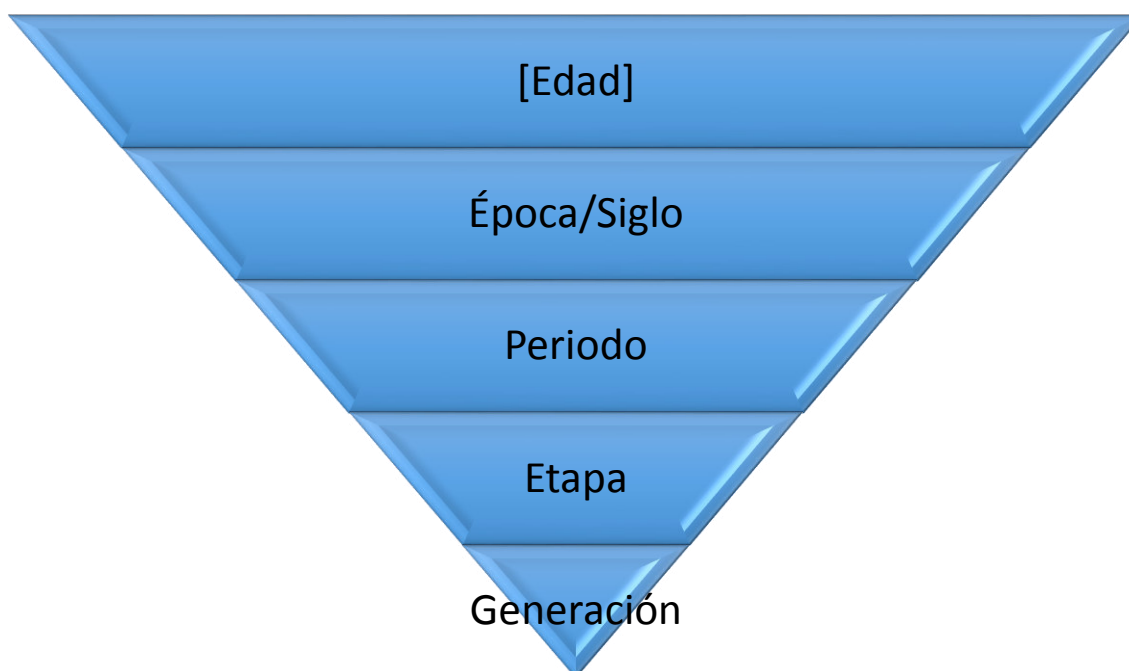
cuantificación de la producción humana de veinte o quince años y que cae en la imprecisión al limitarse por décadas por parte de nuestras historias, antologías y crítica; sobre todo, como sucede en el problema que pretende cuestionar nuestra tesis con el reconocimiento de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX a partir de la “generación del 50” , “generación del 60”, “generación del 70”, “generación del 80”, “generación del 90” y así, sucesivamente, aun más allá del año 2000.⁴¹

El concepto “generación” en sí mismo es funcional y ha calado tan hondo, que es imposible negar su vigencia cuando se aplica adecuadamente como en el caso de la conocida “Generación del novecientos” o en el de la “Generación del centenario”. Actualmente, “la literatura sobre generaciones está muy viva, reverdece de tanto en tanto con aportaciones importantes desde cualquiera de las muchas perspectivas desde las que puede abordarse” (Caballero Guisado, 2013, p. 5). La categoría resulta fundamental en la investigación porque –quizá debido a su comodidad- esta unidad de medida ha servido de manera irregular para organizar la segunda mitad del siglo XX de la poesía peruana. Las décadas, desde una perspectiva informal y popular, vienen sirviendo para ubicar los acontecimientos supeditados a un margen cronológico. Es decir, desde esta perspectiva, la importancia está regida por el tiempo o el recuerdo de él y no por la extensión o el desarrollo de los sucesos en sí, para no mencionar ni siquiera la injerencia de los aspectos sociales y culturales que estos implican. Por eso, la conocida división por décadas difícilmente puede determinar expresiones artísticas como la música –últimamente se menciona con cierta frecuencia, de un modo ligero, la música de los ochenta y noventa-

⁴¹ Obsérvense estos conceptos en comparación con el esquema que plantea el estudioso chileno Cedomil Goic, en *La novela chilena: los mitos degradados* (1968), para quien las categorías en juego en el análisis histórico correspondían con época, periodo y generación dentro de una perspectiva interna de la literatura. Esta perspectiva unida a la externa (donde se consideran modos de producción, comunicación y consumo de la literatura) conllevan a apreciar una historia integral de la literatura.

que den cuenta de un fenómeno con precisión, de una manera científica.⁴² Al parecer, la precaria aplicación del concepto “generación” transita por este camino, pues resulta muy difícil encorsetar la eclosión poética peruana en un ritmo de diez años. Desde la “Generación del 50”, la automática repetición de la generación del 60, 70, 80 y 90 no corresponde con una debida aproximación académica al desarrollo de la poesía peruana. El fundamento para el estudio de la categoría se encuentra en la difusión del concepto que José Ortega y Gasset impulsó en su libro *En torno a Galileo* (capítulo “El método de las generaciones en historia”). El autor realiza una analogía con el desarrollo humano para postular que una generación histórica vive quince años de gestación y quince de gestión. Así, para determinar el momento en que se insertan los quince años de una generación hay que considerar la totalidad de la serie (que, para nuestro estudio, la constituye el siglo XX). Además, es necesario reconocer un cambio radical, incuestionable y evidente para la humanidad o la sociedad donde se encuentran los autores de la pretendida generación. Asimismo, pertenecer a una generación no determina necesariamente un valor adicional a lo que se produzca. El autor no considera en ningún momento cifras redondas para determinar las generaciones; es decir que él bien puede ubicar, por ejemplo, el inicio de una generación en 1917, la que culminará en su esencia en 1932 (a la que se le podría asignar el rótulo de la generación de la posguerra y que es el momento cuando escalan el fascismo y el bolchevismo, como aspectos determinantes). Al traducir todo esto en la cómoda clasificación de generaciones de diez años de duración en la organización de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX, se evidencia una indebida aplicación del término, al menos, teniéndolo en cuenta como lo concibe el mayor propulsor del concepto en lengua española.

⁴² Esta relajada aplicación del concepto tiene relación con que se trata de un concepto “muy cómodo en el ámbito comunicacional: los mass media lo manejan con soltura, a veces demasiada, para lo cual buscan referentes de autoridad indiscriminadamente en cualquiera de las disciplinas [...]. Lo que sin duda contribuye a incrementar el nivel de confusión” (Caballero, 2013, p. 6).



1.4.2. Breve estado de la cuestión: revisión de las principales teorías sobre la aplicación del concepto “periodo”

Los estudios sobre el concepto del periodo y la periodización reposan en uno de sus fundamentos teóricos más importantes: René Wellek. Con sus artículos “Periods and Movements in Literary History” (en *English Institute Annual*, Nueva York, 1940, pp.79-93) y “Six Types of Literary History” (en *English Institute Essays*, Nueva York, 1947, pp. 107-126), además del capítulo dedicado al tema en su *Teoría literaria* (1966), se establecen las bases para una aproximación moderna a un complejo ámbito de la teoría e historia literarias. Claudio Guillén (2005) explica que, durante los años sesenta, el interés por el tema comienza a proliferar, sobre todo, en el campo de la literatura comparada, tal como lo demuestra la recopilación de artículos que expone Ulrich Weisstein en su *Vergleiche Literaturwissenschaft. 1968-1977* (Berna, 1981). La periodización se asumió como uno de los problemas a desentrañar junto con la naturaleza de la historia literaria como disciplina autónoma. El cambio de perspectiva sobre este tema agudizó la reflexión

hacia una mayor precisión dados los intentos anteriores que no satisficieron la expectativa de teorizar y aplicar efectivamente el concepto. En nuestro país, el problema se manifiesta en las mezclas de términos en las historias de la literatura y esto se debe a que nuestra propia reflexión acerca del concepto “periodo” es escasa por no decir nula. Uno de los pocos académicos que asume el reto de postular criterios sólidos al respecto es Carlos García Bedoya, sobre cuyas reflexiones se plantean nuestras propias convenciones acerca del concepto “periodo” aplicadas a la lírica peruana.

Herbert Cysarz “El principio de los periodos en la ciencia literaria” (1930)⁴³

El trabajo de Herbert Cysarz resulta un claro ejemplo de la manera como los historiadores germanos del siglo pasado asumían con dificultad el tema a través de afirmaciones poco concisas. Para este historiador de la literatura, la aproximación a la periodización debe considerarse no como una “norma de ordenación”, sino como “línea”, es decir, como la apreciación de un desarrollo que refleje un “ser en devenir” (el subrayado es nuestro). La periodización se origina a partir de la visión cristiana de la humanidad como “una unidad solidaria y continua de destino” durante el siglo II;⁴⁴ hoy en día, evidentemente, tras toda secularización del término, se mantiene, sin embargo, la idea de ciclos. De allí que la triada que surge en la reflexión durante el Renacimiento haya significado el primer esquema de interpretación de nuestra historia en: Edad antigua, Edad media y Edad Moderna.

Cysarz repasa la configuración de la historia de la literatura como ciencia en concomitancia con la historia universal desde la perspectiva de la academia germana: Hegel, Marx, Shopenhauer, Spengler, entre otros, desfilan en función de la idea de

⁴³ En Ermatinger (1946).

⁴⁴ Se trata de la primera teoría propuesta por Claudio Tolomeo sobre las cuatro monarquías universales: asiriobabilónica, medopersa, grecomacedonia y romana.

periodización como eje de la historia. A pesar de haber sido escrito antes de la segunda guerra mundial, de circunscribirse demasiado en la tradición alemana y, sobre todo, de expresar con elegancia melifluas explicaciones con poco asidero concreto y mucho de relativos conceptos esencialistas,⁴⁵ el ensayo de Cysarz cuestiona las regularidades arbitrarias de las tendencias positivistas (que aspiran “a un mínimo de abstracciones ordenadoras”) al momento de postular una explicación de la historia literaria. Asimismo, traza un objetivo coherente: “sin dejarse fascinar por la mecánica cronológica ni por las leyes objetivas del decurso, en el terreno peculiar de toda la historia real del arte, cuyo devenir no sustituye el ser anterior por otro ser posterior, sino que crea para cada verdadero ser una propagación permanente” (Ermatinger, 1946, p. 106). Además, rechaza el carácter negativamente subalterno de la historia literaria en relación con la historia universal.

En cuanto a su caracterización del “periodo”, se puede destacar: “todo auténtico período de la historia literaria tiene sus raíces en la conexión autónoma del ser y no en una comunidad heterónoma de causas y efectos” (Ermatinger, 1946, p. 112) y “los períodos y los tipos periodológicos no son divisiones de un algo ya existente, sino formas de realización y desarrollo de algo que realmente no existe fuera de ellas mismas” (Ermatinger, 1946, p. 122). Es decir, apuesta por un concepto bastante etéreo y una perspectiva algo inmanente en la producción literaria. Por otro lado, afirma que los periodos tampoco sirven “para la ordenación de una sucesión unidimensional, sino para la articulación de un entroncamiento de infinitas dimensiones” (Ermatinger, 1946, p. 117)

⁴⁵ Por ejemplo: “el período histórico [no] es una abstracción ni una suma de sumandos, sino un complejo de complejos.” (Ermatinger, 1946, p. 119) o “La periodología no es simplemente un arte de separar ni una práctica de componer, no es un simple modo de ver ni una simple reproducción, sino la articulación de una unidad corporal-espiritual que, en cada uno de sus puntos, solo puede ser encarada y acuñada simultáneamente.” (Ermatinger, 1946, p. 124).

y, con esto, procura argumentar el hecho de que algunas individualidades puedan representar la colectividad: “el *savoir faire* en la historia del espíritu no descansa en la inducción ni en la abstracción, sino en una colectivización compensadora de la imagen individual y en una individualización también compensadora de la imagen colectiva” (Ermatinger, 1946, p. 123). Por ello, la periodología procura interpretar las obras literarias paralelamente a una reflexión sobre la vida, establece relaciones y esclarece esencias, como el mismo autor afirma: “cada periodo pesa en la medida en que albergue más características que las unidades conocidas antes y la suma de ellas” (Ermatinger, 1946, p. 119). Finalmente, en cuanto a la prolongación y amplitud (entendida como profundidad) del periodo, Cysarz plantea un relativismo bastante espontáneo que grafica la poca concreción con la que desarrolla su propuesta.

René Wellek “Historia literaria” (1948)⁴⁶

Finalizada la segunda guerra, aparece la publicación clásica sobre teoría literaria de los profesores Wellek y Warren. Es innecesario recordar una vez más el carácter fundamental de este libro en los estudios literarios. Aun hoy, siglo XXI, las referencias a él continúan, de manera que se comprueba que muchos de sus postulados se mantienen vigentes a pesar de los cambios naturales en la perspectiva de los estudios científicos. René Wellek dedica sus reflexiones a la naturaleza de la historia literaria –así como Cysarz- en el capítulo XIX del libro. Es allí donde explica el concepto de periodo. Argumentando la solidez de la historia de la literatura, es decir, superando la apariencia de que una obra de arte sea autónoma y discontinua de las que la rodean, la periodización tiene estrecha relación con “la literatura como un sistema de obras que, con la acumulación de otras obras nuevas, va cambiando constantemente sus relaciones, creciendo como un todo cambiante” (Wellek

⁴⁶ En Wellek y Warren (1966, capítulo XIX).

& Warren, 1966, p. 307). La idea de cambio o evolución aquí se apoya en la biología en la línea en que la ciencia literaria no postula una serie⁴⁷ de cambios en un sistema, sino la explicación sobre la finalidad de esta serie de cambios. A diferencia de la posición en biología, la historia de la literatura observa un proceso en referencia a ciertos valores: “La historia solo puede escribirse con referencia a esquemas de valores, y estos esquemas han de ser extraídos de la historia misma” (Wellek & Warren, 1966, p. 310). Para ello, Wellek explica que es necesaria la verificación de relaciones literarias entre los autores. Paraphrasing Wellek, en nuestro caso, para comprender la historia de la poesía peruana del siglo XX, habría que conocer las relaciones como semejanzas, oposiciones, verdaderas influencias, no solo entre ellos, sino en la línea anterior: desde el vínculo de Manuel González Prada con el Romanticismo, hasta la proyección de este en el aspecto “modernizante” que impera en el desarrollo del siglo. En resumen: “La fijación del puesto exacto de cada obra en una tradición es la primera tarea de la historia literaria” (Wellek & Warren, 1966, p. 312). Cabe destacar que para Wellek los aspectos relevantes en la evolución literaria se encuentran naturalmente más próximos a cuestiones del metro y dicción que a lo temático.

Acerca de la periodización, Wellek expresa primero sus reticencias sobre algunos puntos. En primer lugar, sobre el error de entender el período como “un ente cuya naturaleza ha de intuirse, o la tesis nominalista extrema de que el período es una simple etiqueta lingüística para cualquier espacio de tiempo en estudio para fines descriptivos.” (Wellek & Warren, 1966, p. 315). Cuestiona, además, que los periodos se encuentren supeditados a los cambios políticos; esta perspectiva solo conduce a dejar que la lógica de la historia

⁴⁷ Hay que entender aquí que, aplicado a nuestra investigación, se adopta el concepto “serie” sobre la base de los postulados de Juri Tinianov. Es necesario discernir la intención histórica de explicar la serie literaria, de simplemente aplicar un insuficiente criterio de organización cronológica para apreciar la poesía peruana del siglo XX. El concepto de serie literaria de Tinianov implica la comprensión de una evolución del fenómeno poético en nuestro caso. Sobre el término, remitimos al ensayo “Sobre la evolución literaria” de Juri Tinianov en Todorov (2011). También en López Casanova (2005, p. 39).

política y social explique la cuestión literaria. En tercer lugar, discute aquello que sucede exactamente con nuestra periodización de la poesía peruana del siglo XX, pues el problema de la mezcla de términos con los que se asignan los periodos se proyecta en toda historia de la literatura, incluidos nosotros. Así, los términos literarios se combinan con los políticos, con términos de la historia del arte, de la historia eclesiástica, entre otros. Ya que se denominan los periodos más allá de los movimientos –pues los representantes de estos no se nombran o reconocen bajo el nombre que los historiadores o la crítica les asignan a sus periodos-, hay que ser conscientes de que estos movimientos ayudan a interpretar el periodo, pero no lo determinan.

Para Wellek, en suma, el periodo debe fijarse mediante criterios netamente literarios. El punto de partida debe ser la literatura y si se coincide con lo político, lo social o lo intelectual es aceptable, pero no determinante. “El periodo no es más que una subsección de la evolución universal” y, por lo tanto, se debe observar el esquema de valores que proceden de la misma historia susceptibles a cambios.⁴⁸ Esto no debe entenderse sin una conexión con los factores sociales que determinan la dirección estética que se asume en un determinado periodo. “Una explicación de estos cambios de dirección carga el acento en interferencias y presiones externas del medio social.” (Wellek & Warren, 1966, p. 320).

Wellek define el periodo de la siguiente manera: “Un período es así una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse.” (Wellek & Warren, 1966, p. 318). Probablemente, este sea el fundamento o la esencia del concepto sobre el que han continuado desarrollando otros autores como Vítor Manuel Aguiar e

⁴⁸ Esta postura es determinante, por ejemplo, en la argumentación sobre la diferencia entre el tercer y cuarto periodos de nuestra lírica que exponemos en el cuarto capítulo.

Silva, quien justamente cita esta definición.⁴⁹ Lo importante a destacar en la concepción de Wellek es que, si bien el periodo procede de las prácticas literarias, este no se puede desentender del proceso histórico general:

Debe advertirse con toda claridad que una época no es un tipo ideal, ni un modelo abstracto, ni una serie de conceptos de clase, sino una sección de tiempo dominada por todo un sistema de normas que ninguna obra de arte llegará nunca a realizar en su integridad. La historia de un periodo consistirá en exponer los cambios de un sistema de normas a otro. Aunque un período es, pues, una sección de tiempo a la que se atribuye alguna clase de unidad, es evidente que esta unidad solo puede ser relativa. Significa simplemente que durante dicho período se ha realizado del modo más pleno un determinado esquema de normas. (Wellek & Warren, 1966, p. 319).

En cuanto a la descripción de los periodos –vinculados a la dialéctica de la ruptura y continuidad que implica la evolución literaria, como la entienden los formalistas; y semejante a los principios que postula Raymond Williams sobre lo emergente, dominante y residual; o a las posturas de Viktor Shklovski y Juri Tinianov⁵⁰- cabe observar su dinamismo y entender “la decadencia de una convención y la aparición de otra”, de manera que la decadencia exige una natural “aparición de un nuevo código”. Por eso, para Wellek, la imagen de un movimiento pendular es la que mejor describe la dinámica de la evolución en la que se encuentran interrelacionados los periodos.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva “La periodización literaria” (1972)⁵¹

⁴⁹ Cabe mencionar que René Wellek será un constante referente en los siguientes autores que revisaremos. Esto confirma la importancia fundacional de sus teorías.

⁵⁰ Sobre estos últimos, Jauss explica: “En cada época coexisten, según Viktor Sklovskiy y Yuriy Tynyanov, varias escuelas literarias, y una de ellas representa la cima canonizada de la literatura; la canonización de una forma literaria conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que *conquistan el lugar de la más antigua*, llegan a convertirse en fenómeno de masas y, finalmente, vuelven a ser desplazadas a su vez hacia la periferia” (Todorov, 2011, p. 156).

⁵¹ En Aguiar e Silva (1982, capítulo VII).

Otro de los referentes ya clásicos de teoría literaria es el libro *Teoría de la literatura* del profesor portugués Vítor Manuel Aguiar e Silva. En el capítulo dedicado a la revisión de la periodización en literatura se exponen, con lucidez, algunas precisiones fundamentales. En primer lugar, coincide con los anteriores autores acerca de las más importantes limitaciones en la práctica de la periodización. Así, se inicia una enumeración con la inconsistencia de los siglos como valores absolutos para medir los movimientos artísticos; la insuficiencia de basarse automáticamente en aspectos solamente políticos o sociales para determinar los periodos literarios (literatura isabelina, por ejemplo);⁵² la heterogeneidad de la perspectiva y valoración de los periodos reflejadas en los rótulos arbitrarios, además del poco fundamento que estas divisiones concentran; la vacuidad del nominalismo; el carácter metafísico de periodos eternos como el romanticismo, por ejemplo.

En segundo lugar, Aguiar e Silva propone los criterios que deberían orientar la periodización: “El punto de partida tendrá que ser la propia realidad histórica de la literatura, las doctrinas, las experiencias y las obras literarias” (Aguiar e Silva, 1982, p. 246). Si es posible seguir el desarrollo del sistema o sistemas que configuran el periodo, se está asumiendo el carácter histórico y literario de este y se evita la aproximación nominalista y metafísica que el autor cuestiona. En una sección de tiempo determinada, se deben observar los elementos que convergen de manera organizada, bajo una determinada constelación de valores para otorgarle al periodo una identidad literaria. Esta es una reconocida aproximación estructuralista al tema de la periodización que procura aprehender el estilo de época sobre el que se erige el periodo.

⁵² “Esto no significa, sin embargo, que no deba reconocerse la profunda acción dialéctica de los factores sociopolíticos sobre el fenómeno literario, o que no deba admitirse, de modo más particular, el relevante influjo de los cambios sociales en la transformación de las estructuras literarias.” (Aguiar e Silva, 1982, p. 245)

Cada periodo se define por el *predominio*, no por la vigencia absoluta o exclusiva, de determinados valores. Tal concepción de los períodos literarios admite la coexistencia de estilos diversos al mismo tiempo y en la misma área geográfica, al contrario de lo que piensan quienes, dominados por una indemostrable filosofía hegeliana de la historia, reducen todas las manifestaciones artísticas de una época a un único patrón -el que resultaría de un *Zeitgeist* fantasmagóricamente omnímodo. Un período no se caracteriza por una perfecta homogeneidad estilística, sino por el predominio de un estilo determinado (Aguilar e Silva, 1982, p. 248).

Por otro lado, indica la manera en que los periodos se imbrican, no se suceden uno a continuación del otro como si se tratara de piezas monolíticas. “El proceso de formación y desarrollo de un período literario es lento y complejo, y en cada nuevo período subsisten, en grado variable, elementos del anterior” (Aguilar e Silva, 1982, p. 249) Por ello, insiste en que las fechas que se establecen solo sirven en su valor representativo de un momento particular del periodo.

Como resumen, Aguilar e Silva cita a Afrânio Coutinho, quien indica la manera de confeccionar “el cuadro del continuo desarrollo del proceso de la literatura como literatura” (Aguilar e Silva, 1982, p. 250):

1. Estudio de las características del estilo literario dominante y de la evolución estilística.
2. Reconocimiento de los principios estéticos y críticos que configuran el sistema de normas.
3. Definición e historia del término que lo designa.
4. Relaciones entre literatura y otras actividades que confirmen la unidad del periodo como manifestación.
5. Relaciones entre las literaturas nacionales del periodo.

6. Causas de nacimiento y muerte de las normas del periodo, donde se expliciten las causas de orden interno o literario y las de orden extraliterario o social y cultural.
7. Análisis de obras individuales en relación con el sistema de normas para evidenciar cómo pueden ser representativas del periodo. No se debe basar en aspectos (como el autor o el ambiente) fuera de sus características estético estilísticas.
8. Análisis de géneros literarios dentro del periodo que expresen su adecuación a las normas del periodo o su irrelevancia en el desarrollo espontáneo de estos géneros.

Finalmente, Aguiar e Silva cierra sus reflexiones destacando la necesidad de un apropiado saber histórico de la época (que abarque importante información sobre distintas artes) y el evidente carácter de literatura comparada que posee el tema. Esto expresa una implicancia fundamental, porque las siguientes propuestas relevantes aparecen en autores y obras asociadas a este ámbito de los estudios literarios: la literatura comparada.

Claudio Guillén “Periodos polifónicos y corrientes literarias” (2005)⁵³

Guillén parte desde una escuela comparatista y asume la perspectiva de interacción de la historia literaria, la historia y la historia social. Es decir, mantiene el rasgo multidisciplinario que se repite desde las propuestas de René Wellek. Un primer punto importante sobre el que deslinda Guillén se trata de la manera como se suele asumir la estructuración del tiempo histórico: existe una apuesta por la discontinuidad y otra por la continuidad. La primera procura explicar el periodo de manera autónoma a partir de los valores dominantes de un determinado momento. La segunda insiste en el fluir con evidentes contactos entre etapas anteriores y posteriores y un carácter heterogéneo dentro

⁵³ Acápito inserto en el capítulo “Las configuraciones históricas: historiología” de su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Guillén (2005). La primera versión de este estudio apareció en 1985 bajo el sello catalán *Crítica*.

de un mismo periodo. Evidentemente, la segunda opción se avizora como la más propicia, porque ella implica una realidad clara en la puesta en práctica del periodo: la diversidad, el cambio, la contradicción en él, superposiciones, distintos ritmos y duraciones, confrontaciones y disconformidades que surgen en las manifestaciones literarias de cada época.

De esta línea diacrónica, procede el concepto de periodo para Guillén: “el periodo se presenta como una superposición o interrelación estructurada, o [...] un sistema de corrientes fundamentales y constituyentes, algunas de las cuales proceden del periodo anterior, mientras otras [...] siguen fluyendo y evolucionando hacia el futuro” (Guillén, 2005, p. 338). Basado en Istvan Sötér, Guillén propone el carácter polifónico de los periodos, porque en uno solo se aprecian tendencias y hechos literarios que implican una interacción de signos o características de lo nuevo y de lo viejo que no necesariamente se oponen, sino que se matizan y hasta se asimilan. Un ejemplo evidente de esto sucede en los poetas César Vallejo y Alberto Hidalgo que presentan obras como *Los Heraldos Negros* (1918) y *Panoplia lírica* (1917) cargadas de modernismo, a la vez que de señales evidentes de un tránsito hacia la vanguardia. “El itinerario temporal de la literatura es un proceso complejo y selectivo de acrecentamiento. Los sistemas literarios evolucionan de una manera singular, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de novedades, el efecto retardado de otras” (Guillén, 2005, p. 340).

Carlos García Bedoya “El concepto de periodo en la historia literaria” (2004)⁵⁴

Quizá el autor peruano que ha demostrado una profunda reflexión sobre el concepto “periodo” a partir de una publicación con una propuesta práctica sólida sobre

⁵⁴ En García Bedoya (2004, capítulo I).

periodización de nuestra literatura, en líneas generales, sea Carlos García-Bedoya. Desde la primera versión de su libro aparecida en 1990 hasta la segunda edición corregida y ampliada de 2004, el autor ha desarrollado diversas argumentaciones sobre la historia de nuestra literatura desde una discusión teórica. Por eso mismo, el primer capítulo de base en su libro pretende revisar las definiciones del concepto que sostiene sus reflexiones y propuestas.

Lo primero que explica son las objeciones a las perspectivas desde las que se ha pretendido abordar el concepto y que bien se refleja en nuestras historias literarias peruanas: aproximación “naturalista ingenua” (de carácter positivista con un respaldo en el “Zeitgeist” y un vínculo determinante entre lo literario y las etapas de la vida humana y hasta los fenómenos naturales), aproximación “nominalista extrema” (con nomenclaturas arbitrarias y vacías se pretende describir homogéneamente un periodo), aproximación a partir de épocas culturales (homogenización bajo orientaciones europeas limitadas a las metrópolis), aproximación por generaciones (descripción que no refleja la unidad orgánica, sino que encubre propuestas divergentes a los jóvenes elegidos que enfrentan valores establecidos).

Las conclusiones a las que García Bedoya arriba son tres: no se puede creer que existen periodos naturales que imponen reglas fijas y determinantes; la relación con los sucesos históricos no debe imponerse, sino debe servir para encontrarle el sentido al periodo; el valor científico del periodo implica un análisis sin abstracciones vacías ni generalizaciones. Por ello, para el autor, una de las propuestas más sólidas en la caracterización del concepto es la de René Wellek. De ella, rescata la necesidad de delimitar el periodo con criterios literarios; pero unidos a los procesos históricos. Observa que las fechas que se proponen en los periodos no deben entenderse como rígidas barreras, sino solo como puntos de referencia. De Aguiar e Silva, enfatiza que los periodos no

presentan su constitución de manera homogénea, sino que se producen, al interior de este, tensiones entre la ley de continuidad y la ley de cambio, quizá de la manera como lo entendía Octavio Paz con la evolución de la poesía. Esto conduce al cambio literario, cuando se nota el agotamiento de recursos o, como lo aprecia Wellek, cuando -como un cambio interno- se reconoce una renovación creativa y -como un cambio externo- se manifiestan los cambios sociales, intelectuales y culturales que lo motivan. De ello se sigue la propuesta de Jan Mukarovsky que explica la necesidad de examinar las relaciones entre la literatura (estructura artística que provoca un cambio interior) y otras prácticas humanas (cambio exterior desde lo social y cultural) que expliciten los aspectos literarios y no literarios que producen un periodo. Sobre Juri Tinianov, destaca su propuesta de entender la obra literaria como un sistema que implicaría a la literatura como un sistema de sistemas que evoluciona a partir de un esquema de “sustitución” de sistemas. Del marxismo, rescata los vínculos necesarios que se encuentran entre la literatura y la sociedad, entendidos bajo la reproducción de las estructuras. La literatura, como sistema de sistemas reproduce la lengua, el imaginario social o la visión del mundo, a la vez que presenta sus propios códigos de organización y de representación. Para dinamizar esta apreciación, echa mano de Hans Robert Jauss: “la función de la obra de arte no es solamente representar lo real, sino también crearlo” (García Bedoya, 2004, p. 29). Asimismo, explica la medida de la autonomía de la literatura en relación con otras praxis humanas bajo el concepto de Karel Kosík: “la economía no genera la poesía, ambas son producto de la praxis humana” (García Bedoya, 2004, p. 29). Con todo esto, García Bedoya sustenta la necesidad de observar el periodo dentro de lo literario y determinar el lugar y la relevancia de aspectos extraliterarios en su configuración. Finaliza con la postura de Domingo Milani para entender la praxis literaria dentro del “capítulo cultural” que se encuentra inserto en la “historia social”.

La propuesta de periodo de García Bedoya se encuentra también en la línea dialéctica de literatura-cultura-sociedad. Por ello, el periodo se encuentra determinado tanto por el contexto social y cultural como, además, por una dinámica literaria interna. Los periodos se aprecian bajo criterios históricos, pero no se subordinan a la historia tradicional. Esta dinámica característica del periodo se basa en Raymond Williams y los criterios de las secuencias emergentes, dominantes y residuales. En este sentido, la propuesta de García Bedoya se basa en la exposición del sistema dominante, pero que incluye secuencias hegemónicas, residuales y emergentes en un panorama, evidentemente, polifónico. A diferencia de nuestra propuesta, el orden de jerarquía de los conceptos que el historiador propone es la siguiente: etapa → periodo → secuencia. Cabe resaltar que el autor aplica nombres a los periodos como descripción histórico social.

1.4.3. Breve evaluación de la aplicación el concepto en las historias de la literatura peruana.

Por cierto, Carlos García Bedoya cuestiona la aplicación bastante relativa del periodo en las historias de nuestra literatura. Es evidente que en ellas existe un empleo negativamente ecléctico, porque trastoca jerarquías en los términos “periodo”, “movimiento”, “escuela”, “etapa”, “generación”, etcétera. Así, nuestras historias de la literatura peruana asumen, en su mayoría, desordenadamente, diferentes categorías para crear rótulos a los que les corresponden diferentes características. En otras palabras, se está midiendo con diferentes aparatos o herramientas un mismo fenómeno: el resultado será, por supuesto, tan irregular como hoy apreciamos en la interpretación de autores desde Luis Alberto Sánchez hasta Ricardo González Vigil.

Para García Bedoya, los problemas de fondo en las historias literarias peruanas residen en restringir su observación a la escritura culta y la asunción del proceso literario como

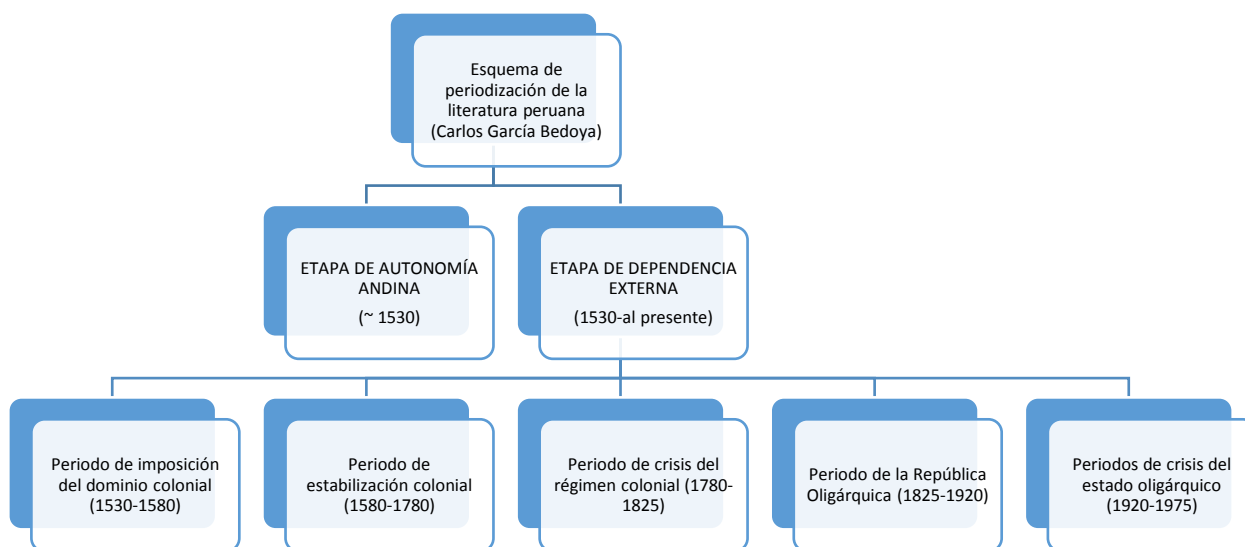
una articulación evolutiva y gradual, porque esta visión implica una incapacidad de percibir la polifonía de los periodos debido a la coexistencia de secuencias literarias que confieren el carácter hasta contradictorio al periodo mismo. Habría una tendencia por asumir un periodo plano y armonioso en lugar de uno dinámico y conflictivo. Por otro lado, muchas de las historias literarias peruanas siguen el modelo europeo para configurar esquemas de secuencias que reflejan aspectos de la metrópoli de manera homogénea y hasta con carácter de unicidad. Por ello, García Bedoya insiste en las propuestas de Cornejo Polar acerca de los sistemas que constituyen la literatura peruana. En esta línea, los periodos no registran uno de los vacíos de la literatura popular que significa el origen multilingüe que reside en nuestro país. Por ello, el sistema culto, que él prefiere llamar “ilustrado” ocupa de manera “compulsiva” la situación dominante en los periodos.

En el capítulo II de su libro, García Bedoya se concentra en mostrar directamente -en los casos concretos de Riva Agüero, Sánchez, Tamayo Vargas, Porras Barrenechea, Tauro del Pino-, las irregularidades en la periodización de la literatura peruana. No se problematiza la organización en periodos, sino que se aplican de manera empírica. A pesar de los errores, destaca la propuesta de José Carlos Mariátegui que no cae en correlaciones mecánicas entre literatura y sociedad, pero que supera el enfoque inmanente del fenómeno literario. Con todo, Mariátegui no desarrolla el concepto de periodo como segmentación o corte cronológico, sino como una señalización de tendencias; por lo que García Bedoya sugiere entender el concepto de “vertiente” donde se aplica el periodo.

En los demás casos, se exponen los problemas del caótico manejo del concepto: empirismo acrítico, segmentaciones bajo patrones de la historia tradicional, segmentaciones mecánicas de corrientes europeas. Así, el trabajo de Sánchez, además de presentar un corte positivista, con deficiencias y arbitrariedades, se circunscribe en el sistema culto y acusa un problema de fondo: mezcla criterios de segmentación histórica

con criterios literarios; por ejemplo, hay un periodo denominado “conquista” y otro “contemporáneos” o “apogeo y decadencia del barroquismo”. La unidad del periodo se dicta por lo cronológico y no por una orientación de unidad literaria. La delimitación de periodos es arbitraria y, en suma, sus criterios de periodización resultan caóticos. Por su parte, Riva Agüero propone una periodización a partir de la mezcla también de criterios históricos y literarios de manera empírica. Tamayo Vargas secunda a Sánchez y adolece de un nominalismo puro y arbitrario -por ejemplo: “medio siglo de literatura peruana última”-, una combinación acrítica de criterios estéticos e históricos. En el caso de Porras, el criterio histórico prevalece en periodos anónimos. Finalmente, Tauro del Pino sigue el camino de Porras y ofrece criterios puramente históricos en su periodización.⁵⁵

Ante esta deficiencia, García Bedoya basa su periodización sobre la base de la propuesta de Pablo Macera de dos etapas en nuestra historia: autonomía andina y dependencia externa. Así, el concepto de “etapa” contiene al de “periodo”, es decir, en esta segunda etapa concibe cinco periodos que concuerdan con la base de las propuestas de Mariátegui.



⁵⁵ El desarrollo profundo de la periodización en las historias de la literatura peruana se amplía en el segundo capítulo de nuestra tesis destinado a una revisión del estado de la cuestión.

Con esto se asumen los periodos bajo criterios históricos, pero no subordinados a la historia tradicional y las fechas actúan bajo el carácter de índices o indicadores, es decir, como puntos de referencia. Para efectos de nuestra tesis, la interpretación que García Bedoya realiza sobre el “periodo de crisis del estado oligárquico (1920-1975)”. En él, observa dentro del sistema de la literatura ilustrada una secuencia emergente denominada “regionalismo” y otra secuencia emergente denominada “vanguardismo”. Ambas desplazan al modernismo residual del periodo anterior. Así, la secuencia dominante por varios años será el vanguardismo y de él se aprecian dos vertientes: una orientación regionalista (en autores como Vallejo y Churata) y una orientación cosmopolita (en autores como Adán, Moro y Westphalen). La década de 1920 fue la del auge del vanguardismo, mientras que la década de 1930 significó un receso del vanguardismo y una consolidación del regionalismo (también entendido como una vuelta al orden por algunos otros autores). Para 1945, emerge una nueva secuencia de poesía ilustrada reconocida por él como “posvanguardia” o “neovanguardia” que alcanza hasta la década de 1970 que es el punto en el que Carlos García Bedoya pone el límite deliberadamente a su percepción de la periodización de la literatura peruana.

1.4.4. Proyecto de periodización para aplicarlo en la revisión de la primera mitad del siglo XX y en la propuesta de la segunda mitad del siglo XX de nuestra poesía.

En síntesis, nuestra propuesta de periodización de la poesía peruana del siglo XX, parte de una observación aplicada con un corte relativo; es decir, asimos el siglo XX como muestra de un momento extenso del proceso de nuestra lírica. El término “siglo” no se encuentra restringido por radicales fechas históricas exactas. Nuestra perspectiva del siglo XX abarca los últimos años del siglo XIX y se proyecta hacia los primeros del XXI para observar la evolución dinámica de los periodos que podemos ubicar en este segmento. En

otras palabras, nuestro “siglo” de muestra abarca más de cien años.⁵⁶ Los periodos de la lírica que reconocemos en él son cuatro y la extensión de cada uno varía. Asimismo, dentro de cada periodo se observan manifestaciones heterogéneas que no impiden apreciar la tendencia que caracteriza la predominancia esteticoliteraria del periodo. A pesar de que, evidentemente, la mecánica literaria de las prácticas artísticas motiva el cambio literario, es evidente que los aspectos externos a lo literario y más próximos a lo cultural, social y político intervengan en las motivaciones estéticas. Por ejemplo, cabe traer a colación la propuesta con la que Sinesio López observa el desarrollo del Estado, la sociedad y la política del Perú durante el siglo XX en su libro *El dios mortal* (1991). Para López, el siglo XX se encuentra marcado por ciclos culturales que él ha periodizado bajo los siguientes años: 1885-1920, 1920-1933, 1934-1956 y 1956 hasta el año de publicación del libro. Según López “estos ciclos culturales están ligados a tiempos políticos relativamente homogéneos, lo cual muestra una vez más que la cultura es un momento de la política” (López, 1991, p. 45). Más allá de compartir sus fundamentos y las segmentaciones que realiza, resulta interesante resaltar algunas coincidencias con nuestra periodización que, en efecto, podrían señalar vínculos inobjetables entre la expresión literaria y el entorno. En primer lugar, Sinesio López inicia su percepción del siglo XX a partir del año 1885 a partir del cual se desarrolla la derecha civilista. De la misma manera, ese año fundamental podría proponerse como el de las primeras manifestaciones modernistas teóricas de Manuel González Prada y poéticas de José Santos Chocano, como se verá más adelante. Por cierto, la relación entre el modernismo y la República Aristocrática parece inobjetable dada la cantidad de estudios al respecto. En segundo lugar, el año 1920 se considera el de transición desde el civilismo a una etapa

⁵⁶ Se trata de algo parecido a la concepción que sobre el término se presenta en el libro de Leticia Reina y de Ricardo Pérez *Fin de siglos ¿fin de ciclos? 1810, 1910, 2010* donde se explica la prolongación del concepto “siglo” más allá de las cifras cerradas que computan cien años de duración.

de revolución y reforma. Por cierto, desde nuestra perspectiva sobre la lírica, se trata del año 1918 el que anuncia este cambio que se consolida recién en 1922. El vanguardismo, asumido como el segundo periodo de nuestra lírica asumirá los años propuestos por López hasta entrada la década de 1960. A tan extenso periodo, sin embargo, corresponden relativamente los cambios que señala López si se tienen en cuenta las etapas que se desarrollan al interior del vanguardismo. La primera etapa de eclosión se ubica entre los años veinte y treinta. De esta manera, la segunda oleada para López se da entre 1920 y 1933. Para nuestra periodización, la segunda etapa de vuelta al orden se desarrolla entre 1930 y 1945 que podría vincularse aproximadamente con los cambios que López destaca entre 1934 y 1956, que caracteriza como el tercero, “el más pobre de la historia cultural del Perú por las características contrarrevolucionarias de este período, con la excepción del pequeño paréntesis de 1945 a 1948” (López, 1991, p. 48). La tercera etapa del vanguardismo propuesta por nuestro trabajo es la que encarna la conocida generación del 50 que se desarrolla hegemónicamente durante la década de 1950 y el inicio de los años sesenta. Habría que considerar que los sucesos que marcan el cambio de 1956 en adelante se deben enfocar en nuestra periodización a partir de sus efectos desde 1964, con lo que se inaugura el tercer periodo de nuestra lírica. 1956 se asume como el inicio de un periodo reformista demoliberal que “resucita la vieja problemática de los años ’30, deformándola. La semicolonialidad es reemplazada por la noción ambigua de dependencia y la semifeudalidad por la noción descriptiva y ecológica de colonialismo interno. Los nuevos intelectuales -la mayoría reformista y algunos revolucionarios- que aparecen en la escena cultural en la década del ’60 son los sustentadores de esta problemática deformada expresando no sólo un prurito renovador en el análisis de la realidad peruana sino también la intención de depurar las viejas nociones cargadas de prejuicios y pasiones políticas” (López, 1991, p. 48). Aunque las fechas culturales, sociales y políticas de López no

coincidan exactamente con las que proponemos sobre la base de la publicación de obras determinantes, estas oleadas extraliterarias expresan una natural relación con los periodos de nuestra lírica y se vinculan a partir de intervalos o rangos que se intersecan.

Periodización extraliteraria (Sinesio López)	Periodo 1 (1885-1920)	Periodo 2 (1920-1933)		Periodo 3 (1934-1956)	Periodo 4 (1956-1990)	
Nuestra periodización literaria (lírica peruana)	Periodo 1 ([1885] 1901-1918) Inicio [1885: “Conferencia en El Ateneo de Lima” Manuel González Prada] 1901: <i>Minúsculas</i> Manuel González Prada Finalización 1918: <i>Los heraldos negros</i> César Vallejo	Periodo 2 Etapa 1 (1922-1930) Inicio 1922: <i>Trilce</i> César Vallejo Finalización 1930: Fin de <i>Amauta</i> y del <i>Boletín Titikaka</i>	Periodo 2 Etapa 2 (1930-1945) Inicio 1931: <i>Hollywood</i> Xavier Abril Finalización 1945: <i>Urpi</i> Mario Florián	Periodo 2 Etapa 3 (1945-1964) Inicio 1945: <i>Reinos</i> Jorge Eduardo Eielson Finalización 1961: <i>¡Oh, hada cibernética!</i>	Periodo 3 (1964-1991) Inicio 1964: <i>Comentarios reales</i> Antonio Cisneros Finalización 1989: <i>Angelus novus</i> Enrique Verástegui	Periodo 4 (1991-a la fecha) Inicio 1991: <i>Symbol</i> Róger Santiváñez

Como se aprecia, la identificación del cambio literario que comienza a cerrar un periodo y que da pie a uno nuevo, en cada caso, se encuentra consolidado por una obra o poemario que cumple la función de hito por cuestiones metodológicas. Tal y como se desarrollará en los siguientes capítulos de nuestra tesis, la argumentación sobre la naturaleza de cada uno de estos periodos se orienta en función de la reinterpretación de lo que hasta ahora se ha asumido dentro de los estudios literarios y crítica sobre nuestra poesía. De esta manera, los periodos propuestos por nuestra investigación corresponden con las nociones canónicas de nuestra historia literaria como se observa en el siguiente cuadro:

<i>Periodización canónica</i>	<i>Nuestra periodización</i>
Modernismo	1er periodo (modernismo)
Vanguardia, Generación del 50	2° periodo (vanguardismo)
Generación del 60, Generación del 70, Generación del 80	3er periodo (innominado)
Generación del 90, Generación de los 2000	4° periodo (innominado)

La ventaja de asumir cuatro periodos en el desarrollo de nuestra poesía durante el siglo XX radica en sincerar la interpretación de una evolución a partir de una mirada de más de una década entrado ya el siguiente siglo. De modo que la perspectiva histórica se encuentra de nuestro lado y nos provee la ventaja de poder reformular algunas consideraciones que se mantienen vigentes tanto en los libros escolares como en las historias de nuestra literatura y en postulados críticos. Una de ellas es acabar con la aceptación de que el posmodernismo, en nuestra lírica, tiene el mismo carácter de periodo que el modernismo o la vanguardia. La segunda, se trata de reformular la idea de que el segundo periodo corresponde a la vanguardia y a la posvanguardia que no es otra cosa que confundir nuevamente con el término “pos” una evolución espontánea de una línea bastante múltiple de un periodo. El vanguardismo, como preferimos entenderlo, corresponde con el segundo periodo de carácter bastante heterogéneo y extenso que incluye diversas manifestaciones -entre ellas escuelas, movimientos corrientes y una generación- como la vanguardia (el conjunto de escuelas que, más bien, se aprecian como múltiples características e influencias en la poesía peruana), el nativismo, el cholismo o el indigenismo. Este segundo periodo incluye aquel grupo de poetas reconocidos dentro de la generación del 50, pues, como se verá en el tercer capítulo de nuestro trabajo, ellos confirman los alcances literarios iniciales de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. El tercer periodo de nuestra propuesta permite afianzar las tendencias que

reúnen a los poetas conocidos canónicamente por los rótulos de generaciones (del 60, 70 y 80) y explicita el cambio literario, político y cultural que comenzó a consolidarse en los años de la década de 1990 y que viró la ruta de la expresión poética peruana hacia una diversificación mayor aún que la del segundo periodo.

Uno de los riesgos más evidentes al momento de aplicar un sistema de periodización lo constituye el factor de atomización de las manifestaciones líricas de nuestro país. Por ello, considerando las reflexiones de Claudio Guillén (2005): “Nada menos histórico que el atomismo a ultranza, la descripción de hechos únicos, aislados de todo contexto.”,⁵⁷ nuestra propuesta procurará expresar la evolución secuencial que destaque las conexiones entre los periodos, así como los evidentes distanciamientos que marcan las fronteras entre ellos. Este es el principio para entender el estado actual de nuestra lírica: rastrear el derrotero que trasciende el siglo XX -a pesar de nuestro título- considerando la manifestación de nuestra poesía contemporánea como una continuidad, tal como lo observa Wáshington Delgado.

1.4.4.1 Una alternativa de periodización que asuma el posmodernismo poético como una última etapa del modernismo

Como lo señalamos, solo restringiéndonos a la lírica nacional, en el marco de la poesía, considerar un periodo denominado “posmodernismo” y mantenerlo en la misma jerarquía que el modernismo o del vanguardismo, por ejemplo, resulta poco convincente si apreciamos que los poetas hegemónicos que lo integran -Valdelomar, Eguren, Vallejo- se

⁵⁷ “Todo momento, todo sistema, toda recepción, todo elemento ha de incorporarse a una serie activa, una secuencia, con objeto de construir un relato. Todo elemento ha de contribuir al impulso de la narración, haciéndola adelantar. Como mínimo, cada componente ha de relacionarse con otros. Es lo que ya denominamos conexiones o concepciones intertemporales. Nada menos histórico que el atomismo a ultranza, la descripción de hechos únicos, aislados de todo contexto” (Guillén, 2005, p. 348).

asumen desde la crítica como poetas modernistas tal y como se comprobará en el tercer capítulo de la tesis.

Si el término «modernismo» es complejo, el de «posmodernismo» no lo es menos, y aun puede decirse que -sobre todo en estas últimas décadas- la discusión sobre esta segunda noción ha sido sometida a una revisión tan intensa que ya no entendemos por el membrete lo que hasta hace poco entendíamos. (Oviedo, 2012, p. 11).

Es mejor entender que el posmodernismo resulta una última etapa del modernismo, pues el carácter de la poesía lírica que los autores ejecutan en este momento tan breve entre el modernismo y el vanguardismo mantiene aspectos fundamentales del ritmo, la temática, la estética, del ecléctico modernismo. De tal modo que otorgarle la jerarquía de un periodo solamente debido a los cambios que se aprecian claramente en la narrativa, no debería incluir la producción lírica. El término, más bien, se tiñe en la ambigüedad de entenderse como la poesía posterior al modernismo o corre el riesgo de confundirse con la posmodernidad.

Además, hay que preguntarse que si el postmodernismo es una crítica y depuración del modernismo, ¿cómo llamar lo que realiza el mismo Darío en *Cantos de vida y esperanza*? Las semillas del cambio están allí, en el corazón mismo del canon modernista, lo que confirma esa capacidad del movimiento para la renovación y la revisión autocrítica, rasgo moderno si los hay. ¿Y qué decir de la cara americanista que adopta el modernismo en su fase avanzada, que alcanza la cúspide hacia 1900, con *Ariel*? Como ya dijimos antes: el modernismo fue un movimiento que estuvo en constante transformación y evolución, creando desde temprano un terreno fértil en el que podían florecer aportes de distinto signo. (Oviedo, 2012, p. 12).

El periodo de duración del posmodernismo es bastante efímero. Se delimita entre su origen en 1910 o 1914 hasta su declive con el inicio de la vanguardia durante los primeros años de la década de 1920. En cambio, esta brevedad, calza mejor con su naturaleza si

consideramos al posmodernismo como una tercera etapa del modernismo: *Simbólicas* de José María Eguren, publicado en 1911, determinaría el claro momento inicial de dicha etapa. Asimismo, el engranaje que constituye el libro de Vallejo, *Los heraldos negros*, publicado en 1918, entre la etapa final del modernismo y el camino hacia la vanguardia resulta determinante como hito.⁵⁸

Quizá no deba entenderse el postmodernismo -al menos, en sus primeras manifestaciones- como algo contrario al modelo modernista, sino más bien como su *prolongación*, a la que sigue un *dénouement*; en todo caso, no como su directa negación. Se mueve dentro del mismo cauce general, pero incorpora, al menos, tres nuevas direcciones: depuración, crítica y divergencia. La primera está básicamente señalada por un movimiento de *interiorización y repliegue* de las líneas abiertas por la revolución dariana. [...] Los postmodernistas quieren menos adorno y más sustancia, aunque estén guiados por las mismas convicciones y los mismos fines estéticos. La segunda dirección es un regreso al ámbito de lo propio (la provincia, el campo, el mundo doméstico) y a los temas «sencillos», para arrancar de ellos vibraciones inesperadas. Haciendo una indirecta crítica del modernismo (sobre todo de la áurea fastuosidad de su lenguaje), los posmodernistas cultivan una forma de expresión «crepuscular», más mística que pagana y más sombría que hedonista. [...] el esteticismo ha cambiado de rumbo, pero siempre está allí, a veces en el nivel fonético y rítmico del verso, que suena también «raro» o al menos caprichoso.

La tercera dirección del posmodernismo lo lleva al pleno reencuentro con el entorno americano y a la preocupación por cuestiones ideológicas y políticas asociadas con el destino del continente. (Oviedo, 2012, pp. 13-14).

Como lo indica certeramente José Miguel Oviedo, hay demasiadas atenciones como para aceptar que en nuestra lírica existe una separación determinante entre un periodo

⁵⁸ Nótese, además, las observaciones de Wáshington Delgado, quien no considera en ningún momento a José María Eguren como un poeta “posmodernista” y más bien lo define como el que evoluciona a otra estética: “Eguren [...] cancela la poesía modernista, aunque su espíritu se haya formado en esa escuela y, en el fondo, siempre le pertenezca. Eguren crea una nueva sensibilidad y abre caminos novedosos para la creación poética. En sus últimos poemas, sobre todo, rompe definitivamente las formas modernistas e inicia una tarea poética que va a ser perfeccionada luego por el vanguardismo. Para mí, por ejemplo, su vinculación con Oquendo de Amat es evidente” (Cornejo Polar et al., 1982, p. 91).

modernista y otro postmodernista. En realidad, los cauces modernistas continúan como una vertiente espontánea hacia el posmodernismo. En cuanto a nuestra lírica, resulta más conveniente asumir un primer periodo modernista que comienza a gestarse desde aproximadamente 1885 y que alcanza concretar su inicial emergencia con *Minúsculas* de González Prada en 1901, llega a su apogeo dominante con *Alma América* de José Santos Chocano en 1906 y comienza la etapa residual con *Simbólicas* de Eguren. Es más coherente aceptar un descenso residual a partir de la obra de Eguren que un cambio radical como el que constituyó *Trilce* en 1922, como un notorio cambio de periodo. Si se desplaza la etapa del posmodernismo lírico y se incorpora como una etapa final del modernismo, se asume la proyección de nuestra poesía de manera independiente a lo que venía sucediendo, probablemente con más exactitud en la narrativa. ¿Qué es lo que conduce a los críticos e historiadores a pensar que Eguren y Valdelomar pertenecen a un momento diferente del modernista en su obra lírica? Sin duda, los argumentos que soportan esta idea convergen en un punto: estos poetas incorporan elementos realistas (a partir de lugares y costumbres) y sencillos o cotidianos (aplicados en objetos, en animales y hasta en las relaciones familiares) en varios de sus poemas. Pero este matiz solo resulta un detalle relevante, como un marcador de la evolución que resalta entre toda la carga modernista que todavía presenta la mayoría de sus poemas. Nótese el siguiente campo semántico que surge cuando José Miguel Oviedo (2012, pp. 80-82) describe la obra y actitud poética de Valdelomar: elegancia, *belle époque*, *dandy*, *snob*, espíritu cosmopolita, aristocrático seudónimo de “Conde de Lemos”, impulso hacia lo novedoso, tono mágico y lírico. Y sobre José María Eguren: hermético, recóndito, imágenes que disuelven sus referentes en una atmósfera de magia y encanto, más que posmodernista resulta un tardío simbolista, poeta “puro”, cualidades impresionistas en sus acuarelas, “el vocabulario egureniano no es, en sí mismo, demasiado diferente del modernismo áureo:

cromatismos, timbres delicados, espejos de quimeras y juegos de fantasía. Sutiles correspondencias, exquisitez verbal conseguida gracias a un equilibrio de cultismos, arcaísmos y neologismos. Hasta uno de sus colores favoritos es el azul dariano, como puede verse en «La niña de la lámpara azul» (Oviedo, 2012, pp. 82-84).⁵⁹ Sin duda, con Valdelomar, Eguren y el primer Vallejo nace una nueva poesía, pero en claros marcos estéticos del modernismo; sin duda, se aprecia una evolución, pero todavía en los carriles de evidentes recursos modernistas; sin duda, se incorpora lo familiar, lo cotidiano y se aprecia un universo más real, pero que convive con nobles, hadas, damas, niñas, dioses y otros seres lejanos de nuestra experiencia común y afín con un universo también maravilloso. Y, en todo caso, nadie coloca el rótulo de “posmodernista” a José Martí por publicar aspectos realistas de su entorno en *Ismaelillo* (1882) o en *Versos sencillos* (1891), obras anteriores incluso a nuestros Eguren y Valdelomar. Lo realista no puede asumirse como un rasgo suficiente para marcar el cambio lírico a un periodo diferente del modernismo, sino solo como una etapa que bien puede determinar un carácter residual. Con la inclinación a la sencillez o a lo cotidiano y hasta provincial se reorientan ejes de la hegemonía del modernismo, pero no se determina un cambio radical de convenciones literarias que alteren de manera predominante, por ejemplo, la musicalidad y la regularidad en las composiciones de este primer periodo como sí se efectuará durante el vanguardismo.

⁵⁹ Estas descripciones de un poeta modernista parecen oponerse a la primera opinión de Oviedo: “José María Eguren [...] es el que verdaderamente transforma el lenguaje modernista y lo convierte en algo distinto” (Oviedo, 2012, p. 79). Sin embargo, es evidente que lo que pretende resaltar esta valoración es la naturaleza de la poesía egureniana como la primera manifestación indudable de poeta peruano moderno. Esta idea se sostiene con los argumentos de Hugo Friedrich acerca de la lírica moderna y que nosotros abordaremos en el siguiente capítulo de nuestro trabajo.

1.4.4.2. Una alternativa de periodización que replantee el periodo de la vanguardia

Como se ha explicado, los periodos no necesariamente se encuentran determinados por una cantidad de tiempo absoluta e inamovible de años. Por el contrario, se manifiestan y se desarrollan con diferentes dimensiones temporales. Ya que nuestra percepción de la vanguardia se ha establecido bajo los parámetros de las manifestaciones europeas, tratamos de calzar este segundo periodo de nuestra lírica en la dimensión de diez años entre las décadas de 1920 y 1930. Es significativo que la ebullición de la vanguardia corresponda con estos parámetros, pero eso no indica que la estimulación haya cambiado durante los años de la década de 1930 hacia otras manifestaciones que podrían comprometer otro periodo llamado por algunos “posvanguardia”. La vanguardia podría asumirse -como se sustentará en el capítulo tercero de nuestro trabajo- a partir de tres etapas: 1922 a 1930 como la etapa emergente y de hegemonía, 1930 a 1945 como prolongación de la etapa de hegemonía con énfasis en aspectos surrealistas y andinos, 1945 a 1964 (en adelante) como una etapa de transición hacia el nuevo periodo que marca un extraordinario momento residual que apela a una reelaboración de aspectos vinculados con el momento emergente. Esta tercera etapa podría pensarse como un periodo separado, al igual que el postmodernismo, pero mantiene estrechos vínculos con los poetas de la década de 1920, de manera que separar este tercer momento en otro periodo significaría forzar los lazos poéticos.⁶⁰ Esta última etapa coincide con las fabulosas obras de la generación del 50. Por lo tanto, es evidente que el extenso segundo periodo (1922-1964) implica un replanteamiento de dos ambiguos conceptos que corresponden con distintas mediciones: una denominación arbitraria de un momento menospreciado en comparación con otros: la “posvanguardia”; y otro que coincide con una “relativa” generación: la

⁶⁰ Considérese que los jóvenes poetas de la llamada “generación del 50”, durante su formación, leyeron los ecos de los libros póstumos de César Vallejo publicados a partir de 1939. Hay que ponderar este hecho como uno de los más evidentes y determinantes influjos que conectan estas etapas, primera y postrera, de nuestro segundo periodo.

llamada “generación del 50”. Ambos rótulos devienen de la automática intención de encontrar un cambio en nuestra poesía en lapsos de 10 o 15 años. Asumido desde una posición panorámica, este segundo periodo contrasta con el primero. Dentro del segundo periodo, las etapas se pueden reconocer claramente, pero esto no niega el carácter heterogéneo del periodo.

El mismo José Miguel Oviedo (2012) propone algunas explicaciones en la periodización de su perspectiva de la vanguardia latinoamericana. Propone una especie de “primera vanguardia” conformada por tres modelos visibles en Huidobro, Vallejo y Neruda. Una extensión de la vanguardia en la década de 1920 con el ultraísmo, el estridentismo y los contemporáneos (estos dos últimos mexicanos). Un siguiente periodo de “brotes y rebotes de la vanguardia” donde se ubica la diseminación de esta en, por ejemplo, diversos grupos y manifestaciones latinoamericanas como el grupo “Mandrágora” de Chile o el negrismo en Cuba; pero, para efectos de nuestra investigación, aborda el “surrealismo” peruano (Adán, Oquendo de Amat, Abril, Moro, Westphalen) y, brevemente, el nativismo, además de Mariátegui y el indigenismo. Aunque no alcanza a incluir la década de 1950, es significativo que, para Oviedo, los postulados de lo que abarca la vanguardia se fijan claramente aun en corrientes que se desarrollan en los años cuarenta y en escritores como Juan Carlos Onetti que publica su gran obra *La vida breve* en 1950.

Evidentemente, la reticencia de aceptar un periodo llamado “vanguardismo” desde 1922 hasta 1964 podría encontrarse en el principio de las escuelas de vanguardia:

¿Qué es realmente nuevo en la vanguardia? La respuesta se puede desglosar en dos partes o aspectos. Por un lado, es la misma noción de lo *nuevo* lo que la vanguardia exalta como valor supremo; es decir, una negación o contradicción de lo que nos viene dado por la tradición. [...]

Por otro lado, la búsqueda de la novedad supone una indeclinable actitud de rebeldía, de negación o contradicción de todo lo establecido y aceptado, que precisamente provoca su rechazo por ser

estático y conformista. La vanguardia es una revuelta en perpetuo estado de ebullición, una declaración de guerra permanente. (Oviedo, 2012, p. 278).

Esta descripción de la vanguardia no podría calzar con las manifestaciones de la década de 1930 y la primera mitad de la de 1940; pero, como se verá más adelante, en el tercer capítulo de nuestro trabajo, en realidad, no representa una descripción fehaciente del carácter de nuestra particular vanguardia ni siquiera en sus primeros años. La vanguardia peruana no rompió con la tradición de manera radical ni mantuvo una actitud beligerante (quizá aquí se encuentre el germen de las diatribas contra la vanguardia que el propio César Vallejo expuso en “Contra el secreto profesional” en 1927). Nuestra propuesta significará una reformulación de lo que aceptamos hoy como la vanguardia y, por lo tanto, podríamos apelar al término “vanguardismo” que podría insinuar una adopción de años posteriores (“posvanguardia” y “generación del 50”) que en el inconsciente colectivo se encuentran más allá de los años de la década de 1920, pero no tanto de su influjo en la producción poética.

1.4.4.3. Una alternativa de periodización que reemplace el concepto de generación aplicado a la poesía de los últimos años del siglo XX

La segunda mitad del siglo XX se ha caracterizado por haber sido medida con una herramienta útil, cuando se cuenta con poco tiempo de distanciamiento del fenómeno literario: la generación. Como se apuntará en el cuarto capítulo de nuestra investigación, la generación es una medida que implica ciertas consonancias con una evolución física del ser humano, su capacidad productiva y su relación con aquellos coetáneos con los que establece una relación fundamental de engarce de ideas respecto del momento cultural, político e histórico en el que conviven. Debido a la contingente naturaleza del hombre y de la sociedad misma, las generaciones sirven solo como una medida de la que no puede

abusarse mediante una aplicación automática. Por ejemplo, es innecesario e improductivo medir la longitud de una autopista en horas en lugar de precisarla en kilómetros. La velocidad en la que se mueva el vehículo que transite por ella resultará siempre relativa debido a muchos factores y es por eso que las medidas se realizan por kilometraje y no por horas. De la misma manera, en el devenir de la poesía conviene no mezclar periodos con generaciones, porque el resultado será una automatización que no expresa el carácter de nuestra poesía contemporánea, sino que lo relativiza. Este es justamente el error en el que ha caído la historia peruana, la crítica y la escuela al difundir una reiterativa periodización de generaciones por decenios: la generación del 50, la generación del 60, la generación del 70, la generación del 80, la generación del 90 y hay quienes aplican la generación de los dos miles (y en plural). ¿Cómo se denominaría con esa lógica a la actual generación que produce en estos momentos poesía? ¿Serán los poetas de la generación del 2010 o del 10? El resultado resulta tan ridículo como la nominalización abstracta que se ha consolidado en el movimiento modernista y en la vanguardia. Nótese que después de la vanguardia, existe un vacío en la nominalización de periodos y por ello se ha cubierto el *impasse* con la aplicación de las generaciones de diez años de duración, cuando Ortega y Gasset, por cierto, proponía los quince años como duración espontánea de una generación.⁶¹

¿Cuál sería la alternativa para reordenar la segunda mitad del siglo XX de nuestra poesía?

La propuesta surge de los mismos críticos y estudiosos de nuestra literatura. Desde que

⁶¹ Abelardo Oquendo explica que ninguno de los grupos que surge a partir de la segunda mitad del siglo XX pretende institucionalizarse y de allí, quizá, surja la respuesta de por qué no se aprecian movimientos o escuelas durante esta época y no haya quedado otra alternativa que reconocer la evolución de la poesía por los grupos de autores a partir de una falsa identificación por generaciones impuestas. “Ninguno de estos grupos constituye propiamente una escuela o un movimiento, un conjunto coherente de principios, o una poética compartida. El que aparentemente tiene una doctrina, por así decirlo, más explícita, más verbalizada, es el grupo Hora Zero. Pero resulta que cuando se hace la antología *Estos 13* de Oviedo, Oviedo dice en el prólogo que ha estado conversando con ellos y que ha tratado de que establezcan cuáles son las ideas centrales, los ejes ideológicos de este grupo, pero que ninguno pudo señalar con claridad cuáles eran” (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 100).

Alberto Escobar planteara sus cuatro periodos en la introducción a su *Antología de la poesía peruana* (1973), queda claro que, a pesar del magisterio, la indudable cercanía y mutua recepción que ha habido entre las conocidas generaciones del 50 y del 60, se ha repetido que existe un quiebre durante los años sesenta. Por ejemplo, para Mirko Lauer, en 1982, resultaba evidente ubicar tres periodos en la poesía peruana del siglo XX. En su participación en el debate sobre “Literatura y sociedad en el Perú” (“Narración y poesía en el Perú”) procura hacer una comparación entre la poesía de los años 20 y 30 y la actual; es decir, Lauer observa dos periodos diferentes entre ambas. El punto de quiebre lo propone en los años sesenta. La actividad de masas, el proyecto de masas, los poetas de provincia, el populismo en la poesía, los derroteros hacia lo puro, lo político o social y lo indigenista, la conciencia de clase, entre otros factores resumen los paralelismos entre un periodo y otro. Así para Lauer existe

mucha relación, por ejemplo, entre Eguren y Vallejo, y lo que es la poesía de los años 60. En ambos casos nosotros vemos el cierre de una época. Mal que bien, en Eguren además de los elementos de apertura de una nueva poesía, también están los elementos de cierre de toda una tradición formal que comparte con Ureta y otros poetas de este tipo; y en Vallejo vemos el cierre anunciado por Eguren de lo que sería la fase modernista. Con la aparición de la poesía de los años 60, nosotros tenemos el cierre de una fase poética que se abre precisamente en los años 20 y 30, y tras este cierre tenemos un nuevo ciclo de poesía populista, de poesía provinciana, de poesía que trae otros valores. (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 90).

De esto se puede entender que Lauer vislumbre tres periodos: el modernismo, al que pertenece y el que concluye José María Eguren; la vanguardia a la que asocia con Vallejo y fusiona con los años treinta y se cierra en los años sesenta; de manera que un nuevo periodo se inicia a partir de ello. En este sentido las palabras de Lauer (“Con la aparición de la poesía de los años 60, nosotros tenemos el cierre de una fase poética que se abre precisamente en los años 20 y 30”) confirman nuestra propuesta de que la vanguardia se

extiende hasta la generación del 50, la cual surge en 1945 y presenta su etapa residual durante los años sesenta.

Pienso que con las obras de Hinojosa y Cisneros, la poesía peruana da un salto importante en cuanto busca resolver este problema del distanciamiento del país oficial, de los altavoces oficiales [...] a través de la asunción de una temática que de alguna manera pudiera eventualmente vincularse con un proyecto popular o alternativo. Y esa introducción de la historia y de la cultura, como los dos grandes y nuevos elementos de la poesía peruana de los años 60, lo que va a conformarla completamente y a llevar detrás suyo una cantidad de poetas, incluso provenientes de generaciones anteriores, que ven en esta posibilidad de tocar historia y cultura una manera de insertarse ya no en el proceso político de manera directa, como se quiso antes, sino en el proceso de la historia y de la evolución de las ideas. (Cornejo Polar et. al., 1982, pp. 81-82).

Esta introducción de la poesía en la historia oficial para subvertirla a la vez que desarrolla un proyecto popular alternativo calza con lo que percibía Escobar en el cuarto periodo de la poesía peruana que para él se iniciaba con los poetas del sesenta y que reconocía como los “cuestionadores de la tradición”. Asimismo, para Lauer, el cambio literario evidente en la década de 1960 se aprecia también en factores literarios como la influencia de Vallejo (“de los 60 para acá, la presencia de Vallejo, es decir, la manera de poetizar de Vallejo, comienza a ser dejada de lado” [Cornejo Polar et. al., 1982, p. 92]), la “pérdida de fe en la elaboración literaria” y “un impulso hacia un discurso cada vez más directo de la realidad en la literatura” (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 108), que implica un espacio para lo documental, lo objetivo, lo popular, lo social y lo conversacional con los nuevos aires en la poesía. En cuanto a los factores extraliterarios que inciden en el cambio de la década de 1960, Lauer expone la modernización de la industria editorial (“Estos fenómenos conforman una realidad nueva en el campo de la literatura, y el momento en que esto aparece -yo lo ubicaría en algún punto de los años 60- es también el paso de este país a una condición de país no agrario, capitalista, y también de la aparición de un

populismo radical” [Cornejo Polar et. al., 1982, p. 98]) y la desaparición de entidades que controlan los derroteros de lo poético (“Por ejemplo el *Dominical* de *El Comercio*, que agrupaba un número de personas que compartiendo el prestigio del órgano prestigiaban a su vez este suplemento y constituían un efectivo eje de institucionalidad, de direccionalidad y de jerarquización de la actividad poética y literaria de este país; es decir, de allí salía por dónde era, cómo era y qué no era” [Cornejo Polar et. al., 1982, p. 99]).

Por su parte, Abelardo Oquendo observa también un cambio a partir de los años sesenta como punto de quiebre en relación con un discurso lírico con mayor componente social:

Son los precursores de la poesía de los 60, los que hacen esta apertura crítica frente a la realidad y frente al propio quehacer poético.

Me parece que aquí son importantes Pablo Guevara y Washington Delgado. [...] ¿Qué pasa después? El 60 viene con el triunfo de la revolución cubana, pero también con el fracaso de la guerrilla, con la muerte de Heraud. Cunde pronto el desencanto en los predios de la poesía y esta se hace elegíaca o simplemente desencantada frente a la ilusión que alimentó a los poetas sociales de los años 50: la revolución está en América, pero no será mañana y entre tanto se fracasa y se muere. Para trazar a brocha gorda un panorama que después podría irse detallando, puede agregarse que en los 60 surge también una poesía de tono moral, preocupada por los aspectos éticos (*Ciudad de Lima* me parece que ejemplifica esa corriente) pero todavía lejos de una salida, de un proyecto. Se encuentran nuevas formas, se va haciendo otro tipo de poesía, interesante e importante, pero hay un mañana claro para el grueso de esta poesía. (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 82).

Esta es la manera como Abelardo Oquendo describe los aspectos internos y externos que promueven la configuración de un cambio literario, es decir, el inicio de un nuevo periodo en nuestra lírica que, para nuestra tesis, corresponde con el tercero en el siglo XX. Si bien Oquendo observa una diferencia entre las generaciones del 60 y del 70, consideramos que sus argumentos, como la poca ilusión y ninguna fe de los jóvenes poetas del 70, no

implican un cambio de paradigma del aspecto social y realista que a ambas generaciones interesa desarrollar de manera radicalmente distinta. Muy diferente, por ejemplo, se presenta la poesía desde los años noventa, bastante más desencantada y con poco interés en utopías y cambios colectivos en la misma poesía, a pesar de los grupos y colectivos que se conformaron entonces. Asimismo, Cornejo Polar describe el final de la generación del 50 como un cambio literario evidente para la poesía lírica que se desarrollará a partir de la década de 1960:

Yo pienso que aunque ese sistema poético de apelación política inmediata entra también en crisis, como dice Abelardo, es finalmente ese mismo sistema el que va a fecundar a la poesía del 60, no por un sistema de continuación o de influencia, sino porque en cierto sentido no sigue concibiendo la poesía como un modo de conocimiento de la realidad. (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 84).

Para Antonio Cornejo Polar, el cambio literario más claro se aprecia con la generación del 70⁶² y esto resulta evidente si se observa el fenómeno de “tan cerca” en el encuentro de 1982. Sin embargo, transcurridos y “sucedidos” ya no solo los años de las décadas de 1970 y 1980, sino también los de las décadas de 1990 y 2000, la perspectiva se amplía. Para Wáshington Delgado, sin embargo, el cambio literario en nuestra poesía lírica se aprecia a partir de 1960 y mantiene una continuidad –tal y como proponemos nosotros– en aspectos de base que se van agudizando o aumentando, es decir, no cambiando radicalmente, solo desarrollándose como espontáneamente podría suceder en un periodo. “En el caso de la poesía, esta rebelión contra el pasado es algo más lenta, se inicia hacia 1960, pero sólo se expresa de una manera tajante contra toda poesía anterior unos diez años después, en los manifiestos de Hora Zero” (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 102). Todas estas evaluaciones sobre nuestra poesía lírica poseen algunas divergencias, pero

⁶² “En el caso de la poesía no estoy muy seguro de dónde o cómo se produce esa ruptura [cambio literario], pero me da la impresión de que la ruptura también es en los años 70” (Cornejo Polar et. al., 1982, p. 106).

mantienen una idea como sustrato: la década de 1960 determina un cambio literario. El cambio que, para nuestra hipótesis, corresponde con el inicio de un periodo no implica observar rupturas absolutas entre las generaciones del 50 y del 60 ni homogenizaciones entre las del 60, del 70 y del 80; sin embargo, parece más que obvio que se desarrolló una serie de aspectos -sobre los que se profundizará en el cuarto capítulo de nuestra tesis- que cohesionaron el desarrollo de nuestra lírica entre 1964 y 1991.

Con nuestra periodización de la poesía peruana del siglo XX basada netamente en cuatro momentos, proponemos equilibrar el desbalance que se produce al nominar bajo dos movimientos como el modernismo y el postmodernismo un primer momento literario; proponemos reorganizar falsas escuelas de vanguardia (pues en el Perú no existieron plenamente en poesía) junto con las bifurcaciones inextricables del nativismo entre corrientes, como el indigenismo y el cholismo, con el natural alcance de la poesía de vanguardia de la generación del 50 en un periodo extenso de cuarenta años; y, por último, proponemos evitar el concepto “generaciones” para la periodización de la segunda mitad del siglo XX que, aplicado mecánicamente, poco favor aporta a la interpretación de una evolución de nuestra lírica.⁶³ A partir de los periodos como el factor principal de interpretación de la evolución de nuestra poesía, evitaremos la confusa y laxa aplicación de disímiles categorías como “movimiento”, “escuela”, “corriente literaria” y “generación” que se han mantenido vigentes aún hoy en la ecléctica historia literaria. A

⁶³ Al igual que Luis Fernando Chueca (2001), Selenco Vega Jácome advierte al respecto: “Dentro del panorama literario peruano, hablar de generaciones se ha convertido en un tópico recurrente, que de modo casi siempre errado, sirve a los críticos para separar nuestra producción literaria en compartimentos estancos. Casi todos se empeñan en clasificar -deformando los postulados de Ortega y Gasset al respecto-, a nuestros autores y sus escritos en periodos predecibles que se abren y se cierran cada diez años (en ocasiones cada cinco). De este modo, solo en el caso de la poesía, se suele hablar de una generación del 50, otra del 60 y así sucesivamente, procurando encontrar entre los poetas de una y otra “generación” rasgos que los definan, que los enfrenten; en suma, que los hagan diferentes. El problema con esta catalogación, de por sí arbitraria, es que impide ver la continuidad y la influencia innegable que, como vasos comunicantes, enlaza la producción de unos poetas y otros” (Vega Jácome, 2011, p. 69).

varios años de ingresados en el siglo XXI, podemos permitirnos el trabajo de reorganizar la jerarquización, revisar estas categorías y proponer un sistema de periodización sobre la base de observaciones y argumentaciones sólidas de cada uno de estos cuatro periodos y de los cambios literarios que se expresan entre ellos manifestados a partir de hitos poéticos.

El punto débil de un sistema de periodos se ubica casi siempre en su nominación. Una vez que hemos probado la existencia de cuatro periodos en la lírica para el siglo XX peruano, ¿cómo llamarlos?, ¿qué rótulo podría englobar la hegemonía estética y actitud poética de cada momento? Una posibilidad podría residir solo en una numeración que valdría si se sabe que el rango se ubica en el siglo XX: primer periodo del siglo XX, segundo periodo del siglo XX, tercer periodo del siglo XX y cuarto periodo del siglo XX. Una segunda propuesta podría erigirse sobre la base de la planteada por Alberto Escobar (1973) y, así, podríamos reconocer tanto el periodo 1 como el 2 bajo la idea de “fundadores de la tradición”, el tercer periodo correspondería con los “cuestionadores de la tradición”, pero el cuarto periodo, ¿cómo se llamaría? Finalmente, la tercera posibilidad es la que se asumirá en el transcurso de nuestra investigación y se concretará en el último capítulo de nuestra tesis. Esto consistiría en asumir los nombres que la tradición ha impuesto (de manera cuestionable o no) ya que se encuentran bastante anclados en el imaginario de los peruanos. Así, nuestro primer periodo se denomina “modernismo”; el segundo, “vanguardismo”; el tercero y el cuarto adquirirán nombres que deriven de la argumentación del cuarto capítulo. El rótulo que podría aceptarse para el tercer periodo debe dar cuenta del carácter heterodoxo de esta poesía y el que se aplique para el cuarto periodo debe residir en el carácter posmoderno y de dispersión de nuestra poesía última.

Como resumen general,⁶⁴ podemos afirmar que, entendiendo la literatura como un sistema en contacto con otros sistemas en una compleja interacción dinámica de polisistemas, los periodos de la poesía peruana durante el siglo XX que proponemos en nuestra investigación se encuentran determinados por cuatro secuencias de producción lírica de diferente extensión. Estas cuatro secuencias se enmarcan -con toda su restricción al sistema culto, a la escritura y se encuentran centradas en el idioma castellano- dentro del canon establecido y se aprecian a partir de hitos literarios que demuestran un cambio o giro literario. Dichos hitos son netamente publicaciones de obras que consolidan los tres momentos de cada periodo: emergencia, hegemonía y residuo de las manifestaciones de un determinado sistema. De tal manera, la estética de la recepción cumple un papel fundamental para dar lectura de estos cuatro periodos que reestructuran la caótica aplicación de criterios y rótulos que sobre esta etapa de la historia de nuestra lírica han insistido tanto la crítica como la historia, literarias.

Las conclusiones parciales a las que se podría llegar con lo sostenido en este capítulo son las siguientes.

* El término “poesía” se asume de manera generalizada en los textos de divulgación de la literatura peruana; entre ellos, las historias y las antologías. Debido a que la mayoría de estas últimas aplica el término en función de la poesía lírica, así lo abordamos en esta tesis, sin dejar de reconocer el desarrollo histórico que la poesía peruana engarza con el

⁶⁴ También podemos apelar a las palabras de Raúl Bueno Chávez del prólogo a la edición de 2017 del libro de Antonio Cornejo Polar *La formación de la tradición literaria en el Perú*: “De lo anterior resultan dos comprobaciones de trascendencia. Primera: la tradición literaria pensada con vistas a la conformación de una historia literaria nacional es un conjunto dinámico de secuencias, de modo que distintas, opuestas y aun contradictorias tradiciones pueden coexistir en cruce, paralelo o contienda. Segunda, y en íntima relación con la primera: la tradición literaria, en grueso o en menudo, se compone o recompone según el interés y la posición de quien la piensa. Puesto que toda tradición involucra un curso en el tiempo, hay - tiene que haber- en cada una de ellas un pasado *suficiente* para acreditar el presente y tenderlo hacia el futuro. Entonces, la situación presente y el proyecto de futuro ameritan recomponer o *modificar* el pasado” (Cornejo, 2017, p. 16).

origen del concepto en la tradición grecolatina. “Poesía” se asume como sinónimo de “lirica”.

* Uno de los aspectos más complejos de nuestra lírica se encuentra en la condición de “peruana” que esta ostenta. Nuestra poesía posee fundamentalmente un carácter heterogéneo que no se ha representado adecuadamente en medios como las historias, las antologías o los libros escolares. Se recoge parcialmente el sistema culto (Antonio Cornejo Polar) y se desdeña lo popular y lo étnico; a pesar de los esfuerzos, en las últimas historias publicadas y en algunas antologías especializadas, por revertir este vacío. Asimismo, se centra en mayor medida la estandarización del castellano como fuente de expresión básica de la lírica peruana. Por ello, la concepción “peruana” de nuestra poesía no representa su fundamento de nación plural.

* El relevante concepto de “sistema” se aplica sobre la base de dos perspectivas en nuestro trabajo. En primer lugar, la de Antonio Cornejo Polar, que reconoce tres sistemas para nuestra literatura peruana (culto, popular, étnico), sirve para apreciar cómo la mayor parte del canon se asienta en el culto. En segundo lugar, la de René Wellek, para quien implica el conjunto de reglas literarias que configuran el horizonte de expectativas, sirve para apreciar la constitución de cada periodo, así como para observar el desarrollo y los cambios de la evolución de nuestra lírica peruana. Tangencialmente, consideramos los conceptos de “campo” (Bourdieu) y de “polisistemas” (Even Zohar) como matices del dinamismo o movilidad del sistema (Wellek).

* La exposición de la periodización de nuestra lírica reposa sobre la base de un canon centralizado en la producción en lengua española, de tendencia occidental y escrita, manifestada en su mayoría por el sistema culto. En este sentido, la poesía en quechua se encuentra bastante relegada de la difusión y conocimiento general; las recopilaciones e investigaciones sobre poesía amazónica ni siquiera se encuentran en el incipiente

desarrollo en el que se ubica el estudio y difusión de la lírica andina contemporánea. Por todo ello, la periodización de la poesía peruana del siglo XX se encuentra sesgada y se ha mantenido en una constante marginación de aquellas producciones que no se repiten en la mayoría de las ediciones, por ejemplo, de antologías e historias.

* Lo estético y lo ideológico que muestra el canon corresponden con una identidad parcial de nuestra lírica. Se trata de otorgar una cuota de poder o presencia a ciertos autores en detrimento de otros. Las historias, las antologías, los textos escolares, las revistas, los premios institucionalizados, entre otros factores, configuran este canon.

* El canon de nuestra lírica constituye un factor por el que se pueden medir las políticas culturales de nuestra nación en las formas de predominancia de un sector cultural; esto se grafica, sobre todo, en las ausencias. Las universidades, colegios y otros centros académicos, junto con las publicaciones, y el aval del Ministerio de Educación son sus principales vehículos de difusión. En este sentido se aprecia, por ejemplo, un mayor empeño en la difusión de la realidad lingüística heterogénea que en la de una realidad literaria heterogénea (por no precisar lo escaso de la orientación lírica) en los textos escolares estatales, cuya configuración del canon pedagógico se ha cedido por muchos años a empresas editoriales privadas de origen extranjero.

* Gracias al soporte de la estética de la recepción, nuestra posición en relación con la distancia estética del cambiante y actual horizonte de expectativas (Jauss) nos permite reelaborar la periodización de nuestra lírica como se viene asumiendo desde el añejo trabajo de algunos autores y críticos fundacionales, es decir, desde horizontes de expectativa totalmente diferentes al nuestro. Así, lo que hasta ahora se asumió como un periodo de nuestra lírica denominado como “posmodernismo” a la par del modernismo, se puede reasumir como una etapa de este último. De la misma manera, en cuanto a la lírica, se pueden reestructurar la vanguardia, la posvanguardia, la “vuelta al orden” y la

“generación del 50” para entender las líneas que unen la producción poética de las décadas de 1920, 1930, 1940 y 1950. O, de forma más necesaria, se puede reordenar aquello que se sigue repitiendo como “generaciones” de poetas por décadas en dos momentos de la segunda mitad del siglo XX. Es decir, el punto de vista actual permite las reubicaciones conceptuales en dos periodos, porque exponen mejor el cambio de perspectiva sobre la secuencia lírica y esto no significa que el material, es decir, las obras en sí hayan cambiado en su significado o valoración.

* El concepto de “periodo” resulta ser el más adecuado para regular una visión actualmente caótica de términos que miden de forma diferente la evolución de la lírica peruana del siglo XX.

* El periodo lírico se caracteriza por ser dinámico y heterogéneo (no pretende graficar de manera homogénea toda la producción de un momento literario, sino destacar el predominio de las prácticas literarias en él desarrolladas) y se constituye por fases de emergencia, dominancia y residuo (Williams) que se aprecian a partir de hitos (publicación de obras determinantes que consolidan los cambios de un sistema). Los periodos no son rígidos y no acaban exactamente donde se presenta el cambio literario hacia la emergencia de otro sistema. De hecho, distintos periodos dinámicos convergen y se mantienen paralelamente en diferentes fases de su desarrollo en nuestra lírica del siglo XX.

* Ya que los conceptos “escuela”, “corriente”, “generación”, “movimiento” han determinado desordenadamente la periodización de la lírica nacional, nuestra reformulación de los términos que rigen el orden temporal, desde lo más amplio a lo más específico, de un segmento es la siguiente: época/siglo → periodo → etapa → generación.

* La reflexión en torno al “periodo” en nuestro medio es bastante escasa, excepto por Carlos García Bedoya Maguiña, quizá el único académico que investiga el término para

aplicarlo a su esquema de historia literaria peruana. Al igual que él, recogemos la base de la propuesta de René Wellek para entender que un periodo parte de los cambios en las prácticas literarias, pero que implica, además, elementos del proceso histórico general. De él se perfilan las propuestas de Aguiar e Silva o de Claudio Guillén, quienes apelan a la interdisciplinaria y a la recuperación de la noción de secuencia (Tinianov) en la continuidad y la diacronía, visibles en la aplicación de la historia de la literatura.

* En cuanto a la aplicación del concepto “periodo” en nuestro medio es bastante relativa en función de las historias literarias, por ejemplo. La aplicación ecléctica de conceptos para periodizar combina perspectivas y aproximaciones que de ninguna manera explican adecuadamente la evolución de la lírica. Hay una tergiversación del concepto que tiende a la homogenización y a su manejo de manera empírica.



Capítulo 2

Estado de la cuestión y corpus

2.1. La historia literaria: una de las formas diacrónicas de aproximarse al fenómeno literario para organizarlo. Vacíos en la historiografía de la poesía peruana del siglo XX

se puede notar que en la poesía, hay algo así como una tradición, o si no una tradición, por lo menos una continuidad: la poesía se escribe continuamente. [...] En la poesía [...] se nota un ejercicio más continuo y una mayor variedad. En la poesía se nota mejor [...] la influencia de los acontecimientos políticos del momento. Por su continuidad, la poesía tiene una mayor sensibilidad para el acontecimiento inmediato.

Wáshington Delgado
Narración y poesía en el Perú

Si uno se propone rastrear la evolución del proceso poético en nuestro país durante el siglo XX, no encontrará algún libro u obra que aborde el tema de manera exclusiva o que combine tanto el género y el tiempo requeridos.⁶⁵ La historia de la literatura peruana no ha escogido la poesía, o precisamente la lírica, como eje central para explicar su propia evolución o como género para desarrollar la reflexión exclusiva con una perspectiva autónoma de una importante parte del quehacer literario patrio.⁶⁶ Si hubiera que colocar

⁶⁵ Obsérvese la revisión de los títulos más cercanos a un proyecto similar al mencionado al final de este punto en el acápite “Otros textos de aproximación con tendencia sincrónica a la historia de la lírica peruana del siglo XX”. Hans Robert Jauss ya exponía el problema general de las historias de la literatura desde su famoso libro de 1970 *Literaturgeschichte als Provokation*. El cuarto ensayo comienza abordando este problema: “La historia de la literatura, en nuestra época, ha caído cada vez más en descrédito. [...] Es evidente que la historia de la literatura va desapareciendo de los cursos universitarios. No es ningún secreto que los filólogos de mi generación han sustituido la exposición tradicional de conjunto o por épocas de su literatura nacional por clases con una problemática histórica o sistémica. La producción científica ofrece un cuadro análogo: trabajos colectivos en forma de manuales, enciclopedias y (como sucesor más reciente de las llamadas *Buchbinder-Sythese*) colecciones de interpretaciones han desplazado a las historias de la literatura, consideradas poco serias y muy pretenciosas” (Jauss, 2000, pp. 137-138).

⁶⁶ En el momento final de la redacción de nuestra tesis, se anuncia la publicación de una estimulante colección de la historia de nuestra literatura titulada *Memorias literarias del Perú*, a cargo de Raquel Chang Rodríguez y Marcel Velásquez Castro, como directores generales de la colección cuyos tomos serán coordinados por sendos estudiosos e intelectuales. A la fecha se han publicado los dos primeros tomos titulados “Volumen 1: Literaturas orales y primeros textos coloniales (hasta el año 1600)”, “Volumen 2: Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia (1608 – 1780)”. De próxima aparición, ya se prepara el cuarto tomo titulado “Volumen 4: Literatura contemporánea. Poesía (1920-2000)” y dedicado evidentemente a una revisión del desarrollo de nuestra poesía. Esta encomiable

en una balanza todos los géneros literarios para escoger aquel que, para los historiadores, determina el flujo de la literatura peruana, probablemente ninguno se consolidaría de manera absoluta como el preferido. La narrativa recibe, evidentemente, una mayor expectativa en las historias que se producen básicamente durante el siglo XX, debido a las dos especies que la componen (la novela y el cuento) que, sin duda, han configurado el imaginario de nuestra literatura peruana durante años. El teatro, probablemente, sea el género que, para los historiadores de la literatura nacional, ha quedado más relegado durante el siglo XX. Pero la percepción que se tiene de los géneros cambia y, así, por ejemplo, el testimonio comienza a cobrar cada vez más importancia en los estudios literarios que pretenden comprender a partir de él la evolución de una posibilidad innovadora de la literatura. A pesar de ello, las historias de la literatura peruana han preferido sumar géneros, en lugar de detenerse en uno como la lírica para apreciar su peculiar secuencia. Sin duda, podríamos preguntarnos por qué habría de hacerlo, por qué la historia de la literatura peruana debería escoger la poesía para explicar el desarrollo independiente de una línea de composición literaria fundamental del siglo XX. ¿Es posible segmentar la obra de un autor y extirparla de su conjunto de producción para explicar, a partir de géneros, la evolución de la poesía? ¿Qué beneficios se obtendrían de una aproximación de este carácter? ¿Qué ventajas existen en observar solo el proceso poético? Lo fundamental se encuentra en que una aproximación efectuada de esta manera resulte esclarecedora para entender una forma de la literatura dentro del marco de características y expectativas que esta determine. Además, para responder estas interrogantes, hay que considerar que, algunas veces, las historias de la literatura suelen revisar la obra de un autor dividida en géneros. Esta división puede resultar cuestionable si se tiene en cuenta la frecuente intención globalizante que la perspectiva de una

obra resulta indispensable para llenar el hondo vacío que deseábamos denunciar en estas líneas de nuestra tesis.

determinada historia pretende imponer. Asimismo, podemos notar que la observación por géneros explica con mayor precisión un peculiar fenómeno:⁶⁷ el autor puede encontrarse en la vanguardia en su producción poética, pero continúa una línea conservadora y realista en sus novelas. En este caso, la diferencia que determina el género literario es evidente y resulta necesario explicar una evolución de su obra por separado, según su naturaleza. Esta podría ser la cuestión en César Vallejo, por ejemplo, quien en la década de 1930 gira hacia una narrativa realista de influencia marxista, evidente en su novela *El tungsteno* o en *Paco Yunque*, mientras que su poesía, aunque ha abandonado el lenguaje radical de *Trilce*, mantiene un discurso de vanguardia que no anula el contenido social.⁶⁸ En otros casos, los autores han desarrollado una sola veta en los géneros literarios y un enfoque netamente poético de crítica o de análisis literario podría incluir a aquellos que son eludidos en las grandes revisiones de literatura peruana en general;⁶⁹ es el hecho evidente en los cultores de la tradiciones étnicas y populares, por ejemplo. Por lo tanto, una historia de la poesía peruana, o de algún género específico, nunca resulta una perspectiva demás en los estudios literarios; sobre todo, cuando aún son escasas o el paso del tiempo las ha descontinuado. Basta apreciar las pocas publicaciones a nuestro alrededor en el ámbito internacional para darnos cuenta de la escasa difusión de este enfoque a partir de lo lírico en Hispanoamérica: desde el clásico *Historia de la poesía hispano-americana* de

⁶⁷ Quizá, por este argumento, el crítico chileno Ricardo Cuadros prefería aproximarse a una periodización de la literatura a partir de los géneros: “Cada género literario afianza su tradición particular, de manera que es necesario atender de manera separada al desarrollo de la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo” (Cuadros, 2005, p. 10).

⁶⁸ De la misma manera, por ejemplo, el teatro “realista” de Vallejo se aleja del discurso vanguardista de su poesía. Por otra parte, algo opuesto sucede con la narrativa de Abraham Valdelomar, quien se encuentra evolucionando hacia una expresión que evidencia una ruptura con el modernismo, mientras que sus poemas más conocidos, “Tristitia” y “El hermano ausente en la cena pascual” se mantienen todavía atados a la estética modernista anterior. Aunque Antonio Cornejo Polar no tenga esta impresión en su *Historia de la literatura del Perú republicano*, sino exactamente la opinión contraria acerca de la poesía posmodernista de Valdelomar, nuestra observación sigue este planteamiento de oposiciones. A esta lista se puede añadir el caso más evidente de Manuel González Prada, quien en su producción lírica apuntaba hacia el modernismo, mientras que la mayoría de manuales de literatura lo reduce al realismo debido solamente al carácter de sus ensayos. Por un lado, ensayos realistas; por el otro lado, poesía modernista.

⁶⁹ Al parecer, este sería uno de los objetivos del trabajo de Jesús Cabel en *Fiesta prohibida* (1986).

Marcelino Menéndez y Pelayo (1948), hasta los libros más actuales como *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX: De José asunción Silva a Raúl Gómez Jattin* (Bogotá: Villegas, 2003) de Juan Jacobo Borda, *Historia crítica de la poesía mexicana. Siglos XIX y XX* (México: FCE-CNCA, 2015) bajo la dirección de Rogelio Guedea, *Historia de la poesía española del siglo XX* (Madrid: Gredos, 1997) de Andrew Debicki.

Ante este vacío -semejante en nuestra realidad nacional-, no hay otra salida que observar cómo las historias integrales de la literatura peruana que se han escrito hasta hoy se refieren al proceso poético en sus acápites o páginas dedicados a ello. El objetivo de esta revisión del estado de la cuestión es explorar las historias de la literatura peruana para poder extraer de ellas los esquemas de periodización que le otorgan forma y fisonomía al desarrollo de nuestra lírica. Como se ha referido, la historiografía de la literatura peruana, en general, suele concentrarse en periodos y autores a partir de los cuales se segmentan las obras o expresiones por géneros. Sin que esta sea la mejor perspectiva en el ordenamiento de la cuestión poética, constituye el elemental camino a seguir, dadas las circunstancias.

2.1.1. Breve jurisdicción de la historia literaria

Como hemos afirmado, a pesar de la crisis en la que se encuentra la historiografía literaria peruana,⁷⁰ es importante resarcir la necesidad de esta disciplina en los estudios literarios

⁷⁰ Crisis que se demuestra -especialmente en nuestro país- en el escaso enfoque de las últimas tesis y en la cantidad de libros publicados al respecto. Por ejemplo, en el libro de Isabel Miranda *Catálogo de Tesis de la Facultad de Letras (1869-2002) Panorama de nuestra bibliografía intelectual* (2003), publicado por el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se recopilan las investigaciones registradas desde 1869. En el caso de los títulos de las 280 tesis de literatura inscritas en la UNMSM en ese entonces (hoy, según la información virtual del catálogo de la biblioteca, existen 306 títulos), la mayoría de los trabajos se orientan al análisis de un autor o de una obra en particular. Solo 18 investigaciones se relacionan directa o indirectamente con datos de evolución histórica a partir de factores temporales (un determinado momento o época), espaciales (literatura de alguna región o localidad) o característicos (como aspectos sociales, por ejemplo). De ellas, destacan, con claridad, en la reflexión teórica de la historia literaria los trabajos de Carlos García-Bedoya Maguiña de 1989 (*Aproximaciones a una periodización de la literatura peruana*), Pedro la Riva de 1897 (*La evolución literaria en el siglo XIX*), José de la Riva Agüero de 1905 (*Carácter de la literatura del Perú independiente*), Hermilia Torres de 1932 (*Evolución de la poesía en el Perú durante la República*). Sobre el problema de fondo,

y, evidentemente, en nuestra investigación. Ella aporta al corpus de textos que se enmarcan en la teoría y, sobre todo, en la historia de la poesía. La historiografía literaria, entendida como el conjunto de historias de la literatura desde sus diferentes enfoques, constituye el componente de base para iniciar cualquier aprobación o desaprobación sobre el tema de nuestra investigación, porque en las historias de la literatura se exponen los argumentos sobre los que la tradición asienta la interpretación del desarrollo de nuestra poesía. En estas obras, historiadores y críticos postulan categorías para dar forma al esquema de la tradición poética peruana del siglo XX. Realmente, son muy pocas las historias de la literatura peruana; y los trabajos clásicos -que se consultan como referentes imprescindibles- se encuentran, en algunos casos, alejados de la evolución de los estudios literarios. Así, ninguno de los textos que se revisarán en este punto, salvo uno, llega a mencionar o explicar autores contemporáneos recientes. Suele suceder que estas obras alcanzan a citarlos solamente, sin posibilidad de explorar los actuales sucesos de nuestra literatura. Por ello, insistimos en la importancia de completar este vacío. La tradición historiográfica literaria se encuentra en un estado de reformulación, de tal manera que ahora mismo se perciben pocas intenciones por desarrollar los extensos mapas de la evolución de nuestra literatura. Los nuevos paradigmas culturales y la reorientación de la teoría literaria mantienen el control de las riendas en instituciones como las universidades desde donde se dirigen los trabajos orientados a profundizar cuestiones concretas, quizá sincrónicas o hegemónicas, en lugar de mostrar panorámicas de desarrollo más amplio. Los modernos estudios de tendencia sincrónica se enfrentan a las antiguas propuestas de

compartimos la perspectiva de Luis Beltrán Almería: “Se enfrenta hoy la historia literaria con su primera gran crisis como disciplina tras doscientos años de antigüedad. La historia literaria remonta su origen a la expansión de los estudios bíblicos que tiene lugar en el siglo XVIII. [...] Ese método histórico crítico entró en crisis en el marco de los estudios bíblicos a principios del siglo XX. En estos estudios aparecieron alternativas a ese método fundacional [...] Algo parecido ha sucedido en el ámbito de las filologías nacionales. [...] Puede decirse, pues, que la configuración de la teoría literaria como disciplina es solo un antecedente de la gran crisis de la historia literaria” (Beltrán, 2005, p. 9).

tendencia diacrónica y esto determina el probable origen de la crisis. La línea culturalista renueva aquello que la línea esteticista manejaba y propone nuevos campos de acción a la vez que deroga otros. El paradigma cambia, a pesar de que la historia sigue su marcha. En el caso de la historiografía peruana más reciente, destacan las propuestas de Carlos García Bedoya e Iván Rodríguez Chávez a quienes cito como ejemplos de la insistencia en la incorporación de elementos estéticos y de índole histórico social para desarrollar los esquemas de evolución que ambos presentan con sus propuestas de periodización de la literatura peruana en general. Ambos constituyen las únicas referencias más recientes en cuanto a la reflexión teórica de la historia de la literatura peruana. Iván Rodríguez Chávez considera que las historias de la literatura peruana han seguido dos tendencias: una, reflexionar desde y hacia la literatura misma, es decir, con carácter immanente; otra, analizar apoyando la literatura en las ciencias sociales, que representaría un carácter que trasciende lo netamente literario.

El problema de la historiografía literaria peruana reside en el poco desarrollo teórico organizado.⁷¹ Las historias de la literatura peruana manejan categorías de manera desordenada: el “periodo” se asimila a la “época”, y los aspectos relacionados a la cronología, los espacios temporales sociopolíticos, la perspectiva generacional no siempre corresponden con los cambios netamente literarios. En la opinión de Chávez, esta situación determina que la historia literaria se perciba en el nivel de la enciclopedia o del

⁷¹ Hans Robert Jauss identificaba justamente los errores de este tipo -entre otros, en los que caen algunas de las historias peruanas- como los que originaban la crisis de la historia de la literatura. “La historia de la literatura en su forma más corriente suele eludir el dilema de una sucesión meramente analítica de hechos, ordenando su material según tendencias generales, géneros y «demás», para tratar en seguida bajo esos epígrafes cada una de las obras en sucesión cronológica. La biografía de los autores y la valoración del conjunto de la obra aparecen en tales casos unas veces sí, y otras no. También puede ocurrir que ordene su material de manera lineal, según la cronología de grandes autores, y los valore conforme al esquema de «Vida y Obras»; los autores menores se quedan aquí un tanto apartados (se les aloja en los huecos intermedios) y es también inevitable que de ese modo se fraccione la evolución de los géneros. La segunda forma es más adecuada para el canon de los autores de la Antigüedad clásica; la primera se encuentra con mayor frecuencia en las literaturas más modernas, que tienen que luchar con la dificultad, hoy en día cada vez mayor, de tener que efectuar una selección de entre una serie inmensa de autores y obras” (Jauss, 2000, p. 139).

diccionario, una labor erudita de función ancilar, poco asimilada en la real dimensión de su importancia. Su propuesta de periodización se sirve de otras disciplinas, además de la literatura y de la historia, como la geografía y la lingüística, a las que apoya también la crítica, la estilística y la teoría literaria en general. De esta manera, se concibe la “Historia de la literatura” como “una rama especial de la Historia de la Cultura dedicada al estudio científico de una tradición literaria entendida como un proceso determinado por un conjunto de hechos literarios ocurridos a lo largo del tiempo y en relación al espacio” (Rodríguez Chávez, 2009, p. 104). Esta visión percibe la “Historia de la literatura” inserta en un sistema de contextos históricos mayores.

Mientras que la historia literaria, en líneas generales, se especifica, según sus necesidades de aplicación, en un ámbito universal, uno lingüístico y cultural, uno geográfico, uno en relación con movimientos y uno a partir de los géneros, las investigaciones sobre la historia literaria peruana -en su mayoría- suelen supeditar su enfoque a la historia. Se olvida la posibilidad de trabajar incluso con la literatura comparada y, en lugar de ello, se periodiza a partir de criterios extranjeros o divorciados del fenómeno estético. Asimismo, como lo indican García Bedoya y Rodríguez Chávez, las primeras historias de la literatura peruana publicadas durante el siglo XX tienden a concentrarse en el autor (y su biografía) para olvidar la autonomía del ejercicio del crítico o del historiador, quien –como también incide Enrique Ballón al respecto-⁷² debe interpretar la evolución del fenómeno literario y no presentar un “itinerario cronológico” de él. Debido a la complejidad que implica un estudio de nuestra heterogeneidad y pluralidad, las historias de la literatura peruana se

⁷² “No se trata, entonces, de una historia contante y sonante de la literatura peruana, sino de ensamblar a los literadores (sus nombres, sus modelos, sus influencias) en una masa entreverada e indecisa de acontecimientos, condiciones y mentalidades, todo espolvoreado de gracejos, de anécdotas y de estos apotegmas de psicología de café, ni más ni menos verdaderos que sus contrarios. En estos catálogos deshilachados –auténticos textos-piélagos- la actividad literaria del país es escenificada a modo de un museo donde se acumulan las pinturas y los bocetos.” (Ballón, 1986, p. 75).

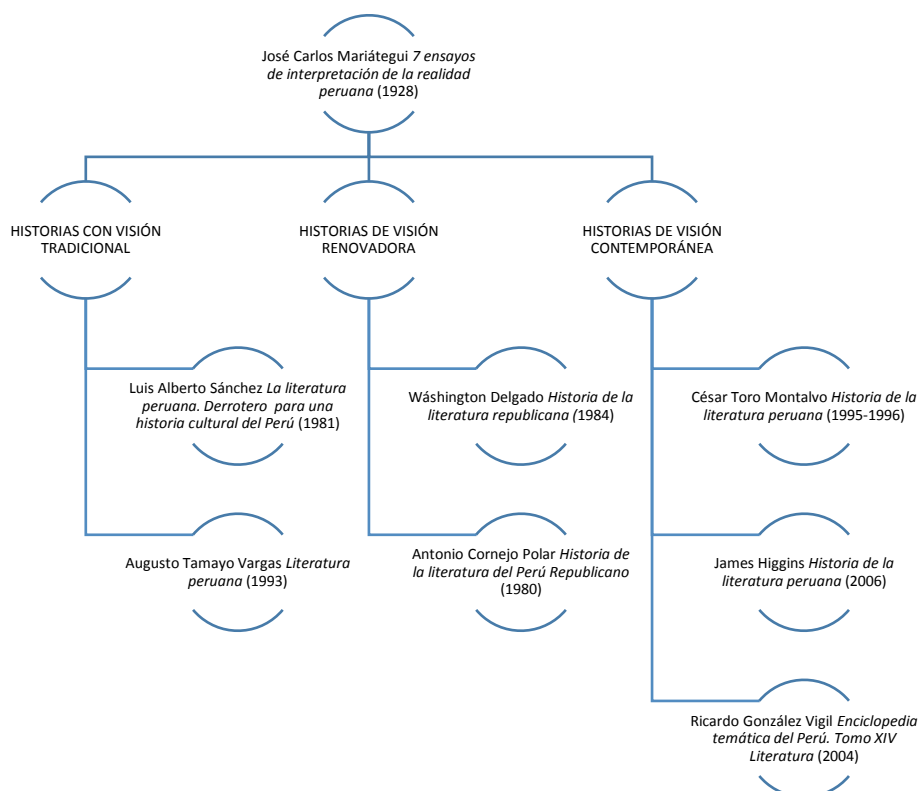
han limitado a una propuesta unitaria y hegemónica para forjar un canon que pueda reflejar la nacionalidad de nuestras letras.

Así, para Rodríguez Chávez, la reflexión sobre la historia de nuestra literatura nacional ha transcurrido en dos etapas: una llamada *Etapa de iniciación* (1905-1939: primera mitad del siglo); con autores como: José de la Riva Agüero, José Gálvez, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez; y que se caracteriza por la repercusión y por las polémicas. Otra denominada *Etapa de reapertura* (1980: durante la segunda mitad de siglo); con autores como: Wáshington Delgado y Antonio Cornejo Polar; donde predomina el carácter académico, pero escasea la importante polémica. Asimismo, propone dos tendencias en el discurso de la historiografía peruana: uno de carácter monista y otro de carácter pluralista. Sobre la primera tendencia, observa, en primer lugar, un monismo hispanista en teorías como las de Riva Agüero, donde se reduce arbitrariamente la diversidad para representar la unidad del modelo hispánico y letrado como representativo de lo nacional. Con esto se marginan otras expresiones y el Perú se restringe a la Conquista (lo colonial), porque se desdeña lo andino y se descalifica el quechua, para privilegiar a la costa y a Lima en el imaginario que determina la idea de lo nacional. En segundo lugar, Rodríguez Chávez destaca un monismo indigenista representado por Mariátegui. Así, lo representativo de lo peruano nacional se encuentra en el sustrato popular nativista. En tercer lugar, se ubicaría un monismo “mesticista” encarnado por Sánchez y su posición ecléctica, de integración cultural. Este modelo no se ubica a partir de los extremos, sino que se configura en la síntesis. Lo peruano vendría a entenderse como lo “mestizo integral”, es decir, un mestizaje con tendencia a rasgos andinos. Sobre la segunda tendencia, la pluralista, destaca a Cornejo Polar como su gestor y la explica a través de la convergencia simultánea de varios sistemas literarios que vendrían a ser el reflejo natural

de la estructura social peruana. Esto implica una crítica integradora, no excluyente, a diferencia de las posturas monistas.

2.1.2. Carácter de las Historias de la literatura peruana y periodización

La historiografía de la literatura peruana⁷³ se compone, para efectos de esta tesis, de los siguientes títulos:



De ellas, la más antigua, que data de 1928, es el último de los “7 ensayos” de Mariátegui titulado “El proceso de la Literatura”. Ya que este texto es una pieza fundamental para comprender la base de la poesía peruana de comienzos del siglo XX, lo hemos incluido como una importante referencia de base, constante en la reflexión posterior. Cabe recordar que de las ideas de Mariátegui se derivan las interesantes e influyentes propuestas de Antonio Cornejo Polar sobre heterogeneidad, sistemas literarios y una totalidad contradictoria que, prácticamente, inician el cambio en la reflexión de la crítica

⁷³ Una vez más, el término “historiografía” se entiende como el conjunto de obras o estudios de carácter histórico que se dedican al fenómeno literario.

y de la historia de la literatura peruana como se describirá a continuación. Por otro lado, hay que mencionar que hemos dejado de lado, entonces, algunos textos fundacionales como *Carácter de la literatura del Perú independiente* de José de la Riva Agüero (1905), “La literatura peruana (1535-1914)” de Ventura García Calderón (1914), *Posibilidad de una genuina literatura nacional* de José Gálvez (1915), *Elementos de literatura peruana* de Alberto Tauro del Pino (1946),⁷⁴ estrictamente por razones cronológicas reflejadas en su contenido y en el momento de la publicación del texto, debido al poco alcance diacrónico en el estudio de la proyección de nuestra literatura (y, por lo tanto, también de la poesía) durante el siglo XX.

2.1.2.1 Historias con visión tradicional (gestadas en la primera mitad del siglo XX)

De tal manera que la propuesta más añeja la representa el libro de Luis Alberto Sánchez, cuya edición definitiva de 1981, será la que represente sus últimas reflexiones sobre el “derrotero” de la literatura peruana.⁷⁵ La información de la poesía peruana en los tomos IV y V es la que nos compete. A la par de la obra de Sánchez, la *Literatura peruana* de Augusto Tamayo⁷⁶ mantiene una lectura similar de la evolución de la poesía. Por su parte, los estudios de Cornejo Polar y Delgado resultan pertinentes como dos interpretaciones que pretenden explicar las consecuencias del trasfondo social en la literatura peruana. Finalmente, los textos de Higgins, Toro Montalvo y González Vigil vienen a ser los más

⁷⁴ A pesar de su publicación efectuada casi al llegar a la mitad del siglo XX, la obra de Tauro del Pino posee un carácter en extremo sintético que no ofrece mucho panorama para revisar la evolución de la poesía en los marcos de nuestra investigación. Los pocos datos y autores que ofrece de manera tan sucinta solo reflejan que el autor sigue el carácter subordinado a lo histórico y que la periodización parcial se encuentra ligada a lo académico y culto de la lengua española; es decir, comparte el norte intelectual, por ejemplo, de Sánchez y Tamayo, quienes aún no exponen la interacción social y política que engarzan con el desarrollo de la literatura como lo concibe Cornejo Polar.

⁷⁵ “Publicado progresivamente, en su fase inicial, en 1928 apareció el primer tomo, en 1929 el segundo y en 1936, el tercero. Ostenta la fecha varias ediciones reescritas y completas: la segunda consta de seis volúmenes, editorial Guaranía, 1951; la tercera salió a la luz bajo el sello de Ediventas, 1965, en cinco volúmenes; la cuarta, en 1975, también en cinco tomos y la quinta y última, calificada por el autor como el texto definitivo, fue asumida por Juan Mejía Baca en 1981”. (Rodríguez Chávez, 2009, p. 108)

⁷⁶ Su trabajo comienza con el texto de 1948: *Apuntes para el Estudio de la Literatura peruana*. Nuestra investigación se refiere a la edición más actual de 1993.

modernos en la reflexión. De ellos, se destaca el último por sus propuestas y apuestas de los últimos momentos de la poesía peruana del siglo XX. Los otros dos libros presentan ciertas deficiencias en el momento de establecer la información y los catálogos de autores; el de Higgins se encuentra a caballo entre los errores de Sánchez y Tamayo, y los aciertos de Cornejo y Delgado; el de Toro Montalvo abusa de la enumeración y proliferación de autores con lo que olvida la necesidad de una explicación profunda del progreso histórico de la evolución de la literatura.⁷⁷

En líneas generales, en todos estos textos, es evidente el empleo de diferentes principios y categorías para exponer el desarrollo de la historia de la literatura peruana. Esto se observa incluso dentro de las mismas obras, como las de Sánchez, Tamayo o Toro Montalvo que, por momentos, refieren una visión caótica de los hechos literarios. Los cambios de categoría y perspectiva para enfocar autores, movimientos, revistas, entre otros aspectos que determinan los periodos, contribuyen a este desorden. A pesar de que entre las historias de la literatura escogidas no hay una necesaria continuidad hermenéutica, estas sí se pueden asociar debido a las tendencias que demuestran en su contenido. Por ejemplo, como se ha anotado, es posible aproximar las historias integrales de Sánchez y Tamayo, pues sus percepciones de la literatura no se encuentran determinadas necesariamente por la interacción de la literatura con el trasfondo económico, social o político de una época, como procuran hacer énfasis, más bien, las

⁷⁷ Esto resulta mucho más evidente cuando trabaja las producciones más recientes. Sobre ellas, aclara poco en comparación con la reflexión que les dedica a las manifestaciones poéticas de la primera mitad del siglo XX. El problema de su propuesta es aplicar excesivamente el concepto de “generación” y abordar el desarrollo poético a partir de los autores. De esta manera tenemos una monumental revisión de poetas tal como podrían aparecer en una enciclopedia o catálogo. En algunos casos, la referencia es de índole personal y queda en lo anecdótico. Queda poco espacio para la reflexión sobre la evolución en sí de nuestra lírica, a la que brinda un espacio previo al listado de autores como una especie de introducción. En el tomo XI, por ejemplo, el índice ni siquiera puede contener o referir los autores que cita hacia el final, pues, a partir del acápite “Generación del 80”, tan relativo, cita una cantidad ingente de nombres de autores y obras que incluyen la “poesía de los 90”, como él la llama. Más allá de validar el trabajo que hace José Beltrán Peña en su antología sobre la década de 1980, Toro Montalvo procura ordenar a los poetas de la década de 1990 a partir de las universidades donde estudiaron, pero solo llega al año 1992. Todo esto demuestra poco rigor en la reflexión y un desorden en los criterios de periodización de los últimos años de nuestra producción poética.

obras de Delgado y Cornejo, enfocadas solamente en la etapa republicana. Tanto Sánchez como Tamayo proponen un acercamiento a la periodización siguiendo, hasta cierto punto, “homologías” o imitaciones de las visiones foráneas.⁷⁸ Estos dos autores, además, coinciden en supeditar algunos de los momentos literarios al acontecer netamente histórico. Esta concordancia entre la historia general y la literatura podría parecer una virtud en los estudios de historia literaria, si no fuera porque se corre el riesgo de calzar las periodizaciones o la forma en la que se denominan los periodos con cuestiones extraliterarias. Así, como se observará más adelante en el cuadro comparativo de resumen a sus propuestas sobre la poesía, por ejemplo, los rótulos a partir de los que se periodiza el momento literario después del modernismo se alejan de determinaciones netamente literarias. Tamayo entiende como “postmodernismo”, lo que Sánchez prefiere denominar y determinar a partir de la publicación de la revista *Colónida*. La percepción de las generaciones en Sánchez se fusiona, en este punto, con una de las revistas más importantes del momento para explicar el desarrollo de la literatura; metodología poco convincente como para sostener el ambiente poético que siguió al modernismo o para entender el cambio que se efectuaba en el modernismo mismo hacia su fase residual. Por otro lado, Tamayo establece las guerras mundiales como fronteras para entender el desarrollo de la vanguardia a cuyos poetas denomina “contemporáneos”; mientras que Sánchez evita el término “vanguardia”, a pesar de que lo aplica en algunas oportunidades, aunque prefiere insistir con las generaciones como “la vetada” o “la de 1930”. Esto significa un dislocamiento entre el devenir literario y la historia peruana, y no

⁷⁸ Ambas obras son cuestionadas en su autoridad histórica por Enrique Ballón, quien analiza la retórica argumentativa, donde identifica falacias y una tendencia de ambas a homogeneizar el discurso histórico literario. La homologación o imitación de desarrollos foráneos se constituye como uno de estos argumentos falaces sobre los que se sostienen dos de las más difundidas historias de nuestra literatura. “El procedimiento de identificación homológico-comparativo –que se multiplica (la mala hierba crece rápido) en las historias de la literatura peruana-, pretende justamente dispensar al enunciador-historiador de su obligación de definir las relaciones “exactas” que proclama con entusiasmo. Se trata, simplemente, de afirmar la existencia de homologías diversas (influencias, similitudes, géneros escuelas) pero no de demostrar las correlaciones encontradas”. (Ballón, 1986, p.71).

necesariamente una forma de explicar los componentes sociales y estéticos que determinan cambios concretos en franca vinculación con la literatura.

Por otro lado, cuando ambos autores no desarrollan el criterio histórico, aplican uno estético o nominalista que los conduce a abordar la evolución de la literatura a partir de corrientes y generaciones. Con mayor énfasis en Sánchez que en Tamayo, incluso, se observa una reiteración de factores externos a la obra literaria que determina su ubicación en una tendencia.⁷⁹ Ambos caen en algunos excesos al procurar erudición a través de la documentación y el manejo de fuentes que remiten a lo biográfico y al dato externo. Y, como lo sostiene Ballón, especialmente, el problema de estos tratados se encuentra en la inclinación a la homogeneidad. Ninguno de ellos procura un cuestionamiento o una problematización del carácter multilingüe y pluricultural de la realidad de nuestra literatura. Su trabajo canónico se circunscribe (como en la práctica, en gran parte de los tratados de historia literaria) al sistema culto. A pesar de que, en algunos casos, rescatan nombres y grupos que corresponden con lo popular y casi con lo étnico, lo cierto es que se inclinan a representar el canon oficial, de tal manera que, probablemente, la herencia de ambas visiones es la que todavía se registra, en muchos aspectos, en los textos escolares de nuestro currículo educativo actual.

2.1.2.2. Historias de visión renovadora (que abren las perspectivas a partir de una reconsideración de la etapa republicana)

Por otro lado, las obras de Antonio Cornejo Polar (1981) y Wáshington Delgado (1980) pueden vincularse, debido al sustrato de fondo desde el cual parten en teoría: considerar el componente que las ciencias historicosociales brindan a la crítica para comprender el desarrollo de la evolución de la literatura. Ambos textos -como se mencionó- consignan

⁷⁹ Llama la atención, por ejemplo, el criterio jurídico que aplica Tamayo para postular a Flora Tristán como parte de la literatura peruana en lugar de analizar la repercusión cultural en nuestro país que sigue teniendo *Peregrinaciones de una paria*.

la etapa republicana, a la que procuran interpretar teniendo en cuenta las consideraciones de Mariátegui acerca de los tres periodos de nuestra literatura: el primero, colonial (en cuanto al pensamiento persistente aún en la endeble cultura republicana); el segundo, cosmopolita y el tercero, nacional. Estas dos historias de la literatura peruana de la etapa republicana exponen la relación entre aspectos literarios y no literarios (pero no biográficos o simplemente históricos, como en el caso de Sánchez o Tamayo, sino considerando el trasfondo histórico social) en el análisis de los periodos que ellas mismas proponen. Como bien lo entendía Mariátegui, el componente estético que se engarza con lo histórico y lo social de la cultura peruana se aprecia esencialmente en la dialéctica entre carácter feudal y antifeudal que se expresa en los tres periodos que este pensador propone. Todo esto se tiene en cuenta en la elaboración de las propuestas de Delgado y Cornejo Polar.⁸⁰

Wáshington Delgado considera ocho periodos cronológicos, a los cuales los asocia con cuatro tipos de criterios: 1) literatura de la Emancipación (criterio histórico político), 2) Romanticismo y costumbrismo (criterio estético-literario), 3) Fundación de autonomía literaria (criterio de contemporaneidad), 4) Realismo (criterio estético-literario), 5) Modernismo y Post-modernismo (criterio estético-literario), 6) Vanguardia y revolución (criterio estético-literario), 7) Literatura agraria (criterio temático), 8) Literatura urbana (criterio temático). Mientras que Cornejo Polar prefiere la siguiente periodización:

1) Literatura de Emancipación y Costumbrismo (primer momento / segundo momento),

⁸⁰ Lamentablemente, a pesar del prólogo y de los conocidos textos de Cornejo Polar sobre heterogeneidad, su *Historia de la Literatura del Perú republicano* no expresa su fundamental idea de pluralidad. El trabajo de Cornejo Polar se restringe a la República y al sistema culto, escrito, de procedencia hispánica; por lo tanto, se abandona la pretensión de ahondar en el sistema literario oral en lengua nativa, y también en el sistema popular. La historia de la literatura de Cornejo Polar resulta así monosistemática. Esto resulta una desventaja considerando que al escribir su historia se encontraba en el momento preciso de poner en práctica una de las más lúcidas reflexiones acerca de nuestra heterogeneidad y de nuestra totalidad contradictoria. Por su parte, Wáshington Delgado no ha teorizado los problemas nacionales de nuestra literatura como Cornejo y, evidentemente, se restringe a la literatura escrita; no aborda la oral quechua ni la popular castellana, aunque expresa las tensiones que evidencia la naturaleza de nuestra literatura heterogénea.

2) El Romanticismo (géneros: teatro / poesía / novela), 3) El Realismo, 4) El Modernismo (cuento / poesía), 5) Indigenismo (ensayo / narrativa), 6) Postmodernismo (poesía), 7) La vanguardia (paradigmas poéticos), 8) Neoindigenismo / Realismo urbano (narrativa), 9) Poesía actual (tendencias pura / social – generaciones 50 / 60 / 70 – grupos Hora Zero / Gleba), 10) Teatro actual. Esta revisión de la historia de la literatura procura muchos hechos históricos con sustrato cronológico sin claros periodos o épocas. Esto, hasta cierto punto, demostraría un trabajo conservador, no radicalmente lejano al de Tamayo.

Mientras que Wáshington Delgado intenta explicar cómo sus etapas evidencian las cuatro tensiones que propone al inicio de su libro para entender la naturaleza del desarrollo de la literatura peruana (originalidad-imitación, Lima-provincias, autoctonismo-occidentalismo, lenguaje culto-habla popular), Cornejo Polar solo explica, brevemente en el prólogo, sus conocidas ideas acerca de la heterogeneidad que no expone en su revisión de la historia como pudiera. En cada periodo, trabaja con los autores y las obras más destacadas de manera muy breve. Ambos estudios combinan criterios nominalistas, temáticos, literario políticos y escuelas literarias.

2.1.2.3. Historias de visión contemporánea

Las tres últimas historias de la literatura peruana que se han publicado son, en orden cronológico, las obras de los siguientes autores: César Toro Montalvo (1995-1996), Ricardo González Vigil (2004), James Higgins (2006). Las tres obras presentan un carácter integral de la historia de la literatura peruana, como las de Sánchez y Tamayo (recogen la tradición prehispánica); es decir, su enfoque alcanza más allá de una sola etapa de nuestra historia a diferencia de las de Delgado y Cornejo Polar. Sin embargo, en semejanza con estos últimos, los tres estudios parecen haber asimilado la lección de la historiografía o de los planteamientos, especialmente, de Cornejo Polar y enfatizan en

que su revisión se concentrará en el sistema culto en detrimento de otras expresiones como el popular o el étnico. Sin embargo (sobre todo, las de González Vigil y Toro Montalvo, y un tanto menos la de Higgins), procuran dedicar ciertas reflexiones y reconocimientos a la tradición “no canónica”, como, por ejemplo, los capítulos 1, 2 y 3 en González Vigil, dedicados a las literaturas quechua, aimara, amazónica, sobre las que esboza un recorrido hasta cerca de la actualidad. Lo mismo sucede cuando revisa la literatura afroperuana o el aporte asiático en la narrativa, en el capítulo 12 llamado “El indigenismo y todas nuestras sangres”. Del mismo modo, el trabajo de César Toro Montalvo dedica los tomos VIII y IX a las literaturas “aymara” y amazónica, respectivamente; y, en el primer tomo, desarrolla las ideas tanto de la literatura inca como de la evolución de la literatura quechua, y en el capítulo VII (en el tomo IV) se detiene en la literatura negra del Perú. Esta historia comparte con la de Luis Alberto Sánchez la diversificación de datos y la prolífica enumeración de autores o individualidades, sin profundizar en el análisis propiamente histórico. Asimismo, se expresa el deliberado reconocimiento de Toro Montalvo por el magisterio que Tamayo ha dejado en él; es decir, con todos sus defectos, es evidente el ejercicio de periodización de *Literatura peruana* (1993) en el desarrollo de esta historia.⁸¹ Aunque publicada fastuosamente – “monumental” en palabras de Pablo Macera⁸² en 13 tomos, dedicados a revisar etapas de la historia de la literatura peruana,⁸³ la poca profundidad en la reflexión histórica

⁸¹ Véanse las “palabras liminares” de la obra *Introducción a la Historia de la Literatura Peruana. De los Incas a la Época Contemporánea* de Toro Montalvo, publicada en 2009 y su tributo a Tamayo en la página 5. Asimismo, remitimos el comentario de Pablo Macera: “Dentro de esta evolución tan compleja, Toro Montalvo asume con franqueza una línea histórico-social; en la línea de Sánchez-Tamayo, aunque no ignora la existencia de últimas metodologías.” (Macera, 2002, p. 174).

⁸² “Con estas precauciones, con agradecimiento y desconfianza para todos los historiadores de la literatura, estamos leyendo este libro monumental de César Toro Montalvo: 13 volúmenes, 8000 páginas, 1500 ilustraciones.” (Macera, 2002, p. 172).

⁸³ Probablemente, *Historia de la literatura peruana de César Toro Montalvo* es la obra más extensa en publicación, aunque no necesariamente proporcional a su información historicoliteraria trascendente. Hay que tener en cuenta, asimismo, la habilidad con la que, desde hace varios años, César Toro Montalvo reproduce sus ideas en diferentes formatos como historias, antologías, manuales y otros libros. La difusión de sus reflexiones críticas e históricas no solo se pueden apreciar actualizadas en la obra *Introducción a la Historia de la Literatura Peruana. De los Incas a la Época Contemporánea* de 2009, de

contrasta, en algunas partes, con la expansión de las listas y datos apenas citados. Por otro lado, James Higgins dedica algunas palabras de su prólogo a la explicación de que el concepto de “literatura peruana” ha cambiado y así, pergeña “La otra literatura peruana” en el capítulo 1, concentrado en la evolución de la literatura próxima a lo popular andino. Con todo, sus exploraciones no alcanzan el vuelo suficiente sobre la complejidad del tema. Debemos considerar que la publicación revisada de esta historia en 2006 parte de la obra primigenia en inglés de 1987, *A History of Peruvian Literature*, de la que conserva aún los modelos más generales.

En resumen, a pesar de sus limitaciones (que se originan en la falta de líneas concretas en la investigación literaria étnica y popular desde el carácter multilingüe y pluricultural de nuestra nación, pero que se deben afianzar con los años venideros), estas tres últimas historias se abren a las producciones literarias más allá del contacto con la capital, el idioma español y la idea de homogenizar bajo un solo sistema. Todas ellas motivan a repensar la noción de literatura peruana, con lo que verifican aquello que Cornejo Polar y Wáshington Delgado proponían en sus versiones de la historia de la literatura republicana de nuestro país. Sin embargo, en cierta medida, estas tres obras también caen en variaciones irregulares en los criterios de periodización y aplican, por ejemplo, la categoría “generación” de manera poco rigurosa para identificar los últimos años de nuestra lírica. Mezclan escuelas, movimientos y otros órdenes para reconocer periodos que, a veces repiten las versiones anteriores donde lo literario se subordinaba a lo histórico.

un solo volumen, sino en una empresa “titánica” inacabada de la antología crítica titulada *Poesía Peruana Contemporánea*, cuyo segundo y, hasta ahora, último tomo data de 2003.

2.1.3. El desarrollo de la poesía en las historias de la literatura peruana

Ya que estas historias de la literatura peruana se extienden más allá de la poesía, hemos observado el contenido que tiene relevancia con la lírica y nos hemos concentrado en su procesamiento para conjeturar la periodización que podría seguir la poesía peruana desde la perspectiva de cada autor. De esta manera, exponemos los puntos concretos que se estipulan en torno a la periodización de la poesía peruana durante el siglo XX.

Para Luis Alberto Sánchez, la poesía peruana del siglo XX se inicia con el Modernismo (al que dedica el tomo IV de su estudio). “Nuestro ‘Modernismo’: no fue solamente una escuela literaria” (Sánchez, 1981, p. 1106). Sánchez hace énfasis en la poesía durante este periodo, aunque intenta captar todas las manifestaciones. Como se aprecia en varios críticos, Sánchez incluye a González Prada en este periodo y destaca a Chocano, entre otros, que aparecen en el capítulo sexto dedicado a los poetas “Nuestros Modernistas (1895-1915)”. Con estas fechas, designa el marco temporal del modernismo. Considera, además como poetas marginales a Yerovi, Eguren y Bustamante. Dedicó el capítulo séptimo a revisar a los modernistas de todos los demás géneros. La “Séptima Parte” se desarrolla bajo el título “Los contemporáneos”. En este punto, se deja guiar por aspectos históricos y sociales en relación con lo cultural (sobre estos, destaca las revistas y el periodismo) y explica lo sucedido en el periodo cronológico: 1912-1917. Luego, cambia de categoría a la generacional para agrupar a los autores en la generación “Colónida” (p.1256). Resume la literatura bajo la categoría netamente histórica del “Oncenio” (1918-1929) (p. 1271), reconoce la aparición de Martín Adán bajo la influencia de la generación del 27 (debido a la reivindicación de Góngora y del barroquismo) (p. 1273) y explica la propulsión de la vanguardia (p.1274). Dedicó el capítulo cuarto a Valdelomar y a “Colónida”, Federico More, Percy Gibson, entre otros. En la página 1291, hace hincapié en la influencia modernista, como poeta, en Valdelomar.

De ese tiempo son sus aproximaciones a D'Annunzio, a quien lee en compañía de Raymundo Morales de la Torre y José Gálvez. Publica su colaboración en verso en *La Ilustración Peruana*: “La Ofrenda de Odhar” cuyo modelo es “La Caravana del Sultán” de Chocano, aunque Valdelomar emplea el pie exasilábico formando renglones de 6, 12 y hasta 18 sílabas.

No es su primera colaboración poética: las ha publicado ya en *Contemporáneos* siempre dentro de la musicalidad modernista, prefiere el alejandrino y el dodecasílabo. (Sánchez, 1981, p. 1291).

Bajo el apelativo de “colónidas”, pero en el capítulo sexto, titulado “Afluentes y proyecciones de Colónida (II)”, Luis Alberto Sánchez ubica a los poetas: Vallejo (aunque no lo indica directamente o encasilla en un periodo como “posmodernista”, explica las primeras influencias románticas y modernistas en él), Parra del Riego, Hidalgo, Spelucín “y otros poetas”. Al iniciar el capítulo octavo, su reflexión se complica con algunas disquisiciones generacionales (p.1377). En este capítulo, refiere a los autores en “La ‘generación vetada’ o del centenario”. Recién en el tomo V, capítulo cuarto, Sánchez trabaja a los poetas (“de orden menor a otros literatos y pensadores”) de esta “generación vetada” (1920-1937): Alberto Guillén, Daniel Ruzo, Enrique Peña Barrenechea; reconoce como ultraístas y vanguardistas a: Velázquez, Berninzone, Chioino y Delmar; añade otros “transeúntes del verso”; presenta a los poetas indigenistas: Alejandro Peralta, Luis A. Rodríguez (Luis de Rodrigo), Emilio Vásquez, Nazario Chávez, Fidel A. Zárate; a los poetas de provincia: Juan José Lora, Guillermo Mercado, Nicanor de la Fuente, Blanca del Prado, entre otros; surrealismo: César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Rafael Méndez Dorich, entre otros. Finaliza con “poetas femeninos” (sic).

Continuando con su óptica generacional, Sánchez confirma la existencia de la Generación de 1930 y observa aspectos históricos para argumentar este periodo. En su constitución, reconoce tres tipos de poetas. En primer lugar, los poetas puros: Martín Adán,

Westphalen, Xavier Abril y otros poetas “bisiestos”. En segundo lugar, poetas regionales (conocidos también como parte de “El Cholismo”). A estos los reconoce como poetas bisiestos vernáculos. En tercer lugar, los poetas comprometidos. La siguiente generación que postula es la del cincuenta, cuyos “poetas de élite” son: Eielson, Chariarse, Quiroz Malca, Escobar. Los poetas de transición: Salazar Bondy, Romualdo, Rose, Delgado, Varela, Cecilia Bustamante, Lola Thorne, Sarina Helfgott, Gustavo Valcárcel (poeta del pueblo con Scorza, Corcuera y Cabrero Chueca). Finaliza con referencias a Carlos Germán Belli, Hinostroza (prosaísmo deliberado) y reconoce a Cisneros, Verástegui, Lauer, Calvo, Martos, Silva Santisteban, Armando Rojas, Sánchez León, Cabel, Heraud (como “los más nuevos”). Sánchez firma la nota final el 31 de diciembre de 1973; de allí el límite en su revisión de la poesía hasta comienzos de la década del setenta.

Por su parte, Augusto Tamayo incluye a González Prada en el capítulo “Positivismo y realismo”, previo al lugar donde desarrolla su análisis sobre el modernismo. Acerca del poeta, Tamayo indica que González Prada publica su primera obra de poesía *Minúsculas* en 1901, “empapado de ideales anarquistas”. Reconoce que tiene influencias parnasianas y románticas, pero en ningún momento del ensayo se le reconoce como “premodernista”, sino como romántico. En la séptima parte de su tratado, titulado “Del Modernismo”, Tamayo Vargas explica sobre Chocano y sobre los poetas del modernismo inicial (Martínez Luján, Leonidas Yerovi, José Eufemio Lora y Lora). Al igual que Sánchez, cambia de categoría a lo generacional y prosigue con “La Generación novecentista” cuyos poetas revisa en el capítulo VI: José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Alberto Ureta. La octava parte de su libro se abre bajo el título: “Del posmodernismo”. En ella, Tamayo explica y justifica el contenido de este periodo en el primer punto.

Se estaba, pues, regresando del modernismo, pero partiendo de él, aún con muchas de sus particularidades en un comienzo: musicalidad y tristeza que arrancan del pesimismo crítico de la

generación francesa de 1850. Pero con nuevos elementos: inteligencia en el descubrimiento del “alma de las cosas”; mirada activa en objetos simples; y desprendimiento de la bella retórica. Nuevamente la preferencia por el examen de conciencia que había implantado Baudelaire y la presencia de lo feo, lo espectral y grotesco que venía desde Edgar Allan Poe. A esto se suma el maquinismo: motores, dinamos y caballos de fuerza, en la literatura, con aceleramiento del ritmo y aceleramiento también de las imágenes, con cierto desprecio en unos casos y en otros con nostalgia de las bellezas estéticas del pasado dentro de la agitación de la gran urbe contemporánea. Ya hablamos de ciertos autores modernistas que cambiaron el *tiempo* de Chocano. Pero la verdadera revolución contra el modernismo en el Perú se inició con la generación “Colónida”. (Tamayo, 1993, pp. 667-668).

Luego, revisa con dedicación a los poetas José María Eguren, Enrique Bustamante y Ballivián, Abraham Valdelomar y a otros posmodernistas en general, “los colónidas”, además de Percy Gibson, César Atahualpa Rodríguez. Dedicar el punto VIII a César Vallejo a quien aborda como posmodernista (y simbolista) tanto como vanguardista. Añade una etapa final con sus poemarios póstumos.

Augusto Tamayo Vargas dedica la novena parte de su obra a “Vanguardistas y contemporáneos”. En ella, estudia “la poesía entre las dos guerras mundiales” (concepción netamente cronológica e histórica). Así, dedica sus reflexiones a Juan Parra del Riego, Alberto Hidalgo, Alberto Guillén y Magda Portal. Separa a los poetas iniciados en la década del 20, como Alejandro Peralta, autores del momento “estridentista”, del indigenismo (identificado con autores como Emilio Armaza, Luis de Rodrigo, Emilio Vásquez, Guillermo Mercado). Luego, revisa la Generación del 26: Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán y otros, como Enrique y Ricardo Peña Barrenechea. Distingue a los poetas aparecidos en la década de 1930 de los que surgen en la de 1940. Después de esto, retoma a los poetas en el punto V, “La poesía de la segunda guerra mundial al presente”, con lo que se puede constatar, otra vez, que Tamayo aplica una concepción claramente

cronológica e histórica en su visión del desarrollo de la poesía peruana. En adelante, subdivide este punto por agrupación de décadas (criterio cronológico, de nuevo): “Del cuarenta al sesenta”. Propone una línea reconocible como un nuevo modernismo y explica las bases de la poesía pura (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren). Insiste en el “Neomodernismo” e incluye en él a poetas surgidos en 1950 como Alberto Escobar o Wáshington Delgado.

Luego de este periodo, expone “La poesía del 50” que entiende bajo dos formas: la poesía “concreta” de Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza, y la poesía social de Guevara, Bendezú (cuya poesía reconoce en relación con el modernismo), entre otros autores. Enseguida, explica el rótulo “La poesía del 60” con la exposición especialmente de los poetas Cisneros e Hinostroza. Y a este periodo, le sigue “El 70 en la poesía peruana”, para el cual comienza aludiendo a los ecos de la vanguardia y a *Estos 13* de Oviedo. Así, destaca a Antonio Cillóniz y a José Watanabe, y explica algunos de los poetas de los grupos “Estación reunida”, “Gleba”, “Hora Zero” y a otros autores fuera de estos grupos como Silva Santisteban o González Vigil y a algunas poetas mujeres. El autor termina con “La poesía de los 80” que engarza con lo anterior en la línea de la poesía femenina, pero también añade poetas hombres como Hernando Núñez Carvallo, Bethoven Medina, Luis La Hoz, entre otros. Tamayo Vargas concluye su exposición aquí, porque la edición más actual que hemos revisado se publica en 1993.

En cuanto a Antonio Cornejo Polar, este incluye a González Prada en el acápite titulado “La guerra del 79 y el realismo”. Como poeta, lo reconoce como experimentador y revolucionario de la forma, con resonancias románticas, y recién lo aprecia como influencia de la “generación modernista” cuando cita a Mariátegui, quien lo ubica como el iniciador del “periodo cosmopolita”. En este sentido, importa el deslinde que hace

Cornejo Polar de González Prada con Salaverry y la poesía romántica. Para Cornejo, la primera etapa de la poesía peruana del siglo XX se encuentra en “El Modernismo”, que se inicia a partir de los primeros años del siglo XX y decae con el surgimiento de la Gran Guerra alrededor de 1914, debido a la crisis general. Cornejo sigue a Luis Monguió y a Sánchez, cuando explica las relaciones socioeconómicas e históricas que dan pie al modernismo durante las primeras décadas del siglo XX en Perú, a pesar de que, en la segunda, ya paralelamente se expresaba otro tipo de poesía. Se trabaja así a Chocano, como epítome, y se cita a otros poetas (desde Fiansón hasta Ureta). Y, así como Tamayo Vargas, Cornejo Polar asume el periodo posmodernista. En “La afirmación del orden capitalista y la vanguardia”, desarrolla las explicaciones sociales, políticas y económicas de trasfondo. Y cuando entra en materia de poesía, se comienza con el subtítulo “La poesía postmodernista”, con lo que se tendría que entender que esta etapa se incluye dentro del proceso de continuidad que desencadena en la vanguardia. Se respalda en las ideas de Monguió para explicar este tránsito, desde el abandono del modernismo. El posmodernismo se explica, por lo tanto, como una etapa de transición reflejada en el grupo “Colónida” que derivará en el vanguardismo. Cabe destacar, en este punto, que Cornejo argumenta los aspectos que diferencian la poesía de Valdelomar del modernismo.

Pese a que sus mejores logros están plasmados en el cuento, según se verá más adelante, su breve obra poética representa también una instancia imprescindible en la historia nacional de este género. Entre las variadas formas de practicar la poesía que ensayó Valdelomar, siempre inquieto y con frecuencia feliz experimentador de novedades, destaca nítidamente su poesía evocadora de la simplicidad de la vida aldeana percibida bajo la doble perspectiva de las relaciones familiares y de la memoria de la niñez, siempre en tono de tierna melancolía y con lenguaje sencillo y fresco que contrasta agudamente con las normas elaboradas y hasta artificiosas del modernismo. (Cornejo Polar, 1980, p. 88).

Junto con Valdelomar, se trabaja a José María Eguren y a César Vallejo (como “postmodernistas”) para afirmar que ellos son los fundadores de la poesía contemporánea (idea que se toma de la hipótesis de la posición de Eielson, Sologuren y Salazar Bondy en su antología de 1946 o, con mayor precisión del concepto, de la postura de Alberto Escobar).⁸⁴ Queda claro que Cornejo no asume el “postmodernismo” como un movimiento literario.

En “La vanguardia: poesía pura y poesía nativista”, el autor designa a los precursores: Juan Parra del Riego y Alberto Hidalgo. Explica acerca de la influencia del surrealismo, evidente en poetas como César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen. Declara a Martín Adán, Xavier Abril, Enrique y Ricardo Peña como poetas autónomos de cualquier escuela vanguardista. Hay que destacar, además, que acorde con la idea de la continuidad de nuestra poesía, Cornejo establece los vínculos de la vanguardia significativamente con Eielson, Salazar Bondy y Sologuren. Luego, establece las diferencias al concentrarse en el nativismo, como parte de la explicación de la poesía indigenista, que daría pie a la poesía social a partir de los años 50, si se sigue esta línea de continuidad. De tal manera, ubica a los poetas de Puno: Gamaliel Churata (Arturo Peralta), Alejandro Peralta, Alberto Cuentas, Emilio Vásquez, Emilio Armaza, Luis de Rodrigo; a los poetas identificados con el cholismo: Nicanor de la Fuente, Guillermo Mercado y Luis Nieto; finaliza con los poetas de la década del 40: Mario Florián, Efraín Miranda, José María Arguedas.

⁸⁴ La hipótesis de las cuatro etapas de la poesía peruana, expuesta en los prólogos de la antología de la poesía peruana que Escobar preparó y que editó Peisa, en 1973 es la siguiente: 1) mantenedores de la tradición hispánica, 2) buscadores de la tradición propia, 3) fundadores de la tradición poética, 4) cuestionadores de la tradición poética. Dicho sea de paso que César Toro Montalvo toma, probablemente, de Cornejo y de Tamayo la idea de que esta triada de poetas (Eguren, Valdelomar y Vallejo) corresponde con el inicio de la poesía peruana del siglo XX, ya que a ellos se les consigna como los fundadores de la poesía peruana contemporánea.

Bajo el subtítulo “Plenitud y crisis de la poesía pura. La generación del 50”, Cornejo Polar desarrolla el planteamiento continuo del desarrollo de la poesía y, como parte de su argumentación, retoma a los poetas Eielson y Belli. A continuación, desarrolla la constitución de “La poesía social”: explica sobre el grupo “Primero de mayo”, con los poetas Gustavo Valcárcel y Alejandro Romualdo a la cabeza. A pesar de presentar a los poetas puros y a los sociales, Cornejo reconoce las limitaciones de esta separación, sobre todo, en autores que engarzan las dos tendencias.

Con el acápite “Los nuevos, los últimos” (frase que se origina en la conocida antología de Leonidas Cevallos, *Los nuevos*, publicada en 1967), procura concluir su estimación acerca de los poetas que surgen en los años sesenta y setenta. Por ello, se puede observar cómo Cornejo Polar continúa su perspectiva desde las ideas de Escobar para explicar la fundación de un nuevo ciclo en la poesía peruana con “La generación del 60” y sus nuevas tendencias. Además de los poetas de la antología citada, se refiere brevemente a otros como Marco Martos y Juan Cristóbal. Sobre la década del setenta, Cornejo Polar destaca el significado de “Hora Zero” y de otros poetas fuera del grupo como Cillóniz, Watanabe y Sánchez León.

En el capítulo IV, “La fundación de la literatura peruana”, bajo el acápite “Prada y el pensamiento social” Wáshington Delgado aborda a González Prada como poeta. De manera interesante, sostiene que los poemas de *Minúsculas* (1901) se escriben desde 1875 y, por lo tanto, colige “que González Prada fue adelantadamente modernista” (Delgado, 1984, p. 79). Bajo el subtítulo “Chocano y la afirmación de la poesía”, presenta el modernismo como el primer periodo de la poesía peruana del siglo XX. Este se desarrolla desde 1890 hasta 1910, en cuyo espectro predomina Chocano. En el capítulo VI “Modernismo y Postmodernismo”, el autor desarrolla las explicaciones económicas y

sociales que avalan el surgimiento del modernismo. Así, Delgado observa tres momentos bien definidos: 1) “El modernismo inicial”, 2) “La vertiente arielista”, 3) “El movimiento Colónida”. Paralelamente a este último momento, surgen Eguren y Juan Parra del Riego como representantes del final y de la superación del modernismo.⁸⁵

En el capítulo VII “Vanguardismo y Revolución”, Delgado resume las explicaciones históricas y sociales acerca del “inicio” del siglo XX en 1914. Luego de ello, argumenta cómo el vanguardismo se puede rastrear desde 1915 o 1916 y pervive hasta 1940. Sin embargo, la vanguardia peruana se ubica entre 1920 y 1930. Sobre ella, afirma sus comienzos con Alberto Hidalgo; y sostiene que hay dos etapas: 1) “Eclosión y afirmación” (1920-1930), donde se ubican los poetas Oquendo de Amat, Abril, Moro, Adán, entre otros (además del “Indigenismo” (1926) de Alejandro Peralta, entre otros exponentes); 2) “Tardía madurez” (1930-1945). El “Capítulo VIII Literatura agraria”, como su nombre lo indica, desarrolla la “Poesía Nativista” conocida como nativismo o cholismo, dentro de la segunda etapa del vanguardismo, acorde con aquello que también plantea Luis Monguió en su libro. Así, el autor expone a los poetas José Varallanos, Luis Nieto y Mario Florián.

Con el capítulo IX “La literatura urbana”, Delgado explica “La poesía urbana como renovación estética”. Continúa con una evidente referencia de las ideas de Luis Monguió y destaca el año 1945 como hito cronológico. En este sentido, presenta a los “poetas del 45”: Eielson, Salazar Bondy, Sologuren y Varela. A continuación, con el subtítulo “Poesía urbana y problemática social”, interpreta la continuidad después del modernismo ubicando el nexo entre la vanguardia y la Generación del 50. Más adelante, expone la

⁸⁵ Aunque Delgado lo cita en el subtítulo, el “postmodernismo” ni siquiera se sugiere como nombre de un periodo o movimiento; sin embargo, lo reconoce en la filiación que hace de Eguren y Vallejo: “En la poesía peruana post-modernista, Eguren y Vallejo son las dos cimas predominantes.” (Delgado, 1984, p.118).

contrapartida de los autoreconocidos como “poetas del pueblo”: Gustavo Valcárcel, Julio Garrido Malaver, Guillermo Carnero Hoke, Eduardo Jibaja, Mario Florián, Felipe Arias Larreta, Luis Carnero Checa, Antenor Samaniego, Ricardo Tello Neira, Alberto Valencia, Felipe Neira; y “poetas sociales”, Alejandro Romualdo y Juan Gonzalo Rose. Delgado también destaca las otras tendencias en poetas como Bendezú, Belli, Ruiz Rosas, Chariarse, Guevara. Finaliza esta revisión de los poetas de la “Generación del 50” postulando una “tercera onda creadora” con Livio Gómez, Arturo Corcuera, César Calvo, Hildebrando Pérez.

En el subtítulo “Los poetas últimos”, Wáshington Delgado dilucida: “la generación llamada del setenta, con ciertas peculiaridades y leves preocupaciones estilísticas, continúa avanzando, evidentemente, en el mismo camino poético que los poetas del sesenta” (Delgado, 1984, p. 168). Lo interesante en estas reflexiones se encuentra cuando afirma con coherencia que se pueden asumir a los poetas César Calvo y Arturo Corcuera más afines a Rose y a Romualdo, mientras que Pablo Guevara se encuentra más cerca de Hinostroza o de Cisneros. Asimismo, Delgado explica las diferencias entre estos poetas últimos de manera muy general. En primer lugar, para la generación del 50, el poema se entendía como unidad lírica, creación poética sintética y totalizadora. Estos poetas recibieron una considerable influencia francesa y española. En segundo lugar, para los poetas de la generación del 60, el poema se captaba como un desarrollo épico y una creación analítica. Ellos recibieron influencia inglesa. En tercer lugar, los poetas de los años setenta entendían el poema como creación épica y analítica, y demostraban un prosaísmo en la totalidad del discurso poético.⁸⁶ Delgado ilustra estas y otras ideas en el

⁸⁶ En realidad, estos tres grupos de poetas señalados trabajan el prosaísmo (entendido también en su relación con el coloquialismo), en diferente grado, como algo que los une. Así también lo sugiere Delgado en estas palabras: “Nuestros poetas del sesenta y los del setenta resultan así los parnasianos y los simbolistas del vocablo vulgar y el habla coloquial.” (Delgado, 1984, p. 170).

acápite “Cuatro poetas paradigmáticos” con la revisión de Antonio Cisneros, Marco Martos, Rodolfo Hinostroza y Javier Heraud. Cabe destacar el apéndice, al final del libro, titulado: “Las generaciones y la cronología del modernismo”, donde ofrece una periodización lúcida de este primer periodo de la poesía peruana del siglo XX.

En el trabajo de César Toro Montalvo, Manuel González Prada se reconoce acertadamente como modernista, introductor y precursor de la poesía contemporánea en el Perú. El autor inicia su revisión de la poesía peruana del siglo XX con una agrupación sin nómina: José María Eguren (modernista), César Vallejo (el autor hace un abrupto exordio sobre los “vallejistas”, de los que cita solo a Martín Adán), José Carlos Mariátegui, Juan Parra del Riego, Alcides Spelucín. En adelante, el libro de Toro Montalvo sigue una constante que se basa en presentar el periodo y, luego, exponer a los poetas que lo componen. En algunos casos, la lista se prolonga innecesariamente, cuando a algunos autores solo los termina citando para dejar constancia de su existencia, sobre todo, en los últimos años. De esta forma, Toro ordena la poesía peruana del siglo XX bajo los siguientes acápites: 1) “El vanguardismo poético del Perú”, 2) “Poetas que se ubican en los años 20”, 3) “Otros poetas de vanguardia”, 4) “Generaciones del 30 y 40”, 5) “Poetas de la generación del 50”, 6) “Otros poetas del 50”, 7) “Generación del 60”, 8) “Otros poetas del 60”, 9) “Generación del 70”, 10) “Otros poetas del 70”, 11) “Generación del 80”, 12) “Poesía de los 90”.

En su estudio, James Higgins inicia la revisión de la poesía peruana del siglo XX en el capítulo 5 “Poesía de la República (1821-1919)”. Evidentemente, el rótulo que aplica se subordina a un criterio histórico o cronológico. Califica a González Prada de “romántico tardío”, pero precursor del modernismo. Luego de ello, presenta a los poetas modernistas:

Chocano, Alberto Ureta y Eguren. En el capítulo 7 “Poesía vanguardista” desarrolla sus ideas sobre Alberto Hidalgo, Oquendo, Alejandro Peralta, Vallejo, Abril, Westphalen, Moro. Dedicó el capítulo 9 “La generación poética de los ‘40 y ‘50” a explicar la manera como se consolida la vanguardia. De este modo, se puede deducir que el autor, al igual que Delgado, plantea una continuidad subyacente en el desarrollo de la poesía peruana. Higgins se coloca en contra de la división “puros” y “sociales” y, sin embargo, la aplica para su exposición de la generación del 50. En cuanto a la “poesía pura” refiere a Martín Adán, Eielson y Sologuren, Chariarse y Bendezú, Salazar Bondy y Varela. Además, inserta dos poetas “marginales”: Mario Florián y Leoncio Bueno. En cuanto a la “poesía social”, revisa a Valcárcel, Scorza, Romualdo y Rose. Finaliza el capítulo con otros poetas que superaron la dicotomía como Delgado y Guevara. Además de sus reflexiones hasta este punto, añade una referencia directa sobre Carlos Germán Belli.

El capítulo 11, “Nuevas generaciones poéticas”, resume la evolución de nuestra poesía, después de los años cincuenta hasta los ochenta. Comienza con una recapitulación sobre cómo los poetas de la vanguardia se constituyeron en el primer momento de ruptura del siglo y cómo los poetas del 40 y 50 encarnaron la consolidación de la vanguardia. Sobre la base de estos argumentos, Higgins plantea a los poetas del 60 como el segundo momento de ruptura en la poesía peruana del siglo XX; lamentablemente, su explicación se desarrolla con énfasis solamente en aspectos extraliterarios.

Viviendo una época dominada por acontecimientos históricos de resonancia global –la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, el movimiento estudiantil, etc.-, los poetas del 60 enfocaban su situación personal en el contexto de los procesos socioculturales y, repudiando la herencia del colonialismo, se identificaban con la lucha revolucionaria tanto en el Perú como en el Tercer Mundo en general. A nivel nacional e internacional una liberalización del clima sociopolítico parecía propiciar cambios radicales y presagiar una nueva era para la humanidad. (Higgins, 2006, p. 325).

Desarrolla sus observaciones a partir de la revisión de los poetas Heraud, Hernández, Cisneros, Hinostroza, Martos. El autor continúa con “Los años 70”, donde explica la naturaleza de “Hora Zero” y se detiene en el poeta Enrique Verástegui, y en dos autores que no se comprometieron con el movimiento: Watanabe y Sánchez León. Finaliza sus reflexiones con el acápite “Los años 80”, donde revisa brevemente el trabajo de los poetas Chirinos, Mazzotti, Di Paolo, Dreyfus, Moromisato, Rocío Silva Santisteban, Ollé (incluida aquí a propósito de la publicación de su poemario *Noches de adrenalina* en la década de 1980), Pollarolo y Ana Varela Tafur.

Ricardo González Vigil inicia su revisión de la poesía peruana del siglo XX en el capítulo 10 de su historia, titulado “El modernismo y el posmodernismo”. Con juicio y coherencia, divide el periodo en tres etapas: 1) Premodernismo (1886-1895), 2) Apogeo modernista (1895-1910) y 3) Posmodernismo (1911-1922). En el capítulo 11 “El vanguardismo y el posvanguardismo”, el crítico explica la naturaleza ecléctica fundamental de este periodo y enfatiza en que la mayoría de autores posee origen provinciano; evidentemente, esto juega un rol en el carácter anticonservador del periodo que se manifestaba contrario a lo que se escribía en la conservadora capital. Divide este periodo en tres momentos: 1) Prevanguardismo (1916-1922), 2) Auge vanguardista (1922-1930) y 3) Posvanguardismo (“la vuelta al orden” a partir de las décadas del 30 y del 40).

Lamentablemente, a partir del capítulo 13, “Generaciones de la poesía actual”, González Vigil aplica la categoría de “generación”, pero explicitando los problemas que esta trae consigo. Inicia su revisión con una primera “Generación de 1945/1950”, de donde explica la dicotomía “puros” y “sociales”. Expone a los principales poetas y, en un cuadro, cita a muchos otros. La segunda que desarrolla es la “Generación del 60” (a la que reconoce

como “la segunda fundación”). De ella, vuelve a mencionar a los principales representantes y, en un cuadro, cita a otros poetas de esta época. La tercera, la “Generación del 70” (a la que denomina como “nuevo vanguardismo”). Sobre esta, presenta un cuadro, en el que se muestran los rasgos que la diferencian de los poetas del 60: acentuación del “poema total” (“poema integral”), asunción de la óptica popular; el punto de partida de su escritura: la realidad peruana, con vitalismo y “exteriorismo” alejado del cultismo, del cosmopolitismo “globalizante” y del sentimentalismo; coloquialismo acorde con la complejidad de las migraciones. González Vigil menciona a los principales poetas de esta generación y, en un cuadro, amplía a muchos otros autores. La cuarta es la “Generación 1975/1980”, cuya denominación asume desde el acontecimiento histórico o político más relevante: el inicio del gobierno de Morales Bermúdez o desde el democrático de Fernando Belaúnde. El autor la reconoce bajo el subtítulo de “Otra vuelta atrás” y de ella revisa a los principales exponentes. En un cuadro, cita la reconocida “eclosión femenina”. La quinta corresponde con la “Generación 1990/1992”, que nuevamente se asume desde el acontecimiento histórico o político más relevante determinado otra vez por el inicio de un gobierno: la elección democrática de Fujimori o su determinación por el autogolpe. Debemos destacar el subtítulo con la que se le interpreta: “Diversidad es la consigna”. Finalmente, González Vigil apuesta por interpretar el momento más actual de nuestra poesía en cuanto a lo que han alcanzado todas las historias anteriores; considérese que la edición de su historia es del año 2004. Para ello, resume la sexta generación en una interrogante: “¿Generación de 2000?”, a la que nombra como “la colectivización”, para destacar uno de los primeros rasgos que la caracterizan. Por eso, más allá de los autores como individualidades, González Vigil destaca los nombres de los grupos o colectivos en los que se manifiestan estos poetas.

En resumen, los periodos de la poesía peruana del siglo XX se encuentran un poco desordenados en las historias de Luis Alberto Sánchez y Augusto Tamayo Vargas que vendrían a ser las periodizaciones que presentan una visión tradicional. Las categorías, fechas y referencias nominales, así como la organización de la información no facilitan la observación del devenir poético. En algunos momentos, los autores se apartan de lo literario para subordinarse simplemente a lo histórico y, en el peor de los casos, a la simple segmentación cronológica. Algunas divisiones y subdivisiones no necesariamente reflejan un proceso continuo, aunque el autor así lo quiera expresar.⁸⁷ Es evidente, en Tamayo, además, una lectura particular de la propuesta que realiza Luis Monguió en su libro *La poesía postmodernista peruana*, en cuanto a la división de “modernismo” y “postmodernismo” y que se puede rastrear también en el sustrato de toda su periodización. Por otro lado, la obra de Antonio Cornejo Polar que se circunscribe a la etapa republicana se inicia con sus lúcidos planteamientos de los problemas acerca de las implicancias del carácter peruano y heterogéneo de la literatura -con todos los derivados respecto de los sistemas que se deducen-, pero no lo aplica en su esquema. Este es un punto de quiebre con las obras anteriores, concebidas en la primera mitad del siglo pasado, pero que, a su vez, no encuentra una aplicación adecuada en la práctica. Por su parte, el libro de Wáshington Delgado (como su título lo indica, también abarca la etapa republicana) adelanta, desde su prólogo, las etapas que involucran a la poesía del siglo XX: 1) Modernismo y postmodernismo 2) Vanguardismo y revolución 3) Literatura agraria 4) Literatura urbana. Junto con el texto de Cornejo Polar, inserta en el debate el componente de las ciencias sociales que debe extenderse en la interpretación de la historia de la literatura. Por ello, tanto Delgado como Cornejo Polar conforman un segundo momento (en la década de 1980), cuando las historias reorientaron su visión hacia una postura

⁸⁷ En el caso de Tamayo, se une la vanguardia con la generación del 50, por ejemplo, a través de una extraña nomenclatura: “neomodernismo”.

cuestionadora de la visión tradicional anterior, postulada durante la primera mitad del siglo XX. Sus argumentos apelan a una interdisciplinariedad que incluya las ciencias historicosociales en las reflexiones literarias. En las siguientes décadas, se presentan propuestas de historias literarias que comienzan a asimilar los cambios propuestos por Cornejo y Delgado, aunque no alcanzan a consolidarlos del todo. Probablemente, la excesiva obra de César Toro Montalvo sea, junto con la periodización de Tamayo y los ecos de la de Sánchez, la que nutre el contenido que se evalúa en los planes escolares. Esta repercusión para el colegio tiene, obviamente, implicancias muy importantes en la interpretación del desarrollo de la poesía y de nuestra literatura en general; más aún, si se considera que estas tres obras abarcan todas las etapas. Los tomos X y XI de Toro Montalvo se muestran a partir de una periodización desordenada en la jerarquía, debido nuevamente a la aplicación de los rótulos con los que determina los periodos. Asimismo, la tendencia a citar una cantidad ingente de autores sin relevancia va en detrimento de la interpretación histórica. Su periodización se muestra, hasta cierto punto, algo elemental y mecánica con guía cronológica y de categorías como “generación por décadas”. Esta es una de las semillas de la confusión actual y que no solo reproduce Toro Montalvo, sino también James Higgins. Su obra integral también abarca todas las etapas, a pesar de realizarse en el sentido opuesto a la investigación de Toro: una tendencia por el resumen y la síntesis. En el prólogo, dentro de la línea de Cornejo y Delgado, tal y como lo hace César Toro Montalvo, también Higgins da cuenta de los avances en los estudios literarios y de los cambios de perspectiva como el concepto de “heterogeneidad”, por citar un ejemplo. En el primer capítulo, “La otra literatura peruana” también explica las limitaciones del canon “oficial”. Lamentablemente, en algunos puntos se deja guiar por periodizaciones cronológicas o netamente históricas, derivadas de aspectos

extraliterarios.⁸⁸ Casi como en la obra de Toro Montalvo, Higgins se centra en los autores y cae en la categoría de las “generaciones”. Por último, Ricardo González Vigil también procura abarcar todas las etapas. Es el crítico que llega más lejos, cronológicamente, en la reflexión. Resume “otras literaturas peruanas” como la aimara o la amazónica tal como lo realiza Toro Montalvo y, al igual que en la propuesta de este, algunos rótulos no reflejan la misma jerarquía para representar los periodos. A pesar de apoyarse en el contexto histórico, social y político, y de abundar en la cita de autores en cuadros, la guía parece sostenerse en lo cronológico y lo literario.

En suma, nos encontramos frente a tres etapas de interpretación del devenir histórico de nuestra literatura; la primera: representada por las propuestas de Sánchez y Tamayo con una visión tradicional y hasta cierto punto conservadora; la segunda: una transición renovadora que incluye aspectos fundamentales para la futura investigación, en la que se encuentran las obras de Cornejo Polar y Delgado; la tercera: representada por las lecciones aprendidas de la visión renovadora y que expresan una perspectiva más contemporánea al sopesar la heterogeneidad de nuestra literatura en autores como Toro Montalvo, Higgins y González Vigil. En todas ellas se puede observar un vacío en la aplicación de rótulos de periodización que coincidan o remitan a un evidente proceso poético. Cuando coinciden en uno como el de “generación”, evidentemente sucede por un déficit, más que por una explícita convergencia científica. A esto añadimos el problema de la forma en que se entiende el periodo “posmodernista”, cuya categoría confunde las interpretaciones de nuestra poesía inicial del siglo XX. Por último, el vacío más significativo se encuentra en que hasta la actualidad no hay una historia de la poesía peruana integral o al menos del siglo XX que, al circunscribirse al género lírico, ofrezca con más precisión una exclusiva revisión del desarrollo de nuestra poesía contemporánea.

⁸⁸ El riesgo de esto reside en exponer un contenido algo incompleto o demasiado sucinto. De ello se deriva la poca interpretación del contexto que, evidentemente, no es una constante.

Probablemente, una óptica especializada en lo lírico pueda solucionar el encasillamiento en generaciones por décadas con el que se encuentra interpretada la periodización de la segunda mitad del siglo XX de nuestra poesía.

Épocas y rótulos del proceso poético durante el s. XX en las historias peruanas

Primera mitad del siglo XX

Sánchez, Luis Alberto <i>La literatura peruana</i> (Tomos 4 y 5) Lima: Mejía Baca, 1981	Modernismo (Premodernismo - Modernismo)	Colónida	La generación vetada	La generación de 1930
Cornejo Polar, Antonio <i>Historia de la literatura del Perú Republicano en Historia del Perú</i> [Tomo VIII] Lima: Mejía Baca, 1980	El modernismo	Poesía posmodernista	La vanguardia Poesía pura y poesía nativista	
Delgado, Wáshington <i>Historia de la literatura republicana</i> Lima: Rikchay, 1984	Modernismo (Modernismo inicial- vertiente arielista)	Posmodernismo (Movimiento Colónida- evolución última del modernismo)	Vanguardismo y revolución	La poesía nativista
Tamayo Vargas, Augusto <i>Literatura peruana</i> (Tomos II y III) Lima: Peisa, 1993	Modernismo (Modernismo inicial – Los poetas del novecientos)	Posmodernismo	Vanguardistas y contemporáneos (La poesía entre las dos guerras mundiales)	
Higgins, James <i>Historia de la literatura peruana</i> Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006	Poesía de la República (Romanticismo tardío a modernismo)		Poesía vanguardista	Generación del 40
Toro Montalvo, César <i>Historia de la literatura peruana</i> [Tomo X: “Siglo XX. Poesía – Teatro (1990 – 1995) Lima: AFA, 1996	Modernismo		Vanguardismo (años 20 y 30)	Generaciones del 30 y del 40
González Vigil, Ricardo <i>Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV Literatura</i> Lima: El Comercio, 2004	El Modernismo (Premodernismo - Apogeo Modernista- Posmodernismo)	El Posmodernismo	Vanguardismo (Poesía prevanguardista- Auge de la vanguardia)	Posvanguardismo

Épocas y rótulos del proceso poético durante el s. XX en las historias peruanas

Segunda mitad del siglo XX

Sánchez, Luis Alberto <i>La literatura peruana</i> (Tomos 4 y 5) Lima: Mejía Baca, 1981	La generación del cincuenta				
Cornejo Polar, Antonio <i>Historia de la literatura del Perú Republicano en Historia del Perú</i> [Tomo VIII] Lima: Mejía Baca, 1980	Plenitud y crisis de la poesía pura La poesía social	Los nuevos, los últimos			
Delgado, Wáshington <i>Historia de la literatura republicana</i> Lima: Rikchay, 1984	La poesía urbana (de Eielson a Varela- Poesía urbana y problemática social)	Generación del sesenta			
Tamayo Vargas, Augusto <i>Literatura peruana</i> (Tomos II y III) Lima: Peisa, 1993	La poesía del 50	Poesía del 60 (“Los nuevos”)	El 70 en la poesía peruana		
Higgins, James <i>Historia de la literatura peruana</i> Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006	Generación del 50	Generación del 60	Hora Zero	Eduardo Chirinos Antonio Mazzotti Rossella Di Paolo Mariela Dreyfus Doris Moromisato Rocío Silva Santisteban Carmen Ollé Giovanna Pollarolo	
Toro Montalvo, César <i>Historia de la literatura peruana</i> [Tomo X: “Siglo XX. Poesía – Teatro (1990 – 1995)"] Lima: AFA, 1996	Generación del 50	Generación del 60	Generación del 70	Generación del 80	
González Vigil, Ricardo <i>Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV Literatura</i> Lima: El Comercio, 2004	Generación de 1945/1950 (puros y sociales)	Generación del 60	Generación del 70 (Nuevo vanguardismo)	Generación 1975/1980	Generación 1990/1992

2.1.4. Otros textos de aproximación con tendencia sincrónica a la historia de la lírica peruana del siglo XX

Si bien hemos sostenido hasta aquí que no existe un estudio que se centre en presentar una propuesta analítica del desarrollo histórico de nuestra poesía durante todo el siglo XX, cabe detenerse en este último punto en algunos textos que se encuentran cerca de este requerido proyecto, pero cuya naturaleza sincrónica o momento de publicación los ha dejado en la reflexión parcial del tema. Hasta hoy, existen tres interesantes libros que se propusieron de alguna manera dejar constancia de una visión indirecta de la evolución de la poesía peruana del siglo XX. Estos trabajos son en orden de publicación: *Panorama actual de la poesía peruana* de Estuardo Núñez (1938), *La poesía postmodernista peruana* de Luis Monguió (1954), *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX* de James Higgins (1993). Estos tres textos tienen injerencia en la reflexión historiográfica de la literatura que planteamos en nuestra tesis; sin embargo, no pueden incorporarse como una historia de la poesía peruana en sentido estricto, a pesar de sus reconocidos aportes. En este acápite presentaremos su propuesta de periodización y las limitaciones en relación con nuestra investigación.

El hito fundacional de esta línea de reflexión global circunscrita a la poesía, lo marca *Panorama actual de la poesía peruana* de Estuardo Núñez, publicado en 1938 y que, debido a la fecha de publicación referida y al término “actual”, manifestado en el título, no puede expresar, evidentemente, una evolución prolongada en el plano histórico de la poesía peruana durante todo el siglo XX. El libro de Núñez se ocupa, por lo tanto, de la evolución con énfasis en el vanguardismo peruano en conjunto y, por lo tanto, se ciñe a una línea de investigación exclusiva sobre la poesía, pero que no pretende dar un panorama exhaustivo y diacrónico de la periodización de la poesía peruana. A pesar de

ello, se puede observar y rescatar un esquema para interpretar la periodización de la poesía peruana desde la perspectiva de Núñez.

En primer lugar, hay que valorar la actitud del autor para abocarse a una tarea de análisis de la producción lírica en el mismo momento en el que esta se producía. Esto constituye un riesgo que muchos de los críticos actuales acaso no pretenden correr, para evitar interpretaciones fallidas que impliquen una mala reputación para sí mismos. A pesar de esta inseguridad, gracias a la reflexión contemporánea al hecho literario quedan retratos plásticos muy importantes para aquellos que vemos hacia el pasado desde nuestra cómoda y segura posición determinada por el tiempo transcurrido. De esta manera, gracias a Núñez, contamos con referencias a un Vallejo que, estando vivo y en actividad periodística en Europa, ha dejado de publicar poesía, o un Martín Adán que, luego de la aparición de *La casa de cartón* y de sus “antisonetos” acaba de escribir, mas no publicar, “Aloysius Acker”, pero que ha caído en silencio junto con sus obras inéditas. Por ello, el texto de Estuardo Núñez resulta un referente fundamental en el ámbito de la periodización de la poesía peruana del siglo XX, como lo reconoce Ricardo González Vigil: “En 1938, Estuardo Núñez hizo el primer estudio del vanguardismo peruano visto en conjunto.” (González Vigil, 2004a, p. 129).

En el primer capítulo, el autor traza el derrotero de la poesía peruana durante el siglo XX, bajo el título “Evolución de la nueva poesía peruana”. Quizá influido por su admiración a Vallejo, Núñez propone dos fechas iniciales fundamentales en la poesía de entonces: 1918 y 1922 (años de la publicación de *Los heraldos negros* y de *Trilce*). Con ello, ya establece la influencia y el valor que representa César Vallejo en la orientación de la poesía; esto se potencia, aún más si se considera el momento como el tiempo en que Vallejo se encontraba en actividad, previamente a *España aparta de mí este cáliz* y probablemente en contemporaneidad con la escritura de algunos de los poemas de sus

libros inéditos *Poemas humanos* y *Poemas en prosa*. “Un nuevo rumbo poético del Perú”, entonces, se inicia en la fecha fundamental de 1918. Para Núñez, se trata de un tránsito del impresionismo modernista (etapa modernista que ya abandonó las formas canónicas de Darío) hacia un “neoimpresionismo” y “expresionismo purista” que caracterizaría a la poesía de vanguardia y posvanguardia de los años 30, la actual en los años en que se escribía el libro. En términos de la periodización de ese momento, para Núñez, la poesía “posmodernista” se denomina “poesía impresionista” y significa el inicio de su nuevo camino. En este punto, cabe destacar que Núñez considera a Valdelomar como un autor, a tono con este nuevo espíritu en su prosa, mas no en su poesía, a la que todavía considera unida al momento anterior:

En Valdelomar asoma un Paul Morand, una prosa desenfadada e ingeniosa, una imaginación liberada de antiguos moldes, un humorismo ágil, precisable en sus *Cuentos yanquis*, y en sus *Neuronas* encuentra Jorge Basadre cierta proximidad a las “greguerías” de Gómez de la Serna. Así despuntaba Valdelomar en la prosa. Mas no en poesía, no precisaba aún la línea de la nueva lírica, ni aún la línea equívoca que eligieron algunos poetas posteriores. (Núñez, 1938, pp. 11-12).

Aunque es evidente que 1918 se establecía como una fecha en función de Vallejo, el autor establece un paralelo entre el poeta liberteño y el poeta arequipeño Alberto Hidalgo, como los dos fundamentos del comienzo del cambio. Sin embargo, la segunda fundamental fecha de 1922, concretamente se sitúa en la publicación de *Trilce* con lo que nuestra poesía cambió por completo: “1922 es fecha decisiva y marca la fase inicial de una curva evolutiva en el proceso literario del Perú” (Núñez, 1938, p. 18).

Para el crítico, existe una inquietud en la poesía que implica su emergencia. Junto con los poetas y el nuevo tono “postrilcico”, se encuentran las revistas nacionales y extranjeras que motivaban la exploración poética. Libros como el de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, influían además en la difusión de las escuelas vanguardistas de

Europa. De tal manera que el autor observa un primer momento al que denomina estridentismo (vanguardia) que tiene un correlato con la producción indigenista que entonces producía una forma nueva de lírica sin antecedentes, orientada a “los problemas humanos del indio” y que resultaba un paralelo nacional a la poesía romancerista y popularista española que seguía a García Lorca.

Luego, Núñez presenta a quienes serían los “precursores” del estridentismo, Juan Parra del Riego y su esposa Blanca Luz, y a los poetas –algunos en el extranjero- que formarían la base de este momento: Vallejo, Xavier Abril, Moro, Armando Bazán, Hidalgo, Westphalen, Martín Adán, Pablo Abril, entre otros. Asimismo, explica la función de *Amauta* y de la *Editorial Minerva* en la difusión de la vanguardia. Durante el año 1927, Núñez sitúa la crisis de la vanguardia: “año en que la estridencia llega a ser expresión máxima y en que varios auténticos temperamentos particularizan ya valores perdurables” (Núñez, 1938, p. 26). En otras palabras, se trata del fin de la primera etapa de la vanguardia que irrumpe y se sucede una etapa de consolidación de los autores vanguardistas reconocidos hasta hoy. Para explicar esto, se vuelve a hacer un inventario de las revistas que influyeron en la propagación de esta poesía y se reafirma la doble expresión de la poesía estridentista y de la poesía indigenista (poesía regional), que encuentran en la crítica un discurso paralelo a ellas.

Esta crisis de la vanguardia se entiende como un llamado al orden que nuevamente procede de Vallejo y su artículo sobre la nueva poesía publicado en el tercer número de *Amauta*, en 1926. Martín Adán se erige como la figura fundamental de esta vuelta al orden dentro de la vanguardia con sus “antisonetos”: forma ordenada y tradicional del soneto, pero de contenido pleno del espíritu de vanguardia. Asimismo, Adán encarna una de las manifestaciones poéticas que guiarán el transcurso de la poesía peruana posvanguardista: el purismo. En este punto, Núñez vuelve a rendir un homenaje a Vallejo, pues afirma que

de él podría desprenderse la madurez de la otra línea fundamental de la poesía peruana: el indigenismo, cuyos representantes principales serían Alejandro Peralta y Gamaliel Churata. Indigenismo y purismo se muestran, entonces, como dos tendencias que conviven en un mismo momento poético.

“Ya después de 1929, el disparate estético del vanguardismo fue morigerando ímpetus, evolucionando hacia la poesía purista” (Núñez, 1938, p. 38). Con esta afirmación, el autor explica la secuencia de nuestra evolución lírica: en primer lugar, el impresionismo (reconocido a partir de 1918); luego, dos líneas: la purista consolidada en la vanguardia entera y el indigenismo, línea soterrada, que se consolida durante la década de 1930 y que evoluciona incluso hacia lo que otros autores posteriores a Núñez, como Tamayo Vargas, reconocen como el cholismo, siguiendo la obra del poeta José Varallanos (*Cancionero cholo*) como “el creador de la poesía chola” (Núñez, 1938, p. 40). De tal manera que Estuardo Núñez analiza en dos acápites tanto el purismo como el expresionismo indigenista.

Las tres formas de poesía para el tiempo de Estuardo Núñez las representan: el poema regionalista, el romance nuevo y el poema puro. Las tres conviven y el autor pretende realizar una apología de la poesía pura, debido a los cuestionamientos que la crítica de entonces había referido de ella: forma fuera de época, entendida como fuga de las realidades y del presente. Núñez apela a la calidad estética del purismo. Para él, el purismo se define como “superación de todo límite impuesto por la realidad, sustracción a estímulos cotidianos, carencia de conexión intelectualista, el alejamiento de la preocupación consciente, en busca constante y angustiosa de las creaciones del inconsciente” (Núñez, 1938, p. 48). Y, así, para desarrollar su argumentación, comienza a revisar el aspecto purista en la obra de César Vallejo, quien, además, resulta un representante del expresionismo regionalista, parte de los poetas indigenistas. Por lo

tanto, Vallejo se erige como el poeta capital no solo en la dirección cronológica del desarrollo de nuestra poesía con sus dos primeros libros, sino como poeta capital también en la sensibilidad para abarcar los diferentes aspectos de sus manifestaciones. Junto con Vallejo, el autor revisa a otros poetas netamente puristas. En primer lugar, a Carlos Oquendo de Amat; luego, Enrique Peña, a quien reconoce bajo la línea de Eguren, pero en su propio estilo; Martín Adán, con sus antisonetos, *La casa de cartón* y su “inérito” *Aloysius Acker*, y quien, junto con Xavier Abril y Emilio Westphalen –a quienes también analiza-, estudió en la Deutsche Schule. Con un ejemplo concreto demuestra cómo “la proyección de la madre” vincula los poemas de Vallejo, Oquendo y Peña. Además, se añade a Alfonso de Silva en la lista del purismo. Como poetas últimos de este estilo, cita a José Alfredo Hernández, José Alvarado Sánchez y Carlos Cueto.

En el tercer capítulo, Estuardo Núñez analiza la tendencia del neoimpresionismo o romancerismo, que se caracteriza por ser la forma en que el impresionismo sobrevive en la poesía de la época, la cual trata de retornar hacia la realidad que había sido dejada de lado. Tras reconocer a Vallejo, una vez más, como un precursor del neoimpresionismo desde 1918 con *Los heraldos negros* -junto a Spelucín e Imaña-, destaca, asimismo, a Rafael Méndez Dorich, Emilio Champion, Manuel Moreno Jimeno y Alberto Tauro por su trabajo con el color y, en los dos últimos poetas, su intención social. En relación con el romance culto (que evidencia un ligamiento con la tradición española), destaca a Ricardo Peña y a Luis Fabio Xammar. Este estilo neoimpresionista también es reconocido en el estilo regionalista, a partir del cual los poetas suelen captar “la emoción lugareña dentro del paisaje, en la anécdota o en el habitante” (Núñez, 1938, p. 92). Representantes de esto son Aurelio Martínez, Carlos Dante Nava, Luis de Rodrigo, Emilio Armaza, Alejandro Cornejo, Baltazar Jara Eguileta, Alberto Guillén, Manuel Gallegos Sanz, Carlos Alberto Paz de Novoa, Blanca del Prado, Carlos Manchego. Como parte del

romance “cholo”, Estuardo Núñez estudia a José Varallanos, autor de quien se desprende el llamado “cholismo”. Junto a él, en esta línea, se presentan José Torres Vidaure, A. Arias Larreta y Ángela Ramos. El autor cierra este punto dedicando sus reflexiones al romancero limeño de Arturo Montoya, entre otros poetas solo citados.

El cuarto capítulo lo destina a compendiar el expresionismo indigenista. Nuevamente destaca a Vallejo como el precursor del regionalismo indigenista desde *Trilce*, libro del cual partía también el purismo. Núñez compara el expresionismo occidental con el peruano de la siguiente manera:

El expresionismo occidental brota de un problema básico que gravita sobre el espíritu: el desarrollo del industrialismo y la tiranía de la máquina y de la técnica. [...] En el Perú, el rumbo expresionista que se puede precisar en la última poesía regionalista surge también de un problema vital en la entraña misma de nuestra tierra: el problema del indio. (Núñez, 1938, p. 109)

Tanto para el expresionismo occidental como para el nuestro, la poesía expresa el contenido espiritual y la inquietud ideológica que resulta de este contexto. Luego de algunos ejemplos en la poesía de Vallejo, Núñez interpreta el expresionismo de José Varallanos, Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Gregorio Mercado. Cierra el capítulo con la valoración estética del expresionismo indigenista y su repercusión nacional.

El breve capítulo final se titula, a modo de antítesis, “Inquietud nueva en las generaciones anteriores” y procura constituirse en una revisión complementaria de los poetas previos, que vendrían a ser los modernistas, y que seguían produciendo en la contemporaneidad del ensayo de Núñez. Así, se revisa el derrotero que continuó la obra de José Gálvez, de José María Eguren, de Alberto Ureta, de Juan Parra del Riego, de Enrique Bustamante y Ballivián, de César Atahualpa Rodríguez, de José Santos Chocano, de José Fiansón, de Pablo Abril de Vivero, entre otros, incluidas, al final, las poetas.

Hay que anotar que el libro de Estuardo Núñez procura mostrar las expresiones no solo de Lima, sino de provincias, aunque su selección se concentra más en Puno, Cusco y Arequipa, quizá, porque el sur sería aún el foco de irradiación principal de la poesía peruana después de la vanguardia. Sus comparaciones, sobre todo en el caso del expresionismo, se desarrollan con poetas germanos, probablemente, debido a la instrucción escolar del autor que le permite el contacto con la literatura de lengua alemana. Apréciense, finalmente, cuántos de los nombres citados por el crítico han abandonado la memoria colectiva de nuestra lírica al omitírseles en la reproducción del canon de nuestros días.

El segundo libro es el clásico ensayo de Luis Monguió que ha marcado diferentes reflexiones y orientaciones en la historia de la literatura peruana, a partir de sus interpretaciones. Sus notables influencias se pueden observar en citas directas e indirectas en las historias de Augusto Tamayo Vargas o de Ricardo González Vigil,⁸⁹ para citar solo dos ejemplos. El texto de Monguió resulta fundamental si se quiere evaluar cómo su lectura del desarrollo de la poesía peruana subyace en las propuestas vigentes hasta hoy. Publicado en 1954, este libro está compuesto por las observaciones que desarrolló su autor español entre 1951 y 1952, y que brindan un panorama de la evolución de la poesía peruana durante la primera mitad del siglo XX. Por ello, el trabajo de Monguió se circunscribe a los periodos que van desde el modernismo hasta los albores de la reconocida generación del 50.

Ya que el título hace referencia al carácter “postmodernista” que el autor pretende revisar, cabe precisar el sentido de este término. Con “postmodernismo”, se refiere a la producción que se ha desarrollado después de que el modernismo peruano evidentemente

⁸⁹ Especialmente, se puede observar esto en la manera como ambos críticos asumen sus visiones del “postmodernismo” peruano.

cesó en su mayor producción o etapa hegemónica. En otras palabras, desde la vanguardia hasta los poetas de los años cincuenta en sus diferentes manifestaciones, todos ellos o todo ello, comprende la poesía postmodernista. Así, debe distinguirse esta perspectiva de Luis Monguió de la noción de “postmodernismo” que asume Tamayo, por ejemplo, y que se orienta a un breve periodo de transición de la vanguardia a la generación del 50. Aunque evidentemente Tamayo toma ideas de Monguió, ambos asignan el carácter “postmodernista” a diferentes etapas, periodos o manifestaciones del siglo XX de nuestra poesía peruana.

A la par de Roberto Fernández Retamar, quien explica la evolución pendular de la poesía que transcurre de un movimiento expresivo a otro que se denomina “pos”,⁹⁰ Luis Monguió considera evidente que la poesía peruana modernista generó, a partir de su decadencia, otro tipo de expresión poética a la que englobó como “postmodernista”. Por ello, su estudio está dividido en seis apartados, en los cuales desarrolla su planteamiento. En primer lugar, el crítico inicia, a modo de introducción, una revisión del modernismo peruano. En “Introducción. La modalidad peruana de la poesía modernista”, el autor explora los momentos del modernismo peruano, cuya declinación ubica paralela a los años de la Gran Guerra. Asimismo, explica cómo, en un primer momento, convivieron los jóvenes modernistas con los exponentes de los movimientos anteriores: costumbrismo y romanticismo decimonónicos. Monguió argumenta la manera tardía en que el modernismo latinoamericano propulsado por Darío llegó y se difundió entre nosotros.

⁹⁰ En su texto “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013, p.159-176), Roberto Fernández Retamar explica el sentido de la poesía conversacional como una expresión que resulta de su vínculo con la “antipoesía”, claramente ejemplificada en la obra de Nicanor Parra. Para definirla, Fernández Retamar apela al crítico chileno Pedro Lastra, quien postula que el carácter de los “antipoemas” de Parra proviene del espontáneo movimiento pendular con el que este poeta se quiere distinguir de la poesía anterior, “la poesía”, que se reconocía bajo el estilo vanguardista y omnipresente de Pablo Neruda. En pocas palabras, a los poemas vanguardistas de Neruda siguieron los “antipoemas” de Parra; es decir, la “antipoesía”: “antiNeruda”. Sobre este punto, véase el cuarto capítulo de nuestra tesis, sobre la periodización de la segunda mitad del siglo XX de la poesía peruana.

Además, hace énfasis en el carácter ecléctico de este (así como en su idea de “libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica y formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior” [Monguió, 1954, p. 11]). Los primeros dos momentos quedan asociados, respectivamente, a Manuel González Prada, a quien el autor considera un “renovador considerable”, carácter indiscutible del modernismo; y a José Santos Chocano, quien alcanza la apoteosis en 1922 con su coronación pública en Lima. Además de exponer las influencias que recibe este poeta, como en el caso de González Prada, esboza las características de su obra poética, en la que encuentra un particular rezago de elementos románticos.

El tercer momento modernista, para Luis Monguió, comienza luego de Chocano, con la expresión de “un tono ya plenamente modernista”. Entre otros conocidos poetas, el estudioso destaca la figura de José María Eguren. Aunque reconoce elementos de Rubén Darío en su poética, expresa el reconocido carácter exótico y la originalidad egurenianos. Para tener en cuenta en los siguientes capítulos de nuestra tesis, es interesante afirmar que para Monguió, se presentan diferentes estilos en el mismo modernismo y para argumentar esto observa las diferencias de Eguren en contraste con Chocano, a partir de los poemas “El caballo” y “Los caballos de los conquistadores”. Junto a José María Eguren, el autor desarrolla sus reflexiones sobre el poeta Enrique Bustamante y Ballivián. Acerca de este, reconoce las influencias que recibió del mismo Eguren, de D’annunzio, de Machado y de Maertelinck. Termina de revisar este momento con los poetas José Gálvez, influido por Darío y Chocano; Alberto Ureta y Leonidas Yerovi. En conclusión, para Monguió, el modernismo peruano apareció de manera tardía, es ecléctico, con visos románticos, parnasianos y simbolistas, a la vez que alcanza el carácter de un “movimiento” (como él mismo lo reconoce) con conciencia de la técnica y la forma. La crisis desatada por la Gran Guerra y los cambios de mentalidad que esta impuso facilitaron el abandono del

modernismo, que Monguió explica -a partir de la tesis de Gálvez- en un segundo acápite: “El agotamiento y el abandono del modernismo en la poesía peruana”.⁹¹

Valdelomar, entre otros “colónidas”, More, Hidalgo, Vallejo aparecen como poetas de transición que producen, entre los años 1914 y 1920, obras que agotan el modernismo a través de las siguientes tendencias: 1) la readmisión de lo intuitivo en la literatura; 2) adopción de la temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio (opuesto a la exquisitez); 3) afirmación de lo local, lo provincial, lo nacional (opuesto al cosmopolitismo); 4) admisión del deporte y la máquina como temas; 5) influencias de la vanguardia europea con el futurismo (en oposición al simbolismo o al parnasianismo); y otras manifestaciones relativas como el triunfo de la voluntad fuerte y la expresión poética de la solidaridad (en sintonía con los conflictos como la guerra civil española).

De la ruptura con el pasado, surge la poesía vanguardista que analiza en el siguiente acápite: “El vanguardismo y la poesía peruana”. Sobre ella, a nivel latinoamericano, explica la responsabilidad de Vicente Huidobro y de las revistas que determinaron dicho surgimiento. Obviamente, el poeta que encarna el vanguardismo en Perú es César Vallejo con *Trilce*. En él, Monguió reconoce la consolidación del carácter vanguardista que hasta entonces los demás poetas (con excepción de Alberto Hidalgo) no habían logrado al persistir en la expresión de sentimientos y de planteamiento de tesis en los poemas. El libro de Vallejo congrega la rebelión expresiva, el espíritu urbano, humorista, escéptico, relativista, en la aplicación de las técnicas innovadoras.

Tomando el nacionalismo literario como una de las vías para abandonar el modernismo, Monguió explica el surgimiento de la poesía nativista en el siguiente acápite: “El

⁹¹ Es interesante, asimismo, notar que Monguió desarrolla sus ideas sobre Valdelomar en este punto, al que considera también un poeta modernista, aunque surgido en el momento del agotamiento del movimiento: “Entre los poetas peruanos de esos años, modernistas todavía pero a la busca ya de una nueva tónica expresiva, puede escogerse a Abraham Valdelomar (1888-1919) como ejemplo típico” (Monguió, 1954, p. 27).

nativismo literario en la poesía peruana”. Sobre este término, el crítico explica que se trata de una manera de unificar las poéticas que giran en torno a la peruanidad según interpretaciones etnográficas y telúricas. Por ello, reconoce que la primera manifestación del “nativismo” resulta ser el “indigenismo” con lo que se complica el panorama de periodización, pues el autor remite sus antecedentes a autores de finales del siglo XIX, como Clorinda Matto de Turner y el mismo Manuel González Prada.⁹² Sin embargo, propiamente dicho, el “indigenismo”, según Monguió, apareció en 1926 con las primeras publicaciones de autores como Alejandro Peralta. Junto a los poetas, las revistas (en su mayoría de provincia) desarrollaron la difusión de esta línea de producción poética paralela a la vanguardia. Luego de revisar las teorías que afirman el terreno a la aparición de la reflexión nacional y nativista y de exponer a los autores más importantes, Luis Monguió explica la derivación en el “cholismo”, con sus formas populares en escritores como Alberto Guillén, y destaca una última ola de poetas que aparece durante la década de 1940 a la sombra de las ideas de Antenor Orrego.

Los dos últimos acápites tratan sobre las manifestaciones que le otorgan forma a lo que hoy hemos recibido y aceptado como la generación del 50, no reconocida de esta manera, sin embargo, por el autor, porque sus observaciones, obviamente, no alcanzan a tocar a ninguno de sus miembros, ya que se limitan básicamente los tempranos años de la década de 1940. La poesía social se gesta como la vía de escape del modernismo haciendo énfasis en la solidaridad; y en la readmisión de lo intuitivo, entre otros aspectos, surge el camino de la poesía pura. Lo social y el purismo han significado una de las oposiciones que más hondo ha calado en la crítica peruana que ha heredado directamente las ideas de Luis

⁹² Es decir que aquello que autores como Tomás Escajadillo reconocen como “indianismo” -en otras palabras, antecedentes románticos del indigenismo- resultan ser las expresiones preindigenistas producidas bajo y paralelamente a la atmósfera poética del modernismo. “El cosmopolitismo de los modernistas vino a ahogar este primer brote de indigenismo literario peruano; porque no tiene tal carácter el americanismo objetivo de Chocano” (Monguió, 1954, p. 88).

Monguió. El autor define la poesía social: “aquella que trata de interpretar los sentimientos, las actitudes, la situación y los intereses de las clases sociales oprimidas o que trata de expresar las emociones suscitadas en el poeta por esas clases y sus problemas” (Monguió, 1954, p. 132). De la misma manera, define la poesía pura compuesta por “aquellos poetas peruanos contemporáneos que, ni específicamente nativistas ni determinadamente sociales, trataron o tratan de expresar su visión poética personal de su mundo interior y exterior sin la voluntad *a priori* de insertarla en un esquema determinado cara al campo de acción” (Monguió, 1954, p. 150). En ambos casos, rastrea los poetas que encarnan estas dos tendencias incluso en la época modernista (González Prada) y en la recientemente posterior al modernismo (Eguren) y explica sus características en detalle. Para contextualizar la poesía social recurre nuevamente a Vallejo y la inserta en su cultivo desde la década de 1930. En el caso de la poesía pura, vuelve a los poetas de la vanguardia, a partir de los cuales profundiza la tendencia que había identificado desde el segundo cuarto del siglo; es decir, también desde 1915, aproximadamente.

Es evidente que muchas de las premisas de Monguió se manifiestan en las historias de la literatura peruana. Sin embargo, con sus aciertos y deficiencias, no existe un libro como este que haya logrado ordenar, por completo, la segunda mitad del siglo XX, entendiendo la poesía peruana como un continuo que va variando acorde con la interacción de las prácticas poéticas y los cambios históricos y sociales. Por ello, al carecer de un texto que dé luces de manera tan coherente en una evolución, hemos caído en el facilismo mecánico de organizar a los poetas en generaciones de diez años de duración. Este vacío constituye uno de los motivos de nuestra investigación que pretende diseñar una evolución, como la ha trazado Monguió, pero, particularmente, como una propuesta para la segunda mitad del siglo XX.

Como se ha referido, en 1987, el historiador de la literatura escocés James Higgins publicó *A history of Peruvian Literature* (Liverpool: Francis Cairns, 1987). Diecinueve años después, traduce y actualiza su investigación para la publicación de su libro en español *Historia de la literatura peruana* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006). Aunque, probablemente, esta sea la obra primordial en la bibliografía que Higgins le ofrece a la reflexión sobre nuestra literatura, su texto *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*, donde realiza una revisión de la evolución de la poesía peruana contemporánea, resulta ser la obra actual más completa que se concentra en la lírica sin pretender exponerse como una historia teórica del género en nuestro país.⁹³ Tal como lo expresa en su “Advertencia” inicial, el libro se propone enfocar la poesía peruana como un proceso que muestra las principales tendencias desde 1920 hasta 1970, a partir de los poetas más significativos de este desarrollo. Por lo tanto, la revisión de este texto es importante para nuestra investigación de la periodización de la poesía peruana del siglo XX, porque plantea un enfoque paralelo al que el mismo Higgins expresa en su historia de 2006. Según el autor, José María Eguren es el poeta que inaugura la tradición poética moderna.⁹⁴ Al igual que otros estudiosos, Higgins reconoce a Eguren como “un fenómeno curioso”, un simbolismo auténtico y tardío (a nivel hispanoamericano) que revela el desarrollo característico y desigual de países como Perú en relación con los modelos europeos o norteamericanos. Asimismo, destaca el carácter poético de Eguren que se desarrolla aun cuando la vanguardia ya lo cercaba con un discurso totalmente opuesto a su tradicionalismo. Higgins basa sus argumentos en el análisis de “El dios cansado”, “Los gigantones” y en “La niña de la lámpara azul” especialmente. Se sostiene, además, en el esquema que se sigue de presentar, en primer lugar, sus antecedentes, los cuales rastrea

⁹³ En palabras del mismo autor sobre su libro: “Se trata, por lo tanto, de un libro selectivo y subjetivo que no pretende ser una historia” (Higgins, 1993, p. 9).

⁹⁴ En esta línea se encuentran, directa e indirectamente en coincidencia, algunos historiadores de nuestra literatura como César Toro Montalvo y Augusto Tamayo Vargas.

desde la Academia Antártica (siglo XVII), hasta González Prada (siglo XIX), romántico tardío y al mismo tiempo precursor del modernismo. En segundo lugar, el carácter *sui generis*, que Higgins explota con una comparación entre Eguren y Chocano. En tercer lugar, la interesante exposición del lado no puro de la poesía de Eguren con la que se refleja la crítica del poeta contra la sociedad nacional y el desarrollo de la modernidad. En cuarto lugar, “la poesía como espacio alternativo”, donde se explica el carácter marginal del poeta y la fundación de “una de las tendencias más importantes de la poesía peruana de nuestro siglo [...]: la vocación literaria como un estilo de vida alternativo” (Higgins, 1993, p. 28). Para Higgins, Eguren resulta la encarnación de una paradoja: un poeta anacrónico e innovador al mismo tiempo.

El segundo capítulo trabaja la poesía vanguardista. Para iniciarlo, el autor expone un resumen del contexto peruano de los años 20 y la frustración de la modernidad en el desarrollo de nuestro país. Reconoce a César Vallejo como el poeta que consolidó el espíritu de la vanguardia peruana. Sobre él, Higgins plantea su repercusión mundial y analiza las características en función de sus poemas. El segundo poeta vanguardista que analiza es Emilio Adolfo Westphalen, a quien ubica del otro lado de Vallejo, es decir, desde una orilla no radicalizada en lo político. Sobre él, Higgins revisa algunos poemas publicados en sus dos libros de la década de 1930: *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), donde el amor, la muerte, el tiempo entre otros se erigen como los motivos principales. El siguiente poeta vanguardista que el autor revisa es César Moro. Acerca de él, explicará el carácter subversivo de su poesía: el surrealismo. Para ello, analiza los poemas amorosos de *La tortuga ecuestre* (escritos entre 1938 y 1939, pero publicados en conjunto en 1957). Cabe destacar un detalle no muy explotado dentro de la línea surrealista de Moro, y que Higgins expone en “Biografía peruana”, poema donde se “denuncia la catástrofe humana que el imperialismo europeo ha significado para

su país” (Higgins, 1993, p. 66); es decir, el cuestionamiento de la modernidad mal orientada que expresa abiertamente César Moro.

El tercer capítulo se titula “Puros e impuros: poetas de los años 40 y 50”⁹⁵ y comienza con Martín Adán. En él, se encuentra el ejemplo de la consolidación de las innovaciones que surgieron en la vanguardia. Es decir, como lo sostiene Alberto Escobar, las décadas de 1940 y 1950 manifiestan una continuidad, no una búsqueda por un rompimiento radical hacia un nuevo orden. Y, como lo señala el autor, tampoco esta perspectiva anula las exploraciones de Belli ni las de Eielson ni las de Romualdo ni las de Guevara ni las de Sologuren ni las de Varela. Lo que se pretende destacar con Martín Adán es la poesía pura que se desarrolla en esta etapa de consolidación, por un lado. El conceptismo y el arcaísmo conducen este estilo en un autor que biográficamente surge en la vanguardia, pero que produce también en esta etapa. En este tenor, se analizan algunos “antisonetos” de *Travesía de extramares*. Para explicar la crisis de la poesía pura, Higgins revisa a los poetas jóvenes que comienzan a publicar durante los años 40. Por ello, destaca las formas y los cambios que introducen Eielson⁹⁶ y Sologuren; Leopoldo Chariarse y Francisco Bendezú, constantemente en contraste con poemas de Adán.

Para explicar la poesía social, Higgins recuenta el contexto histórico tras la caída del gobierno del presidente Bustamante, de tal manera que ofrece un panorama poético a través de versos de Manuel Scorza; sobre todo, de Alejandro Romualdo, quien le servirá de modelo para concluir, en un momento, que la calidad de la poesía pura supera a la de la poesía social; de Juan Gonzalo Rose; de Gustavo Valcárcel; de Wáshington Delgado y

⁹⁵ Con este título, Higgins refuerza dos problemas de la historiografía peruana, desde nuestro punto de vista en nuestra propia investigación. En primer lugar, mantiene la innecesaria y agotada división entre poetas “puros” y poetas “sociales” y, en segundo lugar, apela a las décadas como si ellas contuvieran a generaciones de poetas. Sin embargo, un aspecto positivo se encuentra en que comienza el capítulo haciendo referencia a la teoría de Alberto Escobar sobre la evolución de nuestra poesía expuesta en su introducción a la *Antología de la poesía peruana* (1973) que resulta la más coherente para nuestra propia investigación.

⁹⁶ Sobre todo, Higgins se centrará en la producción de este poeta; con lo que se conjetura el carácter valorativo que lo convierte en uno de los hitos indiscutibles de nuestra poesía.

de Pablo Guevara. Aparte, analiza la obra de Carlos Germán Belli, a quien considera la figura más destacada de los poetas que surgieron en los años 50. Sobre él, explica el carácter diferente y la cosmovisión muy próxima a César Vallejo, que lo erigen como un poeta que une aspectos sociales con un sustrato de la literatura clásica que no interfiere en sus expresiones sobre la modernidad. Asimismo, en otro acápite, Higgins destaca a Blanca Varela como otro hito con voz femenina. Por ello, hace un recuento desde Clarinda y Amarilis sobre la producción femenina en nuestra poesía. Caracteriza lo femenino, la relación con Lima, la condición humana, entre otros temas desarrollados por la voz de la poeta a través de sus indiscutibles mejores poemas como “Casa de cuervos”, “Vals del Angelus”, “Puerto Supe”, “Vales”, “Auvers-sur-Oise”, “Camino a Babel”, “Del orden de las cosas”.

El cuarto capítulo se compone por lo que Higgins reconoce como los poetas del 60. Para caracterizarlos, el autor los distingue entre los poetas inmediatamente anteriores a la década de 1960:

Si los poetas de los años 40 y 50 consolidaron la renovación inaugurada por la generación vanguardista, la década de los 60 constituye un segundo momento de ruptura en la poesía peruana del siglo XX. [...] Por lo general, los poetas de los años 40 y 50 manejaban formas rigurosamente estructuradas para crear un espacio cerrado donde el hablante lírico monologaba. En cambio, los poetas del 60 optaron por formas más libres y abiertas donde el hablante lírico dialogaba con otras voces mediante alusiones intertextuales. Esta apertura de la poesía peruana involucraba, además, una relación dialéctica con la cultura occidental, ya que, por un lado, los nuevos poetas afirmaban una identidad independiente como escritores del tercer mundo y, por otro, pretendían hablar con una voz universal que les abriera un espacio en el escenario mundial. (Higgins, 1993, p. 151)

Con esto, Higgins demuestra mantenerse en la línea teórica propuesta por Alberto Escobar. Luego del contexto histórico, donde destacan la revolución cubana y la guerra de Vietnam, presenta a dos poetas introductorios, nuevamente, desde sus versos: Javier

Heraud, Luis Hernández, ambos muertos de manera violenta. El primer hito que destaca el autor en este punto es Antonio Cisneros, al que caracteriza por su ironía desmitificadora. Explica sus ideas a partir de los primeros poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). Luego, revisa e interpreta poemas y versos fundamentales de *Comentarios reales* (1964). Después, continúa con la interpretación de fragmentos de *Como higuera en un campo de golf* (1972) y *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981). El segundo hito de esta etapa (también percibido así por el común de los críticos) es Rodolfo Hinostroza. Además de presentar algunos aspectos de su personalidad y su visión moderna de la poesía peruana, Higgins se concentra especialmente en explicar poemas de *Consejero del Lobo* (1965) y *Contranatura* (1971).

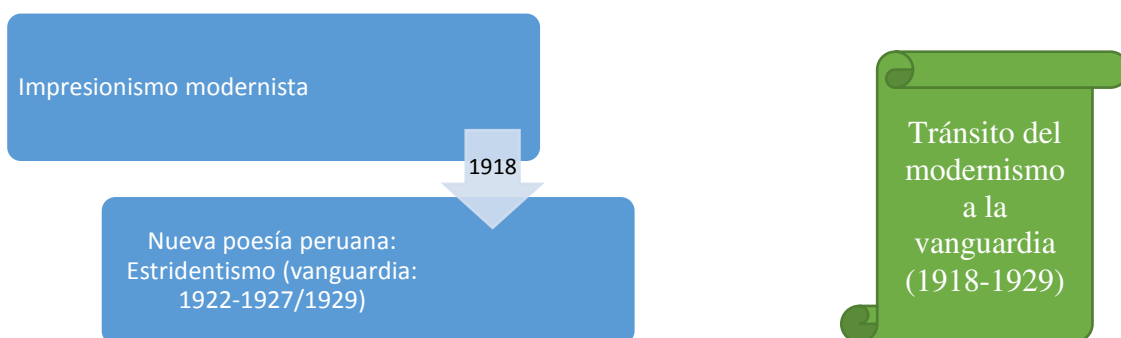
Seccionando ya por décadas, Higgins presenta en su último y quinto capítulo “la década del 70” a la que entiende como una “democratización” de la poesía. Para iniciar su argumentación, explica los acontecimientos históricos y sociales y la manera como los poetas de este momento convergen desde diferentes lugares de provincias, como sucedió durante los años 20. Teniendo en cuenta la lógica de las manifestaciones antiburguesas de entonces, Higgins explica el surgimiento de “Hora Zero”, identificada con la *Beat Generation*, como uno de los focos más radicales y contestatarios de la poesía peruana anterior a ellos (solo se salvaron de sus cuestionamientos Vallejo, Heraud y Edgardo Tello). El movimiento “Hora Zero” en sí mismo significa un hito para el autor; sin embargo, dentro de él, destaca a Enrique Verástegui, del que analiza poemas, principalmente, de *En los extramuros del mundo* (1971) y, algunos versos fundamentales de sus demás libros publicados durante las décadas de 1980 y 1990 (hasta *Monte de goce* publicado tardíamente en 1991). Esto sirve a James Higgins para describir la variedad de recursos y formas a las que apela la inagotable capacidad creativa de Verástegui, quien procura reinventarse constantemente desde una lógica de la marginación. El segundo hito

en esta etapa es el poeta Abelardo Sánchez León al que reconoce en la metáfora de “el sobreviviente” en connotación con su último libro de ese entonces. Así, aborda a este autor para mostrar un lado de la clase media limeña en contraste con los poetas de “Hora Zero”. Aunque reconoce que su poesía no es trascendente en la temática ni su estilo resulta novedoso, se trata de un hito debido a la fuerza emocional y al “dominio del oficio poético” (Higgins, 1993, p. 212). El crítico escocés destaca, al igual que con Verástegui, que la poesía de Sánchez León refleja los cambios sociales de las últimas décadas, pero ya no se expresa desde un sector emergente, sino desde la clase media. Para ello, observa fragmentos de su libro *Poemas y ventanas cerradas* (1969), donde destacan los enfrentamientos de espacios protegidos por la burguesía a partir de los cambios y de los ciclos naturales del desarrollo de la vida, la falta de compromiso político, entre otros temas. En esta línea se alcanza a revisar, además, versos significativos de sus otros libros *Rastro de caracol* (1977) y *Oficio de sobreviviente* (1980). El texto de Higgins termina con la referencia a Sánchez León y, como lo explicó en su “Advertencia”, el hecho de que no pretenda escribir una “historia” de la poesía peruana del siglo XX, lo exime de articular una conclusión o un balance que explique conclusiones sobre la evolución de nuestra lírica.

Como se puede apreciar, estos tres textos hacen referencia a conceptos con los que cada autor pretende delinear el derrotero de la poesía peruana. En el caso de Estuardo Núñez y de Luis Monguió, sus lineamientos alcanzan solo la década de 1930 y la de 1940, respectivamente y, por lo tanto, dejan una perspectiva parcial acerca de la evolución de la poesía peruana solamente durante la primera mitad del siglo XX. En el caso de Higgins, debido a su deliberado método de abordar autores y no reflexionar sobre el fenómeno lírico a modo de un historiador sobre su objeto de estudio, deja de lado el análisis

necesario para trazar una historia completa de la poesía peruana del siglo XX. Asimismo, en los textos de Núñez y de Higgins, la reflexión comienza ya iniciado el siglo XX y ambos dejan de lado una referencia concreta y directa del modernismo o de los poetas que, como González Prada, comenzaron a publicar sus obras líricas en 1901. Solo en el caso de Monguió, el punto de partida evidente incluye el modernismo que resulta el primer periodo de la poesía peruana del siglo XX según nuestra propia investigación. Finalmente, en los siguientes esquemas, se aprecia la periodización que se puede extraer de la observación de cada una de estas obras a modo de comparación de sus rótulos o apreciaciones.

Estuardo Núñez



Luis Monguió



James Higgins

1. José María Eguren
2. Alberto Hidalgo
3. Juan Parra del Riego
4. Carlos Oquendo de Amat
5. César Vallejo
6. Emilio Adolfo Westphalen
7. César Moro
8. Martín Adán
9. Jorge Eduardo Eielson
10. Javier Sologuren
11. Leopoldo Chariarse
12. Francisco Bendezú
13. Manuel Scorza
14. Alejandro Romualdo
15. Juan Gonzalo Rose
16. Gustavo Valcárcel
17. Wáshington Delgado
18. Pablo Guevara



19. Carlos Germán Belli
20. Blanca Varela
21. Javier Heraud
22. Luis Hernández
23. Antonio Cisneros
24. Rodolfo Hinostroza
25. Enrique Verástegui
26. Abelardo Sánchez León



Además de estos tres libros fundamentales, por otra parte, hay textos que también se han abocado a momentos específicos para interpretar el devenir de la poesía peruana durante el siglo XX; es decir que han mantenido una tendencia sincrónica. Como ya hemos mencionado, la mayoría de los que se concentran en observar el devenir de la segunda mitad del siglo pasado se orienta a partir de la división por generaciones, sobre las que vuelcan su importante pero parcial reflexión del fenómeno. No pretenden erigirse como historias que interpreten la evolución de toda la poesía peruana, pero la abordan y estudian desde diferentes aspectos. Por ejemplo, es el caso de libros que se encuentran a caballo entre la reflexión crítica y la antología como los del inagotable César Toro Montalvo *Poesía peruana del 70*, de 2004, o *Canarios en el árbol: poesía del 90*, de 1998; *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980* de Ricardo Falla y Sonia Luz Carrillo (que revisaremos con las antologías). Asimismo, se encuentran aquellos que investigan sobre un autor en relación con una época determinada como el de Camilo Fernández Cozman *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*, publicado en 2009. Y entre los que se aproximan por décadas, queremos destacar el de Jesús Cabel *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*.

El libro de Cabel, merece una reseña aparte, pues procura interpretar el desarrollo parcial de la poesía peruana durante las décadas de 1960 y 1970, es decir, las generaciones conocidas como “del sesenta” y “del setenta”, tomando en cuenta algunos de los aspectos discutidos a propósito del canon y del carácter heterogéneo de nuestra poesía. En primer lugar, como lo refiere el autor desde el inicio, su libro está constituido por una revisión particular de poetas que radican en distintos y distantes lugares del país. Por supuesto, la mirada de Cabel se sostiene sobre la base de sus ideas sociales y su intención por establecer una versión alternativa a la oficialidad canónica de nuestra poesía; por cierto, una propuesta más realista y consciente del desarrollo de la lírica nacional. En este sentido, el autor cuestiona el centralismo limeño en la configuración de nuestro canon y en la dificultad por exponer el común denominador que consolide la peruanidad. El elitismo que proporciona Lima, las migraciones a partir de 1950 y las “facilidades” de una ciudad que no logró organizar su función capital sobre las diferentes regiones del país impulsaron el centralismo que igualmente se refleja en la literatura.

En segundo lugar, Jesús Cabel propone una interpretación alternativa para lo que él denominaba a la fecha de la publicación de su libro de “la nueva poesía peruana”. A pesar de su perspectiva, no desconoce la historia oficial de nuestra poesía, sino que constantemente la cita y se basa en los autores que la componen para explicar el desarrollo que ha tomado esta historia. De tal manera que comienza revisando a los poetas, algunos de sus versos y hechos que configuran la década de 1960. Así, desfilan Javier Heraud, César Calvo, Edgardo Tello, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos. A estos poetas consagrados añade una mención de otros cuatro autores marcados por la tragedia: Enrique Huaco, René Ramírez Lévano, Juan Ojeda y Luis Hernández. Finaliza la reflexión de 1960 con duras referencias a los sucesos que contribuyeron a la publicación de “ideólogos a sueldo”, donde condena a Julio Ortega y a Winston Orrillo,

y, parcialmente, a Alejandro Romualdo, Leoncio Bueno y César Calvo en cuanto a cuestiones revolucionarias.

Sobre la década de 1970, el autor inicia su quinto capítulo con irónicas referencias al carácter alarmante con el que irrumpe “Hora Zero”. Deconstruye la parafernalia con la que se sostuvo el movimiento y refiere su historia: el germen en Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel; la ampliación a poetas de provincia: José Carlos Rodríguez, Mario Luna, Julio Polar, Jorge Nájjar; la unión con “Estación Reunida”: Tulio Mora, Vladimir Herrera, Manuel Morales, José Rosas, Elqui Burgos, Patric Rosas. Cabel analiza brevemente algunas de las propuestas poéticas más destacables del grupo y explica con ironía su final: “Sucedió entonces lo que siempre acontece en todo concierto de grillos; cada quien se fue con su música a otra parte” (Cabel, 1986, p. 81).

Luego de estas revisiones y condenas a la oficialidad de las décadas que le interesan estudiar, en el siguiente capítulo, el autor desarrolla su línea histórica a partir de las agrupaciones de 1960 a 1970 desde diferentes perspectivas no tan visibles desde las propuestas canónicas de nuestra historiografía literaria. Así, refiere la identidad y características del “Grupo Literario Línea Éter” (1963) del Callao. De los poetas que lo componían, destaca a Carlos Alegre Ramos. Luego, explica sobre “Gleba Literaria” (1964), que nació en la universidad Federico Villarreal, de donde destaca Humberto Pinedo (iniciador de la “poesía concreta”) y Ricardo Falla. Asimismo, menciona el carácter de los grupos “Alba” y “El Río” que se desarrollaron desde 1965 en Lambayeque. También expone sobre “Hora Zero” que en 1970 surge en Chiclayo de manera paralela a Lima, y el “Círculo Literario Pirca” de 1972 (y el casi inexistente “Prometeo”). De estos últimos, en Lambayeque los grupos que toman la posta son ADEL (Asociación de Escritores Lambayecanos) y UNEAL (Unión de Escritores y Artistas Lambayecanos). Los poetas Carlos Bancayán, Nicolás Guerrero y Larcey Díaz son los que destacan de

esta zona. Por otro lado, Cabel explica sobre “Xauxal/artes y letras” y “Girángora” fundados en Jauja, de donde destaca a los poetas Martín Fierro y Gerardo García, en el primero, y a Róger Contreras, en el segundo. Otro de los grupos fundamentales que explora el autor es “La Sagrada Familia” de 1977, el cual se encuentra en la misma línea que “Hora Zero”, y del que destaca Edgard O’Hara y Enrique Sánchez Hernani.

Después de exponer estos grupos olvidados por la crítica en su mayoría y diseminados por diferentes zonas del país, Jesús Cabel dedica el octavo capítulo a revisar la poesía quechua en esas décadas. Ante los valorables, pero aún escasos avances en el estudio de la poesía quechua (Alberto Escobar, Alfredo Torero, José María Arguedas, Mario Florián), explica el contexto del quechua (sobre todo, en el debate de los años setenta con el reglamento de educación bilingüe) y destaca la rebeldía de sus máximos exponentes: José María Arguedas, Kusi Paukar, Kilku Warak’a (Andrés Alencastre). Además, cita los autores preocupados por su difusión en antologías y otros textos: Sebastián Salazar Bondy, Manuel Velásquez Rojas, Mario Razzeto, Francisco Carrillo y José María Arguedas. Sobre los jóvenes exponentes de la poesía quechua en el momento de la composición del texto, Cabel menciona a Eduardo Ninamango y a W. Hurtado de Mendoza. En otra línea de la poesía quechua, el autor rescata a José Luis Ayala, Enrique Rosas y Rubén Urbizagástegui. Por otro lado, se valora el trabajo no solo poético, sino de promoción de la poesía que realizó Hildebrando Pérez y, finaliza, con la obra de Efraín Miranda.

Jesús Cabel desarrolla su configuración alternativa de la evolución de nuestra poesía desde diferentes y no tan usuales entradas y, por ello, dedica el siguiente capítulo a una perspectiva quizá más política al abordar la historia de los grupos que condujeron a la constitución del GIPM (Grupo Intelectual Primero de Mayo) y las luchas sociales de los poetas Víctor Mazzi, Julio Carmona y Martín Parodi, Artidoro Velapatiño, Alberto

Alarcón, de los que analiza algunos versos y sus logros literarios. El capítulo 9 se orienta hacia la exposición de la “poesía visual” (como escritura no convencional), que se desprende de la “poesía concreta” que difundió el poeta brasileño Décio Pignatari desde 1955. Y aunque no caló hondo como movimiento, esta tendencia se reconoce en diferentes momentos y autores de nuestra poesía. Cabel se detiene en observarla en la obra de César Toro Montalvo, Omar Aramayo y Manuel Pantigoso. El capítulo 10 hace énfasis en el desarrollo de la poesía escrita por mujeres, pues el autor insiste en la manera como esta ha sido relegada también del campo de la lírica. Luego de realizar un brevísimo estado de la cuestión al respecto, expone el sentido del “Centro Peruano de Escritoras”, fundado en 1976, con el sentido de afianzar la divulgación de este sector de la poesía. El problema radica en que esta entidad casi había sucumbido para el momento cuando Cabel escribe el texto, porque la expone como un ejemplo de estas iniciativas truncadas. De las poetas que destaca en la época en la que el autor se concentra, se encuentran los nombres de Rosina Valcárcel, Sonia Luz Carrillo, Gloria Mendoza Borda, Aidé Romero, María Emilia Cornejo, Ana María Gazzolo, Enriqueta Bélevan, Sui Yun. Otra de las entradas del autor es la antología, a la que dedica los siguientes dos capítulos. Reflexiona sobre su naturaleza arbitraria, restrictiva y compleja y destaca los trabajos que para él representan los diferentes valores del país de manera más neutral: *La poesía contemporánea del Perú*, publicada en 1946 por Eielson, Salazar Bondy y Sologuren; *Antología General de la poesía peruana*, publicada en 1957 y preparada por Romualdo y Salazar Bondy; *Vuelta a la otra margen*, publicada en 1970 y coordinada por Lauer y Oquendo. Para Cabel, las antologías de las décadas de 1960 y 1970 no alcanzan la objetividad y se encuentran plenas de parcialidades e injusticias. Ejemplo de ello lo constituyen los siguientes títulos, sobre los que desarrolla sus cuestionamientos: *Los nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos, *Estos trece* (1973) de Oviedo, *Antología de la poesía peruana* (1973) de Escobar y

Antología de la poesía peruana del siglo XX: años 60/70 (1978) de Toro Montalvo. En contraste con estos libros y debido a su afán totalizador y a una perspectiva adecuada en diferentes aspectos, que permiten vislumbrar diversos panoramas de nuestra poesía, Cabel destaca los siguientes trabajos a partir de sus coherentes argumentos: *Antología de la poesía peruana joven* (1965) de Francisco Carrillo; *Nueva poesía peruana* (1970) de Augusto Tamayo Vargas; *Informes y contiendas* (1970), antología trujillana de corte generacional desde la que Cabel procura ubicar y revisar diversos poetas de diferentes provincias: La Libertad, Junín, Ica, Tacna, Ayacucho, Loreto; *Antología de la poesía en Arequipa en el siglo XX* (1976) de Jorge Cornejo Polar; *Antología de la poesía cajamarquina* (1967) de Andrés Zevallos.

Otra entrada poco común para la historiografía literaria, desde la que observa Cabel, es la de los poetas que, como lobos solitarios, se expresan en el marco de una generación con cuyos movimientos y expresiones no necesariamente se identifican. Así, se estudian los casos de Pedro Cateriano, José Ruiz Rosas y Américo Ferrari, Benito Gutti, Antonio Claros, Ricardo Silva Santisteban, Francisco Ponce Sánchez (además, divulgador), Antonio Cillóniz, Danilo Sánchez Lihón, Antonio Escobar, Ricardo González Vigil.

Los siguientes dos capítulos, se dedican a sopesar el rol que juegan las revistas y los congresos durante estas décadas. Considerando su variedad y el objetivo de divulgar una gama amplia y descentralizada de poetas, el autor destaca “Cuadernos trimestrales de poesía”, “Piélagos”, “Harauí”, “Jornada poética”, “Alborada”, “Hora Zero”, “Creación & crítica”, “Hipócrita lector”, a las que les dedica breves reseñas y otras, a las que solo menciona. En cuanto a los congresos de poesía, Jesús Cabel expresa la pérdida de vigencia en la que se encontraban en el momento de la publicación de su libro. La más lamentable deficiencia de ellos se centra en su incapacidad para enjuiciar el estado de las cosas que sucedían en el país. Los congresos contribuyen más en la incomunicación que

en la aproximación de la poesía con la realidad que la circunda. Se trata del problema del individualismo que el autor comenzaba a vislumbrar en esas décadas. Con todas sus contingencias, Cabel revisa el significado de los siguientes congresos: “Segundo festival de poesía surperuana” (Arequipa, 1966), “Encuentro de poetas peruanos” (Chiclayo, 1966), “Convención nacional de escritores Edgardo Tello” (Lima, 1966), “Primer encuentro de escritores jóvenes del Perú” (Jauja, 1970), “Primer congreso nacional de escritores, artistas e intelectuales” (Lima, 1973), “I Congreso nacional de poetas y narradores jóvenes César Abraham Vallejo Mendoza” (Callao, 1975), “Primer festival de poetas jóvenes del centro” (Cerro de Pasco, 1975), “Primer congreso nacional de poesía José Santos Atahualpa” (Tingo María, 1977), “IV Reencuentro de poetas y escritores de la región” (Ica, 1979), “1er. Encuentro de escritores lambayecanos” (Chiclayo, 1979).

Esta interesante y poco común aproximación al fenómeno lírico peruano durante las décadas de 1960 y 1970 culmina en sus dos últimos capítulos con reflexiones acerca de la “actualidad” de la poesía. En primer lugar, en el capítulo 16, Cabel expone a los que considera “los novísimos” (evidente eco paródico de la antología de Cevallos, *Los nuevos*): Gustavo Armijos, Bethoven Medina y Róger Santiviáñez, quien marcaría tendencias en las siguientes décadas. Sobre los tres, se detiene en reflexionar acerca de las direcciones de sus obras recientes en el momento de la publicación del libro. En segundo lugar, en el capítulo 17, resume el sentido de ser poeta en el Perú. Debido al tono del libro, es evidente que el término “marginal” se convierte en un sinónimo de “poeta”, pues, como lo afirma Cabel, “nuestros poetas no están articulados a una élite cultural o a la demanda de un grupo político que le (sic.) permita cierta solvencia y apoyo para sobrevivir” (Cabel, 1986, p. 311).

Como se puede observar, Jesús Cabel procura ampliar el espectro de nuestra poesía a partir de factores que, muchas veces, se encuentran suprimidos en las investigaciones,

crítica, estudios, antologías, historias y otros textos donde se reflexiona y valora la producción poética. Su libro no es efectivamente una historia de la lírica integral, porque se circunscribe a las décadas de 1960 y 1970; sin embargo, es importante el contenido que se baraja en el libro, pues determina nuevos derroteros que se deben considerar en la configuración tanto del canon como de una periodización de la historia de la poesía peruana. Asimismo, el tono y compromiso de descentralización revitalizan la propuesta e investigación. Por ello, su valoración de aspectos sociales –reclamados por Cornejo Polar- se encuentra evidentemente presente, sobre todo, en su reflexión final:

Un aspecto que deseo destacar, es el proceso de migración constante hacia la capital o capitales de departamentos, que ha originado una suerte de expansión urbana incontrolable y desproporcionada. Aníbal Quijano, al referirse al aporte migratorio, señala que en la literatura actual se destaca más la influencia cultural rural sobre la formación de las nuevas sociedades urbanas; aunque este distintivo en poesía está lejos de constituirse en una regla, lo cierto es que la migración de grandes masas humanas hacia la capital (Lima, otra vez), es también la migración de poetas cuyos libros no tienen ni la más remota esperanza que a nivel social se persigue, por ejemplo, con la eficacia de los movimientos políticos o el rechazo frontal a los intereses del capital internacional, que prácticamente nos tiene al borde del suicidio económico. Los libros de este tránsito están ganados por los temas –con muy contadas excepciones- que la “cultura urbana dependiente”, es decir, con modelos y elementos procedentes de las metrópolis externas dominantes –la poesía inglesa y norteamericana, principalmente-, han impuesto sobre una “cultura urbana tradicional” (subcultura urbana dominada), según nos ilustra con amplitud el mismo Quijano. (Cabel, 1986, p. 312).

Compartimos con el autor sus interrogantes acerca de a quién le interesa la poesía en el país y cuál es la relación entre la poesía y la educación a partir de nuestra realidad. Son puntos fundamentales con los que cierra el capítulo final. Cabe resaltar, además, que Jesús Cabel se apoya en opiniones de Ricardo González Vigil, Augusto Tamayo Vargas, César Toro Montalvo, así como en Aníbal Quijano, entre otros críticos, no de manera ciega y

autómata, sino tratando de reorientar o enlazar sus ideas con el derrotero de nuestra poesía, que procura esgrimir con este importante libro. Además de las notas, fotos y bibliografía, el texto se cierra con una interesante adenda con bibliografía –tanto de libros como de revistas y traducciones- de la etapa estudiada, así como importantes cuadros donde se señalan, entre otros factores estimables, las ocupaciones de los poetas, su lugar de origen, su residencia, con lo que se refuerza la base de fondo acerca del centralismo de Lima y las cuestiones que de esto se derivan.

2.2. Las antologías en la periodización de la poesía peruana del siglo XX

El único y verdadero antólogo es el tiempo
Octavio Paz

Avanzada nuestra investigación sobre el estado de la cuestión de la periodización a partir de las historias de la literatura peruana, continuaremos con una revisión de las antologías debido a que este tipo de textos se concentra en el género lírico y proporciona una perspectiva más directa sobre la evolución de nuestra poesía. Por ello, abordaremos las cuestiones teóricas sobre las antologías y presentaremos un esquema de aquellas sobre las que hemos tenido acceso y lo que estas proponen acerca de una periodización de la poesía peruana del siglo XX. Abordaremos las antologías que han impreso un impulso a determinadas generaciones poéticas desde los mismos poetas jóvenes que las conforman como, por ejemplo, fue el caso de *Los nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos o *Estos 13* (1973) de José Miguel Oviedo relacionadas con las generaciones del sesenta y del setenta respectivamente. Esto permitirá realizar una primera exploración del concepto “generación” para discutirlo y evitarlo como categoría de periodización en la propuesta de nuestra tesis, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX. No hay que perder de vista,

además, la influencia de este tipo de textos en la información que transmiten los colegios, pues ellas, directa o indirectamente, instituyen un canon que se difunde en ellos.

2.2.1. Naturaleza de las antologías de la literatura

La crítica, la historia y la antología son tres de los principales tipos de metatextos que procesan, seleccionan y valoran, interpretan y caracterizan los textos literarios, y que de esta manera más directamente intervienen en la formación de cánones.

Alfonso García Morales
Los museos de la poesía

Como lo precisa Alfonso Reyes en su texto “Teoría de la antología”,⁹⁷ una antología representa una manera de escribir la historia de la literatura, pues brinda noticia del corpus que se estudia a partir de ella. ¿Qué noticia es esta? Pues la necesaria para el procesamiento histórico en la literatura: épocas o periodos de un determinado género, la actitud crítica de un momento concreto y, por supuesto, la muestra literaria, es decir, las obras mismas que se recopilan. “Toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; [...] las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia” (Reyes, 1989, p. 126). Asimismo, una antología de la poesía resulta ser una óptima opción para captar el fenómeno literario, pues, siguiendo a Reyes, trabaja a partir de dimensiones breves con alta condensación estética, por lo que es capaz de orientar la evolución del gusto y de la producción de tal manera que trasluce “el carácter general de una tradición”. En el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez se explica la etimología de la palabra “antología”. Su origen es griego y proviene de la fusión de los vocablos “anthos”, que significa flor, y “lego”, que remite a escoger. Es así que de ambas palabras se entiende que toda antología resulta un florilegio como metáfora de colección de textos

⁹⁷ Escrito en 1930; publicado en *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1938; recogido en *La experiencia literaria* en 1989, primera reimpresión de la tercera edición.

o recolección de fragmentos que se encuentran unidos a partir de un vínculo en común (autor, género, tema, estilo, movimiento literario, entre otros).

La diversidad de antologías corresponde con la variedad de intenciones detrás de su concepción. No todas las antologías pretenden el rigor histórico o crítico, sino más bien cierto gusto particular. Sin embargo, aquellas que reflejan la historia o evolución de la poesía otorgan luces a nuestra investigación, porque evidencian una periodización de la poesía peruana. Los criterios que propone Estébanez pueden ser: la perfección artística (con su evidente ambigüedad de valoración), la utilidad didáctica, la función ideológica, el testimonio de una escuela o corriente literaria, entre otros aspectos. Debido a la particularidad de principios desde los cuales se confeccionan las antologías, se ironiza en la crítica con juegos morfológicos en el vocablo para expresar los cuestionamientos a este tipo de textos. Hay quienes entienden que existen las “antojías” para designar el criterio sumamente subjetivo que corresponde con el antojo de quien la prepara. Hay otros, como Mario Benedetti,⁹⁸ que insisten en las “antilogías” para insinuar que estos textos se expresan en contra de alguien o de algún marco de referencias determinado, es decir, cuestionan la presencia o la ausencia tanto de autores como de obras en una evidente manipulación de la transmisión literaria. Esto y la disposición o jerarquía del contenido resultan ser las objeciones más importantes contra las antologías.

Las referencias a la confección de antologías se remontan a la antigüedad (Grecia, siglo IV a.C.; India, siglos I a III; Roma, siglo IV; Japón, siglo VIII; Persia, siglo XIII), pero es recién en el siglo XV, en forma de cancioneros -es decir, recopilaciones- como se les encuentra en lengua española. Bajo el nombre de “antología”, estos textos entran en la modernidad desde el siglo XIX en cuestiones de crítica y de historia literaria en lengua española.

⁹⁸ Benedetti, Mario “El olimpo de las antologías” *Casa de las Américas*, vol. XXVII, n° 162, mayo-junio 1987, pp. 138-141 [Citado por Lergo (2008), p. 55].

Una de las reflexiones fundamentales sobre la antología se encuentra en el libro *Entre lo uno y lo diverso*, de Claudio Guillén. En él, el autor procura definir la naturaleza de la antología como una forma colectiva de reelaboración desde la perspectiva de un lector sobre textos que ya existen, pero que se presentan en nuevos conjuntos de un solo autor (enfoque individual) o de varios autores (enfoque colectivo). Así, por ejemplo, los poemas de las antologías de la lírica se extraen de su medio natural, incluso de su unidad de significado, para releerse en nuevos órdenes, nuevas agrupaciones.⁹⁹ De esta manera, la lectura de alguien calificado, es decir, el que realiza la selección antológica orienta la lectura de aquellos que se aproximen a esta nueva reunión de textos. Por consiguiente, la intertextualidad se convierte en el vasto campo fundamental de la antología y se comprende como una de las dos características más importantes de toda antología. La otra característica inherente a toda antología es su capacidad para estructurar el canon literario. Así como sucede con el vocablo “florilegio”, otra de las metáforas con las que se reconoce a las antologías es la de “museo”. De allí que el texto *Los muesos de la poesía*, editado por Alfonso García Morales, lleve este título. En este significativo libro, se recopilan los trabajos del mismo editor sobre la famosa antología de Menéndez Pelayo y su obra de difusión de autores, las antologías en el cambio de siglo y la construcción del modernismo, las continuidades y rupturas de las antologías de entreguerras, la antología de Federico de Onís, las antologías de la guerra civil española y del final de la vanguardia, y la importante antología *Laurel*, selección de Octavio Paz, Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert, donde se compilan textos en función de la poesía moderna en lengua española más allá de las nacionalidades. Junto a esto, *Los muesos de la poesía*

⁹⁹ “El mecanismo y la forma más frecuentes de estructuración de las antologías tal y como estas se codifican a partir de la modernidad son, efectivamente, una operación de escisión y reinscripción, de descontextualización y recontextualización por el que textos de diferentes autores se eligen y separan de conjuntos textuales previos para ser reunidos, enmarcados y ordenados en un conjunto único, del que reciben y al que confieren sentido, en el que adquieren nuevas relaciones, significaciones y valores.” (García Morales, 2007, p. 26).

se encuentra compuesto, además, por las investigaciones de Aníbal Salazar sobre las antologías argentinas (de 1903 a 1941); las de Rosario Pérez Cabaña sobre las antologías cubanas (de 1904 a 1937); las de Niall Binns sobre las antologías chilenas (de 1895 a 1942); las de Marta Palenque sobre las antologías de España de época y de grupo (de 1902 a 1941); las de Rosa García sobre las antologías mexicanas modernas (de 1910 a 1940); y, especialmente, las de Inmaculada Lergo sobre las antologías peruanas del modernismo a las vanguardias.

Este interesante libro expone la evolución de las antologías en lengua española y la manera justamente como estas configuran el canon poético de diferentes países durante la primera mitad del siglo XX, a partir de dos ejes: la identidad nacional y la modernidad. Como lo explica en la introducción del libro, para García Morales, la antología representa un espacio necesario para construir y ordenar la literatura. Tal como sucede con los museos, las antologías administran la memoria y, para ello, proceden a narrar con orden y jerarquía, de modo que adjuntan inevitablemente una valoración de los textos que exponen. Por lo tanto, la antología poética a la vez que una estructura intertextual, posee una función de canonización. Por ello, en la introducción del libro, García Morales expone la delicada discusión sobre el canon literario para concentrarse en el papel que juega la antología en dicha problemática.

La teoría actual sobre el canon tiende a alejarse de visiones esencialistas y universalistas y a aceptar una concepción histórico-social, por tanto dinámica y plural, que reconoce la multiplicidad de cánones que necesariamente se establecen, coexisten, interactúan, compiten, ocupan distintas posiciones jerárquicas, se desplazan y cambian dentro de cada cultura literaria y en relación con otras culturas. Todo canon, en el mencionado doble sentido de conjunto de normas o modelos y de textos o autores, es producido y transmitido por un grupo social, responde y contribuye a la construcción de una identidad y de su correspondiente tradición, y aspira a la homogeneización y a la estabilidad. En algún momento puede ocupar una posición dominante respecto a otros y perdurar hasta llegar a concebirse

como “el canon” o “la literatura” por antonomasia. Pero lo cierto es que ningún canon es incuestionable. (García Morales, 2007, p. 19).

Estas ideas acerca del canon echan luces acerca del rol que cumplen las antologías como metatextos que autodescriben y autoexplican la cultura o el sistema que los produce desde la perspectiva de Lotman, para quien los metatextos justamente son responsables de la formación del canon. Por lo tanto, las antologías configuran el canon o lo ratifican, porque en lugar de explicar y analizar, como lo ejecutan la historia y la crítica, ellas se encargan de ejemplificar, es decir, presentar el corpus, detrás del cual existe una conciencia crítica o histórica, como lo explica García Morales, desde la que surge la justificación del canon. “Cabría considerar la antología –permítaseme la jerga- el producto de una actividad transductora, un (meta)texto editor que reelabora determinados textos para presentarlos y difundirlos como textos canónicos de una literatura” (García Morales, 2007, p. 26). La selección y la orientación en la configuración de la antología presentan como telón de fondo una ideología e implícitos valores tanto literarios como culturales.

Por otro lado, para García Morales, hay tres categorías implicadas en la antología: el género, la identidad y el periodo. A partir de estos es que las antologías pretenden alcanzar la configuración de la “literatura nacional” y, por lo tanto, resultan pertinentes para nuestra perspectiva en la búsqueda de una periodización de la poesía peruana del siglo XX. En ellas, al igual que en las historias, se encuentran conceptos relacionados a la periodización por épocas o expresiones estéticas y, en ellas mismas también surge el problema de aplicarlas por generaciones. Como se observará más adelante en este trabajo, una antología generacional, como lo reconoce el autor, “subsiste como una estrategia publicitaria” (García Morales, 2007, p. 29). Teniendo en cuenta los vacíos de la historiografía literaria, las antologías se convierten en una vía para identificar la percepción que se tiene del desarrollo de la poesía peruana durante el siglo XX.

2.2.2. Antologías que reflejan el proceso de la poesía peruana durante el siglo XX

Como se ha referido, los críticos o autores de antologías difieren en la confección de sus selecciones a partir de diversos factores como sus conocimientos, su intención, sus gustos, sus filiaciones y rechazos a ciertos autores u obras, su ocupación en el mundo literario.

Por ello, Alfonso García Morales se pregunta desde la perspectiva del receptor:

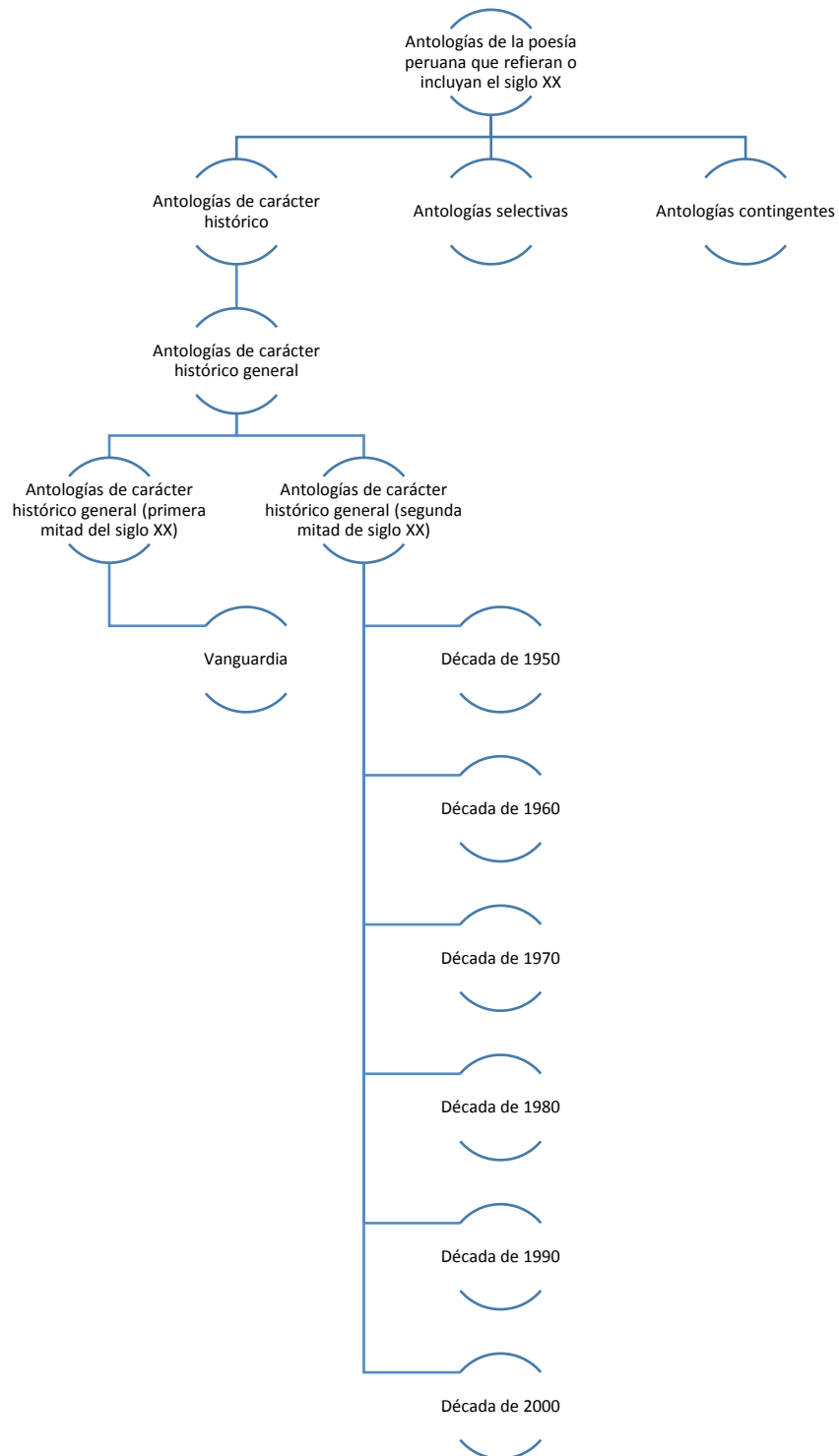
¿Qué demandan de las antologías sus lectores? No solo orientación, como lo harían con otras formas de crítica o de historia, sino la toma de contacto o el acceso directo a lo más valioso de la totalidad literaria que la selección se compromete a representar. (García Morales, 2007, p. 30).

¿Cómo organizar la abundante producción de antologías publicadas en nuestro medio?

Una posibilidad se encuentra en la sistematización que propone Menéndez y Pelayo, quien reconoce tres tipos de antologías: las historicocientíficas (que nos sirven para delinear la periodización de la poesía peruana del siglo XX), las selectivas (sobre la base de criterios estéticos) y las fortuitas (guiadas por la arbitrariedad del compilador), que para nuestra investigación preferimos reconocer bajo el rótulo de “contingentes” porque sustituye el carácter gratuito y aleatorio de la palabra “fortuitas” y mantiene la ausencia aparente de un determinado eje. Sin caer en determinismos, nuestro trabajo procurará exponer u organizar las antologías publicadas en libro a las que hemos tenido acceso haciendo hincapié en la etapa que aquellas dedican al siglo XX.¹⁰⁰ Su publicación y registro en bibliotecas permite representar aquello que la configuración del canon oficial y centralizado impone incluso a partir de la escritura y la publicación, antes que en la difusión oral y la tradición. Hay, por supuesto, muchas otras antologías en soportes virtuales de internet o en revistas. De ellas, solo hemos tomado dos casos a manera de

¹⁰⁰ “Para Menéndez Pelayo, como para la mayoría de los historiadores, críticos y antólogos del XIX, la antología por antonomasia era la de carácter poético o más precisamente lírico; dentro de ella la gran alternativa estaba entre la antología selectiva y la antología histórica; y el ideal consistía en alcanzar un equilibrio entre ambas, haciendo de la antología un pequeño y complejo universo literario que armonizara lo estético y lo histórico, lo uno y lo diverso” (García Morales, 2007, p. 36).

ejemplo. Asumir fronteras más allá de las propuestas extendería la investigación a otros niveles más complejos, a los cuales no alcanza ni siquiera uno de los mejores y exhaustivos estudios sobre nuestras antologías: *Antologías poéticas peruanas (1853-1967): búsqueda y consolidación de una literatura nacional* de Inmaculada Lergo.



Entre las antologías que reúnen la poesía peruana con un carácter histórico, es importante destacar los trabajos de Ricardo González Vigil, *Poesía peruana. Siglo XX* (1999) y de Alberto Escobar, *Antología de la poesía peruana* (1973). La primera es una amplia selección que, desde la referencia del título, se ubica en las coordenadas de nuestra investigación: la poesía peruana del siglo XX. Esta obra fue publicada en dos tomos, donde el crítico reúne una cantidad considerable de autores. Por ello, la antología de González Vigil ha descartado la función de la especificidad para abordar la descripción de tal manera que su libro sirva de muestrario o panorama de un siglo importante para el desarrollo de nuestra poesía. Ante esta decisión, tras la publicación de la antología, surgieron las notas críticas a su naturaleza, como el artículo de Camilo Fernández Cozman en *Ajos y Zafiros* n°2. Para este, González Vigil excede las fronteras que enmarcan el buen funcionamiento de una antología, sobre todo, con sus 122 poetas seleccionados. En primer lugar, Fernández Cozman cuestiona que se presenten tantos poetas como representantes de un siglo. En segundo lugar, discute el criterio que conduce a incluir a un determinado poeta en esta lista. Esto último cobra relevancia, para Fernández Cozman, cuando en el índice se encuentran omisiones graves como la ausencia del poeta Carlos Henderson.¹⁰¹ En tercer lugar, acusa la falta de rigor al aplicar los conceptos como “poética” e “historia” de manera algo relativa y ligera. A pesar de los defectos mencionados incluso con ironía -como aquella comparación de la antología de González Vigil con las páginas amarillas- el trabajo y el empeño, así como la extensa compilación ofrecida redundan positivamente en la investigación, pues resulta un panorama que

¹⁰¹ Es interesante también comparar los registros de esta antología con la que lleva a cabo Alberto Escobar, por ejemplo, (ver adenda 3) para observar algunos otros poetas que quedan fuera de la lista como: Lola Thorne, Antonio Cillóniz, Carlos Garayar o Julio Garrido Malaver por citar algunos ejemplos más. Según el prólogo a la primera antología del siglo XX preparada por González Vigil, *Poesía Peruana. Antología general* [Tomo III *De Vallejo a nuestros días*] Lima: Edubanco, 1984, algunos de estos autores no habían alcanzado una madurez suficiente y, por ello, los reconoce, pero no los incluye en su selección.

registra no solo los poetas, sino la manera como el crítico asume la periodización. Sobre esto último, se pueden observar los subtítulos bajo los que González Vigil ordena sus agrupaciones de tal modo que resultan ser rótulos con los que se periodiza el siglo XX de nuestra literatura. Así, se podría asumir que, para Ricardo González Vigil, la poesía peruana ha seguido los siguientes periodos durante el siglo XX:

Primera mitad del siglo XX



Segunda mitad del siglo XX



Con una evidente deficiencia en los rótulos de la segunda mitad del siglo XX, González Vigil utiliza en esta antología –como en su historia de la literatura peruana- el concepto de “generación” y la enrarece en los últimos años, para los cuales cambia al criterio netamente cronológico. De todas maneras, en el momento de su publicación, 1999, el crítico arriesga al proponer algunos nombres de los nuevos poetas que se consagrarían poco a poco durante los siguientes años. Esto significa un valor en el texto de González Vigil; aunque, esta vez, sea José Carlos Yrigoyen quien le objete que entre los poetas de

la década de 1990 no haya considerado a Victoria Guerrero o a Martín Rodríguez-Gaona, por ejemplo.¹⁰²

La segunda antología de carácter histórico general que resulta muy importante para nuestra investigación es la de Alberto Escobar. Él reunió la poesía peruana del siglo XX en dos publicaciones: la primera en 1965 y la segunda, ampliada, en 1973. En esta última, desarrolla y consolida sus importantes ideas planteadas ya en el prólogo de 1965. Quizá, aquí se encuentre el mayor aporte de una antología en la interpretación del proceso poético nacional, más allá del siglo XX. Con mucha lucidez, Escobar propone cuatro etapas o periodos de la historia de nuestra poesía, asumida desde la llegada de los españoles. Es decir, con todas las implicancias que esto tenga, Escobar se centra en el canon hegemónico de nuestra producción en español. A pesar de ello, es un avance para ordenar, en primer lugar, aquello sobre lo que se viene representando como nuestra primera divulgación de la lírica durante el siglo XX (sobre todo, en los colegios). El esquema de Alberto Escobar plantea que el primer periodo se entiende como la etapa de los mantenedores de la tradición hispánica y abarca desde los poetas de la colonia hasta las expresiones previas a Mariano Melgar. El segundo periodo corresponde con el ciclo de los buscadores de la tradición propia que se funda con la voz de Melgar y sigue hasta el año 1910. El tercer periodo se denomina la etapa de los fundadores de la tradición poética, que se desarrolla entre 1911 y 1960, porque con *Simbólicas* de Eguren se cancela

¹⁰² “La última parte de la *Antología de la Poesía Peruana* de Ricardo González Vigil, dedicada a los noventa, acierta en buena cantidad de los elegidos, traza con mucha fortuna una línea que años después va a ser reconocida y tomada en cuenta por críticos y posteriores antologadores y que sugiere que la dicción conversacional no se debilita ni mucho menos en los noventa, sino que se afianza en medio de la llamada diversidad que caracterizó esos años. [...] No obstante los puntos a favor ya señalados, algo que opaca un tanto la selección de González Vigil es incluir a dos o tres autores cuya importancia se encuentra más bien en la promoción cultural antes que en el valor de sus textos, y que quizá desde ese aspecto hasta nos recuerdan lo que no debieron ser los noventa. Más allá de esta objeción, este trabajo, realizado en 1999, es el primer intento serio de conformar un panorama válido para comprender lo que en realidad pasó en esos años” (Yrigoyen, 2008, p. 14-15). Sobre este punto, obsérvese el cuarto capítulo de nuestra tesis.

la búsqueda y se afianza la identidad en la poesía. Finalmente, el último periodo se denomina la etapa de los cuestionadores de la tradición poética que se extiende hasta el año de la publicación de su segundo tomo en 1973.

Por su parte, basándose en las reflexiones de Cornejo Polar, Carlos García Bedoya Maguiña expone la manera como se ha presentado el canon literario peruano.¹⁰³ En primer lugar, es evidente el canon oligárquico que configuraron las obras de José de la Riva Agüero y Ventura García Calderón que se publicaron durante la República Aristocrática. A partir de Leguía, se inicia un primer cuestionamiento a esta percepción y, así, Sánchez y Mariátegui sientan las primeras bases para que después de la caída de Odría, todavía durante los años de 1950, se comience a erigir un canon posoligárquico que empieza, a su vez, a concretarse durante el gobierno de Velasco. En este sentido, hay dos antologías que juegan un rol particular en la reconfiguración del canon. La primera, indica García Bedoya, sería *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946, publicada por los jóvenes Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. Como ya se ha referido en nuestro trabajo, esta es una exposición moderna y original que se aproxima más a nuestra convención contemporánea, donde Vallejo y Eguren resultan ser los paradigmas de nuestra poesía, y que se aleja, al mismo tiempo, de la visión oligárquica que todavía mantenía el canon en ese entonces.¹⁰⁴ La segunda antología importante, anota García Bedoya, es la que emprende, nuevamente, Sebastián Salazar Bondy, pero esta vez con Alejandro Romualdo:¹⁰⁵ *Antología general de la poesía peruana*, publicada en 1957.

¹⁰³ García Bedoya, Carlos “El canon literario peruano” en *Letras*, vol. 78, n° 113, enero-diciembre 2007.

¹⁰⁴ Sobre la importancia de este aspecto, véase la introducción a cargo de Inmaculada Legro a la edición de 2013 de esta antología en la serie “La fuente escondida” a cargo de Ricardo Silva Santisteban y auspiciada por la Biblioteca Abraham Valdelomar de Huacachina. Y sobre el importante significado del concepto de “contemporáneo” del título de la antología, véase el capítulo “Una catedral ultramoderna” del libro de Luis Rebaza Soralez, *De ultramodernidades y sus contemporáneos*.

¹⁰⁵ Cabe destacar la labor que ha desempeñado Romualdo tanto como poeta en cuanto a la poesía social, como desde su perspectiva de editor de antologías en las que su selección ha girado en torno al tema popular e indígena. Salvo por el trabajo también importante de Julio Noriega Bernuy, las antologías de Romualdo (*Poesía Peruana. Antología general* [Tomo I *Poesía aborígen y tradición popular*] Lima: Edubanco, 1984 y *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú. Desde el Tawantinsuyo hasta*

Nosotros añadimos que existe un consenso al considerarla una de las primeras antologías antioligárquicas. Para García Bedoya, en ella, se muestra “una visión global y coherente del género poético” (García Bedoya, 2007, p. 19).

Es necesario tener en cuenta este contexto y recordar el trabajo de Alberto Escobar sobre la narrativa, *La narración en el Perú*, de 1956 (primera edición) y el mismo título de 1960 (segunda edición), para entender mejor el momento cuando el mismo Escobar publica la versión revisada y aumentada no solo de los poemas que conforman los dos tomos de su antología, sino, especialmente, de su periodización e interpretación del proceso de nuestra poesía. Como parte de la generación del 50, Escobar fue poeta,¹⁰⁶ pero se le reconoce, sobre todo, como uno de los más importantes y representativos críticos de su generación. La propuesta de Escobar sobre la periodización de nuestra poesía resulta convincente, probablemente, porque, en opinión de García Bedoya, se opone a la positivista en el ámbito de la historia literaria y ofrece “enfoques más atentos a las especificidades del texto literario, al tiempo que se exploraban nuevas vías para comprender las relaciones entre texto y contexto” (García Bedoya, 2006, p. 237).¹⁰⁷

Escobar se interesaba mucho por la constitución de una tradición literaria peruana [...] Por ello concedió seria atención a la elaboración de antologías, diseñadas con rigor, con criterios sólidos y con fino gusto. [...] A través de sus antologías, Escobar no solo contribuyó a delinear el canon de la literatura peruana, con juicios generalmente atinados y en muchos casos ratificados por la posteridad, sino que también se preocupó de rastrear la evolución diacrónica del género poético y del narrativo en nuestro país, centrandó su atención en la especificidad de la serie literaria, y no en las dimensiones pretextuales. Así pues, la elaboración de esas selecciones le permitió abordar una de las vertientes de trabajo que más lo inquietó, la vinculada con el estudio del proceso de la

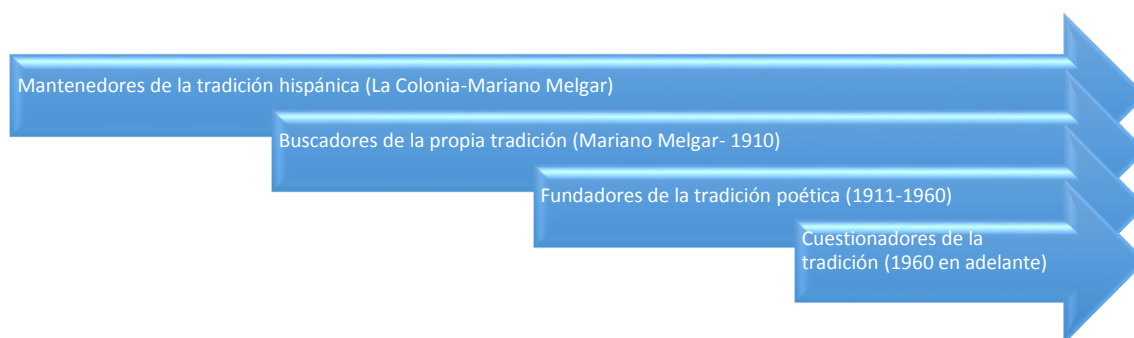
nuestros días Lima: CONCYTEC, 1992) son los únicos textos significativos y fundamentales donde se registra el lado de nuestra poesía que suele dejarse fuera del canon oficial.

¹⁰⁶ Ganó el Premio Nacional de Poesía en 1951 y publicó los libros *De misma travesía* (1950), *Cartones del cielo y de la tierra* (1952), *Diario de viaje* (1958), *País lejano* (1958).

¹⁰⁷ Estas ideas de García Bedoya provienen de la publicación de una conferencia inaugural del coloquio “Cincuenta años de la generación del 50” que el autor brindó en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la UNMSM el 24 de octubre de 2000.

literatura peruana. Pero no le interesó una historia de datos y anécdotas lastrada por el biografismo y el impresionismo. En los prólogos a sus ya citadas antologías de la narración y la poesía peruanas, se interesa por la trayectoria de estos géneros en nuestro país, y por el modo en que se va construyendo una tradición propia en cada uno de ellos. (García Bedoya, 2006, p. 239).

De esta manera, las coordenadas en la investigación de Escobar coinciden con las de nuestra propuesta: visión diacrónica, especificidad en la serie literaria, consideración del hecho literario en un marco cultural heterogéneo (de contradicciones). Su interpretación de la poesía (que en buena parte coincide con las ideas de Mariátegui y con una perspectiva -si bien estilística- que supera la visión del positivismo sobre el desarrollo de nuestra literatura) puede resumirse en el siguiente esquema:



A pesar de todo esto, como ya se ha manifestado, en su *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, Jesús Cabel encuentra algunas deficiencias en la propuesta de Escobar. Además de la relatividad en el valor de los textos escogidos, Cabel señala problemas, también, en los autores seleccionados.

Se inserta a partir de los “buscadores” (Tomo I p.12) a ocho poetas: César A. Rodríguez, Alejandro Peralta, Luis Valle Goicochea (recuperado por una excelente compilación de Francisco Izquierdo Ríos), Manuel Moreno Jimeno, Leoncio Bueno, José Ruíz Rosas, Lola Thorne, Cecilia Bustamante y Livio Gómez. Eliminando de este periodo a cuatro poetas: Manuel Scorza, Manuel Velásquez Rojas, Carmen Luz Bejarano y Pedro Gori. En suma, el tomo I en relación a la del 65, deja fuera a diez poetas, incluye a nueve y mantiene a cuatro: César Calvo, Javier Heraud, Antonio Cisneros

y Julio Ortega, que aparecen en el tomo II, o sea los “cuestionadores” (Tomo I, p.15). Mientras que en la del 65 aparecían 39 poetas, ahora en la del 73 aparecen 68 (34 por cada tomo). (Cabel, 1986, pp. 204-205).

Un último aspecto a tener en cuenta en estos cuestionamientos se relaciona con datos concretos y con la perspectiva estilística que maneja Escobar.

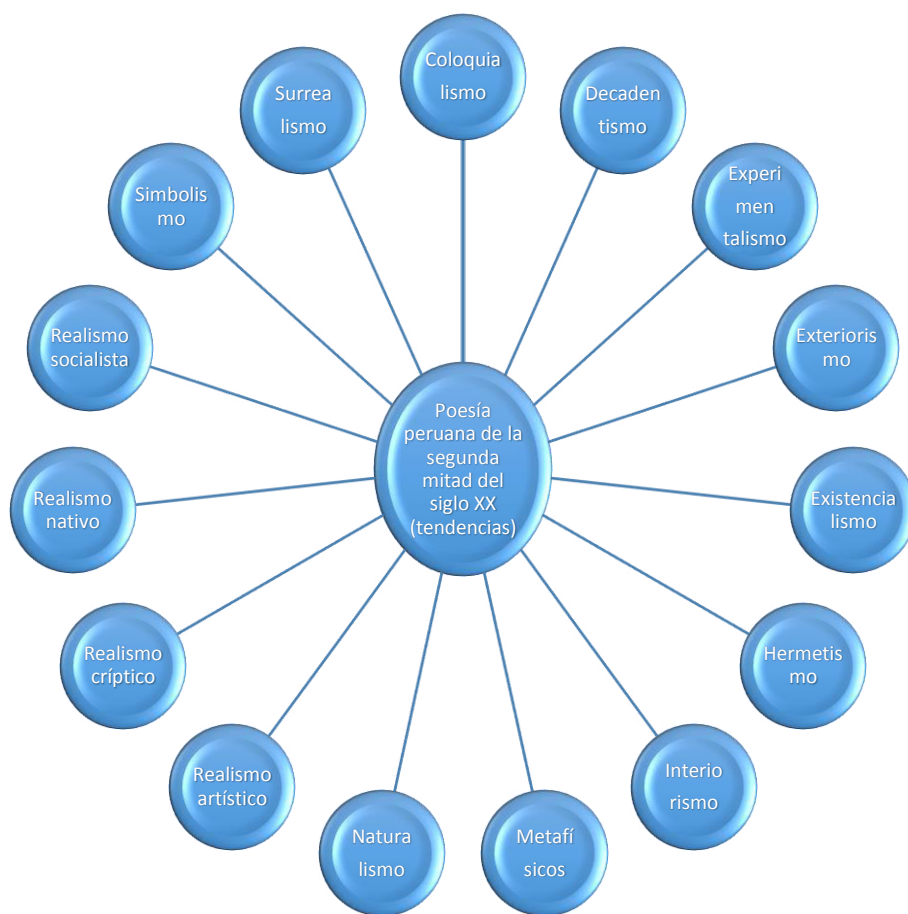
La ligereza para los apuntes críticos, datos históricos equivocados e incluso el hecho de señalar solo las virtudes de cada poeta y no las probables limitaciones. La selección, además, deja mucho que desear. En casi la mayoría de los poetas solo aparecen poemas de cierta y dudosa regularidad. Aquí es donde se resiente todo el sustento teórico de Escobar, más aún, si desde una formulación sociológica encontramos que esta antología es un libro reaccionario, justificado por el método estilista, que el antólogo recrea y domina a plenitud. (Cabel, 1986, p. 207).

A pesar de sus reparos -a los que tampoco propone alternativas concretas-, Cabel reconoce el aporte de Escobar como una antología con un método consistente de interpretación del proceso poético del país. Y, en este sentido, la obra de Escobar aporta uno (si no el único) de los esquemas más coherentes para comprender la evolución de nuestra poesía (a partir o no de lo canónico). Es un paso fundamental para reflexionar sobre su periodización durante el siglo XX.

Auspiciado por el CONCYTEC en 1988, se publica el libro *Curso de realidad. Proceso Poético 1945-1980* escrito al alimón por Ricardo Falla y Sonia Luz Carrillo. Al igual que el libro de James Higgins, *Hitos de la poesía peruana*,¹⁰⁸ este libro se encuentra entre la

¹⁰⁸ Y si bien, en su prefacio, Higgins no reconocía que su libro tuviera el carácter de un estudio histórico de la evolución de nuestra poesía, Falla y Carrillo sí explican el carácter de antología de su propuesta: “Esta es una idea antológica diferente. Carácter que reside en el hecho que tanto su concepción como su elaboración, partieron de reconocer la necesidad de explorar un espacio de la producción nacional desde una perspectiva hasta el momento no ensayada. [...] es una propuesta para analizar treinta y cinco años en

historia de la poesía y la antología. Su cuerpo se encuentra constituido por la presentación de una selección de poetas y obras; pero, entre líneas, se expresa un derrotero de la lírica peruana del siglo XX. De esta manera, *Curso de realidad* plantea una propuesta para interpretar la segunda mitad del siglo que nos interesa en nuestra investigación.¹⁰⁹ A pesar de ser un texto bastante sintético, ofrece la siguiente lista de tendencias que desarrollan su interpretación de la evolución de nuestra poesía:



Estas quince tendencias se deben entender coordinadas a partir de la siguiente periodización cronológica que ellos asumen:

el quehacer de casi un centenar de poetas peruanos cuya obra se nutre del absoluto de su época, a fin de lograr una visión integrada y procesal del contenido de esta fecunda etapa” (Falla & Carrillo, 1988, p. 11).
¹⁰⁹ Sobre la primera mitad del siglo XX, los autores indican que existen suficientes análisis y, arbitrariamente, exponen una lista de los autores que han marcado la poesía peruana durante dicho periodo a partir de cinco líneas: José Santos Chocano, José María Eguren, César Vallejo, Xavier Abril, Martín Adán. (Falla & Carrillo, 1988, p. 16).



De ambas coordenadas, procede la propuesta de los autores en esta periodización (que lamentablemente solo analizan hasta finales de la década de 1960). Así, aparecen y reaparecen autores en estos diferentes momentos y se aprecian manifestaciones de las tendencias sin que estas se excluyan una a otra (ver adenda 4).

Como puede apreciarse, el libro de Falla y Carrillo sigue la línea moderna que considera también las cuestiones sociales e históricas para sustentar una aproximación al análisis literario. Especialmente, Falla cuestiona las antologías que no consideraron hasta ahora las relaciones sociales ni su significado en el proceso histórico de nuestra poesía; para él, estas no representan nada más que meras colecciones de poemas, selecciones basadas con simplicidad en el carácter estético, probablemente. Por lo tanto, los autores afirman que se han conducido por dos aspectos metodológicos fundamentales: la relación entre literatura e ideología, y la descripción de la conducta de los gobiernos en función del contexto mundial, porque así se obtiene el nivel diacrónico con el que pretenden explicar la dinámica histórica y poética. Para ambos -al igual que para nuestra investigación-, las antologías de Alejandro Romualdo y Salazar Bondy (1957), y de Alberto Escobar (1965-1973) -a las que añaden la de Julio Ortega, *Imagen de la literatura peruana actual* de 1971- expresan decididamente una selección, donde se aprecia la desigualdad y el conflicto en nuestra “cultura lingüística nacional”. Por ello, argumentan la necesidad de apoyarse en las teorías que parten de la teoría señalada por José Carlos Mariátegui acerca de la naturaleza conflictiva de nuestra literatura.

A pesar del acierto que significa esta tendencia y de la veracidad que procure plasmar en cuanto a la producción dinámica de la poesía que no se encuentra fija en un grupo de tendencias inamovibles, esta antología de Falla y Carrillo puede cuestionarse en cuanto a la explicación y asignación de los rótulos mismos sobre las tendencias de nuestra poesía. La argumentación para cada concepto de los rótulos resulta demasiado breve. Asimismo, como a cualquier antología, se le puede cuestionar ausencias de poetas o presencias de autores de poca trascendencia. Además, la guía principal asignada al aspecto cronológico de la política no refleja necesariamente una explicación del proceso poético. Finalmente, el libro se concentra en los representantes de la década de 1950 hasta la década de 1960, con lo que el panorama queda bastante restringido a pesar del título. Con todo, *Curso de realidad* resulta otro tipo de aproximación al quehacer poético que, al igual que *Fiesta prohibida* de Jesús Cabel, explora otras posibilidades para interpretar el devenir poético y, por lo tanto, es un esfuerzo válido en la investigación y estudios literarios.

Como ya se ha mencionado, probablemente, el libro de la española Inmaculada Lergo, *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*, publicado en 2008, sea el aporte con el panorama o estudio más exhaustivo hasta la fecha de las antologías peruanas sobre la primera mitad del siglo XX. Los textos que la autora revisa pertenecen justamente a aquellas que con carácter histórico pretenden expresar un panorama propio y característico de la producción poética de nuestra nación a través de los modelos estéticos y culturales que esta ha seguido. En su estudio, organiza las antologías a partir de capítulos que dan cuenta de la motivación de dichos medios de afirmación y transmisión del canon. Así, el segundo capítulo, donde comienza su exposición sobre el proceso en sí, revisa un periodo de exaltación patriótica y de americanismo junto con el despertar nacional. Esto es evidente, porque aquí se reúnen las

antologías de la segunda mitad del siglo XIX, (época de los primeros años de independencia) desde la primera en 1853, *Lira patriótica del Perú* de Manuel Nicolás Corpancho hasta la antología que sobre Hispanoamérica realizó Marcelino Menéndez Pelayo (uno de los hitos) entre 1893 y 1895, que determina un modelo para los nuevos tiempos del siguiente siglo. El capítulo III se titula “Antologías de 1900 a 1945: de lo criollo a lo peruano” en el que revisa justamente este tránsito del canon donde lo que caracteriza a las antologías es la conformación de la identidad nacional. El capítulo IV lleva como título: “Antologías de 1945 a 1967: de fundadores a usuarios de una tradición” con lo que procura estructurar la manera en que se consolida la identidad nacional de una manera semejante a la propuesta de Alberto Escobar.

[...] en las dos décadas que siguen a *La poesía contemporánea del Perú* (1946) de Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, entre la gran proliferación de propuestas antológicas Inmaculada Lergo extrae unas consecuencias esenciales: el surgimiento de la llamada generación del 50 y la persistencia de la poesía social, el reconocimiento definitivo de Eguren y Vallejo como los iniciadores de la contemporaneidad y la consideración efectiva de la poesía quechua como peruana. A partir de entonces los poetas de este país adquieren la seguridad de contar con una tradición propia sólida y plural, pero también la libertad de participar de todas las aventuras de la poesía universal. (Lergo, 2008, p. 20-21).

Estas palabras de Alfonso García Morales en la introducción al libro de Lergo manifiestan con claridad una organización e interpretación de periodos motivados por los factores, tanto históricos y culturales como estéticos.¹¹⁰ El trabajo de Inmaculada Lergo es, por mucho, el mejor en cuanto al vacío que existe sobre el tema de la injerencia de las

¹¹⁰ A esto hay que añadir el lúcido principio de su metodología al considerar el carácter heterogéneo de nuestra realidad poética: “comenzó a verse con claridad que no era posible hablar de un solo Perú ni un solo sistema literario y que la aceptación de una sociedad plural, con varias lenguas y hasta diferentes historias, era el único enfoque para conciliar propuestas radicalmente opuestas de la literatura peruana. Por esa vía se camina hoy. (Lergo, 2008, p. 36).

antologías en la constitución de nuestra identidad nacional. Ella justifica su trabajo con una sólida explicación de la manera como las antologías se asocian al replanteamiento de los sistemas literarios. Esto se confirma fácilmente con aquellas antologías que pretenden impulsar diferentes generaciones a partir del ímpetu adánico y juvenil con que sus poetas procuran reconocerse como iniciadores de una nueva tendencia. En su objetivo por seguir la línea de consolidación de la literatura nacional, Inmaculada Lergo plantea

la hipótesis de que las antologías poéticas peruanas han contribuido de forma decidida y decisiva a la fundación de una literatura nacional y la fijación de los rasgos definitorios de esta, y de que su estudio es una guía útil para rastrear la evolución de los paradigmas estéticos y culturales que han acompañado al proceso. (Lergo, 2008, p. 25).

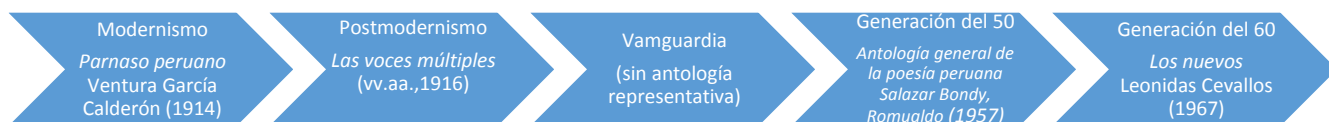
En este sentido, nuestra investigación coincide con la autora, para quien también resulta fundamental la propuesta de Alberto Escobar¹¹¹ si asumimos que en 1853 se publica la primera antología y que, en 1967, se expresa la primera antología con la que se reconoce un cambio: autores que no buscan una tradición literaria propia, sino que son conscientes de ella y, por lo tanto, pueden cuestionarla. En otras palabras, hasta la década de 1960 podría observarse una clara tendencia a buscar un discurso de afirmación de la poesía peruana. A partir de dicha década, nos encontramos ante un cambio de perspectiva.

A pesar de que el copioso trabajo de Lergo no considera dentro de sus límites y objetivos de investigación las antologías regionales o locales, plantea una consideración importante:

¹¹¹ Es evidente esta coincidencia o influencia si se atienden a las palabras de Lergo en su interpretación del desarrollo de las antologías y de la poesía: “En el XIX es el espíritu fundacional el que se impone; en la primera mitad del XX, la búsqueda de una literatura nacional, la necesidad de diferenciación, legitimación y reconocimiento exterior; a partir de 1945 se afianzan los valores literarios nacionales, se fija su evolución, se determinan los nombres y características de los iniciadores y se crea sobre caracteres y paradigmas que se reconocen como propios sin necesidad de recurrir al exterior a buscarlos” (Lergo, 2008, p. 27).

analizar más nítidamente los desplazamientos del canon literario, delinear las pautas de su evolución y los mecanismos que la impulsan, en definitiva, establecer un marco referencial y un sistema de relaciones. Para ello ha sido también necesario no aislar las antologías del entorno sociopolítico y cultural en que se produjeron, ni olvidar la recepción y el mundo editorial, los intereses educativos, etc., es decir, he procurado establecer un “campo antológico” –siguiendo la terminología de Carlos Guzmán Moncada-, al modo del campo literario definido por Pierre Bourdieu, que incluya las polémicas surgidas en torno a ellas, los comportamientos sociales que se reflejan en cada una y en su conjunto, los modelos que proponen o que rechazan, las conexiones con otros ámbitos de la cultura y del poder, en definitiva, el juego de tensiones que originan y que las acompaña. (Lergo, 2008, p. 26).

Si se observan las antologías ordenadas en el trabajo de Lergo, se puede exponer el esquema de desarrollo de la poesía peruana en los siguientes periodos: modernismo → postmodernismo → vanguardia → generación del 50 → generación del 60.



Para Inmaculada Lergo, las antologías de comienzos del siglo XX reinician la publicación de este tipo de obras tras la Guerra del Pacífico (1879-1883). En medio del ambiente modernista, la influencia de González Prada, Chocano, la generación del 900 y todo el cosmopolitismo y afrancesamiento de nuestros poetas, García Calderón publica dos obras significativas: *Del romanticismo al modernismo* (1910) y *Parnaso peruano* (1914) junto con su estudio *La literatura peruana (1535-1914)*. El quiebre (incluso a nivel hispanoamericano) se origina con el posmodernismo cuyos representantes son Eguren, con *Simbólicas* (1911); Vallejo, con *Los heraldos negros* (1918); y Valdelomar, no con algún poema en especial, sino con la publicación periódica de la revista *Colónida* (1916).

De su impulso surge la antología colectiva *Las voces múltiples* que procura reflejar el momento de los “colónidas”. Aunque no existe una antología que en su momento refleje la vanguardia, la autora destaca el trabajo de Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy que cubre este momento con *La poesía contemporánea del Perú* publicada en 1946 y ya señalada anteriormente. Asimismo, llama la atención sobre la manera en que durante ese periodo se concita la división entre poesía pura y social, se desarrolla el influjo del indigenismo poético desde las provincias, especialmente desde Puno, y la publicación de *Amauta*. Lo importante de este punto resulta ser la consolidación de Palma, González Prada y Chocano como los pilares de la literatura nacional. Desde la gestación de la generación del 50 en 1945, se inicia el siguiente periodo, en el cual proliferan las antologías y se cambia la concepción de los paradigmas iniciales de la poesía contemporánea por Vallejo y Eguren (idea impulsada por los tres autores de *La poesía contemporánea del Perú* que recopila básicamente la vanguardia). En este momento, además, la diversidad de antologías publicadas alcanza a la selección temática. Asimismo, la autora plantea que una de las razones por las que la lista de poetas de la generación del 50 engrosó se debe a la difusión de ellos en las antologías que los promocionaron. Finalmente, llega la siguiente etapa –en la que se detiene el trabajo de Lergo- que se puede considerar una ruptura no violenta con lo anterior: la generación del 60.

En resumen, Inmaculada Lergo considera aspectos de la teoría planteada por Alberto Escobar en la introducción a su antología de 1973, en relación al desarrollo de nuestra poesía sobre la base de tres periodos que corren paralelos a los tres últimos de Escobar:

En el XIX se detectan: una inicial indefinición que se trasluce en una diversidad de propuestas entre las que destaca de forma mayoritaria el ideal americanista; el papel que adopta el poeta [...] la necesidad de demostrar su madurez intelectual y de reconocimiento exterior; en definitiva, su carácter inaugural y fundacional. [...] En la primera mitad del siglo XX, el sentimiento de

contribución a la formación de las letras nacionales y al despegue de la dependencia cultural de la antigua metrópoli; el convencimiento de ser protagonistas directos del debate sobre el ser y el destino de su patria; el entusiasmo de inaugurar nuevas corrientes o tendencias que consolidarían un futuro más prometedor que el presente que vivían [...] Y en el tercer periodo, un cambio de sentido en lo que se entendía por literatura nacional, dejando de lado lo criollo telúrico o folklórico y basándose en el valor literario de sus poetas, que pueden ya conformar una estimable historia de la poesía del país. (Lergo, 2008, pp. 33-34).

El logro de esta obra, como lo pretende la autora, reside en llenar un vacío sobre el estudio de las antologías poéticas peruanas que, como muchos otros temas, no se había desarrollado hasta ahora en nuestra incipiente historia literaria. Con su interpretación de las antologías, Inmaculada Lergo supera la catalogación y alcanza a tocar aspectos fundamentales en la constitución del canon y de la periodización de nuestra poesía. Es así como consigue “la superación de una lectura meramente casuística, insertando las singularidades en el ámbito literario y cultural del que surgieron y en el paradigma de comportamiento antológico de grupo en el que estaban integradas” (Lergo, 2008, p. 35).

2.2.3. Antologías que promueven generaciones

¿Podría decirse que cada generación tiene una antología?

En el Perú casi ha sido así. Tenemos *Estos trece* del Setenta; *Los nuevos* del Sesenta; *La última cena* quisiera continuar quizá esa lectura de poesía, siendo una muestra donde obviamente no se cubre todo el panorama, pero se busca dar a conocer la producción de un conjunto de poetas.

Róger Santiviáñez en entrevista “La última cena de los poetas del 80” por Alfonso La Torre

“Aunque muy desgastada por el abuso y la mecanización, la antología generacional subsiste como estrategia publicitaria”. Con estas palabras, Alfonso García Morales caracteriza un tipo de antología que algunos grupos de poetas han utilizado para impulsar

el reconocimiento de sus obras y alejarse de las anteriores posiciones en poesía. Probablemente, así ha sucedido desde que Abraham Valdelomar y sus jóvenes compañeros poetas se embarcaron en la empresa de *Las voces múltiples* en 1916. Desde entonces, y sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, los poetas mecánicamente han sido percibidos como generaciones que calzan con cada década. De esta manera, las antologías han colaborado no solo en impulsar el reconocimiento de un grupo de nuevos poetas, sino en confirmar la absurda idea de que cada década debe tener una hornada de nuevos poetas avalados por una antología. Se podría pensar de este modo si se consideran las siguientes asociaciones: un grupo de jóvenes poetas, identificados con su momento, pretenden inscribirse por sus propios medios en el reconocimiento público a través de una publicación donde se confeccionan una antología (“autología”) con sus poemas. De tal manera, la identificación de ellos con su generación; es decir, la posibilidad de reconocerlos como los representantes de la nueva voz de una generación surge de sus propias manos durante su momento, en lugar de esperar la consagración tardía del lento reconocimiento de su calidad por parte de la crítica. Es así como *Las voces múltiples* presenta la generación de poetas vinculados con la revista “Colónida” y que expresaban un cambio del modernismo previo a la vanguardia, conocido por algunos críticos como posmodernismo;¹¹² *Los nuevos* pretendía consolidar la llamada generación de 1960; *Estos 13* proponía una percepción de los más representativos poetas de la conocida generación de 1970; *La última cena* expresaba desde sus protagonistas la conocida generación de 1980; y, tarde, *Los relojes se han roto* buscaba una reorientación para identificar a los jóvenes poetas de la generación de 1990.

¹¹² Sobre la misma época se encuentra parcialmente determinada la selección de la antología de Alberto Guillén *Breve antología peruana*; pero su publicación en 1930 y la selección de autores que va más allá de este periodo la descartan como antología “generacional”.

Bajo el seudónimo de “Ulises Fragonard”, Abraham Valdelomar escribe un artículo de presentación anticipada, como propaganda o publicidad, de *Las voces múltiples*. El texto se publica en La Prensa en Lima, el 10 de noviembre de 1915. En él, se anuncia la aparición de la obra para la navidad de ese año, pero no queda clara su efectiva distribución hasta 1916. El libro ha mantenido siempre un carácter de proyecto colectivo, sin datos de editor, sino más bien con la presencia de los nombres de los ocho jóvenes poetas seleccionados: Pablo Abril y de Vivero, Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Alfredo González Prada, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, Abraham Valdelomar y Félix Valle. A cada uno, “Ulises Fragonard” dedica pomposas impresiones con lo que deja claro, desde el artículo periodístico, el objetivo de presentarlos en sociedad literaria.

Ánfora griega llena de gemas multicolores, polícromo paisaje, fino bouquet de las más bellas flores, crepúsculo de tonalidades infinitas, melodía de diversas notas sonoras, paleta de armoniosas pinceladas, tal será el libro que un grupo de nuestros más jóvenes poetas lanzará en breve al público bajo el vibrante y pomposo título de *Las voces múltiples*. [...] esta legión de lactantes líricos, este simpático conjunto de juveniles bardos, se ha reunido y acordado formar un libro con diez composiciones por lira y hacer una especie de antología caprichosa, en la cual habrá composiciones de todos los metros, emociones de todos los temperamentos, vibraciones de todos los corazones y visiones de todos los paisajes. (Valdelomar, 2001, Tomo IV, p.210).

Cabe destacar que esta antología apelaba a la multiplicidad, sinónimo de diversidad, como carácter esencial de una muestra de la poesía -todavía modernista, aunque ya con bríos de renovación- en su última etapa. Resulta sugerente apreciar la coincidencia de esta multiplicidad con la manera como se percibe la poesía de fin de siglo, es decir, la de la década de 1990, a la que Luis Chueca, entre otros críticos, considera una generación de lo diverso. Además de su asociación con el grupo o movimiento “Colónida” coincidió, por supuesto, con el clímax de “la belle époque” (1915-1918) y su actitud positiva, cosmopolita y de confianza en el desarrollo de la sociedad limeña. De los pocos datos

contemporáneos a su publicación, Inmaculada Lergo¹¹³ ha rescatado la información de que la editorial fundada por Emilio Rosay y dirigida por su viuda M. Ratteri de Rosay fue la encargada no solo de la publicación, sino de servir como gestora de las reuniones de los jóvenes poetas en su local, además de no cobrarles dinero por el libro. “La edición está muy cuidada en numerosos detalles que dan a la obra en conjunto una impresión de belleza no encontrada antes en ninguna de las antologías anteriores” (García Morales, 2007, p. 617) De los poetas promovidos en esta antología, hoy permanece incólume, sin lugar a dudas, solo Valdelomar. Nombres como Alfredo González Prada, Federico More y Alberto Ulloa perviven, cuando los estudios enfocan sus luces en esta época. Lergo explica, además, que

su contenido es bastante desigual y la estética predominante la modernista, muchas veces rubendariana, sin desmarcarse demasiado del sentimiento propio de la poesía de fin de siglo. [...] En conjunto se ofrece una poesía de tono sentimental nada tergiversadora ni especialmente novedosa y, contrariamente a lo que pudiera esperarse, tampoco de acento provinciano –salvo la de Valdelomar-. (García Morales, 2007, pp. 617-618).

Durante la vanguardia no hubo una antología que impulsara a un grupo de poetas contemporáneos. Recién en la época de la consolidación de la vanguardia o también reconocida como “posvanguardia”, tres jóvenes poetas expresaron en una antología lo mejor, desde su perspectiva, sobre esta época. Fue así como surgió durante el inicio de la generación del 50, estrechamente vinculada con la vanguardia, en 1946, la antología de Eielson, Sologuren y Salazar Bondy, *La poesía contemporánea del Perú*,¹¹⁴ donde

¹¹³ En el capítulo “Antologías poéticas peruanas del modernismo a las vanguardias”, última parte de *Los museos de la poesía* (2007).

¹¹⁴ Sobre ella, en el prólogo de la reedición de 2013, la infatigable Inmaculada Lergo afirma lo siguiente: “es una de las antologías más interesantes y hermosas que se han editado en el Perú. La personalidad literaria y calidad poética de los compiladores, la nómina de autores presentados, las ilustraciones que la acompañan, la motivación que acompañó a los antólogos a un proyecto de estas características y el diseño mismo de la edición han hecho que no pasara desapercibida y que, con el tiempo, se haya convertido en

seleccionan a José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, Enrique Peña, Ricardo Peña y Carlos Oquendo de Amat como los poetas modernos (no modernistas) representativos de esta época. Como se ha mencionado ya varias veces, la importancia de esta antología se encuentra en el logro del cambio de paradigma poético, a partir del cual las figuras fundacionales de nuestra poesía resultan ser César Vallejo y José María Eguren.

Se tuvo que esperar hasta 1967 para repetir la intervención de una antología que presente la consolidación de una generación determinada de jóvenes poetas.¹¹⁵ Este fue el caso de *Los nuevos* de Leonidas Cevallos, publicada en 1967, si bien la *Antología de la poesía peruana joven* de Francisco Carrillo ya había sido publicada por “La Rama Florida” y la “Biblioteca Universitaria” en 1965. La recopilación de Cevallos presenta a Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega como los nuevos poetas de la década de 1960.¹¹⁶ Debido a esta selección condensada de los representantes de una generación, evidentemente, surgió el debate. Uno de los cuestionamientos a la antología es la insistencia en la separación “puros” y “sociales” que podría evidenciarse en la deliberada selección de los textos, pero no necesariamente en el poeta mismo o en su producción concreta. Asimismo, de los nombres concitados, por cierto, Cisneros e Hinostroza se han consolidado como los más representativos de su generación, mientras que Julio Ortega y el mismo, Lauer, a pesar de sus poemarios, se han conducido más por su trabajo de reflexión que por la creación constante en poesía. Henderson, casi ha quedado en el olvido y Marco Martos es el único

una de las antologías más conocidas y apreciadas por la crítica” (Eielson et al., 2013, p. XI). También se pueden apreciar datos generales de su valor en Paulo César Peña (2015), capítulos 18, 20, 22 y 23.

¹¹⁵ Al igual que la de Guillén, la antología de Manuel Scorza dedicada a la generación del 50 *Poesía contemporánea del Perú* se publica tardíamente en relación con la generación y, por supuesto, fue realizada por alguien que ya se engarzaba en la generación de 1960 y no por un joven poeta.

¹¹⁶ Mientras que la antología de Francisco Carrillo presenta una lista un poco más amplia: César Calvo, Carlos Henderson, Winston Orrillo, Antonio Cisneros, Javier Heraud, Mercedes Ibáñez, Marco Martos, Julio Ortega, Luis Tord y Raúl Bueno como los abanderados jóvenes poetas de su generación.

que con cantidad y variada calidad sigue bregando en la manifestación lírica. De manera que nuevamente las presencias y las ausencias determinan el problema de la antología.

Sobre el trabajo de Cevallos, Jesús Cabel esgrime:

Los Nuevos (1967), antología tan arbitraria como incompleta. Su parcialidad es prueba de los cenáculos que existen en Lima. Decididamente esta no es una antología representativa de la década del 60. Es un trabajo que reúne a varios componentes en pleno ejercicio poético, de madurez y probables hallazgos de valía, pertenecientes a un proceso intermedio que se opera entre el 60 y el 70. (Cabel, 1986, p. 199).

Algo similar en la difusión de una nueva generación de poetas a través de una antología sucede con *Estos 13*, de José Miguel Oviedo publicada en 1973. El crítico reúne a trece autores involucrados, sobre todo, con los grupos “Hora Zero” y “Estación reunida” para difundir su manera radical y contestataria con que se gestaba su propuesta poética desde una perspectiva –incluidos José Watanabe, Antonio Cillóniz y Abelardo Sánchez León, quienes apuntaban hacia otros blancos- durante la década de 1970. Manuel Morales, Antonio Cillóniz, Jorge Najjar, José Watanabe, Óscar Málaga, Elqui Burgos, Abelardo Sánchez León, Juan Ramírez Ruiz, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna, Enrique Verástegui fueron los representantes, “provenientes de zonas bien dispersas y oscuras”, “proletarios” y “provincianos” de la mal denominada generación del 70. En su libro, Oviedo no solo expone poemas de los autores escogidos, sino también diferentes textos que acompañan la edición como material representativo del contexto poético a través de entrevistas, el cuestionario, comentarios y reportajes periodísticos en “Documentos”. Esta parte final del libro sirve como una especie de estrategia retórica de argumentación de los postulados que el autor presenta en el prólogo. Su aproximación a los poetas comienza por el momento en el que se encuentran para abordarlos desde una perspectiva colectiva en su actitud parricida y vitalista. De allí que el estilo irreverente y

contestatorio de la poesía que, en buena parte, presenta la antología mane del momento convulsivo que evoca Oviedo –mayo del 68, la muerte del Che Guevara, el gobierno de Velasco, el fin de las guerrillas, la migración a Lima- y que sus mayores representantes estén reunidos en el grupo “Hora Zero” sobre el que se diserta en su mayor parte. La ruptura deliberada con la poesía anterior se declara de forma tan abierta que, probablemente, este sea el origen del distanciamiento entre “Hora Zero” y la poesía que manifiesta la generación del 60; cuando, en realidad, las formas estilísticas parecen más una evolución que una ruptura. Lo mismo sucede con los objetivos de esta poesía de espíritu regionalista que pretendía alcanzar un proyecto nacional: acercarla al pueblo, volverla masiva, llevarla a la calle, como se explicita en el prólogo. Aunque, por momentos, Oviedo parece tomar distancia de la propuesta estética y de la actitud detrás del discurso de esta generación –tanto que, incluso, parece adoptar un aire despectivo- termina valorando la calidad de los poetas con lo que no cabe duda de la promoción que la antología pretende, a pesar de haber puesto en autos a los lectores.¹¹⁷

Desde la otra orilla, Jesús Cabel expone su propia evaluación desmitificadora de la aparición y difusión del libro.

Fue un descubrimiento que estos jóvenes, parricidas a ultranza, mandaran al paredón la poesía contemporánea. Quedaba así establecido que era necesario destruir para avanzar, para dejarse escuchar. En estas condiciones de expectativa y autocrítica, surge *Estos 13* (Lima, 1973) del controvertido “profesional de la discrepancia” José Miguel Oviedo. El trabajo, como era de esperar, no solo despertó interés, sino una polémica a veces sin sentido de esclarecimiento. [...] El prólogo del texto está destinado a minimizar la actitud descentralizadora de Hora Zero, y contener

¹¹⁷ “Una antología importante [...] es *La poesía del siglo XX en Perú* [2008] de José Miguel Oviedo. [...] es interesante observar la lectura y valoración que hace Oviedo del setenta, treinta y cinco años después de *Estos trece*. Luego de afirmar que un sector considerable de la poesía de ese periodo estuvo a cargo de los grupos Hora Zero y Estación Reunida señala que ellos propusieron un modo de escribir “bastante hirsuto, anárquico e impulsivo (...) un síntoma agriado de que la poesía había entrado en una fase de emergencia y desmantelamiento general” (1973:41-42). La elección de Oviedo privilegia dos voces ajenas a los proyectos colectivos, Watanabe y Sánchez León, y subraya que especialmente el primero sobresale por el cuidado y exactitud en el trabajo del poema muy lejos de cualquier condición “hirsuta” o de “desmantelamiento” del buen decir” (López Degregori, 2012, p. 47).

y/o deformar paralelamente, la poesía peruana más reciente. Habría que considerar también la agria y pálida polémica entre el antólogo y Marco Martos, la cual no llamaría la atención si hubiera terminado en uno de los patios de San Marcos. Concluyeron estos señores diciéndose de todo. Fue una lástima que llegaran al plano personal.

Estos 13 confirma definitivamente que existe un movimiento poético o ¿generación? en el país. De ahí parte su aventura, así los muestran sus manifiestos, contradicciones y afirmaciones; todo lo cual no es inmaculado para el antólogo que nos presenta un mundillo sórdido y singular, lo que tampoco afirma quiénes continuarán escribiendo o dejarán de hacerlo. La larga lista de hechos que señala Oviedo son datos cronológicos que no obedecen a un imperativo de identificación de una generación. De ser así, las generaciones anteriores también tendrían un distintivo especial, si nos decidiéramos a revisar los titulares de los diarios. (Cabel, 1986, pp. 201-202).

A pesar de la ironía y los aciertos en la lógica crítica de Jesús Cabel, lo cierto es que, debido, quizá, a su falta de reedición, *Estos 13*, se ha convertido para muchos en un libro de culto en cuanto a la percepción del momento literario durante la década de 1970. Esto podría deberse, además, a la buena selección del material poético. Asimismo, cabe remarcar, como lo expresa Cabel, que Oviedo no destaca en ningún momento que estos poetas forman parte del rechazo y de la marginación del sistema y que en ello también reside el mérito de su lucha por abrirse campo y dejarse escuchar.

La siguiente antología que pretendía destacar a su generación en el momento de su constitución y producción se encuentra en el libro *La última cena*, publicado en 1987. La edición coincide con el propósito colectivo de *Las voces múltiples*; sin embargo, José Antonio Mazzotti, Róger Santiváñez y Rafael Dávila Franco se reconocen como sus visibles propulsores. Los poetas reunidos en este libro fueron: José Velarde, Raúl Mendizábal, Róger Santiváñez, Dalmacia Ruiz Rosas, Julio Heredia, Rafael Dávila Franco, Eduardo Chirinos, Domingo de Ramos, César Ángeles, José Antonio Mazzotti, Rodrigo Quijano y Jorge Frisancho. En el prólogo, se especifican las dos líneas que

seguirían los poetas –además del grupo “Kloaka”, representante de la década de 1980, así como “Hora Zero” para la de 1970-: en primer lugar, la actitud contestataria y expresionista; en segundo lugar, la renovación de los espacios otorgados por el sistema cultural establecido (y por ello, se intensificó el desarrollo de la poesía con sujeto femenino, silenciada en el canon, y que se vislumbraba especialmente desde finales de la década de 1970 en poetas como María Emilia Cornejo). Como es evidente, así como la generación del setenta parece más bien una evolución de la del sesenta que una ruptura con ella, la generación del ochenta –retratada en esta antología y en *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993* de Miguel Ángel Zapata y Antonio Mazzotti- bien puede entenderse como una continuación de la del setenta. La actitud, el grupo que genera las cabezas visibles, la apelación por un estilo coloquial y narrativo, y la función de la poesía en aspectos marginales¹¹⁸ corroboran esta continuidad que artificialmente se troncha en generaciones de diez años.

Por supuesto, cuando uno se aproxima a la poesía de la década de 1980, es evidente que debe asumir el peso del conflicto armado de estos años, porque resulta inconcebible que exista algún poeta que se haya mantenido al margen de él en cualquier forma de influencia en su escritura; la violencia, espontáneamente, se respiraba con el aire de entonces.¹¹⁹ Así, en un año de crecida del conflicto armado, aparece *La última cena. Poesía peruana actual*, sin pretensiones de representar a una nueva generación en palabras de Mazzotti, pero que a través de doce autores exponían las tendencias diversas de la década de 1980.

¹¹⁸ “La práctica cultural fugaz pero representativa del Movimiento Kloaka vivió en la vorágine misma de la violencia con una actitud anarco-lumpen (pero comprometida con la crítica social) que apuntó a la construcción de un espacio de significación en y de lo marginal en tácita alianza con el canon, creando sus propios espacios de repercusión y apropiándose o usurpando los ya existentes.” (De Lima, 2012, pp. 28-29).

¹¹⁹ “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 (que los entronca a su vez con la tradición de las vanguardias); un sujeto que en muchos casos se propone estar al margen de todo orden social establecido, y que violenta las reglas desde la base misma del lenguaje.” (De Lima, 2012, p. 27).

Estos doce seleccionados ofrecían el rostro de la metáfora del título del libro: doce apóstoles de diferentes sensibilidades, representantes de la atomización poética del momento, sentados a comulgar en la misma mesa, se encuentran en un momento no necesariamente de redención, pero sí de muerte debido al contexto político y social sobre el que dan cuenta en el prólogo. Al igual que *Estos 13* no se circunscribe a “Hora Zero”,¹²⁰ *La última cena* tampoco se concentra solo en “Kloaka”, porque se pretende ofrecer un panorama generacional y no de grupo o movimiento. A pesar de esto, la antología no reúne en su medida uno de los aspectos más resaltantes de estos años: la cuota de poetas femeninas en aumento. Y si bien la violencia social que vivieron los poetas de *Estos 13* con sus contemporáneos se prolonga en la que experimentaron los de *La última cena*, el conflicto armado resulta ser, sin duda, una marca distintiva de los poetas de la década de 1980. Sin embargo, ambas “generaciones” mantienen más ligamientos que diferencias.¹²¹ De una u otra manera, la recepción de *La última cena* comenzó con su presentación oficial en la biblioteca municipal de San Isidro el viernes 11 de diciembre de 1987, a cargo de Rodolfo Hinostroza. Aunque los mismos poetas estaban conscientes de que sus directos receptores en una época como aquella serían probablemente una capa de intelectuales y la burguesía culta, afirmaban que dejaban la antología como una botella arrojada al mar

¹²⁰ Objetivo evidentemente diferente de la antología *Hora Zero: los broches mayores del sonido* que editó Tulio Mora en 2009 exclusivamente sobre el grupo literario de los años setenta.

¹²¹ Además de contar con Róger Santiváñez como un caso *sui generis* de un poeta que, con su juventud, supo encontrar un espacio en los años setenta con el grupo “La Sagrada Familia”, imponer su talento y dirigir la escena con “Kloaka” durante los años ochenta y renovar su poesía con *Symbol* a inicios de los años 90; es decir, se constituye en una suerte de eslabón de tres “generaciones”. A propósito, en una de las primeras entrevistas (publicada el 7 de diciembre de 1987) sobre la antología, Santiváñez responde sobre su percepción de la poesía de los años 80: “En los 80 se empieza a dar una síntesis entre el nivel formal de los 60 y el interés por la calle de los 70”. (De Lima, 2012, p. 56). Con Santiváñez podría tenerse una muestra individual que bien puede exportarse como una evaluación de la evolución de la poesía general de nuestro país: “Cuando formé La sagrada familia con Edgar O’Hara, recuerda, yo era maoísta. Queríamos hacer poesía política. Ahora no creo en soluciones políticas. La vida es un completo misterio para mí. No se trata –continúa- de ser incendiario y luego bombero. Lo que ocurre es que crees en algo y después simplemente dejas de creer. Yo sigo creyendo que todo es una mierda y que este país tiene que cambiar, pero ahora no me interesa convencer a nadie ni actuar en política. Todo lo anterior está superado. Vivo el presente, y estoy de acuerdo con que los jóvenes de ahora no creen en nada ni en nadie.” (De Lima, 2012, p. 94).

para que alguien pudiera recibirla sin que importen las condiciones. (De Lima, 2012, p.58-59). Lo cierto es que un año después, como lo reconocen Frisancho y Santiváñez, respectivamente, en una entrevista concedida a Francisco Tumi, los poetas ya se encuentran dispersos en sus propios oficios: “Ahora estamos reunidos para esta entrevista –concluye-, pero nada más, no formamos ningún grupo”, “Cada uno anda en sus vainas y, si hay que calificar esta actitud, yo diría que es recontraindividualista.” (De Lima, 2012, p. 92).

A diferencia de todas las antologías hasta aquí revisadas que impulsan a un grupo de poetas representativos de una “generación”, *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los noventa* se publicó en 2005, es decir, muchos años después cuando el supuesto espacio temporal y contemporáneo de los diez años de gestación de la generación ya había sido superado. Esta antología, por lo tanto, no busca como las otras presentar a los poetas de la generación, sino, ante la ausencia de una antología determinante en su tiempo, pretende consagrarlos “póstumamente”. La edición se encuentra a cargo de dos de sus miembros, los poetas Enrique Bernales y Carlos Villacorta, quienes conformaron uno de los colectivos de mediados de los noventa, llamado “Inmanencia”. Desde el extranjero (otro de los factores que distingue esta antología de las anteriores), lanzan la publicación que reúne a Montserrat Álvarez, Roxana Crisólogo, Xavier Echarri, Victoria Guerrero, Lorenzo Helguero, Miguel Ildefonso, Carlos Oliva, Josemári Recalde, Martín Rodríguez-Gaona, José Carlos Yrigoyen y Christian Zegarra. Esta resulta una aceptable selección de poetas de una generación que, como lo propone Luis Chueca,¹²² se encuentra marcada por lo diverso. Para cada autor se brinda información actualizada al momento de la publicación, con lo

¹²² Probablemente “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa” (2001) sea el primer estudio sólido más importante dedicado a la reflexión de esta “generación” de poetas. De manera que exceptuando la de Santiago Riso, no solo escasearon las antologías contemporáneas, sino, además, los pronunciamientos crítico y académicos sobre ella.

que se expone que muchos de los poetas se encuentran fuera del país. En el prólogo, los autores invocan la pregunta de Hölderlin (“¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”),¹²³ por supuesto recontextualizada en la Lima de los años noventa. Entre la caída de Sendero Luminoso y la dictadura de Fujimori, los acontecimientos convergen, como en las anteriores antologías, para diseñar el entorno de la poesía de ese momento. Y así como sucedió con la de los ochenta, esta es denominada “la generación de la violencia, la generación del noventa” (Bernaes & Villacorta, 2005, p. 10) con lo que la continuidad se manifiesta con patente evidencia, a pesar de que la forma en que se expresa la violencia se produzca de manera más simbólica o indirecta en los textos. Casi a tono con lo que plantea Luis Chueca, Enrique Bernales asume el “malditismo”, la diversidad de estilos (incluso en los registros de un mismo autor como Helguero), el desgaste de lo conversacional, la exposición de una Lima heterogénea y un Perú pluricultural, el misticismo, la voz del sujeto *queer*, como características básicas de esta “generación” enmarcada, además, en un escenario posmoderno. Como se reconoce en el mismo prólogo, a pesar de la diversidad, muchas líneas de las generaciones anteriores siguen evolucionando como prueba de que el paso de los años despliega una continuidad en nuestra poesía,¹²⁴ a pesar del espíritu adánico de los mismos poetas y del que también pretenden hacer gala algunas opiniones de ciertos críticos.

¹²³ Resulta sumamente curioso que la apelación a la misma pregunta surja en dos prólogos de dos antologías publicadas en el mismo 2005 y que abarquen el mismo periodo: la generación del 90. Se trata de la antología de Bernales y Villacorta, y la de Manuel Pantigoso *21 poetas del XXI (+7) Generación del 90*, en la cual, la referencia se expone así “Para qué poetas en tiempos de miseria, se preguntaba el encendido Hölderlin sabiendo que esta pregunta llevaba una respuesta explícita: el poeta muchas veces se alimenta, más y mejor, de los nubarrones y de los marasmos de una época en caos y quiebra” (Pantigoso, 2005, p. IX).

¹²⁴ Según Bernales: “Dos poetas importantes de los noventa son Roxana Crisólogo y Miguel Ildefonso. [...] Ambos continúan el camino trazado por grupos como Hora Zero en los setenta o Kloaka (colectivo que incluye a autores destacados como Roger Santiváñez y Domingo de Ramos) en los ochenta, es decir, la inclusión en la poesía del habla de los desposeídos, de los sujetos subalternos que anteriormente estaban lejos de formar parte (salvo Vallejo) del lenguaje poético de la tradición peruana, condenándolos al silencio y a la inexistencia” (Bernaes & Villacorta, 2005, p. 14). Según Villacorta: “no hay que olvidar que la poesía de los noventa parte de una continuación de la poesía hecha en los últimos cuarenta años en el Perú, desde los sesenta para adelante” (Bernaes & Villacorta, 2005, p. 17).

Por su parte, Carlos Villacorta -también siguiendo a Chueca- explica sobre la periodización de su generación que

la poesía de los noventa no sigue un único camino durante los diez años que supuestamente la componen, sino que más bien es una poesía que algunos han definido en términos de años o por espacios poéticos. Algunos ven en los noventa tres etapas importantes: desde 1990 hasta 1993-1994, desde 1994 hasta 1997 y desde 1998 hasta nuestros días. (Bernaes & Villacorta, 2005, p.17).

En todo caso, ante la ausencia de consenso, Villacorta apela al marco político que liberalizó la economía con efectos claros desde la mitad de la década con la que, probablemente, se impulsaron las publicaciones en coincidencia con la madurez que alcanzan los jóvenes poetas de inicios de la década. Si esta antología aparecida a “destiempo” en el orden en que se publicaron los poemas que la conforman resulta ser una de las pocas muestras publicadas como libro de la poesía de esta década, respecto de los siguientes poetas continuando con la disección por generaciones de diez años, el panorama se encuentra aún más sombrío. Como respuesta al texto de Chueca (2000), recién en 2008, José Carlos Yrigoyen publica *La hegemonía de lo conversacional*, un opúsculo donde añade sus reflexiones sobre los poetas de la generación de 1990, pero consigna, además, a aquellos que pertenecerían a los 2000. De tal modo que este texto tendría indirectamente el valor de promover a los poetas de su momento, sin que realmente se trate de una antología. Por otro lado, se podría objetar la elección de *Los relojes se han roto* como una antología representativa de la década de 1990, cuando *Canarios en el árbol. Poesía del 90* de César Toro Montalvo se edita en 1998, *La generación del 90* de Santiago Risso aparece en 1996 y en 2005, Manuel Pantigoso publica *21 poetas del XXI (+7) Generación del 90*. Sobre este punto, el primer contrargumento sostiene que, lamentablemente, ni *Canarios en el árbol. Poesía del 90* ni

La generación del 90 alcanzan la difusión que las antologías anteriores lograron como inherentes a la generación determinada en el momento de su publicación. En segundo lugar, el criterio de selección y los rangos de la periodización no se encuentran claramente definidos.¹²⁵ En último lugar, aunque la edición del libro de Bernal y Villacorta se haya realizado en 2005, ellos han sido protagonistas de su década, al igual que Santiago Risso -aunque este haya nacido en 1967-, de modo que siguen el esquema de difusión de las antologías anteriores, en el que también se encuentra *Estos 13* por la forma en que los mismos poetas contribuyeron con José Miguel Oviedo para ejecutar el proyecto. Lo importante de los libros de Toro Montalvo, Risso y, sobre todo, el de Pantigoso es apelar a otros autores, que proceden de distintos lugares del país y que no siempre se encuentran citados por los medios consagrados ni resultan difundidos como pudieran, de manera que estos autores abren el canon y proponen otros nombres que los lectores deben consagrar o mantener en el olvido.¹²⁶

En el caso de *Las voces múltiples*, *Los nuevos*, *La última cena* y *Los relojes se han roto* se trata de libros que fueron impulsados por los mismos poetas involucrados a quienes se les podría cuestionar por arrogarse arbitrariamente el título de representantes de una generación. Y aunque en *Estos 13* sea un crítico renombrado -que esté de acuerdo o no con los poetas reunidos- el que exponga el proyecto, este texto también se encuadra en el principio de una antología que dé cuenta de las voces de los poetas para consagrar su

¹²⁵ Raúl Jurado Párraga, nacido en 1962, con su primer libro *El sol partido de los sueños* (1987) y seleccionado por Pantigoso, ¿podría formar parte de los jóvenes poetas de los años noventa?

¹²⁶ Compárese, por ejemplo, la lista de autores de la “generación del 90” que aparece en *Los relojes se han roto* con los datos de los 21 poetas (+7) que reúne Pantigoso: Nora Alarcón (Ayacucho), Harold Alva (Piura), Gabriel Apaza (Puno), Mario Aragón (Callao), Ricardo Ayllón (Chimbote), Carlos Bayona (Piura), Virginia Benavides (Lima), Boris Espezuá (Puno), Orlando Granda (Cuzco), Miguel Ángel Guzmán (Lima), Jorge Ita (Ancash), Raúl Jurado (Jauja), Pedro López (Caraz), Jorge Luis Obando (Ica), Heber Ocaña (Huarmey), Manuel Patiño (Amazonas), Santiago Risso (Lima), Antonio Sarmiento (Chimbote), Rosario Valdivia (Lima), Luz Vilca (Arequipa), Teófilo Villacorta (Ancash), Enrique Acosta (Lima), José Gahona (Piura), Víctor Guillén (Lima), Elí Martín (Lima), José Pancorvo (Lima), Josemári Recalde (Lima), Tomás Ruiz (Huamachuco).

participación en el escenario historiográfico de nuestra poesía. Lo cierto es que de esta manera también se imponen con validez los nombres que configuran el canon. Acceder así a este podría ser fácil, pero mantenerse en él ya pertenece al campo del talento y del reconocimiento consensual, entre otras cuotas de evaluación, por cierto. Otra forma de entender estas antologías se encuentra en el hecho de llenar un vacío de la crítica frente a su desinterés por un momento determinado que suele ser el contemporáneo. La alternativa de dejar escuchar la voz propia a través de este tipo de antologías es realmente válida, a pesar del cuestionamiento sobre las eternas ausencias y presencias.

2.2.4. Sobre el concepto “generación” y su insuficiencia para determinar la periodización de la segunda mitad del siglo XX de la poesía peruana

Ser parricida es algo formal. Es absurdo prescindir del lenguaje poético ya establecido, lo que hay que hacer es buscar renovar los moldes. No entiendo, por ejemplo –bueno, allá ellos- a los que ahora escriben copiando a Hinojosa o a Cisneros, en onda retro. Me parece un desfase total. Hay que renovar los moldes. O asumir una actividad contestataria. Para mí ambas son una alternativa. El enemigo es el sistema.

José Antonio Mazzotti
Entrevista “¡A comer!” Por Jaime Bedoya

El concepto “generación” es válido y se encuentra registrado, en teoría y práctica, en los estudios literarios, además de otras disciplinas que trabajan con él en el campo de las humanidades. Probablemente, es imposible escapar de una unidad de medición como el concepto de “generación”, porque resulta una herramienta útil que permite enfrentarnos con grupos de autores, sobre todo, cuando su producción se encuentra bastante próxima de la perspectiva del que la analiza. Asimismo, al asociarse con momentos reconocidos por convención en la historia de la literatura, el concepto cobra valor. Por ejemplo, es innegable la existencia y representatividad de las generaciones del 98 y del 27 en España, y, entre nosotros, la “generación del 900” o la “generación del centenario”. Por eso

mismo, la “generación” es una unidad de medida necesaria y, de hecho, muy usada; pero lo que se cuestiona en nuestra investigación se orienta más hacia la validez de su aplicación para interpretar la evolución de nuestra poesía durante la segunda mitad del siglo XX.

Según el diccionario de Estébanez, el concepto proviene de la reflexión filosófica de la “teoría de las generaciones” propuesta por Ranke, Comte y Dilthey en el siglo XIX. Julius Petersen la adapta al campo literario, al precisar los factores que la configuran y Pedro Salinas la extiende en los estudios en lengua española a partir de su aplicación en la generación del 98. Azorín difunde el término en sus ensayos, pero es dentro de la reflexión de José Ortega y Gasset donde surge el término “Generación de 1898”. Sobre la base de principios de origen positivista que sugieren analogías entre el desarrollo de la vida de los hombres y su producción intelectual, Ortega y Gasset propone el concepto de generación por etapas de iniciación y recepción, innovación y oposición, y defensa del esquema, en el mundo intelectual, acorde con la infancia, juventud, madurez y ancianidad. Las generaciones presentan para Ortega y Gasset una duración aproximada de quince años. Sus requisitos de composición son: la coincidencia en la fecha de nacimiento de los autores, la homogeneidad de instrucción que modela la mente de los autores, el desarrollo de interacción personal entre los autores en el marco de instituciones culturales (como publicaciones colectivas, en revistas, etc.), haber vivido un hecho histórico que impulse a los autores a una acción común, un autor guía de la generación, lenguaje generacional común que marque una similitud en la expresión de los autores, destitución de la generación anterior. Evidentemente, han surgido diferentes oposiciones a un mecanismo tan artificioso de medición del devenir literario. Entre las más importantes se encuentra la de Wellek y Warren para quienes este sistema de recambio generacional no determina necesariamente la evolución de la literatura.

En nuestro medio, ya César Vallejo opinaba de manera negativa acerca de la aplicación irreflexiva y automática del concepto. En su texto “El caso de Paul Morand” publicado en la revista *Variedades* (número 1076), en Lima, el 13 de octubre de 1928, Vallejo expresa su desconfianza en la relatividad de los fundamentos de este sistema.

Muy conocido es el criterio que clasifica a los escritores por edades. Los críticos franceses han llegado hasta clasificarlos en generaciones de menos de 20 años, de menos de 30, de menos de 40, de menos de 50, etc. Nada más necio y falso si con ello se busca determinar el carácter dominante de una década o de una época. La edad común a un grupo de escritores no determina el espíritu común de su producción. Muchas veces este espíritu común existe más bien entre escritores de diversas edades y aun de diferentes épocas. En la generación de *avant-guerre* –que hoy está entre los de más de 50 años- no todos son reaccionarios, y en la generación de *après guerre* –que hoy está entre los de menos de cuarenta años- no todos son revolucionarios. (Vallejo, 2002, pp.657-658).

Entre nuestros críticos y estudiosos, los casos de Alberto Varillas y César Pacheco se encuentran entre los que utilizan y difunden el concepto de “generación” en la aplicación de la historia de nuestra literatura y cultura. Es el caso de sus trabajos *La literatura peruana del siglo XIX* y *Ensayos de Simpatía. Sobre Ideas y Generaciones en el Perú del Siglo XX*, respectivamente. Para efectos de nuestra investigación centrada en el desarrollo de la poesía peruana durante el siglo XX, vale la pena traer a colación, más bien, las observaciones y atingencias que Ricardo González Vigil expresa sobre la aplicación del concepto en su introducción de la antología *Poesía Peruana. Antología general* (Tomo III: *De Vallejo a nuestros días*), publicada por Edubanco en 1984. Para el crítico, emplear la idea de reconocer en el marco de quince años a una generación ha conducido a que tengamos las generaciones del 50, del 60, del 70, del 75 y del 80, es decir, cinco generaciones en poco menos de treinta años. En primer lugar, explica que a causa de la modernidad hoy en día se ahonda en las separaciones, en las divergencias, en lugar de

interpretar las complejas y diversas convergencias entre el pasado y el presente. En segundo lugar, para González Vigil se enfatiza también en algunos rasgos genéricos y se deja de lado otros importantes con el fin de calzar la periodización en los límites del esquema generacional. Con esto se privilegia una visión histórica de atmósfera o periodo literario por sobre una percepción crítica de autores u obras específicas. En tercer lugar, el crítico discute el punto de origen del autor en relación con una generación: su fecha de nacimiento, la de su primer libro escrito o publicado, la de su maduración artística. Para cada autor, probablemente, se deba elegir una de las fechas determinantes, porque no se puede regularizar de manera matemática a todos los casos por igual con una fecha rígida como, por ejemplo, la de su nacimiento. Considerando que la madurez de la expresión poética se va desarrollando no necesariamente desde el primer libro, González Vigil propone, como ejemplo, replantear la idea de que la generación poética del 60 rompe con la del 50 al cambio de década, sino que ambas mantienen una dependencia a través de influencias que recién permitiría vislumbrar una nueva generación a partir de un cambio entre 1964 o 1965. Finalmente, reconoce que lo que existe en la poesía peruana son, en todo caso, “deseos generacionales”, no generaciones sólidas que expresen un cambio en la creación. Especialmente si se considera la heterogeneidad de nuestra expresión poética, resulta bastante difícil el surgimiento de una generación homogeneizadora de nuestra lírica. Para el crítico este vertiginoso recambio de “generaciones” no permite ni siquiera el tiempo prudente para que la propuesta de cada una de ellas cuaje o se distinga de las anteriores. Y aunque Ricardo González Vigil, aplique la periodización con referencias a las generaciones en las explicaciones de los autores, explicita que se trata simplemente de una herramienta para orientar al lector de la antología y no, como lo sostienen Varillas o Pacheco, un concepto determinante en la evolución periódica de nuestra literatura.

Al observar la manera como hemos recibido la periodización de la poesía peruana durante el siglo XX, queda claro que los periodos de la primera mitad del siglo XX más consensuales se encuentran en el modernismo y el vanguardismo o vanguardia. Sin embargo, la tendencia a establecer estas generaciones artificiales de diez años de duración para diagnosticar la segunda mitad del siglo XX de nuestra lírica podría sufrir un revés si se tienen en cuenta las premisas de Alberto Escobar. Con él coincidimos en que durante los años de la década de 1960 hubo un quiebre no solo internacional, político y cultural, sino nacional y, si bien no dramático, definitivamente un giro en el desarrollo de la poesía entre los años de la década de 1950 y los de la década de 1960. De tal manera que el momento que Escobar reconoce como el origen de “los cuestionadores de la tradición” (su cuarta etapa) podría asumirse como una alternativa para sustituir las generaciones por décadas y, más bien, aproximarse a aquello que las une en un mismo periodo o etapa. De tal manera que las generaciones del 60, 70, 80 y quizá la del 90 podrían confluir en un sentido estructural o de trasfondo que reoriente la percepción que tenemos de ellas como segmentos independientes y articule mejor las diferencias de cada propuesta.

Aunque no se puede señalar un hiato en el curso literario, hay razones valederas que indican –ya en el campo de la historia social y política, como en el estrictamente literario- que con la década del sesenta empieza un nuevo ciclo en la evolución de nuestra poesía.

Parece de toda evidencia que un acontecimiento como la revolución cubana marca la historia del hemisferio y proyecta una frontera de deslinde. En términos nacionales, podríamos decir que por entonces ya había empezado a movilizarse el campesinado y que la agitación en el agro probaba la insurgencia de una nueva fuerza social. [...] los poetas nuevos se cuestionan para sí la validez de una actitud creadora que simplemente prolongue esas tendencias, y que no asuma el compromiso de replantearse la problemática del hecho creador y lo pertinente de sus sistemas literarios. El deslinde es obvio en lo que se refiere a normas de lenguaje, a patrones estrófico, a la predilección por el poema como secuencia desenvuelta tras un discurso totalizador, a la intelectualización creciente del instrumento lingüístico y la factura de los símbolos, y al abandono

paulatino de las premisas que sostenían la estética de sus antecesores. Los recelos teóricos acerca de la norma urbana y sus niveles coloquiales, las vacilaciones ante la impronta nativa o internacional, frente a lo hispánico y a la literatura de otras lenguas, ante la poesía pura y social; y finalmente, las supuestas opciones entre simbolismo o realismo, se desvanecen en el inventario personal –y de grupo- de los autores que están representados en este volumen. (Escobar, 1973, pp. 7-10).

Estos claros argumentos de Alberto Escobar fundamentan la base de la reflexión de una nueva periodización o interpretación de la poesía peruana durante la segunda mitad del siglo XX.¹²⁷ La capacidad de sintetizar el proceso de nuestra poesía en sus prólogos implica algo muy meritorio; pero, sobre todo, la explicación de este hito que marca el cambio resulta ser la mejor alternativa para evitar concebir la segunda mitad de la periodización de la poesía peruana del siglo XX a partir de la categoría de “generación” que ha cumplido una función redundante durante muchos años. Este último ciclo se encuentra todavía en desarrollo, porque el carácter de diversidad que reconocen autores como Luis Chueca de la poesía de los años noventa no es otra cosa que una etapa acentuada por la posmodernidad de este cuestionamiento. Sea deliberado o por ignorancia, los discursos poéticos actuales se caracterizan por un énfasis cuestionador del “correcto” lenguaje con el que se expresaban los últimos representantes del ciclo anterior: la generación del 50. Como se podría colegir de los argumentos de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, la etapa posmoderna solo nos remite a una prolongación del cambio que se inició con la vanguardia, pero de una manera más vertiginosa, como la poesía que profundizó la exploración conversacional a través de movimientos como “Hora Zero” y

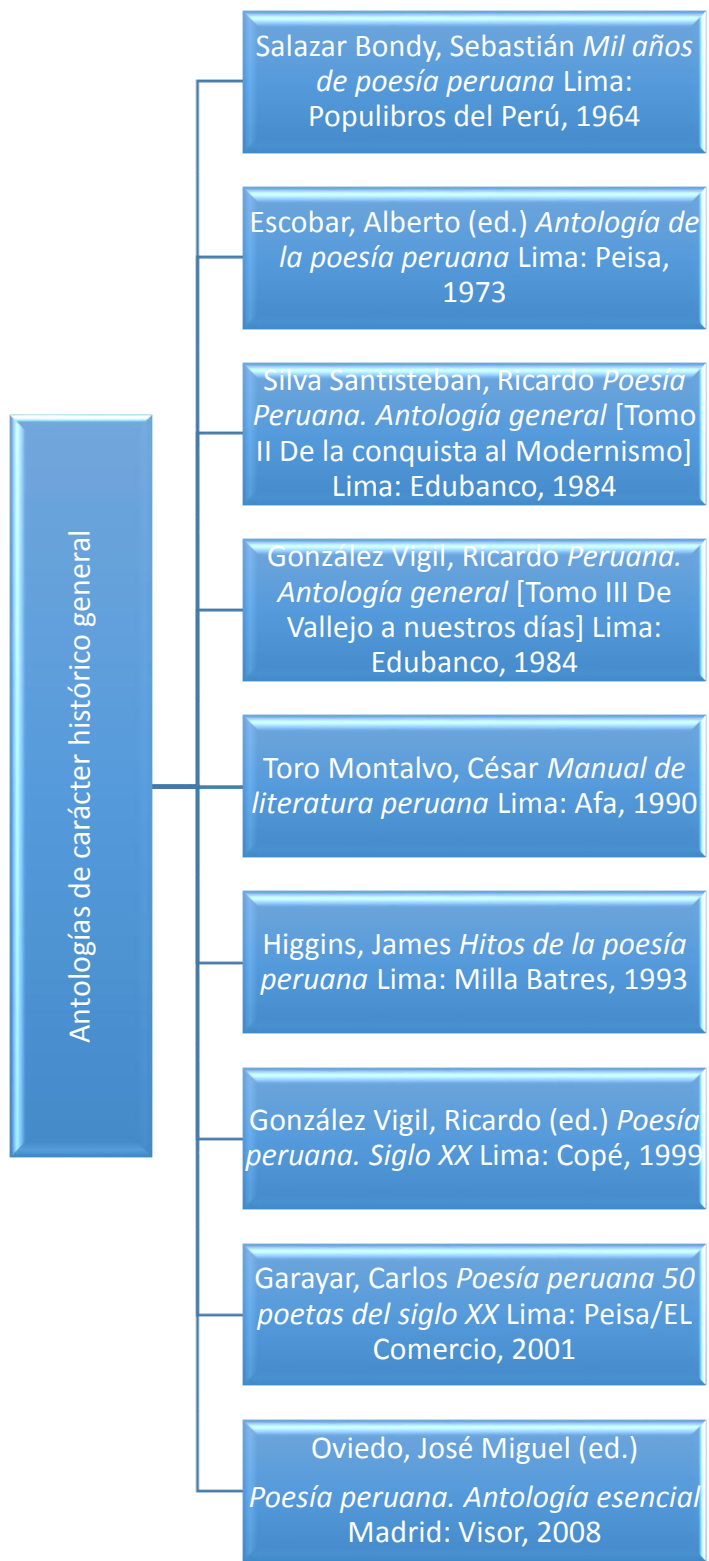
¹²⁷ De la misma opinión es Carlos García Bedoya: “Dicho sea de paso, ese segundo tomo demuestra la coherencia de la producción de esa promoción poética, más allá de las diversas vertientes existentes, lo cual evidencia lo absurdo de pretender contraponer con gran ligereza supuestas generaciones “del 60” y del “70”; el Perú parece ser el único país donde las generaciones tienen la curiosa propensión a surgir cada diez años (o menos), en contra de los quince canónicos años establecidos por la escuela de Ortega y Gasset-Julián Marías” (García Bedoya, 2006, p. 239).

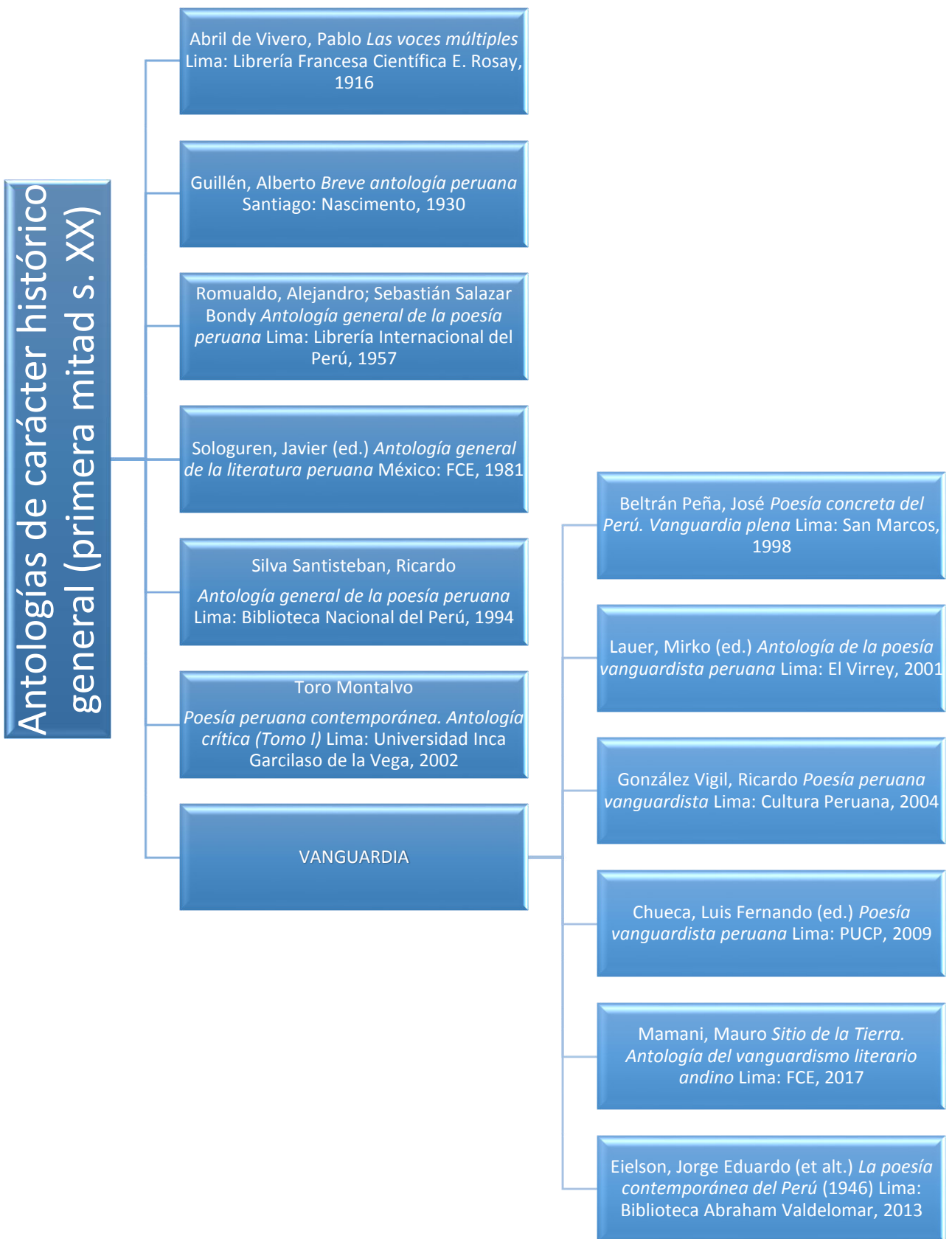
“Kloaka”, por ejemplo. La línea en común entre las generaciones del 60, 70, 80, 90 y la actual, podría encontrarse en la visión cuestionadora a la que se refiere Escobar. El objetivo de nuestra tesis es proponer las bases de este replanteamiento de la segunda mitad del siglo XX de nuestra poesía.

2.2.5. Adendas

Adenda 1: Registro de principales antologías







Antologías de carácter histórico general (segunda mitad s. XX)

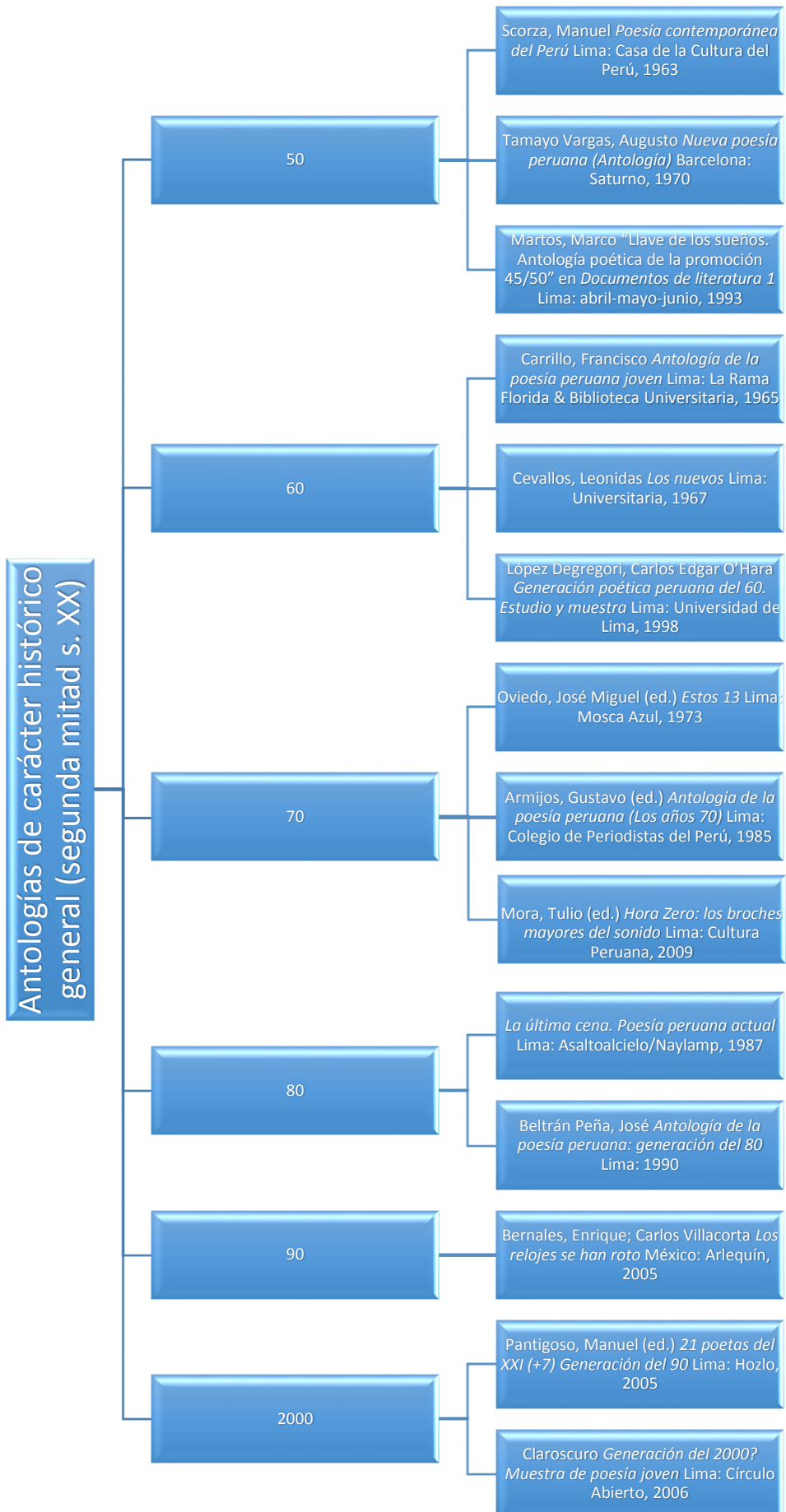
De Lima, Paolo *Poesía peruana actual 1978-2000* Veracruz: *La palabra y el hombre* N° 114, 2000

Armijos, Gustavo *Poesía peruana contemporánea. Antología selecta de la tortuga ecuestre* Lima: Cultura Peruana, 2003

Toro Montalvo, César *Poesía peruana contemporánea. Antología crítica (Tomo II)* Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2003

Ollé, Carmen *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto* Santiago: LOM, 2008

López Degregori, Carlos (et. Alt.) *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* Lima: U. de Lima, 2012



Antologías selectivas



Adenda 2: Cuadro comparativo Antologías históricas generales: Ricardo González Vigil (1999) / Alberto Escobar (1973)

Ricardo González Vigil Poesía Peruana Siglo XX (2 tomos) [Copé, Lima, 1999]	Alberto Escobar Antología de la poesía peruana (2 volúmenes) [Peisa, Biblioteca Peruana, Lima, 1973]
Manuel González Prada	
MODERNISMO	
Luis Enrique Márquez V. Mérida Carlos Germán Amézaga Federico Barreto Federico Blume y Corbacho Domingo Martínez Luján Delia Castro de González José Santos Chocano Enrique A. Carrillo Leonidas Yerovi Luis Fernán Cisneros José Eufemio Lora y Lora Felipe Sassone José Gálvez Barrenechea Ventura García Calderón Serafina Quinteras	
POSTMODERNISMO	
José María Eguren Enrique Bustamante y Ballivián Alberto Ureta Percy Gibson Abraham Valdelomar César A. Rodríguez Óscar A. Imaña Juan Parra del Riego Alberto Guillén Alcides Spelucín Catalina Recavarren de Zizold	José María Eguren César A. Rodríguez Juan Parra del Riego
VANGUARDISMO Y POSTVANGUARDISMO	
César Vallejo Ricardo Peña Barrenechea Alberto Hidalgo Gamaliel Churata Alejandro Peralta Magda Portal Juan Luis Velásquez César Moro Guillermo Mercado Enrique Peña Barrenechea Carlos Oquendo de Amat Xavier Abril Kusi Paukar Martín Adán Kilku Waraka Julio Garrido Malaver Luis Valle Goicochea Luis Nieto Emilio Adolfo Westphalen José María Arguedas Manuel Moreno Jimeno	César Vallejo Alberto Hidalgo Alejandro Peralta César Moro Enrique Peña Barrenechea Carlos Oquendo de Amat Xavier Abril Martín Adán Julio Garrido Malaver Luis Valle Goicochea Emilio Adolfo Westphalen Manuel Moreno Jimeno

Vicente Azar Augusto Tamayo Vargas Juan Ríos Mario Florián Esther M. Allison Rodolfo Ledgard	Mario Florián
GENERACIÓN DEL 50	
Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy Raúl Deustua Gustavo Valcárcel Leoncio Bueno Julia Ferrer Yolanda de Westphalen Blanca Varela Alejandro Romualdo Rosa Cerna Guardia Wáshington Delgado Carlos Germán Belli Pedro Cateriano José Ruiz Rosas Leopoldo Chariarse Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza Sabrina Helfgott Francisco Bendezú Américo Ferrari Pablo Guevara Enrique Huaco Manuel Velázquez Rojas Cecilia Bustamante Augusto Elmore Édgar Guzmán	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy Gustavo Valcárcel Leoncio Bueno Blanca Varela Alejandro Romualdo Wáshington Delgado Carlos Germán Belli José Ruiz Rosas Juan Gonzalo Rose Francisco Bendezú Pablo Guevara Cecilia Bustamante Lola Thorne
GENERACIÓN DEL 60	
Javier Heraud Livio Gómez Luis Armando Arturo Corcuera Reynaldo Naranjo Manuel Pantigoso Mario Razzeto Peter O'Brien César Calvo Santiago Aguilar Wálter Curonisy Luis Hernández Germán Carnero Roqué Hildebrando Pérez Winston Orrillo Rodolfo Hinostroza Ricardo Silva Santisteban Pedro Morote Antonio Cisneros Julio Ortega Marco Martos Juan Ojeda Mirko Lauer	Javier Heraud Livio Gómez Arturo Corcuera Reynaldo Naranjo Mario Razzeto César Calvo Luis Hernández Hildebrando Pérez Winston Orrillo Rodolfo Hinostroza Antonio Cisneros Julio Ortega Marco Martos Juan Ojeda Mirko Lauer Antonio Cillóniz

GENERACIÓN DEL 70	
<p> Jorge Pimentel José Luis Ayala Carlos Zúñiga Segura Manuel Morales Danilo Sánchez Lihón Ricardo Falla Juan Bullitta Cesáreo Martínez Armando Rojas Otilia Navarrete José Watanabe Juan Ramírez Ruiz Elqui Burgos Jorge Nájjar Óscar Málaga Marcial Molina Richter B. Azpur P. Omar Aramayo Rosina Valcárcel Abelardo Sánchez León Jesús Cabel César Toro Montalvo Patrick Rosas Carmen Ollé Samuel Cárdich Tulio Mora Sonia Luz Carrillo Luz María Sarria Ana María García José Rosas Ribeyro María Emilia Cornejo José Cerna Luis La Hoz Ricardo Oré Enrique Verástegui Elvira Roca Rey Nicolás Yerovi Ángel Garrido Espinoza </p>	<p> Jorge Pimentel Manuel Morales Danilo Sánchez Lihón Armando Rojas José Watanabe Juan Ramírez Ruiz Elqui Burgos Jorge Nájjar Óscar Málaga Omar Aramayo Abelardo Sánchez León César Toro Montalvo Tulio Mora José Rosas Ribeyro María Emilia Cornejo José Cerna Enrique Verástegui Juan Cristóbal Feliciano Mejía Raúl Bueno Carlos Garayar </p>
DE LOS AÑOS 70 A LOS 80	
<p> Édgar O'Hara Eduardo Urdanivia Bertarelli Carlos Orellana Luis Alberto Castillo Carlos López Degregori Fernando Castro Ramírez Marcela Robles Carlos Guevara Jaime Urco Giovanna Pollarolo José Pancorvo Mario Montalbetti Enrique Sánchez Hernani Alfonso Cisneros Cox Jorge Eslava Calvo Dida Aguirre García </p>	

<p>José Morales Saravia Oswaldo Chanove Ana Luisa Soriano Róger Santiváñez Raúl Mendizábal Renato Sandoval Luis Rebaza Óscar Limache Alonso Ruiz Rosas Giuliana Mazzetti Eduardo Chirinos Mariela Dreyfus Rossella Di Paolo Domingo de Ramos Patricia Alba José Antonio Mazzotti Doris Moromisato Odi Gonzales Carlos Reyes Ramírez Juan de la Fuente Rocío Silva Santisteban Luis Eduardo García Ana Valera Tafur Alonso Rabí Do Carmo Alfredo Herrera Flores Rodrigo Quijano Jorge Frisancho</p>	
AÑOS 90	
<p>Carlos Oliva Marita Troiano Eduardo Rada Gonzalo Portals Zubiarte José Beltrán Peña Rafael Espinoza Xavier Echarri Javier Gálvez Roxana Crisólogo Montserrat Álvarez Lorenzo Helguero Miguel Idefonso Selenco Vega Jácome Lizardo Cruzado José Carlos Yrigoyen Alberto Valdivia Baselli</p>	

Adenda 3: Esquema de *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980*



2.3. Otros textos

Además de las historias de la literatura y de las antologías, existen otros textos en los que se manifiesta la manera como se expresa y difunde el desarrollo de nuestra poesía. En relación directa con las historias y los libros de teoría, en su calidad de documentos “oficiales”, los diccionarios literarios, que no solo exponen conceptos de la ciencia literaria, suelen ofrecer también panoramas de autores, de obras y hasta de corrientes de la literatura. En este tipo de obras se incluyen, asimismo, los manuales que, como el de César Toro Montalvo, *Manual de literatura peruana*, prefieren otro nombre, pero mantienen los mismos principios de una antología o de un diccionario de autores.

En cuanto a las revistas, muchas de ellas han contribuido a la constitución del canon literario, tanto con el espacio donde presentan las obras y autores directamente, como con las críticas, reseñas y comentarios que ratifican las ideas acerca de desarrollos poéticos como el que concierne a nuestra investigación.

Así también las tesis y los artículos literarios entre otro tipo de monografías o textos periodísticos poseen injerencia en la construcción del imaginario colectivo de los fenómenos literarios. Los aportes que todos ellos realizan, evidentemente, resultan bastante relativos, por su profundidad, seriedad, subjetividad, intención final. Los factores que determinan la variación en el aporte son diversos. Entre ellos, importa mucho el autor y sus credenciales académicas, la tirada y alcance del texto en el que se transmiten las ideas, la posibilidad de abrir la exposición de una tesis en el ciberespacio o mantenerla en los anaqueles de la biblioteca de una universidad, y así podríamos alargar la lista de variables. Lo que definitivamente comparten estos textos es que, de una u otra manera, van gravando y transmitiendo una huella que aporta de manera significativa en la configuración de los nombres, categorías y lógica de un fenómeno literario. En mayor o

menor medida, todos estos textos -académicos o no- establecen diferentes frecuencias a partir de las cuales el canon se refuerza, se corrige, se cuestiona, se erige como alternativo, se prolonga en los ciudadanos que componen no solo el sector de reflexión intelectual, sino la gran masa que expresa nuestra sociedad.

En este sentido, cabe considerar, además, los textos escolares que moldean los conceptos en el aprendizaje inicial de la sociedad. Desde los primeros contactos con la literatura en la escuela, los libros escolares –que siguen un plan curricular de instituciones como el Ministerio de Educación (MINEDU)- ejercen un poder y control bastante importante en la confección del canon, en su ratificación y, posiblemente, en su rectificación. El nivel básico o desarrollado de los textos escolares ofrece un panorama de la evolución de la periodización de nuestra poesía, ciertamente.

Es la relatividad de todos estos textos lo que inclina a que nuestra investigación se base, fundamentalmente, en las historias y las antologías para observar la manera como la periodización de la poesía peruana durante el siglo XX se ha afianzado de una determinada manera en el imaginario colectivo. Sin embargo, una y otra vez, nuestra investigación ha recurrido a estos textos para cotejar o reforzar algunas de nuestras hipótesis y argumentaciones. De tal manera, estos otros textos sirven, indiscutiblemente, para auscultar las diversas opiniones acerca de la poesía y su desarrollo y, por ello, revisaremos brevemente su naturaleza y vínculo con nuestra investigación.

2.3.1. Los diccionarios, las revistas literarias y otros estudios

Los diccionarios literarios constituyen un aporte fundamental para cualquier investigación sobre las diferentes áreas de la literatura. La capacidad de ofrecer un catálogo más direccionado, aunque efectivamente sucinto, de obras y autores, así como de conceptos resulta muy útil como punto de partida de un trabajo de profundización en

el análisis. La labor que implica la confección de un diccionario literario es bastante ardua, erudita y, quizá, eterna, ya que es necesaria una constante revisión del contenido para mantener la vigencia de la obra en futuras impresiones con datos actualizados y refrescados al ritmo de la evolución de la vida y su registro histórico. Normalmente, estos trabajos son subvalorados bajo criterios que los consideran, asimismo, como una tarea automática, realizada sin la profundidad de un estudio crítico. Pareciera un asunto de adjuntar información, ordenarla y pegarla en una nueva edición. Nada más lejos del rigor de los intelectuales dedicados a una investigación seria que asegure la fidelidad de los datos históricos y las definiciones teóricas. Probablemente, el extremo nivel de investigación y la poca retribución valorativa de estos textos considerados muchas veces como “ancilares” disuada a los estudiosos de dedicar su tiempo a estas tareas. Sin embargo, llevar a cabo la preparación de un diccionario es una vocación que urge en la comunidad académica; sobre todo, en la nuestra, donde las tradiciones en investigación todavía son muy pocas y, a veces, precarias en los fundamentos de sus datos. La información procesada que brinda un diccionario permite a muchas otras investigaciones a avanzar con sus hipótesis sobre la base de fundamentos confiables. Se trata, por lo tanto, de una labor dedicada, necesaria y de importante nivel intelectual.

Si bien la mayoría de diccionarios literarios incide en los términos o en la teoría,¹²⁸ existe una buena tendencia de trabajos dedicados a organizar y revisar autores y obras, de los cuales se extrae la información seleccionada más relevante. En nuestro país, un clásico contemporáneo de este tipo de compilaciones se reconoce en el libro de Alberto Tauro *Bibliografía peruana de la literatura (1931-1958)* (Lima: Biblioteca Nacional, 1959). El trabajo de este intelectual se corona con la *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, publicada por

¹²⁸ Uno de los más funcionales y difundidos de este tipo es el de la editorial española Akal: *Términos literarios*, preparado por Consuelo Gallarín, Sagrario Solano y Victoria Ayuso en 1990.

tercera y última vez durante 2001 por “Peisa” en una colaboración con “El Comercio”.¹²⁹ Esta cuidada obra, revisada y ampliada y que consta de 17 estilizados tomos, excede el rango de lo literario, por supuesto, para alcanzar –como se indica en el título- aspectos generales y multidisciplinarios relacionados con nuestro país. Pero, definitivamente, incluye material del ámbito literario a partir de algunas personas reconocidas e involucradas en él y, de esta manera, se puede contar con la enciclopedia como un libro de consulta también para las investigaciones que se circunscriben en los estudios literarios.

Para efectos de nuestra investigación, los textos que se especializan en terminología literaria, lingüística y cultural de Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios* (2008), Guido Gómez, *Diccionario Internacional de literatura y gramática* (1999), Herbert Greiner-Mai, *Diccionario Akal de Literatura general y comparada* (2006), de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2013), de Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (2002), Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (2003) han contribuido en nuestras afirmaciones y usos de terminología específica. Estos diccionarios han servido en el mismo nivel que los textos especializados sobre teoría literaria clásica contemporánea como los de Wellek y Warren, Kayser, Reyes, Williams, Paz, entre otros autores citados en nuestra bibliografía.¹³⁰

¹²⁹ Este proyecto se basa en el *Diccionario enciclopédico del Perú* de Alberto Tauro que se publicó en tres tomos por la Editorial Juan Mejía Baca en 1966 y que se aumentó en la edición de 1975. Con el actual título y la dimensión del trabajo al nivel de una enciclopedia, se publicó tres veces, como se ha referido, por la “Editorial Peisa” en los años 1987 y 1988, en seis tomos y esta última de 2001 a la que hacemos referencia.

¹³⁰ Preferimos no incluir una fuente secundaria y usada solo como validación automática de los datos extraídos de textos académicos. Para el mundo universitario, esta fuente referida se encontrará por muchos años más en el limbo y la polémica del suministro de información; se trata del sitio virtual globalmente famoso “Wikipedia”. El prurito que nos conduce a esta determinación radica en considerar un estímulo irrelevante para un lugar como este el discutir o validar la garantía académica de “Wikipedia”. Asimismo, no mencionamos en este acápite el *DLE*, “Diccionario de la Lengua Española”, a pesar de consignarlo en nuestra bibliografía, pues resulta más que evidente el aporte de un instrumento fundamental como este en el proceso de investigación para pulir los términos más precisos.

Por otro lado, las obras que consignan autores y obras también han jugado un rol relevante en nuestra investigación. Ellas, como se ha mencionado, contribuyen en la consolidación del canon, para bien y para mal. Por lo tanto, la última adenda en el libro de Luis Monguió, *Poesía postmodernista peruana* (1954), que se titula “Contribución a la bibliografía de la poesía peruana (1915-1950)” (pp. 207-239), se inserta en esta línea de aportes. Otro nombre que corresponde con el tipo de estudioso riguroso, recopilador de datos fehacientes e importantes, es el de Miguel Ángel Rodríguez Rea, quien en sus obras *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica* (1992) y *Diccionario crítico bibliográfico de la literatura peruana* (2008) aporta con un listado sustancial de autores que ha permitido el avance en nuestra investigación. Por ejemplo, en su guía de 1992, se pueden encontrar los índices (con acápites) y nombres de autores de la mayoría de las antologías e historias revisadas en nuestra tesis (y las que dejamos de lado por su fecha de composición y su particular naturaleza), con lo que se aprecia el arduo “trabajo de hormiga” para una época cuando aún la tecnología del procesamiento de datos no había alcanzado el desarrollo actual. Más allá del valor de todos estos investigadores, cabe destacar el libro de Jesús Cabel, *Mural bibliográfico de la poesía peruana siglo XX* (2009), pues se trata de un texto, en suma, muy útil y específico para el tema de nuestra tesis. Como lo indica en su título, se trata de una bibliografía bastante completa de los poetas y los datos bibliográficos de sus obras que, circunscritos a la poesía, han servido de mucha ayuda en nuestra investigación. La presencia y ausencia de los poetas en estos libros determinan sesgos por donde deberían acuciar futuras interpretaciones y cuestionamientos del canon literario establecido en nuestro país.

Para Rodríguez Rea (1992), los estudios literarios rigurosos comienzan a desarrollarse a partir del siglo XX y desde la década de 1970 se asume una organicidad que abarca categorías como “autor”, “obra”, “tema”, “época”, “género” con métodos de análisis e

interpretación acorde con los avances teóricos e interdisciplinarios. Peruanos y extranjeros se han abocado a la crítica y a la investigación y, evidentemente, han requerido de este seguro apoyo informativo como el que brindan los diccionarios. Sin embargo, si uno revisa el punto más breve de este libro, justamente “III. Diccionarios”, encontrará la referencia a solo nueve autores, con obras de diferente envergadura que oscilan, en su mayoría, entre los años de las décadas desde 1930 hasta 1980 (con excepción de las obras clásicas de Manuel de Mendiburu *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, de 1874-1890 en su primera edición, y la de Manuel Moncloa y Covarrubias, *Diccionario teatral del Perú* de 1905). Esto demuestra el escaso interés en el desarrollo de estas fundamentales herramientas. En el prefacio del diccionario de Rodríguez Rea, Richard Cacchione Amendola elabora un estado de la cuestión de estos materiales. El primer hito en este tipo de publicaciones lo ostenta Manuel de Mendiburu¹³¹ y, luego, lo siguen nombres de

biógrafos como Maurilio Arriola Grande, Emilia Romero de Valle, Evaristo San Cristóbal y Alberto Tauro del Pino y bibliógrafos como Mariano Felipe Paz-Soldán, Lucila Valderrama, Jorge Zevallos y Quiñones, el chileno José Toribio Medina y el boliviano Gabriel René Moreno. También tenemos los diccionarios biográficos editados por Carlos Milla Batres y otros aportes como el *Manual de estudios peruanistas* de Rubén Vargas Ugarte, S.J. y las *Fuentes históricas peruanas* de Raúl Porras Barrenechea, entre otros.

Cada una de estas obras tiene su valor intrínseco y la mayoría de ellas incluyen biografías sobre personajes literarios. En otros países existe este género de publicación pero en el Perú solo hay algunas publicaciones enfocadas a personajes creativos de otros campos como el diccionario biográfico de artistas peruanos, *Pinturas y pintores del Perú* por Guillermo Tello Garust y *Periodistas peruanos del siglo XX. Itinerario biográfico* por Manuel Zanutelli Rosas. En adición

¹³¹ Para Tauro, sin embargo, el primer ensayo de una bibliografía especial corresponde con Mariano Felipe Paz Soldán, quien en 1879 desarrolla este compendio como parte del capítulo XII de su obra *Biblioteca Peruana*. Luego siguen los nombres de Carlos Prince, Sturgis E. Leavitt, Luis Alberto Sánchez, Rafael de la Fuente Benavides, Emilio Champion, Luis Monguió, Augusto Tamayo Vargas. (Tauro, 1959, pp. 8-11).

hay otras publicaciones sobre periodistas y personajes importantes en diversas regiones del Perú y publicaciones biográficas dedicadas a específicas profesiones. Pero este libro de Miguel Ángel Rodríguez Rea es único. (Rodríguez Rea, 2008, p. 13).

En cuanto a las revistas, el rol que estas han desempeñado en la constitución del canon y del desarrollo de la literatura en general es más que evidente. Ellas también hacen viable el conocimiento de un autor y de su obra. Especialmente, en nuestro país, las revistas han promovido el debate y, en ciertas ocasiones han asumido un rol a la par de los autores y de las obras mismas en la historia de la poesía peruana del siglo XX. Es el caso de *Colónida* (1916), *Amauta* (1926-1930), *Las moradas* (1947-1949), *Cultura Peruana* (1941-1958) y *Amaru* (1967-1971), por citar algunos ejemplos relevantes. Los grupos culturales o literarios se han servido muchas veces de las revistas para constituir su expresión y existencia, y así han sido trasladados a las historias. Para efectos de nuestra investigación, consideraremos la injerencia de algunas revistas sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Como afirma Alberto Tauro del Pino:

Si las publicaciones periódicas han sido siempre de importancia básica para el conocimiento integral de la obra debida a los escritores representativos, o para conducir a la justa valorización de aquellos que no franquearon la engañosa perennidad del libro, debe reconocerse que ello es particularmente cierto en cuanto atañe a la literatura peruana posterior a 1930: por los nuevos y variados matices a los cuales da margen el periodismo actual, y que ponen a prueba la versatilidad y la agudeza de los escritores; por la relativa abundancia de estas publicaciones y el creciente número de las que afectan una especialización rigurosa; por la exactitud que mediante ellas puede conferirse a la ubicación de influencias y corrientes; y por los seguros indicios que dan acerca de la resonancia y la estimación dispensadas a obras y autores. Por ende, transmiten un testimonio valioso para la definición de las circunstancias que determinan y estimulan la labor creadora. (Tauro, 1959, p. 6).

Es interesante leer el comentario de Tauro sobre la manera como las revistas y el periodismo, ya para la fecha de publicación de su libro (1959), se orientan hacia “escándalos y crímenes, deportes y espectáculos”, tal cual como en nuestros días del siglo XXI, en nuestra “sociedad del espectáculo”. Asimismo, la rememoración que expresa acerca de la posibilidad de encontrar “poesías en las columnas consagradas a la crónica local” (Tauro, 1959, p. 6) nos hace pensar en otros tiempos y formas de consumo de literatura. Tauro destaca la labor de *Mercurio Peruano* (la revista mensual fundada por Víctor Andrés Belaunde), *Amauta*, *La Literatura Peruana*, *Antología Peruana*, *Poliedro*, *Trampolín/Hangar/Rascacielos/Timonel*, *Studium*, *Novecientos*, *Nueva Revista Peruana*, *La Sierra*, *Boletín Titicaca* (sic.), *Bolívar*, *Presente*, *Abcdario*, *Horario*, *Universidad*, *Alma Quechua*, *Waman Puma*, *Túpac Amaru*, *El Ayllu*, *Revista del Instituto Americano del Arte*, *Tradición*, *Palabra*, *Garcilaso*, *Hora del Hombre*, *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, *Publicaciones de Prosa y Verso*, *Pueblo*, *Cuadernos de poesía*, *Cuadernos Semestrales de Poesía Actual*, *Idea*, *3*, *Cultura Peruana*, *Mar del Sur*, *Letras Peruanas*, *Correo de Ultramar*, *Épsilon*, *Las Moradas*, *Centauro*, *Trilce*, *Apuntes del Hombre*, *Tiempo*, *Literatura* (Tauro, 1959, pp. 6-8). A estas referencias de revistas en general, nosotros podríamos remitir sobre el tema más preciso de la poesía al valioso catálogo que Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi prepararon como parte de la exposición “30 años de poesía peruana en revistas (1971-2000)” que organizó la “Biblioteca Central Pedro Zulen” de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El catálogo consta de 438 revistas fichadas que aportan significativamente a la labor bibliográfica y a nuestra investigación.

La actualidad de las revistas peruanas -sean cada vez más de aparición virtual en el ciberespacio o mantengan el soporte físico del papel- se asemeja mucho a la del ambiente mexicano, según la perspectiva de Samuel Gordon:

En épocas recientes, las revistas han sido producto más que de grupos, de ocasiones favorecidas por instancias y patrocinios institucionales, y las menos el resultado de iniciativas provenientes del ámbito poético. Aún cuando se ha tratado, en muchos casos, de propuestas creativas y modos específicos de ver el fenómeno poético alrededor de consideraciones generalmente definidas, la multiplicación de la oferta cultural en México ha sido tal, que aún cuando algunos grupos nacieron a la vida literaria en torno a una revista con alguna proclama estética determinada, en poco tiempo, al extinguirse la casi siempre efímera existencia de su plataforma original de lanzamiento, los poetas comenzaron a diversificar su participación en muchas otras hasta quedar, prácticamente, desligados de las propuestas estéticas primigenias. (Gordon, 2004, p. 136).

Otros textos que configuran el canon corresponden con los estudios mismos de ciertos momentos literarios, las tesis universitarias, los folletos y otro tipo de documentación académica que conforme se expongan en nuestro trabajo de investigación se irán desarrollando como fuentes que orientan la constitución del canon de la poesía peruana del siglo XX.

2.3.2. Los textos escolares

Como se apreciará en este acápite, los textos escolares cumplen un rol no menos importante en cuanto a la difusión de ideas y al asentamiento de algunos tópicos sobre el fenómeno literario desde la educación básica. Quizá se pueda sostener, en este punto, que nuestro país -con su realidad educativa precaria y tan inoperante, injustamente desigual y desorganizada en sus planes de desarrollo y en su ausente prioridad como política estatal- tiene en la escuela uno de los mecanismos de preservación de ideologías preestablecidas más dañinas para la constitución de nuestra nación. Este mecanismo preserva las ideologías que justamente niegan la igualdad entre ciudadanos, en lugar de asumir el potencial del colegio como una herramienta necesaria para cerrar las brechas y los conflictos abiertos desde nuestro propio pasado como una nación inacabada y poco

democrática. Un ejemplo ilustrativo: el hecho de que no se haya logrado introducir en casi doscientos años de nación independiente al quechua como un curso -aunque sea electivo- en todos los colegios del país, sobre todo, en los privados, resulta ser un indicador primario y fundamental de que jamás llegaremos a iniciar un cambio de mentalidad eficiente en la formación de nuestros ciudadanos.¹³² La enseñanza de la literatura -cada vez más relegada también- resulta ser otro indicador de la manera como las ideas se asientan, el canon se repite irreflexivamente y las condiciones de cambio se anquilosan. Si bien es cierto nuestra investigación tampoco se aparta de la realidad impuesta por el canon, pretende, al menos, demostrar que los textos escolares difunden de manera poco adecuada la expresión poética de una nación fragmentada, incluso desde la perspectiva de la lírica. A pesar de los pocos avances en exponer las desventajas del canon actual y sus implicancias a través de los estudios literarios en nuestro país, la esperanza de una nación de mayor respeto por la igualdad ciudadana de sus habitantes debería convertirse en un motor más activo en pro de las investigaciones en el campo de las humanidades, como en el de las demás disciplinas. La educación siempre jugará un rol fundamental en el desarrollo de la nación y, de esta manera, los textos escolares se convierten en las herramientas representativas de lo que los dirigentes de un país pretenden para sus ciudadanos.

Los textos escolares de literatura han divulgado generalmente un canon literario que homogeniza lo 'peruano'. Deberían más bien dar cuenta de esa totalidad contradictoria configurada por nuestra pluralidad relacional, intercultural, necesariamente dialógica, pues no se trata simplemente de evidenciar la coexistencia de múltiples culturas, sino de examinar la interacción dinámica y tantas veces conflictiva entre ellas, con experiencias tan importantes como la migración o los procesos

¹³² Otro ejemplo contemporáneo: el hecho fáctico de que existen dos realidades o dos universos, uno en la educación privada (privilegiada) y el otro en la educación pública (menospreciada), que avanzan paralelos, sin conexión alguna, condena a nuestra sociedad a la eterna escisión como comunidad.

de transculturación o de hibridación cultural. (Carlos García Bedoya, en Espino, 2009, p. 160).

2.3.2.1. La importancia en la conformación del imaginario colectivo nacional

La literatura es parte de la ‘cultura’. ¿Por qué y desde cuándo? Porque los griegos hallaron en un poeta el reflejo ideal de su pasado, de su ser, de sus dioses. Los griegos no tenían libros sagrados, no tenían casta sacerdotal; Homero fue para ellos la ‘tradición’. A partir del siglo VI, sus poemas se convirtieron en texto escolar, y desde entonces la literatura forma parte del *curriculum* de enseñanza, y la continuidad de la literatura europea depende de la escuela. La enseñanza se hace portadora de la tradición literaria, circunstancia característica de Europa, aunque no esté necesariamente condicionada por lo europeo. La dignidad, la independencia y la función pedagógica de la literatura se deben a Homero y a su influencia. De suyo, las cosas hubieran podido ser muy diferentes. En el judaísmo, el alumno aprende la ‘Ley’; y los libros de Moisés no son un poema. (Curtius, 1998, p. 62).

Estas palabras que explican la relación entre la educación y la literatura desde la antigüedad occidental pertenecen al filólogo alemán Ernst Robert Curtius, quien, en su clásico libro *Literatura europea y Edad Media latina*, procura establecer la continuidad de la tradición occidental, desde lo grecorromano, transitando por la Edad Media hasta llegar a Dante Alighieri. Curtius emprende esta obra para explicar la manera en que el alma europea, es decir la cultura occidental europea, queda enriquecida y consolidada antes incluso que el Renacimiento, que -para muchos- comienza con la modernidad que nos alcanza también a los peruanos. Es evidente la importancia de la educación y de la transmisión de la literatura en este aspecto. No se puede olvidar que la escuela -como lo afirmara, a fines de la década de 1960, Louis Althusser- es uno de los aparatos ideológicos del Estado. Nuestro país, a pesar de poseer la rica tradición andina ancestral y la “inescrutada” visión de los pueblos amazónicos, ha priorizado su lado europeo enraizado

desde la conquista. De tal manera, la cultura peruana también ha sido conducida para insertarse en la perspectiva occidental; por lo tanto, herederos indirectos de los griegos y romanos, la tradición que explica Curtius nos alcanza. Así se entiende, al menos, cuando el currículo escolar, por ejemplo, alienta a aprender los clásicos occidentales desde el quinto año de secundaria en la escuela, quizá, con más prioridad globalizante que los mitos amazónicos que trata de recoger César Calvo, por ejemplo, en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Aunque a Curtius le preocupaban los efectos nacionalistas negativos que había dejado la segunda guerra mundial, cuando publica su libro en 1948, postula la tradición común a Europa basado en una cultura que mantiene las raíces alemanas en contacto con la Antigüedad y la Edad Media. Esto le sirve al autor para explicar cómo la Romania resulta el alma de Europa, de manera que se pueda entender la sangre que nutre a Europa desde los griegos y romanos y que conecta los siglos de la edad media a través del latín para alcanzar su plenitud reestablecida en la época de Dante. De allí en adelante, el camino resulta ser más claro incluso para los alemanes. Los sólidos argumentos que reposan en la transmisión de la educación a partir de la literatura se expresan desde las primeras páginas como la base elemental para estructurar la solidez de una cultura europea cohesionada, a pesar de su diversidad.

Aunque el valor del vínculo entre literatura y educación para forjar la cultura y el imaginario colectivo se encuentra bastante bien establecido, poco se puede decir al respecto sobre nuestra nación en particular, porque poco hemos trabajado aún en nuestro lado andino y mucho menos en la dispersa tradición amazónica. Nuestro canon, como se ha expresado anteriormente, se sigue fundamentando desde la escuela en el centralismo y la lengua castellana. Algunos de nuestros primeros autores como Garcilaso Inca de la Vega o Guaman Poma de Ayala han pretendido revalorar las tradiciones en función de la educación. Ellos han comprendido esta fundamental función más allá de lo histórico, en

lo didascálico de sus textos mayores, las crónicas. Con ellas, ambos autores pudieron haber pretendido abrir el canon cerrado -apenas impuesto en su momento- para las manifestaciones de revaloración de la cultura andina, pero, evidentemente, no hemos alcanzado un eficiente rescate y un natural empoderamiento cultural en el campo de la tradición andina semejante al que explica Curtius para el caso de la cultura europea. Quizá porque nuestra crítica e historia literarias se encuentran aún en formación y lentamente exploran, desde los años setenta, nuestra realidad con pensadores fundamentales como Ángel Rama, se asume que recomponer el canon educativo se convierte en una labor doblemente difícil. Más aún, en estos años, en los que las políticas de Estado pretenden alcanzar la idea de nación en otros sectores y no necesariamente en lo literario, configurar un canon que represente nuestra cultura peruana se hace difícil, pero imprescindible.

A modo de conclusión, F. Brioschi y C. Di Girolamo, en su *Introducción al estudio de la literatura* (1996), exponen con claridad las relaciones básicas entre la idea de nación, la escuela y el canon literario que se enseña. En primer lugar, toda comunidad de carácter nacional transmite a través de generaciones un patrimonio literario. Este es valorado en tanto constituye la “pars magna” donde se refleja su historia y su identidad, más allá del gusto de los valores representados. Por ello, en segundo lugar, el colegio funge una función decisiva: desarrolla una escolarización de masas; es decir, involucra a grupos (hasta marginales) con el público literario: “gran parte de la actual población estudiantil vive su encuentro con la literatura casi exclusivamente en el aula, por el espacio de algunas horas semanales de clase” (Brioschi & Girolamo, 1996, p. 65). De esta manera, y, en tercer lugar, se desprende la responsabilidad de la educación de involucrar a los actuales jóvenes con la tradición literaria en una sociedad global que tiende a lo audiovisual y no tanto al mensaje escrito.¹³³ Como se apreciará a continuación, los planes

¹³³ Se trata de un efecto generalizado en estos tiempos de globalización mundial. Así lo refieren también, por ejemplo, sobre Argentina, Martina López y Adriana Fernández: “A comienzos del nuevo siglo es fácil

educativos de nuestro país -que apuestan por la “comunicación” en lugar de la literatura como curso- aumentan las dificultades al recluir las páginas sobre la literatura a, cada vez más, un aspecto ancilar. La transmisión de algunos autores y no de otros en una escasa lista de fragmentos de obras consolida el asentamiento de un canon literario centrado en la cultura de raigambre española y occidental, con escasa o nula percepción de lo amazónico y de lo andino, de los sistemas popular y étnico en palabras de Antonio Cornejo Polar.

Esa visión homogeneizadora del Perú fue construida desde el eurocentrismo, desde la colonialidad del poder, que supone la eliminación o desplazamiento a los márgenes de otras matrices o componentes culturales que no encajan en una visión imitativa de lo occidental y de la modernidad. En lugar de insistir en una modernidad copia, deberíamos más bien buscar una modernidad propia. Se trata de construir al Perú como una nueva comunidad imaginada desde un dialogismo intercultural. Así, la multiculturalidad y el multilingüismo que signan al Perú no serán ya considerados como un ‘problema’, desde una lógica de la homogeneidad, sino más bien como una ‘ventaja comparativa’, desde una lógica de la heterogeneidad. (Carlos García Bedoya, en Espino, 2009, p. 160).

2.3.2.2. El caso de las editoriales del sector privado en el Perú

En un interesante proyecto de investigación sobre los textos escolares y la interculturalidad, Gonzalo Espino Relucé (2009), entre otros colaboradores, manifiesta algunos aspectos vinculados a nuestro entorno escolar que nos permiten graficar el marco de este acápite. En primer lugar, destaca la conquista social que ha significado siempre en nuestro país la educación. En vez de un derecho adquirido como ciudadano, los indígenas, por ejemplo, han tenido que conseguir acceder a ella como un vehículo de

observar que la importancia de la literatura concebida como objeto de estudio y de enseñanza decayó notablemente en el currículo de la escuela media y de la formación docente” (López & Fernández, 2005, p. 11).

inserción en el sistema, del mismo modo como lo ha realizado la clase trabajadora. Esto se debe a que la escuela en nuestro país ha sido estipulada como un “instrumento de poder”¹³⁴ y este estatus no cambió tampoco con la independencia durante el siglo XIX. En segundo lugar, las políticas de Estado nunca han trabajado organizadamente para lograr que la educación se asuma como un bien público y social. Al contrario, los gobernantes han dejado, muchas veces, la educación en un desarrollo espontáneo y caótico, como pulsiones de unas décadas, si acaso de experimentación, nunca como una prioridad. Por ello, el problema actual de la educación se debate entre el control del Estado y la cuestión del mercado que, implica, asuntos comerciales en el entorno de las decisiones pedagógicas.¹³⁵ Es así, como el artículo específico de Espino (“El texto escolar y el tema de la interculturalidad: Aproximaciones para un acercamiento a las imágenes y los discursos”) observa el rol que juega el libro de texto que, para efectos de nuestra investigación, constituye el vehículo de retransmisión temprana del canon de nuestra poesía para la mayoría de peruanos de forma masiva.

En cuanto al texto escolar, Espino explica:

En los tiempos actuales un texto escolar resulta un objeto de atracción y al mismo tiempo un objeto comercial. Es uno de los recursos educativos más frecuentes. Su incorporación al aula obedece a diversos criterios, desde la oferta de textos en el mercado hasta la capacidad de una comunidad educativa para seleccionar el material que usará, pasando por la relación entre el texto escolar y

¹³⁴ El argumento de esta percepción reposa, además, en el famoso ensayo “La ciudad letrada” de Ángel Rama (1984).

¹³⁵ “Las dos grandes editoriales extranjeras que trabajan en el Perú desde hace décadas, iniciaron sus planes de lectura asociados a la promoción y venta de manuales escolares. La campaña en favor de la lectura de niños y jóvenes nacía en el país no como una preocupación del Estado ni de la sociedad civil, sino gracias al empeño de empresas con indudable experiencia y expectativas comerciales. En los últimos años se han sumado otras editoriales transnacionales, cuyo poder mediático y económico resultan inalcanzables para los niveles de nuestras editoriales y la capacidad del Estado. Si el sistema educativo en el Perú ha demostrado insolvencia para reparar las deficiencias de comprensión lectora en nuestros estudiantes, cuyo problema es estructural y engendra numerosos fracasos, no sorprende que haya dejado libre el espacio a las grandes editoras, que difunden su producción literaria principalmente en colegios de sectores A y B. Estas empresas trabajan al margen del Ministerio de Educación -salvo para las licitaciones-, sin coordinación ni aportes como sucede en otros países. ¿Cabe esperar un reclamo, una rebelión del Estado?” (Eslava, 2013, p. 222).

accesibilidad a dichos impresos. En este último ámbito, en varios casos han surgido modalidades de relación entre la empresa editora y docente basadas en el clientelaje (porcentaje por venta de libro, regalos por cumpleaños, becas de estudios, etcétera). (Espino, 2009, p. 110).

Para Espino, el problema de base se encuentra en que es el Estado el que con carácter oficial determina el texto que debe usarse en las instituciones de educación pública. De esta manera, es el Estado el que imposibilita la competencia hasta cierto punto, porque restringe la diversidad de opciones que provee el mercado mismo. Sin embargo, el asunto se complica porque

En lo que respecta al prestigio -que se erige sobre la base de la importancia de la editorial y su actuación en el medio-, la imposición se vincula a presiones del ente rector, incluida la curiosa prohibición, en la escuela pública, del uso de textos no licitados por el Ministerio de Educación (y que el gobierno entrega al estudiantado en calidad de préstamo). La sospecha de relaciones inadecuadas surgidas a partir de la entrega de un porcentaje del costo del libro a los profesores, del obsequio de materiales educativos al docente (y al centro educativo) o, eventualmente, de un regalo de cumpleaños, se levanta a partir del conocimiento de algunos escándalos aparecidos en este terreno. (Espino, 2009, p. 112).

Por lo demás, los verdaderos problemas de fondo en el contenido se encuentran, para el autor, en la ya estipulada “imagen unitaria y ordenada del país” que desde la independencia se ha procurado establecer y reproducir mediante la educación escolar. Para transmitir con habilidad esta imagen de nuestra naciente nación, se institucionalizó la “comunidad de la lengua”; es decir, la cultura implícita en la lengua castellana que se afianzaba en la mentalidad occidental: “De esta suerte, aquello que no se decía en la lengua dominante, era despreciado. Los saberes que llegaban a la escuela educaban en y para la cultura dominante, para esa red y tejido producto de la conquista social; era un saber iluminador, que casi siempre negaban saberes locales” (Espino, 2009, p. 114).

De esto se desprenden, evidentemente, los problemas del contenido a transmitirse. En él, no solo era evidente la reproducción de una imagen inacabada de nación al evidenciarse la ausencia del reconocimiento de los demás como iguales en derechos y, más bien, al imponer una imagen homogénea totalmente contraria a la interculturalidad. Para Espino, esto produjo una naturalización de procesos discriminatorios y de exclusión arraigados en la educación que transmite la cultura. ¿Qué se debe esperar del aparato educativo? Más bien, se debe apostar por una propuesta que discuta las ideas de inclusión social y cultural en lugar de repetir el esquema logocéntrico.

En términos generales, se trata de incorporar en nuestra memoria el hecho de que el discurso social está precedido de la existencia de indios, nativos, criollos, mestizos, negros, nikkéis, quechuas, amazónicos, moches silenciados, aymaras, asháninkas, etcétera. Esto, no con el ánimo de que todos aprendamos ese eja o quechua, ni de que hablemos un idioma nativo o vivamos como ellos. No. El asunto tiene que ver con los compromisos sociales necesarios para incorporar una ciudadanía no solo étnica sino culturalmente inclusiva, que al mismo tiempo resulte en un asunto de justicia social. Se trata de ser capaces de crear la posibilidad de que en todos los espacios de la sociedad peruana estas culturas se expresen y sean entendidas, y que sus actos sociales sean respetados dentro de su comprensión social (comprar, vender, enjuiciar, matricular, sembrar, etcétera, desde su lengua y cultura). No tiene ningún sentido tener una vocación de recopilador si políticamente no se incide en el rol revolucionario de las culturas en contextos de negación. (Espino, 2009, p. 119).

Aunque el texto de Espino se publicó en 2009, algunas muestras de apertura e inclusión se han considerado en los últimos años. Los libros escolares se encuentran mejor encaminados en el campo lingüístico con un mayor enfoque del tema de la nación multilingüe y pluricultural; sin embargo, en cuanto al enfoque literario de esta condición de nuestra realidad nacional, no se aprecia el mismo nivel de desarrollo. Por lo tanto, en

cuanto al tema que nos convoca: la transmisión del canon literario y de poesía peruana del siglo XX en los textos escolares, todavía queda mucho por revisar.

Como se ha explicado en el Capítulo 1 de nuestra tesis (en la parte final del acápite “Relevancia y problema del canon en la periodización de la poesía”), los textos escolares retransmiten el canon oficial con toda su carga ideológica. Si nos concentramos en las dos empresas editoriales que tuvieron a su cargo la impresión de estos textos para las escuelas públicas (y en muchos casos, las privadas también) durante las últimas décadas, podremos apreciar la manera en que el imaginario literario se configura en la mayoría de la población desde los años de secundaria. En el caso de Santillana, el texto especialmente editado para la educación pública se denomina “Comunicación” y se diferencia del que se ofrece a los colegios particulares, porque estas ediciones presentan una carátula donde priman los colores: rojo, negro, blanco y matices hacia el naranja. En cambio, para los estatales priman los colores en matices del negro y azul. En el caso de SM, el texto lleva el mismo título y lo que nos interesa es observar, en paralelo, los autores y la forma en que se presenta la poesía peruana durante el siglo XX; por ello, recurrimos a los números 4, usados en cuarto de secundaria, cuando los alumnos reciben esta información.

En cuanto a la forma de transmisión de la periodización y el canon, el libro de Santillana ofrece la misma distribución que su ejemplar para la educación particular. Es decir, divide la poesía peruana en los siguientes acápite: asume unificadas a la poesía y a la narrativa en “El modernismo y el posmodernismo”, enfatiza en autores como Chocano, Valdelomar y Eguren. Luego, propone “El siglo XX (1920 – 1950)” donde incluye “La poesía entre 1920 y 1950” de la que destaca particularmente a Vallejo. Finalmente, enfoca “La poesía desde 1950” donde revisa a Javier Heraud, Antonio Cisneros, Blanca Varela y Giovanna Pollarolo, algunos poetas menos que los que incluye en este acápite en la versión para

colegios particulares, donde, además, desfilan Belli, Eielson, Sologuren, Romualdo, Delgado, Rose, Bendezú y Watanabe.

El libro de SM se orienta a partir de tópicos. Por ello, no apuesta por una periodización casi ordenada cronológicamente como en el caso de Santillana, sino por presentar a los autores de manera autónoma y hasta evitando explicar su contexto literario, destacando su obra y su estilo propios. Junto a ello, mezcla rubros como periodos aislados de su secuencia histórica y asocia personajes ficticios con sus autores. Es decir, transmite una confusión aún mayor al exponer autores fuera de una línea temporal y periodos que a veces los incluyen. Además, el libro cae en innecesarias clasificaciones como el de “purista” en el caso de la explicación de Varela. Esto expresa una contradicción entre la intención de mostrar la obra y al poeta y encasillarlos justamente en calificativos más que inoperantes en la historia de nuestra literatura. Con todo ello, el texto enfatiza en César Vallejo, Blanca Varela, la vanguardia peruana, Carlos Oquendo de Amat, la generación del 50 (Sologuren, Varela, Eielson, Delgado y Romualdo). La información procede muchas veces de extractos de obras críticas o se circunscriben a ser pequeñas reseñas biográficas o poemas en concreto. Como se aprecia, la información tal cual se maneja en SM, se encuentra como un abanico sin una organización macro que oriente una evolución. Probablemente apunte en el estudiante escolar a dejar el eco solamente de nombres. Por ello, la elección del canon en este texto resulta más arbitraria. No solo hay pocos autores poetas, sino que los momentos de la poesía del siglo XX se restringen a dos: vanguardia y generación del 50. Esta información evidencia, además, un desbalance entre poesía y narrativa (a título personal, pensamos que nunca se ha equilibrado la balanza con el teatro), y esto se evidencia aún más si se considera la cantidad de páginas finales dedicadas a la figura de Mario Vargas Llosa a quien aparentemente se justifica en el espacio de nuestra literatura debido al premio nobel 2010.

En suma, la información que se transmite en la educación pública a través de los textos escolares no solo es escasa en cuanto a la poesía del siglo XX, sino bastante más entreverada en conceptos que la que se exhibe en las historias de la literatura peruana.¹³⁶ La que reciben los colegios públicos es aún más escasa que la que se imprime en los libros para los colegios privados. Aunque los textos escolares se asuman como manuales introductorios¹³⁷ que responden más a exigencias pedagógicas, es evidente que la poca explicación de la poesía como un fenómeno que se despliega en periodos durante nuestra vida aporta al desconocimiento y a la extrañeza que destila la mayoría de peruanos en relación con esta arte. Los conceptos o periodos que se repiten con mayor énfasis son “vanguardia” y “generación del 50” (además de “modernismo” y “posmodernismo”) y los poetas que se destacan son César Vallejo y Blanca Varela (seguidos por diversas menciones en su mayoría de los recurrentes: Abraham Valdelomar, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, José María Arguedas, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Wáshington Delgado, Alejandro Romualdo). ¡Obsérvese qué restringido y reducido queda el panorama de nuestra poesía en la educación básica, que es la que más se difunde! Asimismo, ninguno de estos textos presenta poesía contemporánea de la amazonía o de

¹³⁶ Téngase en cuenta, además, que, tomando, por ejemplo, un manual de corte juvenil como “La poesía hispanoamericana del siglo XX” de Teodosio Fernández (1991), se pueden apreciar los rótulos o categorías de periodización hispanoamericana que casi se han reproducido en los libros del colegio y en algunas de las historias de nuestro país sin una adecuada reflexión; casi se podría decir, que los errores de nuestra periodización se originan por tratarse de un calco de la percepción e interpretación extranjera.

Compárese la periodización revisada hasta aquí con la que expone el texto de Fernández, que, *grosso modo*, sería la siguiente: 1. La poesía modernista, 2. El posmodernismo, 3. La poesía de vanguardia, 4. Poesía pura, 5. Poesía comprometida, 6. Surrealismo, 7. Antipoesía y exteriorismo, 8. Poesía conversacional que deriva en la poesía “actual” (de fines de los años 80) descomprometida y escéptica.

¹³⁷ En este sentido se debería asumir el manual escolar (ver la introducción del libro mismo) de César Toro Montalvo “Literatura Peruana. De los Incas a la Época Contemporánea” Lima: Bruño, 2004 [¿?], el cual no solo presenta -a diferencia de Santillana y SM- un exceso de nombres y una presentación antipedagógica, sino que además reafirma los problemas de la periodización, a pesar de dedicar un espacio a reflexionar al respecto en las primeras páginas con los acápites “Caracteres y períodos de la literatura peruana” y “Periodificación de la literatura peruana”. Para Toro Montalvo, la “periodificación” de la poesía peruana del siglo XX se inserta en los siguientes puntos: “Postmodernismo”, “Vanguardismo”, “Surrealismo”, “Poetas de las décadas del 30 y 40”, “Generación del 60”, “Generación del 70”, “Generación del 80”.

origen andino, ni siquiera se explica que existe, evidentemente, una manifestación poética (o su equivalente) en otras lenguas del Perú. Esto debería considerarse, si se tienen en cuenta los avances que sí se han establecido en los mismos textos en relación con la difusión de la realidad de nuestras lenguas y del carácter de país multilingüe y pluricultural. En cuanto a literatura, no basta con el primer tópico del libro de SM titulado justamente “Identidad lingüística y cultural”, porque a pesar de las coplas cajamarquinas, que corresponden con el sistema popular de nuestra poesía, los poemas quechuas y amazónicos que se han escogido son solo tres: uno del siglo XVI (en quechua) y dos recopilados de la amazonía también del sistema popular y étnico. Esto implica un desbalance en relación con los problemas que se discuten en el texto en cuanto a lo lingüístico: “Lengua plena”, “Variedad estándar y exclusión”, “Lenguas en peligro de extinción”, “La diversidad lingüística en peligro”, “Discriminación contra Hilaria Supa”, títulos que implican una mayor reflexión sobre los problemas lingüísticos, más que desde la perspectiva del canon literario.

Finalmente, la tendencia actual en la enseñanza de la literatura quizá implique reorientar la prioridad de la transmisión de la historia literaria y así evitar una superficial exposición de la literatura para apostar mejor por una educación literaria que implica una aproximación efectiva de los alumnos al fenómeno literario; es decir, al goce del texto literario y no necesariamente al conocimiento de su evolución histórica. Este puede ser el principio por el cual la editorial SM ha reducido el canon de autores presentados en su texto “Comunicación 4” y ha extirpado casi por completo una orientación histórica. En este sentido prima un “criterio de autoridad” en el texto que se define, según Martina López Casanova como una respuesta al canon establecido en el ámbito académico escolar: “La categoría organizadora privilegiada es la del *autor como individuo creador*, a partir de la cual puede leerse que la literatura es entendida como expresión, casi privada,

de un sujeto *personal*” (López & Fernández, 2005, p. 23). Esto se aprecia aún más en la cantidad de páginas -ya mencionadas- que se dedican a Vargas Llosa en el libro escolar. Probablemente, la enseñanza tradicional basada en el conocimiento historicista haya dejado demasiados vacíos en la formación de lectores de tal manera que cada vez menos se apuesta por un enfoque histórico del fenómeno. Pero, a pesar de todas las buenas intenciones por corregir los errores del pasado educativo, una opción no se encuentra en conflicto con la otra. Como lo afirman Martina López y Adriana Fernández: “Es importante aclarar que la convicción de que debería dejarse de lado una historia puramente cronologista y biografista no solo en los ámbitos especialistas sino también en el educativo, no implica que haya que abandonar la perspectiva histórica en el abordaje de la literatura” (López & Fernández, 2005, p. 13). Del mismo modo, vale la pena aproximar a los alumnos a la memorización de poemas que los acompañarán toda la vida y les servirán hasta como ejercicios de cognición y de lenguaje. Es importante no satanizar la memorización de la poesía. Y esto no anula que, en los últimos años de la secundaria, a la par del goce de conocer poemas de memoria, el alumno pueda observar el panorama histórico que finalmente logre orientarlo en una comprensión cabal de lo lírico como expresión humana. Aprender de memoria “Los heraldos negros” no impide que se sepa que se trata de una expresión de finales del modernismo y antecede a una de las revoluciones más extraordinarias de la poesía peruana: la consolidación de la irrupción de la vanguardia con *Trilce*. De tal manera que la educación literaria bien entendida también acoge la historia de la literatura, así como la capacidad memorística. Ambas fueron censuradas o cuestionadas en diferentes momentos por las “innovadoras” técnicas y propuestas pedagógicas. La memoria se asoció al automatismo irreflexivo, como ahora la historia se asocia al anquilosamiento de una acumulación de conocimientos. Ni lo uno ni lo otro, pues tanto la historia como la memoria han sido fundamentales para la

educación literaria; sobre todo, de los más insignes escritores. La innovación de la educación actual no necesariamente nos está conduciendo por un mejor camino. Por lo tanto, en este punto, queremos expresar, asimismo, una apuesta por que en el texto escolar se ventile el canon como un derivado de los conflictos vinculados con relaciones de poder y el discurso hegemónico; del mismo modo como debe apostarse por una educación literaria que renueve el valor de la historia y de la memoria sin detrimento del goce de la lectura, de la literatura. Esta es una vía para sincerar la educación literaria de nuestro país.

Como conclusiones parciales sostenidas sobre el corpus y los vehículos de transmisión de la periodización de la lírica peruana del siglo XX, podemos plantear las siguientes.

* En la bibliografía actual sobre la lírica peruana no existe un libro que la haya abordado, con precisión, de manera integral hasta nuestros días, bajo la exclusividad del género y la perspectiva historicoliteraria. Por ello, las historias, las antologías, los textos escolares, las revistas, los manuales, los diccionarios, entre otros textos académicos como las tesis o los artículos, constituyen el corpus que refleja la periodización de nuestra lírica del siglo XX.

* Carlos García Bedoya Maguiña e Iván Rodríguez Chávez han propuesto esquemas de periodización y han reflexionado acerca de la historiografía peruana. Las ideas de ambos intelectuales conforman la base de la reflexión actual acerca de la periodización histórica de nuestra literatura.

* Las historias revisadas que implican el siglo XX de nuestra literatura se pueden organizar en tres tipos: a) historias de visión tradicional (Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas) b) historias de visión renovada (Wáshington Delgado, Antonio Cornejo Polar) y c) historias de visión contemporánea (César Toro Montalvo, James Higgins, Ricardo González Vigil). El último de los siete ensayos de José Carlos Mariátegui, “El

proceso de la literatura” (1928), se considera una fuente imprescindible de la reflexión historicoliteraria peruana debido a la actualidad de su influencia en, por ejemplo, la propuesta de heterogeneidad de nuestra literatura.

* En cuanto a la periodización de la lírica del siglo XX, las historias de Sánchez y Tamayo presentan periodos de manera desordenada en su jerarquización. Mantienen una visión tradicional que se ha desarrollado con notable influencia en la difusión de las ideas básicas de la historia de nuestra poesía. Lo literario se subordina a lo histórico y a lo meramente cronológico en algunos puntos. La historia de Cornejo Polar denuncia teóricamente el carácter heterogéneo de nuestra literatura, pero no lo plasma en la práctica de la presentación de la lírica. Como la de Cornejo, la historia de Delgado se circunscribe a la república, y es la que con mayor lucidez explicita una continuidad o sucesión de periodos en la lírica peruana del siglo XX. Ambas superan las posiciones tradicionales de las anteriores, con sus argumentos en pro de la interdisciplinariedad, por ejemplo. La historia de Toro Montalvo pretende ser la más amplia, pero, por momentos, cae en la simple mención y no en el riguroso y necesario análisis de los poetas nombrados en periodos casi cronológicos y jerárquicamente desorganizados. Cercana a esta última se encuentra la historia de Higgins de tendencia a la síntesis en lugar de la proliferación, pero aún con vacíos. Se orienta hacia el autor más que en función de la explicación de periodos líricos. Junto con la obra de Wáshington Delgado, la historia de Ricardo González Vigil es la de reflexión más profunda y la que alcanza una explicación de la periodización de la poesía peruana más cercana a nuestros días.

* Entre otros textos que no pretenden el marbete de historias de la literatura, pero que presentan una evolución de la lírica, destaca el influyente libro de Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (1954), donde se traza claramente la evolución y la conexión de la poesía de los años que van desde la década de 1920 al inicio de la década

de 1950. Asimismo, sobresale el libro de Jesús Cabel, *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80* (1986), por intentar una de las más sinceras revisiones alternativas en oposición al canon; lamentablemente, solo abarca las décadas de 1960 y 1970.

* En cuanto a las antologías que han determinado un aporte significativo a la periodización de nuestra lírica se encuentran la de Alberto Escobar (1973), por su distribución de la lírica peruana en cuatro periodos; la de Eielson, Sologuren y Salazar Bondy (1946), por su renovación del canon considerando la modernidad desde José María Eguren; la de González Vigil (1999), por orientar la periodización general; las que establecen un refuerzo en el reconocimiento de la emergencia de generaciones: *Las voces múltiples* (1916), *Los nuevos* (Cevallos, 1967), *Estos 13* (Oviedo, 1973), *La última cena* (1987), *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los noventa* (Bernaes & Villacorta, 2005); las que pretenden abrir el canon centralizado: *Poesía quechua escrita en el Perú* (Noriega, 1993), *Antología general de la poesía peruana* (Romualdo & Salazar Bondy, 1957), *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú. Desde el Tawantinsuyo hasta nuestros días* (Romualdo, 1992), *Poesía Peruana. Antología general* [Tomo I Poesía aborigen y tradición popular] (Romualdo, 1984), *La mujer peruana en la poesía* (1971), *Poetas peruanas de antología* (González Vigil, 2009); y las que aportan, en general, al establecimiento de un periodo. Junto a todas ellas, las contribuciones a la teorización de las antologías en los textos de Inmaculada Lergo (2008) y Alfonso García Morales (2007) resultan imprescindibles.

* La periodización automática por generaciones de diez años, que también se encuentra motivada por algunas antologías e historias, se puede revertir a partir de las fuentes para un esquema de periodización que se origina en la reflexión introductoria en la antología de Alberto Escobar (1973).

* Los textos escolares han perdido la vital responsabilidad de propagar la idea de nación plurilingüe y multicultural desde la perspectiva de la literatura y restringen la transmisión de la lírica a un canon ínfimo que se reproduce en lugar de reformularse. En ellos no se transmite una periodización ordenada y clara de la lírica, sino una caótica mezcla de rótulos que apuestan más por lo individual de un autor que por un panorama de desarrollo histórico. En otras palabras, en los textos escolares reside más de los problemas de las historias tradicionales de nuestra literatura que de sus aciertos.

* Los representantes de cada periodo que se consignen en estas conclusiones provienen de la reiteración de sus nombres en las historias y antologías que se estudian en nuestro trabajo de investigación como parte de la configuración del canon.

3.3.3. Tablas

Tabla 1: Comparación del canon de la poesía peruana del siglo XX en textos escolares

<i>Autor / periodo</i>	<i>Comunicación 4 Editorial SM [2016]</i>	<i>Comunicación 4 Editorial Santillana [2012]</i>	<i>Literatura Peruana [César Toro Montalvo, 2004 ¿?]</i>
Literatura modernista		X	X
José Santos Chocano		X	X
Postmodernismo		X	X
José María Eguren		X	X
Abraham Valdelomar	(X)	X	X
Enrique Bustamante y Ballivián			X
Percy Gibson			X
César Atahualpa Rodríguez			X
Alcides Spelucín			X
César Vallejo	X	X	X
Vanguardismo Vanguardia	X	X	X
Carlos Oquendo de Amat	X	(X)	X
Enrique Peña Barrenechea			X
Juan Parra del Riego			X
Gamaliel Churata	(X)		X
Alejandro Peralta	(X)		X

Alberto Hidalgo			X
Martín Adán	(X)	(X)	X
Surrealismo			X
César Moro		(X)	X
Xavier Abril			X
Emilio Adolfo			X
Westphalen			
Poesía Peruana contemporánea (años 30 al 80)			X
Mario Florián			X
Juan Ríos			X
Vicente Azar			X
Ricardo Peña			X
Barrenechea			
Manuel Moreno			X
Jimeno			
Luis Valle			X
Goicochea			
José María Arguedas	(X)	(X)	X
Luis Nieto			X
Augusto Tamayo			X
Vargas			
Generación del 50	X	X	X
Jorge Eduardo	X	(X)	X
Eielson			
Javier Sologuren	X	(X)	X
Francisco Bendezú			X
Washington Delgado	X	(X)	X
Alejandro Romualdo	X	(X)	X
Juan Gonzalo Rose		(X)	X
Blanca Varela	X	X	X
Carlos Germán Belli		(X)	X
Gustavo Valcárcel			X
Pablo Guevara			X
Leopoldo Chariarse			X
Manuel Scorza			X
Generación del 60			X
Rodolfo Hinojosa			X
Antonio Cisneros		X	X
Javier Heraud		X	X
César Calvo			X
Mirko Lauer			X
Luis Hernández		(X)	X
Marco Martos			X
Ricardo Silva			X
Santisteban			
Livio Gómez			X
Generación del 70			X
Manuel Morales			X
Jorge Pimentel		(X)	X
Abelardo Sánchez			X
León			
Enrique Verástegui		(X)	X

Tulio Mora		(X)	X
Elqui Burgos			X
Juan Ramírez Ruiz		(X)	X
Armando Rojas			X
Jorge Nájjar			X
José Watanabe		(X)	X
Omar Aramayo			X
Carmen Ollé			X
Carlos Zúñiga			X
Segura			
Ricardo González			X
Vigil			
Gustavo Armijos			X
Sonia Luz Carrillo			X
Generación del 80			X
Rocío Silva			X
Santisteban			
Róger Santiváñez			X
Jorge Eslava			X
Eduardo Chirinos		(X)	X
Pedro Escribano			X
José Antonio			X
Mazzotti			
Patricia Alba			X
Inés Cook			X
Rosella Di Paolo		(X)	X
Dalmacia Ruiz Rosas			X
Domingo de Ramos			X
Julio Heredia			X
Mariela Dreyfus			X
Giovanna Pollarolo			X

Tabla 2: Evolución de la presentación del canon en las ediciones de Santillana para colegios privados

Contexto. Lenguaje y Literatura 4 [Santillana, Lima, 1992]	Lenguaje 4 [Santillana, Lima, 1998]	Voces 4 Comunicación [Santillana, Lima, 2002]	Letr@s.com 4 Lenguaje –comunicación [Santillana, Lima, 2004]	Comunicación 4 [Santillana, Lima, 2008]	Comunicación 4 [Santillana, Lima, 2012]
EL MODERNISMO Y EL POST-MODERNISMO	EL MODERNISMO Y EL POST-MODERNISMO	EL MODERNISMO Y EL POSMODERNISMO	EL MODERNISMO Y EL POSMODERNISMO	EL MODERNISMO	MODERNISMO Y POSMODERNISMO
Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Ventura García Calderón	Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Leonidas Yerovi (citado) Ventura García Calderón	Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Ventura García Calderón	Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Ventura García Calderón	Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Ventura García Calderón	Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Ventura García Calderón
EL POST-MODERNISMO	EL POST-MODERNISMO	EL POSMODERNISMO	POSMODERNISMO	POSMODERNISMO	
José María Eguren Abraham Valdelomar	José María Eguren Abraham Valdelomar	José María Eguren	José María Eguren Abraham Valdelomar	José María Eguren Abraham Valdelomar	José María Eguren Abraham Valdelomar
LA LITERATURA ENTRE 1920 Y 1950 El vanguardismo	LA LITERATURA ENTRE 1920 Y 1950	LA LITERATURA ENTRE 1920 Y 1950	LA LITERATURA ENTRE 1920 Y 1950	LA LITERATURA ENTRE 1920 Y 1950	SIGLO XX (1920-1950)
César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán	César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán	César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán César Moro (solo citado) Emilio Adolfo Westphalen (solo citado) Alberto Hidalgo (solo citado)	César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán César Moro (solo citado)	César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán	César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán

José María Arguedas (como narrador)	José María Arguedas (como narrador)	Juan Parra del Riego (solo citado) José María Arguedas (como narrador)	José María Arguedas (como narrador)	José María Arguedas (como narrador)	José María Arguedas (como narrador)
LA LITERATURA ENTRE 1950 Y 1980 LA POESÍA CONTEMPORÁNEA	LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA	LA LITERATURA ENTRE 1950 Y 2000 LA POESÍA ENTRE 1950 Y 2000 Se explica la generación del 50 (en un breve cuadro)	LA LITERATURA ENTRE 1950 Y LA ACTUALIDAD LA POESÍA ENTRE 1950 Y LA ACTUALIDAD (Se explica la generación del 50)	LA LITERATURA DESDE 1950 HASTA LA ACTUALIDAD (Se explica qué es la generación del 50)	SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A LA ACTUALIDAD (Se explica qué es la generación del 50)
Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Alejandro Romualdo	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Blanca Varela Alejandro Romualdo Washington Delgado	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Blanca Varela Alejandro Romualdo Washington Delgado Carlos Germán Belli (solo citado)	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Blanca Varela Alejandro Romualdo Washington Delgado Carlos Germán Belli	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Blanca Varela Alejandro Romualdo Washington Delgado Carlos Germán Belli	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Blanca Varela Alejandro Romualdo Washington Delgado Carlos Germán Belli
Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza (se inició como poeta, se conoce como narrador)	Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza (se inició como poeta, se conoce como narrador)	Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza (se inició como poeta, se conoce como narrador) Francisco Bendezú Javier Heraud Luis Hernández (solo citado)	Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza (se inició como poeta, se conoce como narrador) Francisco Bendezú Javier Heraud	Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza (se inició como poeta, se conoce como narrador) Francisco Bendezú Javier Heraud
Javier Heraud	Javier Heraud	Javier Heraud Luis Hernández (solo citado)	Luis Hernández (solo citado)		
Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros
			(SE EXPLICA QUÉ ES HORA ZERO)	(SE EXPLICA QUÉ ES HORA ZERO)	(SE EXPLICA QUÉ ES HORA ZERO)

	Giovanna Pollarolo	<p>José Watanabe (solo citado)</p> <p>Enrique Verástegui (solo citado)</p> <p>Giovanna Pollarolo</p> <p>Eduardo Chirinos (solo citado)</p> <p>Rossella Di Paolo (solo citada)</p>	<p>Jorge Pimentel (solo citado)</p> <p>José Watanabe</p> <p>Juan Ramírez Ruiz (solo citado)</p> <p>Tulio Mora (solo citado)</p> <p>Enrique Verástegui (solo citado)</p> <p>Giovanna Pollarolo</p> <p>Eduardo Chirinos (solo citado)</p> <p>Rossella Di Paolo (solo citada)</p>	<p>Jorge Pimentel (solo citado)</p> <p>José Watanabe</p> <p>Juan Ramírez Ruiz (solo citado)</p> <p>Tulio Mora (solo citado)</p> <p>Enrique Verástegui (solo citado)</p> <p>Giovanna Pollarolo</p> <p>Eduardo Chirinos (solo citado)</p> <p>Rossella Di Paolo (solo citada)</p>	<p>Jorge Pimentel (solo citado)</p> <p>José Watanabe</p> <p>Juan Ramírez Ruiz (solo citado)</p> <p>Tulio Mora (solo citado)</p> <p>Enrique Verástegui (solo citado)</p> <p>Giovanna Pollarolo</p> <p>Eduardo Chirinos (solo citado)</p> <p>Rossella Di Paolo (solo citada)</p>
--	--------------------	---	--	--	--

Propuesta alternativa:

En 1996, la Pontificia Universidad Católica del Perú puso en marcha un proyecto de publicación de libros escolares que solamente tuvo un impulso. La autoría fue compartida por Cecilia Cisneros H., Luis Jaime Cisneros V. y Abelardo Oquendo C. El producto único fueron dos libros para el colegio: Lenguaje 1 y Lenguaje 2. No se trató de una propuesta historiográfica, sino más bien de aproximación a la literatura por autores. En Lenguaje 1: Se consideran solo dos poetas peruanos en la colección de diferentes autores: Abraham Valdelomar y Sebastián Salazar Bondy (como poeta). En Lenguaje 2: José María Eguren, Manuel González Prada (se le reconoce como poeta, pero se expone un texto narrativo), Martín Adán (se le reconoce como poeta, pero se expone un texto narrativo), César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson.

Tabla 3: Comparación del canon ofrecido por los textos de Santillana (2012) para la educación pública y para la privada

Comunicación 4 [Santillana, Lima, 2012a] Colegios privados	Comunicación 4 [Santillana, Lima, 2012b] Colegios estatales
MODERNISMO Y POSMODERNISMO	MODERNISMO Y POSMODERNISMO
Manuel González Prada (como Realismo, aunque precursor del Modernismo como poeta) José Santos Chocano Ventura García Calderón José María Eguren Abraham Valdelomar	José Santos Chocano José María Eguren Abraham Valdelomar
SIGLO XX (1920-1950)	SIGLO XX (1920-1950)
César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Martín Adán José María Arguedas (como narrador)	César Vallejo Carlos Oquendo de Amat (brevemente mencionado) José María Arguedas (como narrador)
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A LA ACTUALIDAD (Se explica qué es la generación del 50)	LA POESÍA DESDE 1950
Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy (se le incluye como dramaturgo, aunque se refiere que fue poeta) Blanca Varela Alejandro Romualdo Wáshington Delgado Carlos Germán Belli Juan Gonzalo Rose Manuel Scorza (se inició como poeta, se conoce como narrador) Francisco Bendezú Javier Heraud Antonio Cisneros	Mencionado Mencionado Mencionado Blanca Varela Mencionado Mencionado Mencionado Mencionado Javier Heraud Antonio Cisneros
(SE EXPLICA QUÉ ES HORA ZERO)	
Jorge Pimentel (solo mencionado) José Watanabe Juan Ramírez Ruiz (solo mencionado) Tulio Mora (solo mencionado) Enrique Verástegui (solo mencionado) Giovanna Pollarolo Eduardo Chirinos (solo mencionado) Rossella Di Paolo (solo mencionada)	Mencionado Mencionado Mencionado Mencionado Giovanna Pollarolo



Capítulo 3

Propuesta para la periodización de la primera mitad del siglo XX

3.1 El siglo XX dividido en dos partes

Durante la primera mitad del siglo XX, la poesía peruana, indiscutiblemente, comienza a consolidarse como una propuesta de rasgos propios y figuras que se interesan por la idea de nación (moderna), acorde con las propuestas de intelectuales que comenzaron a exponer los cuestionamientos sociales y políticos después de la debacle de la Guerra del Pacífico. Así como los políticos, los intelectuales y, precisamente, los poetas procuraban renovar la visión del pasado para ingresar en un discurso moderno (en tecnología, en gobierno, en aspectos sociales y, por cierto, en arte) que implique, además, una idea de nación moderna.¹³⁸ Esta reflexión acerca de la difícil constitución de nuestra nacionalidad comenzó con la independencia, por supuesto, pero se retroalimentó luego del mencionado conflicto armado de finales del siglo XIX. Tal es el caso, por ejemplo, de un autor - eslabón de dos siglos- como Manuel González Prada, quien -a la par de sus obras poéticas- desarrolló una de las más importantes colecciones de ensayos donde reflexionaba acerca de nuestra identidad, conflictos y posibilidades de cara al futuro y las nuevas generaciones de jóvenes.¹³⁹ Esta dualidad entre el poeta y el ensayista implica que

¹³⁸ Si bien esta expectativa surge con los discursos previsores de González Prada, adquiere forma plena durante el vanguardismo, tal y como lo afirma Marta Ortiz: “Las preguntas sobre cómo definir el Perú y sobre si este existía como una nación o como varias aparecen en la década del veinte porque surge por primera vez la posibilidad de pensar el país como una totalidad. A ello contribuyeron la construcción de carreteras y ferrocarriles, las migraciones y viajes, así como la acuciante presencia norteamericana en la economía nacional y las respuestas de movimientos campesinos. El crecimiento de las capas medias y el desarrollo de la educación impulsado por el gobierno de Leguía tuvieron como consecuencia el ascenso del número de lectores, la apertura de nuevas librerías y la creación de significativas editoriales, como la francesa Rosay, o la fundada por Mariátegui, Minerva” (Ortiz, 2013, p. 13). Básicamente, la reflexión sobre la nación acompañará a la poesía peruana de la primera mitad del siglo XX, en los dos periodos que –según nuestra propuesta- la componen. Así se entiende el tercer ciclo postulado por Escobar (1973): el de “los fundadores de la tradición poética”.

¹³⁹ Al proponer a este poeta como el iniciador de un espíritu o tendencia innovadora del siglo XX seguimos el lúcido estudio de José Carlos Mariátegui “El proceso de la literatura”, donde refiere que “González Prada es, en nuestra literatura, el precursor de la transición del período colonial al período

críticos como Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo o James Higgins valoren más lo segundo y, por ello, lo consideren un escritor representativo del realismo en sus historias de la literatura peruana. Sin embargo, la figura poética de González Prada coincide con el primero de los periodos canónicos de la historia de la poesía peruana del siglo XX: el modernismo. Luego del surgimiento de esta nueva poesía, aparece la propuesta radical de las vanguardias que toman distancia de algunos principios estilísticos de los primeros años del siglo XX y repercuten de manera certera, probablemente, hasta los años en que comienza a surgir un grupo de voces nuevas espontáneamente conocido como la “generación del 50”. Hasta este punto, cronológicamente, la poesía peruana del siglo XX deja una base importante para el desarrollo posterior. Es decir, después de la primera mitad del siglo XX, las hornadas de poetas han buscado nuevos caminos que transgreden estas bases o las superen en nuevos lenguajes de la mano de un espíritu de plenitud moderna hacia la posmodernidad. La poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX, se ha asumido sin mucho orden por la crítica o la historia literaria, a través de grupos de poetas o tendencias que poseen el común denominador de cargar con la influencia de figuras emblemáticas como Vallejo, Eguren y Adán para refutarlos de manera contestataria –por ejemplo, la posición de “Hora Zero” en pro de Vallejo y contra de la Fuente Benavides-¹⁴⁰ o para tomarlos como punto de partida hacia nuevos lenguajes –

cosmopolita. [...] hasta González Prada lo peruano en esta literatura no es aún peruano sino sólo colonial. El autor de *Páginas libres*, aparece como un escritor de espíritu occidental y de cultura europea. Mas, dentro de una peruanidad por definirse, por precisarse todavía, ¿por qué considerarlo como el menos peruano de los hombres de letras que la traducen? [...] su literatura anuncia precisamente la posibilidad de una literatura peruana. Es la liberación de la metrópoli. Es, finalmente, la ruptura con el Virreinato.” (Mariátegui, 1995, pp. 183-184) Véase otra posición más sucinta y menos académica de la evolución de nuestra poesía durante el siglo XX, la del poeta Tulio Mora, en la que, sin embargo, surgen nombres y porciones de tiempo sugerentes para nuestra investigación. “Alabanza del desorden. La poesía peruana del siglo XX” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003, pp. 15-20.

¹⁴⁰ Extraídos de los “Documentos” en la antología *Estos 13* de José Miguel Oviedo, recuérdense “Palabras urgentes”, manifiesto de Hora Zero: “La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas” (Oviedo, 1973, p. 132) y “Martín Adán, su tenaz hermetismo y su vuelta a las formas clásicas no tiene ninguna justificación histórica, ni tampoco se ajusta a estos tiempos ni a esta realidad la manera como trata los elementos con que labora su poesía” (Oviedo, 1973, p. 132). Las declaraciones sobre Vallejo en “Los nuevos discuten Vallejo”, entrevista de César Lévano (1972): [Jorge Pimentel] “Creo que Vallejo es un gran poeta a nivel latinoamericano y mundial. Creo que en los

inevitable no recordar el tributo que Antonio Cisneros le rinde a Eguren¹⁴¹ o la impronta que ha dejado Vallejo en diferentes poetas con mayor énfasis desde la segunda mitad del siglo XX.¹⁴²

De tal manera que, cronológicamente, se pueden apreciar dos momentos en la poesía peruana del siglo XX que no necesariamente por arbitrariedad o capricho, sino, deliberadamente, coinciden de forma simbólica con periodos relativos que se inician en sendas fechas de publicación de dos hitos: 1901 (como surgimiento de la primera mitad) y 1964 (correspondiente al inicio de la segunda mitad). Estos límites divisorios corresponden con la publicación de un poemario significativo para el modernismo peruano, *Minúsculas* (1901), de Manuel González Prada y con la publicación de una obra como *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros en su defecto que abandera de manera auspiciosa la nueva oleada de jóvenes poetas de los años sesenta. Por una cuestión metodológica para nuestra investigación, estos dos momentos en el desarrollo de la poesía peruana del siglo XX configuran un marco indispensable para poder reflexionar acerca de la periodización canónica que se desarrolla en los libros de crítica, las historias, las antologías, los textos escolares y, por ende, en el acervo cultural nacional. En otras palabras, trataremos por separado, en cada una de estas mitades del siglo XX, la forma en

próximos años su figura va a seguir creciendo como la de un extraordinario poeta y hombre” (Oviedo, 1973, p.177). La primera nota de prensa sobre el grupo en el diario *Expreso* del 26 de enero de 1970, “Hora zero: poesía 70”: “Iconoclastas, denuncian toda la poesía posterior a Vallejo, no extraen nada positivo de esos escombros, y optan por la ruptura” (Oviedo, 1973, p.181).

¹⁴¹ No solo la tesis de Antonio Cisneros “El transcurrir: un mecanismo básico de Eguren” (1967) versa sobre el poeta de *Simbólicas*, sino que esta confluencia se ha revisado en estudios y artículos como la tesis por la UNMSM de Philarine Villanueva “La poesía intercultural de Antonio Cisneros” (2015) o el conocido artículo de Antonio Cornejo Polar “La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación” (1987) recogido en el segundo tomo de *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales* (pp. 429-443).

¹⁴² Como un ejemplo, entre muchos otros, revítese la cantidad de veces y de formas en que se remiten a Vallejo los poetas reunidos por Roland Forgues en sus dos libros de entrevistas de la colección “Palabra viva”: *Hablan los poetas* y *Las poetas se desnudan*. Del prólogo del primero, citamos, asimismo, la opinión del antólogo: “Pero aun cuando los poetas reivindicquen –y con razón- su absoluta libertad de creación e independencia de los modelos nacionales o extranjeros, es obvio que no hay uno solo que directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, no resulte heredero de la ruptura estética inaugurada por José María Eguren y definitivamente sentada por César Vallejo y Martín Adán” (Forgues, 2011, p. 13).

que la periodización de la poesía peruana ha consolidado nuestra idea del proceso poético. De este modo podemos postular nuestra propia visión argumentada sobre la organización de nuestra poesía contemporánea.

Durante la primera mitad del siglo XX –momento del que nos ocuparemos en este capítulo- se vislumbran dos periodos reconocidos a partir de nominaciones que la historia y la crítica (y luego los textos escolares) han reiterado constantemente hasta grabarlos en nuestra memoria: el modernismo y el vanguardismo. Probablemente sea necesario insistir, desde el inicio, en que hemos recogido estos nombres para nominar a cada uno de los periodos de esta primera mitad del siglo XX, pero esto no implica en comprenderlos como movimientos. Si en el primer caso, el modernismo asumido como movimiento coincide con el primer periodo modernista (1901-1918), el “movimiento de vanguardia” no necesariamente coincide con el segundo periodo denominado por nosotros como “vanguardismo” (1922-1964). Esto es así porque la vanguardia, entre otras expresiones de la poesía de entonces, se desarrolla en un progresivo discurso poético que alcanza la generación del 50 en tres oleadas de poetas. De tal modo que los dos primeros periodos de nuestra poesía durante el siglo XX poseen nombres que los estudios literarios les han otorgado, pero –como ya se ha insistido- la segunda mitad carece no solo de nombres en sus periodos, sino de una adecuada interpretación de ellos, porque se ha mantenido una precepción sobre la base de las generaciones que no grafica la evolución del proceso poético de ese momento que alcanza nuestra actualidad.

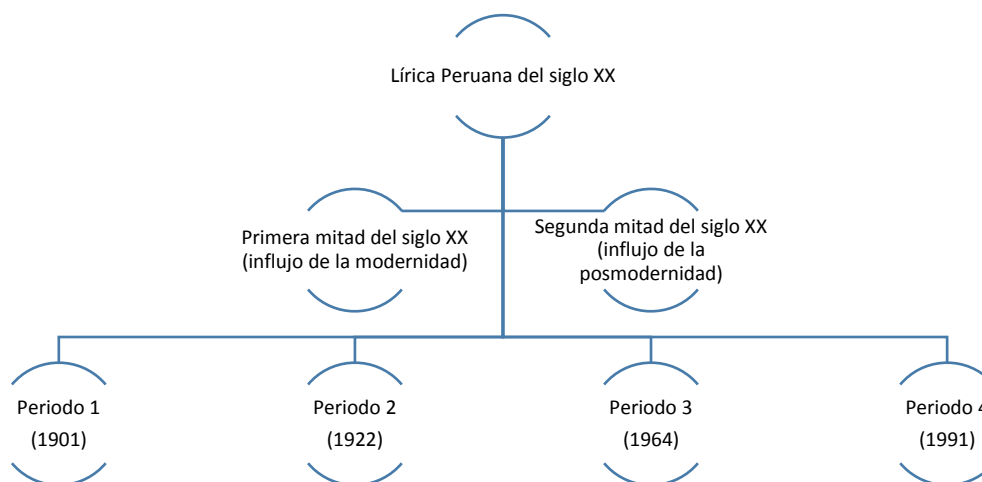
Que la primera mitad del siglo XX presente dos periodos con nominaciones y la segunda mitad no, resulta bastante sintomático para nuestra hipótesis. La nominalización de periodos se da espontáneamente en la primera mitad del siglo XX, porque se reconocen o asocian con “movimientos” hegemónicos. Pero esta tendencia se acaba desde la incorporación de la generación del 50 al discurso de la crítica y de la historia literarias.

Como reiteramos, a partir de la segunda mitad, se aplicará sin conciencia el concepto de generación a aquellos momentos que podrían conformar parte de un periodo y, por eso, en la segunda mitad emergen también dos periodos, pero que no tienen un nombre adecuado que los pueda caracterizar y sobre los que nos encargaremos en el siguiente capítulo de esta tesis.

Como se comprobará con el desarrollo de nuestra propuesta y de nuestros argumentos, la división del siglo XX en estas dos mitades corresponde, además, con el hecho de que durante la primera parte (los dos primeros periodos) se manifiesta aún un influjo de la modernidad: los poetas pretenden imponer la novedad y un nuevo orden de sus antecesores en oposición a las convenciones establecidas. Tal es el caso del modernismo contra el romanticismo; de la vanguardia contra el modernismo; de la poesía que retorna a la calma durante los años treinta y cuarenta (sobre todo, la de corte indigenista) contra la parafernalia de la vanguardia; de la generación del 50 (o del 45) con respecto de la última tendencia. La segunda parte (tercer y cuarto periodos) no rompe abruptamente con la tradición poética, aunque cuestione la historia oficial y otros discursos institucionalizados, porque se trata de una asimilación ralentizada del influjo de la posmodernidad. Es el caso de los poetas de la generación del 60 que continúan la tradición hispana (Machado) y de los poetas que mantienen los lazos con sus maestros de la generación del 50, a pesar de plantear una propuesta basada en la tradición anglosajona (Cisneros e Hinostroza en relación con Pound y Eliot).¹⁴³ Esto se aprecia así, porque, a pesar de que todavía en nuestra historia y crítica, el término posmodernidad no se encontraba acuñado, se comienzan a manifestar sus influjos a partir de la condición de los poetas que “amplían” o relativizan las prácticas establecidas. Con mayor énfasis, la posmodernidad se asume con los poetas del cuarto periodo; pero es evidente que la

¹⁴³ Considérese, por ejemplo, la proximidad de Eielson a la poesía de T.S. Eliot, como crítico y lector, pero que no lo influyó significativamente en su propia obra poética. (Peña, 2015, p.65).

segunda mitad del siglo XX de nuestra lírica se encuentra en asimilación de la posmodernidad.



Esta propuesta de interpretación -como se observará en el siguiente capítulo- se basa en la explicación de Frederic Jameson del sentido de “epocalidad”, quien se basa en los postulados de Luckács y de Gramsci para enraizar la relación de los cambios posmodernos sobre la base del desarrollo económico, político y, evidentemente, artístico.¹⁴⁴ Por lo pronto, en este capítulo, analizaremos la constitución y desarrollo de los dos primeros periodos de nuestra poesía que calzan con la primera mitad del siglo XX y su influjo de modernidad.

¹⁴⁴ “Las condiciones de esa ampliación eran históricas. No estaban del todo equivocados quienes sostenían que los últimos años sesenta marcaban una ruptura crítica en el paisaje de la izquierda. [...] Para el efecto del análisis de Jameson es crucial aquí el sentido de la «epocalidad». Esta manera de leer los signos del tiempo debe mucho a Luckács. [...] Cuando pasó a lo político, en su breve pero notable estudio *Lenin*, Luckács definió la época que se había iniciado con la catástrofe de la Gran Guerra como marcada por encima de todo por «la actualidad de la revolución». Cuando los acontecimientos frustraron esa esperanza, no podía seguir ninguna descripción ulterior. Entonces fue Gramsci, el pensador del marxismo occidental que menos influyó en Jameson, quien trató de captar la naturaleza de la consolidación del capital y sus contrarrevoluciones durante el periodo de entreguerras. Sus notas sobre el fordismo representan efectivamente el único precedente real de la empresa de Jameson dentro de esta tradición. No es casual que dieran pie a tantas discusiones después de la Segunda Guerra Mundial, y en los años setenta y ochenta a diversos intentos de delimitar los rasgos de un «post-fordismo»” (Anderson, 2000, pp. 101-102).

3.2. Primer periodo: la hegemonía del modernismo

3.2.1. Unificación de caracteres

Como lo menciona Luis Alberto Sánchez en su historia, tomo IV, sexta parte, capítulo quinto, segundo acápite titulado “Nuestro *modernismo*”, en el Perú pareciera haber un rechazo a la novedad.¹⁴⁵ La república se aceptó tarde, así como tarde llegó el romanticismo y también se asentó tarde el modernismo. Como su nombre lo implica, el modernismo pretende asociarse con lo nuevo, es decir, lo moderno, y, por lo tanto, resulta irónico que, en nuestra patria, haya llegado con retraso. Uno de los primeros problemas que se aprecia tras más de cien años de reflexión sobre este tema reside justamente en el sentido del concepto mismo con el que se pretendió bautizar al fenómeno.¹⁴⁶ Acerca del rótulo “modernismo” hay un debate bastante complejo. El diccionario de Demetrio Estébanez Calderón sirve de introducción al problema.

Término con el que se designa un movimiento literario surgido en diversos países de lengua española a finales del siglo XIX, al tiempo que se produce en Europa una corriente de renovación estética en las artes plásticas («Art nouveau», «Modern style») y en la literatura. (Estébanez, 2008, p. 685).

Si bien la tradición considera al modernismo como un “movimiento” literario, la corriente ideológica o artística que le otorga la forma no encuentra una cohesión más allá de un espíritu en común y de opiniones subjetivas, como la de una actitud –tal cual lo postulaba

¹⁴⁵ “En el Perú existió siempre rechazo a toda novedad por ser tal, lo mismo en literatura que en política, en pintura que en sociología; y, a continuación, un retrasado frenesí. Así ocurrió con la República, así con el Romanticismo, y así con el Modernismo” (Sánchez, 1981, p. 1111).

¹⁴⁶ Y así como sucede con el concepto “modernismo” aceptado por convención y con sus implicancias, resulta también un problema reflexionar sobre el sentido de “la vanguardia” y sobre las “generaciones” en su aplicación literaria como se expondrá en nuestra tesis.

Juan Ramón Jiménez-,¹⁴⁷ o sobre la estética que, por momentos, en algunos poemas, evidencian un desarrollo del romanticismo más que una ruptura con él.¹⁴⁸ Por ejemplo, la concepción de la libertad y del valor de la idea de nación de Martí vinculada a su estética, posiblemente, mantenga sus raíces en el romanticismo. “¿Qué es poesía sino el concierto de soberbias íntimas, de amargos desfallecimientos, de patrióticas ansias, de perfumes del espíritu humano y del espíritu de la gran Naturaleza?”¹⁴⁹ se preguntaba Martí todavía con un tono romántico que apela a sus principios (pre)modernistas.

Por su parte, Rubén Darío ha marcado, indiscutiblemente, un estilo con el que se ha procurado muchas veces reconocer de manera unificadora y homogénea el modernismo;¹⁵⁰ sin embargo, este movimiento es, en realidad, más ecléctico de lo que se transmite en las aulas de la escuela.¹⁵¹ Cuando uno entra en contacto con los conocimientos básicos escolares, aprende a reconocer características propias del modernismo que, en realidad, solo expresan una faceta de él. Los típicos rasgos heredados del parnasianismo y del simbolismo (última etapa del romanticismo francés) son influencias reales e innegables, pero las obras de Martí difieren, por ejemplo, de las de Darío, porque el cosmopolitismo, la armonía, los temas elevados y preciosistas, así como la sonoridad, las sinestesias empleadas, entre muchos otros fundamentales atributos no necesariamente han sido compartidos por todos sus exponentes. Por lo tanto, podría

¹⁴⁷ La referencia se encuentra en Iván Schulman, quien cita a propósito de Juan Gullón lo expresado por Jiménez sobre el modernismo que “no fue solamente una tendencia literaria. [...] Alcanzó a todo. [...] lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. [...] Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (Schulman, 1974, p. 23).

¹⁴⁸ Sobre las convergencias entre modernismo y romanticismo véase el inicio de “El ocaso de la vanguardia” en *Los hijos del limo* de Octavio Paz (2014) p. 383.

¹⁴⁹ Martí, José *Obra literaria* Caracas: Ayacucho, 1978, p. 411.

¹⁵⁰ Esto se afirma en los estudios literarios básicos y superiores, a pesar de la renuencia del mismo Darío por imponer un estilo como lo indica en la “palabras liminares” de *Prosas profanas y otros poemas (1896-1901)*: “proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción.” (Darío, 1989, p. 48).

¹⁵¹ Basta con una rápida revisión de las páginas 36-38 de Schulman (1974) donde se puede hacer un ejercicio que corrobora la “disparidad estética” dentro del modernismo canónico.

destacarse el carácter ecléctico antes de imponer una paleta de colores determinados con los que se encuentran matizados los poemas modernistas.

Alberto Acereda afirma que

parece entonces lógico entender el Modernismo como una heterogénea renovación cultural y artística cuyo sincretismo reunió rasgos y tendencias de múltiples movimientos y maneras. Su fundamentación ideológica se sustenta en buena medida en el irracionalismo y en una filosofía de la existencia que arranca del Romanticismo y lo refunde en nuevos horizontes. (Acereda, 2001, p.27).

Él observa variantes dentro del modernismo de tal manera que, aún hoy, cualquier crítico o historiador encuentra dificultades para precisar las fechas exactas en las que se podría delimitar el movimiento, pues se recurre a generalizar su vida entre siglos (las dos últimas décadas del XIX y las dos primeras del XX). Asimismo, la delimitación geográfica de actividad literaria modernista, la relación con otros modernismos como el norteamericano, las raíces del movimiento más allá del parnasianismo y simbolismo (por ejemplo, en el prerrafaelismo), las divisiones al interior de él (premodernismo y posmodernismo), los roles y conducción que asumieron poetas como José Martí, Rubén Darío, José Asunción Silva son algunos de los aspectos divergentes, aún por replantear en la configuración del modernismo.

Sin lugar a duda, el problema de conceptualización comienza si se analiza la significación del término que le otorga nombre y forma al movimiento. Cuando Darío caracterizaba al modernismo en su frecuentemente citado texto “Fotgrabado, Ricardo Palma” (1890), destacaba “el espíritu nuevo” que alentaba a los escritores y la “novedad en la poesía” con la que se renovaba el anquilosado antiguo verso, porque, evidentemente, el joven poeta buscaba identificarse con lo novedoso y, de allí, su extensión a lo moderno que alcanza tanto el estilo poético como la doctrina democrática (Whitman y EE.UU.). En este sentido, con un espíritu renovador ante el decadentismo de fin de siglo, se tomó la

palabra “modernismo” en su sentido innovador y cultural. Con este carácter aparentemente etéreo, también lo asume Octavio Paz en *Los hijos del limo*: “el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético” (Paz, 2014, Tomo I, pp. 373-374). El problema comienza, aquí, pues lo moderno comprende implicancias filosóficas imposibles de ignorar.

La modernidad, base del modernismo o de lo moderno, se encuentra, asimismo, imbricada por una serie de concepciones. Siguiendo a Peter Osborne,¹⁵² en primer lugar, modernidad remite directamente a “la experiencia o periodo de lo moderno” y, con ello, se asocia indefectiblemente a las ideas de novedad, innovación, progreso; todo esto acorde con el carácter que asumían Darío y los modernistas. En segundo lugar, Osborne refiere una fuente, por supuesto, innegable del movimiento cuando rastrea la procedencia del término. Así, llega al ensayo “El pintor de la vida moderna” que Charles Baudelaire escribió en 1845 sobre Constantin Guys.¹⁵³ Del texto de Baudelaire, Osborne aprovecha unas descripciones para explicar el carácter de la modernidad: “experiencia del cambio, cuya intensidad lo lleva al punto de anulación” (Payne, 2002, p. 475). Y es en esta caracterización del espíritu de la modernidad donde los periodos canónicos de la primera mitad del siglo XX se hermanan. Aunque se define la modernidad que acuciaba a los modernistas durante el cambio de siglo, esta frase pareciera describir más bien, el comportamiento de los movimientos de vanguardia. Y esto es bastante evidente, a pesar de la diferencia estética de ambos momentos literarios, porque justamente los poetas de

¹⁵² A quien corresponde la explicación del concepto “modernidad” en el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* de Michael Payne (compilador), Buenos Aires: Paidós, 2002, pp. 474-477. También remitimos al primer ensayo “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad” en *La historia de la literatura como provocación* de Hans Robert Jauss.

¹⁵³ Ver referencia también en Jauss (2000), p. 52.

esta primera mitad del siglo XX buscaban -con más o menos radicalidad- innovar. Para el primer momento (el modernismo), “modernidad” implicaba el cambio; para el segundo momento (la vanguardia), la “modernidad” se entendía como lo nuevo vaciado de su novedad de forma paradójica y, por lo tanto, vertiginosamente, esta modernidad suprime la capacidad de duración y se manifiesta en ondas que fragmentan su percepción continua.¹⁵⁴ Se trataba de un rompimiento con el orden establecido, al menos en Europa. Por otro lado, en tercer lugar, el concepto de modernidad se asocia al campo estético y al sociológico. Como estética, la modernidad se asocia a “la experiencia determinada del tiempo” (Payne, 2002, p. 475), y como sociología, la modernidad se encuentra determinada por formas culturales como la industrialización, secularización, burocracia y ciudad; todos estos conceptos, de alguna manera, todavía secundarios para la poesía modernista peruana.

Entre la sociología, la economía y la filosofía, la modernidad ha sido planteada en sentido de sociedades modernas que constituyen diferentes perspectivas para abarcarla; muchas de ellas en claro enfrentamiento. Por ejemplo, Osborne cita la teoría de Emile Durkheim para el que la vida moderna comienza con el tránsito de formas de solidaridad “mecánicas” a las “orgánicas”; mientras que, para Weber, se trata del proceso de racionalización y desencantamiento; y para Marx, la vida moderna coincide con la acumulación de capital que impulsa al constante cambio.

Por otra parte, lo inasible del concepto “modernidad” también se encuentra en la perspectiva desde la que se le aplica. Los romanos del siglo VI d.C. concebían lo moderno (“modernus” que deriva de “modo” = recientemente) como la línea intangible que separa y enfrenta lo viejo con lo nuevo. Así, durante el siglo XV, el término resurgió en sentido

¹⁵⁴ Y a pesar de esto, paradójicamente, nuestra investigación sostiene que la vanguardia, asumido como vanguardismo (segundo periodo de nuestra lírica) perduró, efectivamente, más años que el modernismo, pues se reconfiguró constantemente hasta alcanzar la primera oleada de los poetas de la generación del 50.

similar para propulsar la idea de “renacimiento” y “reforma” como la frontera de una nueva concepción de la historia. Osborne afirma: “lo moderno se oponía a lo medieval, y no a lo antiguo, y tenía derecho a la preferencia, siempre y cuando imitara lo antiguo” (Payne, 2002, p. 475). Y es así como lo concibe Darío, y probablemente también los demás modernistas. Al escoger este nombre para apadrinar su nuevo espíritu, incidían en la novedad de su perspectiva poética, de la misma manera como los románticos lo realizaron; aunque los modernistas lograron distanciarse de ellos al precisar su acepción semántica en la innovación. Por eso, al bautizarse con este nombre, marcan la oposición con el romanticismo, pero no niegan las fuentes antiguas: grecolatinas, de las antiguas civilizaciones y de la América hispánica en el caso de Chocano, por ejemplo. En la ilustración, lo moderno adquirió un matiz de valoración, es decir, un aspecto cualitativo cuando volvía a servir de margen para separar los nuevos y mejores vientos de revolución (sobre todo en Francia) de una época pasada. “Lo moderno ya no se opone simplemente a las épocas antigua o medieval, sino más generalmente a la *tradición*” (Payne, 2002, p. 476). De tal manera se inserta la intención de Baudelaire de usar el término en su sentido estético durante el siglo XIX.

Más allá de los modernistas, la modernidad entendida en nuestra actualidad ya no significa una relación con lo pasado para oponernos a él, sino que implica una perspectiva que se equilibra con el “ahora”. Es decir, ser moderno implica “ser ahora” y entenderse en “el ahora”. Esta es la manera como el presente adquiere relevancia en la vía de interpretación filosófica del concepto. Por lo mismo, esta forma de adoptar la modernidad (como asumirse en el “ahora”) se extiende al complejo y manoseado concepto de “posmodernidad” que significa seguir involucrado con lo moderno. Osborne explica, siguiendo la teoría de Lyotard, que lo posmoderno es parte de lo moderno indiscutiblemente. Sobre este punto, volveremos cuando revisemos el desarrollo del

modernismo como movimiento literario peruano y profundizaremos más aún en el cuarto capítulo de nuestra tesis cuando abordemos el cuarto periodo de la lírica peruana del siglo XX.

Para Osborne, la modernidad se resume en tres características principales:

- (a) Valoración exclusiva del presente histórico sobre el pasado, del que es negación y trascendencia, además de ser el punto de vista desde el cual se periodiza y comprende la historia como totalidad.
- (b) Apertura hacia un futuro indeterminado, caracterizado solamente por su eventual trascendencia respecto del presente histórico y su relegación de este presente a un futuro pasado.
- (c) Tendencia a la eliminación del presente histórico mismo, como punto evanescente de una transición perpetua entre un pasado siempre cambiante y un futuro aún indeterminado. (Payne, 2002, p. 477).

Para los modernistas -está claro-, la modernidad los interpelaba como creadores, como sujetos que se autodefinían de manera histórica validando el presente con el que renovaban la poesía en lengua castellana. En esto radicaba el espíritu al que hacía alusión Rubén Darío, pues como movimiento rígidamente constituido por líneas de escuela como algunos “ismos” europeos de la vanguardia, el modernismo era moderno y no una clara unidad homogénea de características estéticas.

En este punto, cabe realizar un excursus sobre una percepción particular del modernismo. Ya que el sistema educativo escolar es una de las entidades de mayor difusión de los preceptos que convencionalmente aceptamos en la sociedad,¹⁵⁵ es él el mediador entre los estudios profesionales de literatura y el conocimiento popular y masivo de nuestras letras.

¹⁵⁵ Revisar el acápite “Los textos escolares” del capítulo anterior de nuestra tesis y, específicamente, el punto “La importancia en la conformación del imaginario colectivo nacional”.

El currículo escolar desarrolla y propaga, por lo tanto, las ideas que configuran nuestra historia de la literatura en la mayor cantidad de ciudadanos que ni siquiera seguirán reflexionando necesariamente sobre el fenómeno literario –como sí lo hacen los críticos, por ejemplo-, pero que mantienen de todas maneras las nociones y organizaciones que asimilaron desde la escuela.

El modernismo fue un movimiento profundamente innovador que surgió como reacción contra el Realismo. Los modernistas rechazaron lo vulgar y lo cotidiano, y buscaron la belleza absoluta como medio para huir de la prosaica realidad que los rodeaba.

Rasgos más saltantes de la literatura modernista

Culto a la belleza sensorial. La belleza es captada a través de los sentidos y, por ello, los modernistas evocan constantemente, **imágenes sensoriales** que imprimen a su obra una gran sensualidad. Los **efectos de la luz, de color, de brillo** y **matices** tienen una importancia decisiva.

[...]

Efecto musical. Para los modernistas, la música es el arte por excelencia. Por ello, buscaron los efectos musicales a través de un **lenguaje rítmico, melódico o sonoro**.

Temas exóticos. La rebeldía ante los temas vulgares y cotidianos del Realismo condujo a los modernistas a la elección de **motivos irreales y exóticos**, como hadas, princesas, personajes fantásticos y visiones de países lejanos o tiempos remotos.

Culto a la palabra. El estilo modernista buscaba ser **elegante** y lograr la **armonía verbal** en la elección de las palabras. Hay en su poesía y en su prosa un afán por encontrar el término justo y novedoso, la palabra perfecta. (Santillana, 2012a, p. 130).

Esta caracterización es la que se encuentra en circulación por muchos colegios de nuestro país y es la que va dejando una impronta de uniformidad del movimiento. El libro *Comunicación 4* de Santillana postula de esta manera una descripción del movimiento más tendenciosa hacia el estilo de Rubén Darío que a la realidad ecléctica del modernismo en sí. Es cierto que la información debe ser básica y no entrar en discusiones profundamente estéticas en el nivel escolar, porque esto implica una gama de lecturas y

capacidades que los alumnos de cuarto o quinto de secundaria, no solo no manejan, sino que cada vez desarrollan menos. Sin embargo, no significaría una reorientación extrema si en lugar de presentar el modernismo como un periodo armonioso se explica la diversidad con la misma pedagogía con la que se asume la variedad de expresiones en la vanguardia en el nivel escolar.

Asimilando las influencias del romanticismo -pero oponiéndose a este-, vinculado de cierta manera con la versión española del modernismo –pero permaneciendo como una reacción netamente (latino)americana-, renovando el final del agotado siglo XIX -pero consumiéndose entrado el renovado primer cuarto del siglo XX-, el modernismo contiene en su estética las contradicciones y convergencias de su origen: la renovación estética acorde con los cambios en la vida moderna. José Miguel Oviedo prefiere escamotear el problema de lo ecléctico con el plural: entender una pluralidad de modernismos, es decir, un pluralismo estético. Las diferentes caracterizaciones no se encuentran establecidas solamente por la diferencia de sensibilidad del autor o por su origen, sino que se observa en la evolución de un autor mismo. La citada síntesis escolar que simplifica la variedad en el modernismo podría encajar con el cuestionamiento que realiza Oviedo contra las sesgadas interpretaciones: “sería un error reducir el modernismo a una mera corriente literaria o artística marcada por el esteticismo; los que lo han hecho han creado una caricatura banal, que sólo ve de él lo que relumbra a la vista y seduce el oído, y se quedan así con la imagen de un arte superficial” (Oviedo, 1997, p. 219). Para el crítico resulta vital comprender que la crisis finisecular de un modelo de cultura (la vida intelectual dentro de ello)¹⁵⁶ es la que enciende la complejidad y diversidad de expresiones dentro

¹⁵⁶ Debido a que nuestro objetivo se concentra en el modernismo peruano, obviamos las importantes referencias generales acerca del conflicto entre la modernización de las ciudades hispanoamericanas y el conflicto con las grandes zonas y poblaciones de los países que quedaron excluidos de este proceso. El modernismo, por supuesto, puede abordarse como una manifestación cultural de las elites cosmopolitas que relegaron la tradición representada en otro tipo de literatura, quizá más próxima al realismo y a aquellas tendencias que el modernismo deseaba superar. De esta manera surge la oposición entre el

del modernismo. Todo esto le permite afirmar que “no hay tampoco, casi en ningún momento, un modernismo en estado de pureza, cerrado como un castillo inexpugnable. [...] El modernismo puede enfocarse de varios modos: como una época, como una generación (o dos), como un estilo, como una idea, etc. No importa cómo se estudie hay que tener en cuenta que es una estética *porosa y sincrética*” (Oviedo, 1997, p. 225). A su vez, Iván Schulman postula que “el modernismo no es una escuela –pues no tiene reglas ni cánones fijos- sino una época regeneradora”;¹⁵⁷ se trata, más bien, del “estilo de una época” (Schulman, 1974, p.39).

Para ordenar este eclecticismo y postular algunos derroteros que iluminen la manera como incluso nuestra poesía peruana asimiló y asumió el modernismo, se pueden proponer las siguientes líneas de dirección:

- Espíritu de renovación contra la insensibilidad de los contemporáneos y la crisis o “soledad espiritual” de la época finisecular. Por eso, Schulman (1974, p.43), entre otros como Octavio Paz, consideran el espiritualismo como un primer rasgo distintivo de esta etapa que, hasta podía caer en contradicciones debido a la aparente subjetividad con que se sostiene.
- Expresión ecléctica o literatura multifacética.
- Reorientación del poeta hacia el abandonado principio romántico de un discurso esteticista determinante como una concepción suprema del arte (entendido, por una parte, como belleza y libertad). En este punto es inevitable no asociar a una parte del modernismo con la pose del dandi y todo el esnobismo que esto pudo

cosmopolitismo de la urbe y el provincialismo de las grandes regiones en su mayoría rurales para finales del siglo XIX. Sobre este interesante tema se puede consultar a Ángel Rama *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970) o *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982) o al mismo José Miguel Oviedo (1997), pp. 219-220.

¹⁵⁷ Sobre este punto se puede revisar Schulman (1974), p. 27 y, sobre otras opiniones similares en el mismo libro de Schulman en las páginas 30-33. Asimismo, el autor sostiene que el modernismo posee “una estética evolutiva, multifacética y hasta contradictoria. Sus normas expresivas son indefinibles en términos de un solo hombre, porque se trata de un estilo epocal” (Schulman, 1974, p.34).

encerrar. Muchos poetas siguieron esta línea y, con ello, más que frivolidad se evidencia una nueva manera de buscar el escándalo deliberado. Como este aspecto permite argumentar la diversidad dentro del modernismo, compárese, por ejemplo, las actitudes poéticas divergentes entre vates modernistas: Martí (sencillez) y Abraham Valdelomar (extroversión) o entre Chocano (rimbombancia) y José María Eguren (sugestión).

- Asociación del escritor con la realidad social que no debe confundirse simplificando la actitud poética con el “escapismo” en la poesía preciosita de Darío a través del exotismo (caracterizado por seres, objetos y lugares mágicos) y hasta del cosmopolitismo, sino teniendo en cuenta el rol -incluso romántico-nacional de Martí y su importancia para Cuba y América.¹⁵⁸ El mismo Darío ejerce una actividad política y poética tanto en ensayos como en poemas especialmente de su última etapa. Este escapismo con el que se suele censurar la actitud modernista se asocia, más bien, a la ruptura con el ambiente burgués.
- En un inicio, alejamiento de lo cotidiano en pos de la imaginación y de expresar absolutos poéticos, pero con una tendencia por alcanzar lo sencillo, comenzando por la naturaleza hacia lo familiar durante una última etapa. En síntesis, la experiencia de vida se tornaba estética y se desarrollaba en su expresión poética en 180°: desde el alejamiento de lo cotidiano hacia el retorno a él.
- Por un lado, reivindicación del arte por el arte, de la forma poética y de la idea. De aquí proceden todas las referencias a sus influencias parnasianas, simbolistas e impresionistas, de su culto a la belleza, del efecto musical y de lo cromático de sus texturas sensoriales, el verdadero culto a la palabra y la mayor cantidad de

¹⁵⁸ “La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo en que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje” (Octavio Paz, 2014, p. 375).

reducciones con que se ha creado el estereotipo del modernismo dariano en la escuela.

- Por otro lado, la tendencia al cosmopolitismo sin abandonar el tema americanista que de ninguna manera significó un rechazo rotundo contra España. Al contrario, los españoles tienen en la generación del 98 la conexión directa con Darío y el modernismo, de tal forma que la búsqueda de otras vías poéticas en lo francés, en los temas y en la referencia a la mitología grecolatina no significan un radical rompimiento del vínculo con España, como sí lo significó políticamente la pérdida de las últimas colonias donde se involucra el pensamiento de Martí. Basta recordar la dualidad que clama Chocano entre lo inca y lo español o las referencias a elementos del “Siglo de oro”, para entender que no hubo un rechazo por todo lo español. Y, de la misma manera, pueden convivir la prosa con reminiscencias francesas de Gutiérrez Nájera con la hispana de Martí; como lo sugiere Schulman (1974, pp. 28-29, pp.52-53), no hubo una traslación simple de temas, formas y modas hispanoamericanas a lo afrancesado.
- La temática, especialmente, gira en torno del orden extranjerizante, americano e hispánico. Aquí se expresan, además, la reflexión existencial, el sincretismo religioso y el erotismo liberador e idealizador que, algunas veces, se suelen citar como distintivos del modernismo.

Por todo esto, como un resumen, del sentido ecléctico del “movimiento” con el que se ha usurpado la palabra “modernismo”, Estébanez -siguiendo a J.C. Mainer- pretende conciliar el dilema con la afirmación demasiado general de que “en la crítica literaria actual, con dicho término se alude a una «definición omnicompreensiva de la literatura finisecular»” (Estébanez, 2008, p. 685).

Si ya el concepto del movimiento porta un complejo problema de definición, que nos conduce a salidas de emergencia como esta, el término “posmodernismo” resulta aún mucho más perjudicial para organizar los primeros periodos de la poesía peruana. Como cualquier concepto que asuma el prefijo “pos”, la dependencia del “posmodernismo” a lo anterior (el modernismo) resulta ineludible. Ya lo denunciaba Octavio Paz en *Los hijos del limo*: “Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el «posmodernismo». El nombre ni es muy exacto. El supuesto posmodernismo no es lo que está después del modernismo – lo que está después es la *vanguardia*-, sino que es una crítica del modernismo” (Paz, 2014, Tomo I, p. 379). Este estrecho vínculo existe, definitivamente; sin embargo, como se intentará sustentar luego, no resulta demasiado feliz para una orientación determinante del desarrollo de nuestra poesía.

El concepto “posmodernismo”, como bien expone Steven Connor en el diccionario que compila Payne (2002), debe distinguirse entre tres aplicaciones: posmodernismo, posmodernidad y lo posmoderno. La primera corresponde con el periodo que algunos estudiosos han planteado como un tránsito entre el modernismo y la vanguardia o como un momento posterior a las manifestaciones artísticas del modernismo. En este sentido, “el punto de referencia y de partida de esta forma de posmodernismo son las diversas formas de modernismo que florecieron en las artes y la cultura de Europa en la primera mitad del siglo”, afirma Connor (Payne, 2002, p. 528); y nosotros añadimos: el modernismo que floreciera en las artes y cultura de Hispanoamérica. El posmodernismo entendido como posmodernidad es la base del enredo que nuestro idioma posibilita espontáneamente a los hablantes que confunden fácilmente el término “autor posmodernista” con “autor posmoderno”. El posmodernismo puede designar posmodernidad, cuando se refiere a “nuevas formas de organización social y económica, *grosso modo* desde la guerra de 1939-1945” (Payne, 2002, p.528). En este sentido, el

posmodernismo alude a la modernización que se deriva del desarrollo de la industria, de la ampliación de los mercados y los medios masivos de comunicación. Por último, “posmodernismo” significa la teoría de lo posmoderno; es decir, la derivación filosófica a la que se refería Lyotard de la modernidad entendida como el “ahora”. Estas tres posibles referencias amplifican la confusión del término, sobre todo, cuando la aplicación de estos conceptos se realiza indiscriminadamente por los intelectuales. Ya lo asevera José Miguel Oviedo: “cuando hoy hablamos del postmodernismo tenemos que aclarar si nos referimos al que sigue inmediatamente al modernismo rubeniano o al que se supone estamos ahora mismo viviendo después de la segunda postguerra” (Oviedo, 1997, p. 222). Como se entiende, no es tan sencillo como parece distinguir al posmodernismo literario de la posmodernidad.

Esta confusión se agudiza en la lengua inglesa, donde modernismo se expresa con la palabra “modernism” y posmodernismo como “postmodernism”. Por ello, no habría una clara diferenciación fonética propia entre posmodernismo y posmodernidad, porque para ambos conceptos se utiliza el vocablo “postmodernism”. Por lo tanto, una traducción de la frase “Del posmodernismo proviene Eguren” resulta la misma que “De la posmodernidad proviene Eguren”, pues para ambas la oración podría ser la misma: “From the postmodernism comes Eguren”.¹⁵⁹ Para el mundo anglosajón existió también un movimiento modernista conocido universalmente como “modernism” y, entre nosotros, simplemente como “modernismo anglosajón”. Esta es solo una de las posibilidades de entreverar aún más el concepto “modernismo” y sus derivados, porque el problema se extiende también a Cataluña, donde existió un modernismo, y a Brasil, donde, por cierto,

¹⁵⁹ “Posmodernismo” en lugar de “posmodernidad” es, por ejemplo, la elección de Joan Vinyoli y de Michele Pèndanx, los traductores al español del original francés de Gilles Lipovetsky, *La era del vacío* (2012). Otro ejemplo de diferenciación de los conceptos entre modernismo / posmodernismo y modernidad / posmodernidad se aprecia en *Los orígenes de la posmodernidad* (2000) de Perry Anderson, en la traducción de Luis Andrés Bredlow del inglés al español.

también se constituyó un modernismo. Aunque haya cierta relación entre los términos y la palabra que los evoca, estas cuatro orientaciones estéticas se muestran diferentes entre sí:

Modernismo hispanoamericano	Modernism	Modernismo brasileño	Modernismo catalán
------------------------------------	------------------	-----------------------------	---------------------------

El modernismo anglosajón, o *modernism*, apela a un concepto de modernidad próximo a la perspectiva de las vanguardias europeas. Las obras de Ezra Pound y de T.S. Eliot resultan un claro ejemplo de esto. Pound nació en 1885, cuando Darío componía su poema “Víctor Hugo y la tumba” y trabajaba en su libro *Epístolas y poemas* que se publicará en 1888: año de *Azul* y del nacimiento de Eliot. Para cuando este poeta norteamericano -T. S. Eliot- publica *La tierra baldía*, en 1922, como epígono del modernismo anglosajón, es evidente que el carácter de su obra revela la acepción de las formas vanguardistas poéticas que determinan la época literaria en la que se encuentra. Por ello, el modernismo anglosajón, donde se ubican Pound (que parte del *imagismo* con los poemas *concretistas* de su libro *Lustra* para dejarse influir por el futurismo y el cubismo, principalmente, y luego adoptar el vorticismismo de vanguardia) y Eliot, se orienta hacia el sentido de modernidad vanguardista, bajo similares argumentos que el modernismo brasileño.

Este -el modernismo brasileño- representa, entonces, la vanguardia brasileña: “o modernismo”. Como se sabe, este movimiento se gesta en la famosa “Semana de arte moderno” de São Paulo en febrero de 1922 y abarca –igual que nuestra vanguardia- expresiones artísticas más allá de la poesía. Desde su primera versión, este acto artístico establece un reconocimiento tácito de la vanguardia brasileña bajo este rótulo que no se asocia necesariamente al modernismo hispanoamericano de manera directa. En consecuencia, dos ideas de estética diferente (aunque vinculadas ciertamente en algunos aspectos, como la moderna actitud innovadora) se designan por el mismo nombre en

Latinoamérica: “modernismo”. El brasileño, sin embargo, fue un movimiento cultural artístico a tono más con el desarrollo *avant garde* que se desarrollaba en Europa que con las ideas modernistas hispanoamericanas que, de alguna manera, comenzaban a perder vigencia, justamente, frente a la naciente vanguardia.¹⁶⁰

Por su parte, el modernismo catalán se vincula, en primer lugar, con la arquitectura. De la misma forma como Rubén Darío es el inmediato referente del modernismo hispanoamericano, Antonio Gaudí destaca como una figura indiscutible en el modernismo catalán. A su propuesta artística, se asocian otras tendencias asociadas entre sí por principios comunes de formas naturales, estilizadas, ornamentales y refinadas: “Art Nouveau”, “Modern Style”, “Jugendstil”, todas propuestas de diversas artes que constituyen y convergen en la “Belle Époque”. Por ello, de los tres modernismos, el catalán, probablemente, sea el que encuentre más similitudes en la elegancia, el gusto refinado y el cosmopolitismo de una línea de nuestro modernismo hispanoamericano, pero, sobre todo, en la actitud y el espíritu. Acerca de esto se precisa información relevante en el diccionario de Estébanez:

correspondiente a los años noventa del siglo XIX, [el modernismo catalán] tiene su aparición pública en la llamada «Fiesta modernista», celebrada en Sitges en septiembre de 1893 y en la que participan pintores y escritores que se agruparon en torno a S. Rusiñol y R. Casellas, el grupo de jóvenes músicos wagnerianos, con E. Morera, además de Joan Maragall y los redactores del periódico *L’Avenç*. Estos escritores y artistas rompen con el pasado cultural inmediato, de corte regionalista, y aspiran a crear una literatura autóctona, cuyos rasgos básicos fueran la modernidad y la universalidad. (Estébanez, 2008, p. 688).

¹⁶⁰ Estébanez hace unas referencias, asimismo, al modernismo portugués (paralelo al brasileño) como “un movimiento de reacción contra el Idealismo romántico tardío y el Simbolismo decadente. Se manifiesta en algunas revistas publicadas entre 1915 y 1930: *Orpheu* (1915), *Exilio* (1916), *Contemporânea* (1922-1926), y *Athena* (1924-1925). El animador de este movimiento es F. Pessoa y, entre los escritores más relevantes figuran M. de Sá Carneiro, Almada Negreiros, L. de Montalvo, etc.” (Estébanez, 2008, p. 688).

Hechas estas precisiones, la pregunta válida que podría plantearse a partir de un lugar común sería: ¿de qué estamos hablando cuando hablamos del modernismo? Por su terminología, el modernismo no puede confundirse con la concepción de modernidad asociada al “ahora” que implicaría una relación directa con la posmodernidad filosófica hasta alcanzar probablemente nuestros tiempos de hipermodernidad.¹⁶¹ A pesar de su decidida actitud, los modernistas no concibieron de manera prematura o adelantada la discusión filosófica de nuestros tiempos actuales. De lo moderno, se debe entender que se desprende el modernismo en el sentido de oposición a lo inmediatamente anterior (la retórica poética y los estudios literarios anquilosados como una percepción de la vida tradicionalista y realista) para asociar la idea de novedad, de innovación. Por lo tanto, el término no establece los parámetros de una escuela homogénea, sino la actitud de un periodo poético múltiple. Por lo mismo, este es el parentesco con la vanguardia, la cual llevó al extremo una similar actitud innovadora desde la diversidad de propuestas afianzadas en una actitud moderna.

3.2.2. El modernismo peruano. Etapas y posmodernismo

La idea de modernismo, como tal, comenzó a difundirse, en nuestro país, desde el momento en que Darío ingresa al Perú de la mano de personas como Clorinda Matto de Turner, quienes lo refieren a través de sus escritos en revistas como *El Perú ilustrado* (en 1890), cuando se inicia, y *El Perú artístico* (1893), cuando ya se insiste en la noción de modernismo entre nosotros.¹⁶² De tal manera que resulta un consenso para los críticos e historiadores, desde Luis Monguió o Luis Alberto Sánchez hasta Wáshington Delgado,

¹⁶¹ Sobre el concepto “hipermodernidad” y su desarrollo vigente, consultar el libro de Gilles Lipovetsky *Los tiempos hipermodernos* Barcelona: Anagrama, 2006.

¹⁶² Luis Monguió (1954, p. 10) plantea estas ideas teniendo en cuenta a Estuardo Núñez como su fuente. Sánchez añade el dato de un texto difusor de Francisco Mostajo titulado “Los modernistas peruanos” y que publicó en *La Neblina*, año I, N°12 en Lima, el 16 de septiembre de 1896. Sánchez (1981), p.1112, nota a pie de página 7.

que nuestro modernismo se exhibe de manera tardía. Si para José Miguel Oviedo el modernismo se expresa entre 1880 y 1910 y para Iván Schulman, estrictamente entre 1882 y 1932,¹⁶³ el inicio del modernismo peruano se remite a dos figuras: Manuel González Prada y José Santos Chocano.¹⁶⁴ De ambos, el evidente fundador de la novedosa poesía con espíritu renovador resulta ser González Prada, quien insufla con determinación la actitud y el espíritu del que se nutre el modernismo en nuestro país con la publicación de su primer libro de ensayos *Páginas libres* en 1894. En la “Conferencia en el Ateneo de Lima” inquiera de manera anticipatoria el espacio para el renovador espíritu poético:

Quien escribe hoy y desea vivir mañana, debe pertenecer al día, a la hora, al momento en que maneja la pluma. Si un autor sale de su tiempo, ha de ser para adivinar las cosas futuras, no para desenterrar ideas y palabras muertas.

Arcaísmo implica retroceso: a escritor arcaico, pensador retrógrado. Ningún autor con el lenguaje avejentado, por más pensamientos juveniles que emplee, logrará nunca el favor del público, porque las ideas del siglo ingeridas en el estilo vetusto recuerdan esencias balsámicas inyectadas en las arterias de un muerto: preservan la fermentación cadavérica: pero no comunican lozanía, calor ni vida. (González Prada 1985, p.15).

Esto podría sugerir que el modernismo peruano se inicia en ese año con un libro de ensayos y, considerando nuestros argumentos a fundamentar en este capítulo, comienza su etapa residual en 1918, aproximadamente, con la publicación de *Los heraldos negros* de César Vallejo, como última publicación deliberante con rasgos todavía modernistas.¹⁶⁵

Como se sabe, Manuel González Prada publica *Minúsculas*, su primer libro de poemas,

¹⁶³ Aunque Iván Schulman sugiere la interesante posibilidad de entender que, en un sentido amplio, el modernismo puede desarrollarse desde 1875 hasta la década de 1960 (Schulman, 1974, p. 34).

¹⁶⁴ Es pertinente citar como preámbulo el comentario de Ricardo González Vigil: “Sin negar los méritos poéticos de José Santos Chocano, especialmente considerables desde una perspectiva histórica, Prada no solo lo precedió, sino que lo aventajó en osadía modernizante y en hondura para asimilar varias tradiciones poéticas fuera de lo hispánico (publicó en diarios y revistas desde la década de 1870)” (González Vigil, 2004, p. 105).

¹⁶⁵ Y si se desea, se puede añadir también la muerte de González Prada como un hito cultural bastante sugerente y metafórico a la fecha del comienzo de la expiración del modernismo poético peruano: 1918.

en 1901, mientras que, en 1895, José Santos Chocano publica *En la aldea* con una poesía cercana al modernismo en algunos aspectos que distan evidentemente de *Alma América*, su obra de 1906, inobjetable libro modernista, probablemente un hito en la difusión del modernismo en el Perú. La paradoja del momento fundacional del modernismo de nuestra poesía se concentra en este punto. ¿Consideramos un poemario como *En la aldea* el inicio del modernismo poético por su anticipada publicación a *Minúsculas*, cuando artísticamente este expone una calidad modernista superior sobre aquel? ¿Debemos asumir un libro con algunos ensayos sobre poesía (*Páginas libres*, 1894)¹⁶⁶ como el primer hito del inicio del espíritu modernista para nuestra poesía y no un libro de poemas en sí mismo? Por otro lado, si bien el año de publicación de *Minúsculas* es 1901, los poemas de González Prada ya circulan desde 1867.¹⁶⁷ Asimismo, Sánchez destaca para el año 1869 -en la cronología del autor en la edición de Ayacucho (1985)- una cita de Max Henríquez Ureña sobre González Prada de su libro *Breve historia del modernismo*: “Cultivó el rondel, pero no libremente, sino aplicándole las reglas dictadas en francés por esa combinación, en sus tres fórmulas: el *triolet*, el *rondó* y el rondel propiamente dicho; cooperó a adaptar al castellano el molde inglés de la *espenserina*; y trajo del italiano la *balata*, el *estornelo*, el *rispetto* y el *pántum*. Cultivó también la *villanela* e ideó composiciones que llamó *gacelas* y *landes*” (González Prada, 1985, p.364). Y para el año 1873 cita a Carlos García Prada de la introducción de la *Antología poética* de Prada: “Con las Baladas, se inicia en el Perú la poesía indigenista propiamente dicha. González Prada sintió lo vernacular, (sic.) lo indio, mucho más que Chocano, y muchísimo más que los

¹⁶⁶ Considérese que la “Conferencia en el Ateneo de Lima” data de 1885.

¹⁶⁷ Sobre esto, Luis Alberto Sánchez expresa en el prólogo a *Páginas libres / Horas de lucha* de la edición Ayacucho (1985): “Lo primero que debemos anotar es la antigüedad relativa de la prosa de González Prada. Mientras hallamos versos suyos éditos desde 1867, y especialmente desde 1971, sólo conocemos prosas de su pluma a partir de 1885, o sea exactamente una vez que terminó la Guerra del Pacífico” (González Prada, 1985, p. IX).

poetas anteriores, para quienes el ‘motivo’ indio era solamente un elemento decorativo” (González Prada, 1985, p.366).

Para comprender estas intersecciones en el inicio y las etapas del modernismo, evidentemente tenemos que considerar que las expresiones culturales -y, entre ellas, la literatura- corresponden con una naturaleza dinámica que impide fijar fechas absolutamente inamovibles y determinantes. Las que proponemos en nuestra periodización corresponden con hitos de un fenómeno que se gesta progresivamente. Como fundamento de estas observaciones, nos basamos en la teoría de Raymond Williams (1980), quien explica las relaciones entre las categorías de lo emergente, lo dominante y lo residual de manera que podemos aplicarlas en la explicación de nuestra periodización. Definitivamente, el surgimiento del modernismo se explica en nuestro país con una progresiva pérdida de vigencia del romanticismo dominante. Por ello, autores como González Prada y Vallejo resultan los eslabones del comienzo y del final, porque en ellos, los críticos también encuentran elementos de los movimientos o estilos anteriores y posteriores. Se trata de poetas en cuyas obras se aprecia el dinamismo de la poesía. Así, no se trata de determinar el año exacto en que se puede hablar de modernismo sobre la base de una publicación, sino de entender con qué libro se evidencia lo emergente del modernismo. Si Chocano producía el comienzo del modernismo emergente con la publicación de sus primeros diecinueve poemas en *Iras santas*, es recién con *Minúsculas* que lo emergente adquiere cuerpo con González Prada. Esto resulta tan evidente como cuando se reconoce que en *Alma América* (1906) de Chocano ya no se puede sostener que el modernismo es un estilo emergente, sino absolutamente dominante.

De modo que para efectos de una periodización de la poesía modernista afirmaríamos que González Prada es el fundador debido a la relevancia de su propuesta poética y de la relevancia de sus postulados, a pesar de que *Minúsculas* se haya publicado tardíamente

en la también tardía llegada del modernismo peruano.¹⁶⁸ Marco Martos aprecia este cambio literario encarnado en la estética y propuesta de González Prada:

me parece que Mariátegui cuando habla de cosmopolitismo, se refiere básicamente a la literatura de los años 20. A mí me parece que el más ilustre antecesor es González Prada; porque González Prada, en poesía, prueba una serie de ritmos que antes no se habían utilizado en el Perú. No solamente eso, sino que en *Minúsculas* y *Presbiterianas* toca temas peruanos de una manera en que un poeta de cierto valer, de ciertos quilates, no lo había hecho antes; y además coincide con el espíritu de la época que estaría representado años más tarde, por Darío, es este cuidado tal vez excesivo desde una perspectiva actual, de las formas. (Cornejo et al., 1982, p. 60).

Para cotejar el momento modernista de esta época, cabe tener en cuenta, además, las fechas de publicación de los primeros libros de los poetas modernistas canónicos en algunos de los cuales se encuentra el tinte dominante del romanticismo que progresivamente va tornando hasta evidenciar lo residual del mismo: José Santos Chocano, *En la aldea* (Lima: Biblioteca de “El Perú ilustrado”, 1895); Manuel González Prada, *Minúsculas* (Lima: Tipografía El Lucero, 1901); José Gálvez, *Bajo la luna* (París: Garnier Hnos., 1909); Enrique Bustamante y Vallivián, *Elogios, poemas paganos y místicos* (Lima: Talleres tipográficos de La Revista, 1910); Alberto Ureta, *Rumor de las almas* (Lima: Talleres tipográficos de La Revista, 1911); José María Eguren, *Simbólicas* (Lima: Tipografía de La Revista, 1911); Leonidas Yerovi, *Poesía lírica* (Lima: Talleres gráficos de la Penitenciaría 1921); Abraham Valdelomar, *Tríptico heroico* (Lima: Imprenta Torres Zumarán, 1921); César Vallejo *Los heraldos negros* (Lima: Editorial Souza Ferreira, 1918). Como se observa, salvo por Chocano, González Prada consolidó técnicamente la emergencia la poesía modernista peruana con la publicación de un libro

¹⁶⁸ Asimismo, cabe destacar que la elección de González Prada para nuestra periodización coincide con los fundamentos del inicio del segundo periodo de la literatura peruana, el “cosmopolita”, desde la perspectiva histórica de José Carlos Mariátegui.

fundamental: *Minúsculas* (1901) con poemas elaborados probablemente desde 1867; y anticipó su espíritu desde *Páginas libres* (1894).

En cuanto al carácter del modernismo peruano, este mantiene la consonancia con el espíritu ecléctico. Así lo reconoce Luis Monguió:

El modernismo que en toda Hispanoamérica fue ya de sí un amplio y multifacético movimiento, en el Perú se caracteriza en sus comienzos y en su desarrollo por un todavía mayor eclecticismo, por una menor rigidez en la ruptura con el pasado. [...] Tal parece la teorización del modernismo en sus comienzos en el Perú: eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica y formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior. (Monguió, 1954, p. 11).

La mayoría de historiadores de nuestra literatura coincide con estos términos generales sobre el modernismo peruano. Luis Alberto Sánchez (1981) dedica su capítulo quinto (“Democracia y Modernismo”) a la reflexión del movimiento. Así, explica el contexto histórico que llevó del fracaso del militarismo hacia el periodo de la democracia conocido como el civilismo o, como acuñó Jorge Basadre, “La república aristocrática”. Resalta el carácter de libertad estética sobre otros puntos; reconoce la doble inspiración entre lo clásico español y lo francés, añadiendo los modelos griegos y el exotismo oriental; reconoce la exaltación de lo simbólico y exalta lo grandilocuente de la palabra, a pesar de la modalidad del tono que se buscaba en otros autores: “Mientras Rubén ensayaba el matiz -«*tout de la nuance, pas de couleur*»-, Chocano boceteaba a vivo colorido. Dejando de lado los violines modernistas, soplaba en su trompa épica” (Sánchez, 1981, p.1107). También destaca Sánchez la sensibilidad distinta y cita el “Decálogo” que Chocano publicó en el quincenario *La Neblina* para ilustrar sus principios rectores, a veces, contradictorios (mezcla de influencias realistas, románticas y simbolistas; de lo nacional con lo americano al mismo tiempo). Sin duda, Sánchez otorga demasiada tribuna a

Chocano a partir del cual revisa el modernismo peruano al que también considera ecléctico desde la idea de que los modernistas “practican un modernismo sui géneris” (Sánchez, 1981, p. 1112). Esta, probablemente, sea una de las causas por las que para Sánchez el modernismo tardó en cuajar en nuestro país: las individualidades de sus representantes eran bastante deliberantes.

En consonancia con Sánchez, en la séptima parte de su historia, Augusto Tamayo Vargas se enfoca en el modernismo. Luego de explicar el desarrollo de la literatura en Francia a partir de la generación de 1850, sostiene las dos influencias del modernismo hispanoamericano en el simbolismo y el parnasianismo. También evidencia el eclecticismo, pero lo precisa de una manera poco coherente en los conceptos teóricos al insistir que asume “dentro del término ‘modernismo’ a los variados movimientos que representaban una innovación estética a fines del siglo XIX” (Tamayo, 1993, p. 605). Para explicar las características del modernismo peruano, revisará a sus exponentes de manera que destaca de González Prada el parnasianismo y el gusto por formas “extrañas a la tradicional poesía española” (Tamayo, 1993, p. 605); de Chocano, el romanticismo juvenil, la sensorialidad, el gusto por los paisajes, los números, la hipérbole y su carácter nacional. Deja para la siguiente parte una nueva etapa a la que titula “El posmodernismo peruano”.

Las historias de Wáshington Delgado (1984) y Antonio Cornejo Polar (1980) abordan, en paralelo, aspectos similares de nuestro modernismo. Delgado ofrece al tema el capítulo VI de su historia titulado “Modernismo y postmodernismo”; mientras que Cornejo lo resuelve en el acápite “El modernismo”. Ambos hacen énfasis en relacionar el movimiento con imprescindibles condiciones historicosociales. Delgado explica el surgimiento de nuestro modernismo con el esquema de Mariátegui que correspondería con el estado cosmopolita de la literatura. Este carácter lo vincula con la también

“cosmopolitización” de la economía no solo en nuestro país, sino en Hispanoamérica. En este sentido, es interesante rescatar la explicación sobre el surgimiento tardío que plantea Delgado. La guerra del Pacífico retrasó la bonanza y detuvo el falso optimismo de las doctrinas arielistas.

En el Perú, este proceso económico y político se vio interrumpido o retardado, por la luctuosa guerra del Pacífico, lo que explica en gran medida la tardía aparición de su modernismo. De todas maneras, aunque demoradamente (sic.), el crecimiento de un incipiente capitalismo nacional, la dependencia de un mercado internacional y la adopción de formas de gobierno formalmente democráticas, permitirán que la literatura peruana que superase el dogmatismo colonial, la sujeción a estrechas preceptivas decimonónicas o, peor aún, dieciochescas, la ciega o miope imitación de modelos metropolitanos, para desembocar en una corriente literaria donde se manifestara una mayor capacidad creadora, una más nítida originalidad o, por lo menos, una peculiaridad más singular regida por normas racionales, por un gusto depurado, por un idealismo en general bien intencionado y que se relacionaba más estrechamente con literaturas europeas distintas de la española. (Delgado, 1984, p. 95).

Cornejo Polar precisa, además, que “nuestro modernismo es correlativo a los primeros síntomas del mencionado hecho económico-social (por ejemplo, a la constitución de la empresa minera Cerro de Pasco en los primeros años de este siglo) y no al afianzamiento definitivo del sistema capitalista, como sucedió en otros países” (Cornejo Polar, 1980, p. 67). Pendientes de la relación entre literatura y lo socioeconómico, Delgado y Cornejo van más allá del contexto que refieren Sánchez y Tamayo para explicar el problema que muchos repiten, pero que no sustentan con profundidad y capacidad panorámica. Cornejo Polar asocia lo tardío al desarrollo y no a la aparición del movimiento. Para el crítico, la consistencia del modernismo se expresa recién a comienzos del siglo XX. Esto se encuentra en el mismo sentido que nuestra propuesta acerca del inicio del modernismo peruano a partir de las obras de González Prada, porque Cornejo destaca que “ciertamente

hubo actividad modernista en los años finales del XIX, pero, curiosamente, se trató más de aproximaciones críticas, favorables o no según los casos, que de producciones literarias propiamente dichas” (Cornejo Polar, 1980, p. 66). Para el crítico, el desarrollo del modernismo poético se desarrolla en las dos primeras décadas del siglo XX.

Acerca del rasgo ecléctico que caracteriza al modernismo peruano, Wáshington Delgado afirma que las “obras independientes [...] no obedecen a determinados modelos exteriores, [y que] poseen un alto grado de originalidad y están gobernadas por un gusto que supera las perceptivas al uso y las limitaciones provincianas” (Delgado, 1984, p. 96). Resulta bastante interesante el matiz con el que Cornejo prefiere caracterizar a nuestro modernismo no tanto como ecléctico, sino como sincrético.

En cierto sentido el modernismo repitió el gesto romántico: ponerse al día, imitativamente, sin ser respuesta específica a las condiciones sociales del momento. De aquí que sea el sincretismo, más confuso que ecléctico, el carácter que domina muchas de sus manifestaciones; y de aquí, asimismo, su notable variedad, especialmente si se le engloba con la prosa arielista, que sería una de sus realizaciones más importantes. (Cornejo Polar, 1980, p. 67).

Finalmente, Cornejo Polar destaca dos características antagónicas del modernismo peruano: idealismo pasatista y preocupación por la novedad formal.

Por último,¹⁶⁹ nos servimos de la capacidad de síntesis de Ricardo González Vigil para cerrar esta revisión de las características de nuestro modernismo a partir de las historias de la literatura peruana. En primer lugar, se destaca que el modernismo no se reduce ni a una escuela ni a un estilo, sino que se debe entender como una compleja corriente con representantes disímiles en estilo y temática. Esto vendría a sostener el mentado carácter ecléctico. En segundo lugar, los contextos que sirvieron de marco al Romanticismo

¹⁶⁹ No insistimos en las historias de James Higgins ni de César Toro Montalvo en este punto, pues refieren una síntesis de las caracterizaciones sin aportes fundamentales sobre nuestro modernismo.

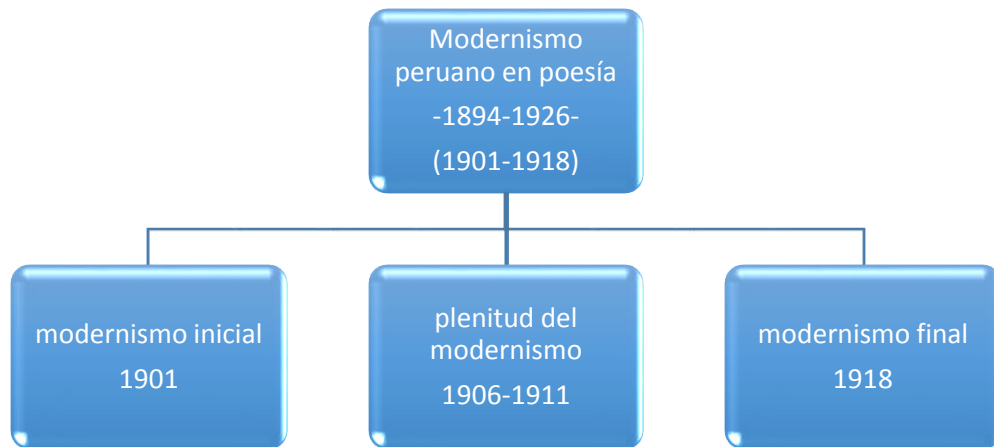
cambiaron para transformar el panorama del que se nutrió el modernismo con su cosmopolitismo en la vía europea. En tercer lugar, se presenta “el culto al yo, la fantasía, los ideales antiburgueses, la entrega a la pasión y al sueño y el alarde confesional” (González Vigil, 2004a, p.104). Con lucidez, González Vigil añade una interpretación original y un enlace arriesgado, aunque sugerente con los “otros modernismos”:

Ese eclecticismo impidió que nuestros modernistas pudieran ser encasillados con un calificativo tomado de la literatura europea, conforme había ocurrido hasta entonces (sin negar que en las obras más notables actuaba una significativa transculturación, tan patente en los cronistas, el barroco andino, el costumbrismo y la tradición palmista). Se tuvo que acuñar uno especial, el modernismo, estrenado en Hispanoamérica y llevado a España. Posteriormente, la expresión sería usada en inglés y en portugués, pero no para designar lo que en español entendemos por modernismo, sino, más bien, por el vanguardismo. (González Vigil, 2004a, p.104).

En resumen, el modernismo peruano se presenta con un espíritu de renovación encarnado en Manuel González Prada, quien aseteaba la insensibilidad burguesa de su tiempo. Este autor encarna el espíritu de base sobre el que se funda el movimiento. Asimismo, el modernismo peruano se revela ecléctico (o sincrético) de manera clara cuando se presentan, por ejemplo, propuestas estéticas tan diferentes como las antagónicas de Chocano y Eguren. No solo estos dos autores, sino otros representantes se muestran tan individualizados que expresan, hasta en su propia obra, una expresión multifacética. En cuanto a la reorientación del poeta, este rol lo ejecuta con rimbombancia José Santos Chocano, pero en sus propios estilos también Abraham Valdelomar y otros poetas. La asociación del escritor con la realidad social no solo se aprecia en los ensayos de González Prada que se pretenden reconocer en su sola variante realista, sino también en el ejercicio periodístico de Valdelomar y de Vallejo, así como en el giro de 180 grados hacia lo cotidiano y sencillo que evidentemente contrasta con la fantasía y el mundo onírico de

José María Eguren. Este último, resulta el ejemplo más evidente de nuestro modernismo del culto a las formas simbolistas y parnasianas que lo nutren. Y, junto a Chocano, también evidencia las características formales que se destacan como estereotipos del movimiento (sonoridad, sinestesia, efecto musical y cromático, culto a la palabra, entre otros). Por último, el cosmopolitismo y americanismo se podrían observar en distintos grados casi en toda la reflexión de nuestros más canónicos poetas modernistas.

En muchos textos de divulgación masiva de nuestra literatura, se puede observar la misma opinión que sostienen James Higgins y César Toro Montalvo, quienes expresan que Manuel González Prada fue una figura premodernista. Sin embargo, José Miguel Oviedo destaca que no se debe sostener la idea de precursores del modernismo, sino de modernistas en pleno. De tal manera que González Prada podría encontrarse en un periodo formativo, pero asignarle el carácter “pre” lo aleja del movimiento con el que coincide plenamente. Para Oviedo, el modernismo presenta dicho periodo formativo y, luego, una fase de expansión. Es en esta cuando se propalan también los primeros modernistas que no se llamaron, a sí mismos, de esta manera, es decir, como “modernistas”. Para proponer una periodización adecuada de la poesía modernista peruana es recomendable seguir la propuesta de periodización que, sobre todo, Wáshington Delgado plantea en su historia. Se trata de asumir el modernismo como un solo periodo (desde nuestra perspectiva, con hitos en 1901 y en 1918) que se puede reconocer con una periodización interna de hasta tres momentos:



Como Delgado, afirmamos que es posible dividir en tres momentos del modernismo peruano, si es necesario ahondar en la periodización interna del movimiento.¹⁷⁰ Incluso estamos de acuerdo con una subdivisión en dos durante la segunda fase: la vertiente arielista (1910) y la del movimiento Colónida. Una tripartición similar –aunque con diferente fecha de proyección- propone Luis Monguió (1954), pues este observa una primera etapa con rezagos del romanticismo en las expresiones de González Prada y Chocano, una segunda etapa a partir del nuevo siglo hasta 1915 aproximadamente e, incluso, una tercera etapa que languidece desde la gran guerra (punto de expiración del movimiento que también asume Cornejo Polar). Lo importante en esta división es que para Monguió, Valdelomar es parte del modernismo (no del postmodernismo) y junto con Hidalgo, Gibson y Vallejo (en *Los heraldos negros*), entre otros, se constituye en una etapa de transición que el mismo crítico español, en ningún momento, define como “posmodernista”. Esta etapa es la tercera y queda diferenciada -en el esquema de Monguió- de lo que para él significa la poesía posmodernista: el vanguardismo, el nativismo, la poesía social y la poesía pura; es decir, la poesía posmodernista se asocia,

¹⁷⁰ La tripartición también es la apuesta sólida de Ricardo González Vigil (2004), quien incluso fecha las fases de manera fundamentada en publicaciones importantes: “El premodernismo” (1886-1895), “Apogeo modernista” (1895-1910), “El posmodernismo” (1911-1922).

como se ha visto ya, desde la vanguardia hasta la generación del 50. El sentido de poesía posmodernista que maneja Monguió (y que influyó de diferentes maneras en los próximos críticos e historiadores)¹⁷¹ se refiere a los morfemas: “pos” + “modernista”, como toda la poesía que surge evidentemente después del modernismo. Con esto, no solo ratifica el valor del “primer” movimiento de nuestra poesía peruana del siglo XX, sino que propone un derrotero de continuidad o de asociación interesante para nuestra investigación.¹⁷²

Por su parte, si bien Luis Alberto Sánchez menciona dos etapas del modernismo peruano, nunca precisa con fechas tentativas estas fases, aunque las limita indirectamente con un quiebre alrededor de 1905. En su historia, Sánchez ejecuta pocas referencias sobre el “posmodernismo” como término; el siguiente es un ejemplo de los pocos: “entre la [poesía] de Rubén y Chocano media la [diferencia] que existe entre el cisne y el gallo. Y al gallo cantan, no sólo para el cubano Pichardo, sino para José Gálvez y Percy Gibson en el Perú postmodernista (según la cronología general), para la generación recién modernista (según la cronología nuestra)” (Sánchez, 1981, p. 1113). La tangencial y aclaratoria precisión sobre esta categorización del momento poético de José Gálvez y Percy Gibson refuerza la idea de que, a pesar de sus arbitrarios conceptos y divisiones generacionales, Sánchez evita entender el “posmodernismo” como un periodo separado

¹⁷¹ Un caso muy notorio es el de Cornejo Polar (1980), quien asume a partir de una lectura particular de Monguió el “postmodernismo” como el rompimiento con el modernismo, en cierta consonancia con Tamayo Vargas, pero a diferencia de Monguió, Cornejo no expande su desarrollo hasta la generación del 50. Al igual que Tamayo, asume a Eguren y a otros poetas como posmodernistas, pero a diferencia de Tamayo precisa con mayor cautela la naturaleza del fenómeno: “el postmodernismo derivó rápidamente, pero, por breve lapso, en el vanguardismo que, como “Colónida”, fue más un clima espiritual, un ámbito de inquietudes dispersas, que un movimiento literario propiamente tal” (Cornejo Polar, 1980, p. 103).

¹⁷² Saúl Yurkievich (“Poesía hispanoamericana: curso y transcurso” en *Cahiers du monde hispanique et Luso-Brasilien*, 27, 1976) asociaba corrientes literarias con “épocas” para proponer una periodización de la poesía Latinoamericana hasta la década de 1950. De tal manera, el desarrollo sería: época modernista; luego, vanguardista; después, poesía pura, existencial y surrealista; y, finalmente, neorrealista. Y Octavio Paz (“Poesía e historia. *Laurel* y nosotros” en 2014, Tomo II), también desde la perspectiva hispanoamericana explicaba que los derroteros después del modernismo se trifurcaron en: una reacción crítica a través del humor y el coloquialismo, la poesía pura como depuración y superación de los postulados modernistas, una negación radical del modernismo. Ambas posturas otorgan luces al proceso que de manera similar aconteció en nuestra lírica canónica.

del modernismo, de lo que se colige que su visión del tiempo previo a la vanguardia se concentra en un solo periodo/movimiento: el modernismo.

Probablemente, *Literatura peruana* de Augusto Tamayo Vargas sea una de las obras con más influencia y difusión en la educación escolar. Su formato y disposición del contenido se observan reproducidos en diferentes detalles de la idea de periodización que se transmite constantemente en los textos escolares. Es, por lo tanto, bastante sugerente que sea este autor el que haya encontrado la “solución” para la inapropiada referencia a ese momento al que Sánchez se refiere con el nombre del grupo “Colónida” -y, de alguna manera, también tergiversando los conceptos de Monguió- como la transición hacia una nueva expresión poética. Tamayo separa el modernismo del posmodernismo en dos capítulos (y hasta en dos diferentes tomos en la edición de 1993).¹⁷³ El problema en la posición de Tamayo Vargas se origina al concebir el modernismo restringido en algunos de sus caracteres más auspiciosos como el orden y la belleza y los derivados de estos. Para él, el cambio hacia otro tipo de expresión como los tópicos sencillos con los que se abandona el preciosismo ya implica una transformación de cara a otro periodo. Por eso, se refiere a “las escuelas que sucedieron al movimiento modernista” (Tamayo, 1993, p. 667), no a las que conformaron la vanguardia, sino a aquellos poetas que se desprendían “de la bella retórica” (Tamayo, 1993, p. 667). Para Tamayo, la escisión es radical: “Pero la verdadera revolución contra el modernismo en el Perú se inició con la generación *Colónida*” (Tamayo, 1993, p.668). La definición del posmodernismo para Tamayo, sin embargo, se encuentra plena de caracterizaciones modernistas que en lugar de argumentar un cambio de paradigma que fundamente un nuevo periodo, permiten entender la

¹⁷³ Obsérvese el contenido y las categorías irregulares que se aplican para cada tomo. Tomo II: De la emancipación/Costumbrismo y Romanticismo/Realismo y Premodernismo/Modernismo. Tomo III: Del Posmodernismo/Del Perú Contemporáneo/Índice Onomástico.

derivación del modernismo en una última fase, por cierto, pero con un evidente vínculo modernista, como se puede observar en los subrayados hechos por nosotros:

Un tanto posterior al grupo del novecientos –arielista- es el llamado, en el Perú, “Colónida”, que habría de producir transformaciones profundas en la literatura nacional. Animados por la rebeldía antihispanista y antitradicional de González Prada; lectores de escritores franceses, alemanes e ingleses; mezclando a Maeterlinck y Poe con Darío y Herrera y Reissig, pero añadiendo elementos propios de la cultura vernacular (sic.); tratando así de hacer una literatura que escapara de la ‘tradicón’ –pero siendo peruana en su originalidad- y a los rígidos moldes académicos, por otra parte; con características evidentemente nuevas y tal vez disímiles entre ellos, José María Eguren y Enrique Bustamante y Ballivián, primero; Abraham Valdelomar, Percy Gibson, Federico More, Pedro Zulen, después; y más tarde, José Carlos Mariátegui y César Vallejo, representan la modificación de nuestro lenguaje literario, la acentuación de valores literarios y culturales dentro de nuevas posiciones estéticas. Recogiendo el simbolismo de los franceses y las primeras manifestaciones de un neohumanismo europeo, esta corriente literaria va desde el infantilismo impresionista de Eguren hasta la honda resonancia telúrica y humana de Vallejo. Se suman a ellos, unas veces, Enrique Carrillo; otras, Domingo Martínez Luján y Alberto Ureta, quienes, aunque formen parte de las generaciones anteriores, pueden encontrarse mejor ubicados en los prolegómenos de la tendencia posmodernista. (Tamayo, 1993, p. 668).

En otras palabras, Augusto Tamayo Vargas argumenta que los fundamentos del posmodernismo se basan en el espíritu de novedad, el cosmopolitismo, la superación del academicismo anquilosado, el eclecticismo, nutriéndose de González Prada y de los simbolistas franceses; exactamente las “fuentes” y la caracterización del modernismo como lo hemos demostrado en este capítulo. Asimismo, el crítico aplica el término “posmodernismo” como una “corriente literaria” distinta al modernismo y no necesariamente como una subdivisión de él. Como lo comenta Carlos García Bedoya: “El término Posmodernismo resulta demasiado amplio si se pretende caracterizar una corriente estética” (García Bedoya, 2004, p. 44). Y es así como lo asumen los textos

escolares que alejan la percepción de poetas como Eguren, Valdelomar y hasta César Vallejo de los principios rectores del modernismo. Es indudable la diferencia de estos tres poetas en relación con González Prada o con Chocano; sin embargo, plantear un periodo semejante a la jerarquía del modernismo en una fase que se desarrollaría en pocos años hasta la llegada de la vanguardia resulta una complicación insostenible e innecesaria cuando nos estamos refiriendo estrictamente a la poesía. La diferencia entre Eguren, Valdelomar y Vallejo de los primeros modernistas determina una última fase del espíritu y del reconocimiento de un vínculo con él¹⁷⁴ y no una ruptura como evidentemente sí se puede entender con el arribo de la vanguardia. Si el posmodernismo marca un cambio radical que anula el modernismo, podría estudiarse quizá en la narrativa, porque esta ruptura no se observa definitivamente en la poesía que se siguió publicando, especialmente por Valdelomar con las formas ordenadas de “Tristitia” o “El hermano ausente en la cena pascual”. El problema de asumir el término “posmodernismo” implica la posibilidad de confundir categorías como “etapa”, “corriente literaria” o “periodo”; pero, como ya se mencionó, también se encuentra latente el riesgo de malinterpretar y confundir esta etapa posmodernista con la posmodernidad cuando se hace referencia a un poeta posmodernista que no necesariamente significa un poeta posmoderno.

Si bien Wáshington Delgado menciona al “postmodernismo” en el título de su capítulo VI, no lo aborda con ese nombre como un periodo independiente del modernismo, sino lo entiende a partir de la tercera etapa que propone, denominada “modernismo final”. Por lo tanto, no asume el posmodernismo como un periodo poético de transición que equivalga al modernismo. Más bien, incluye un esclarecedor “Apéndice” en su historia que permite explicar la necesidad por entender el posmodernismo, más allá de la poesía:

¹⁷⁴ El resumen de esto se encuentra en la dedicatoria de “Los dados eternos” de César Vallejo en *Los heraldos negros*: “Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro.”

Repetidamente hemos consignado, en el texto de este libro, que las demarcaciones temporales resultan difíciles y complicadas en una historia literaria. Hemos dicho, por ejemplo, que los géneros literarios no avanzan paralelamente ni al mismo ritmo. Ahora queremos indicar que una teoría, aparentemente muy fina como la de las generaciones no resulta tampoco muy exacta. Para el caso del modernismo hemos elaborado un breve cuadro de autores y obras cuyo examen resulta sugestivo; al examinar este cuadro podemos notar que poesía y narración no marchan juntas: aquella aparece primero, la segunda perdura cuando la poesía modernista es ya historia, pues *Alma América* significa la madurez del verso modernista en 1906, mientras que en la novela esa madurez sólo se alcanza con *Matalaché* en 1928. El cuadro también nos enseña que la fecha de nacimiento de un autor no es determinante para su ubicación en la historia literaria: Eguren nace un año antes que Chocano, pero su primer libro, *Simbólicas*, se publica dieciséis años después que *Irás santas*, el primer libro de Chocano; por tal razón hemos considerado a Eguren, en nuestro estudio como perteneciente a la última etapa del modernismo y no a la primera. (Delgado, 1984, p. 173).

Nuestra propuesta, en este punto, consiste, por lo tanto, en reconocer el modernismo como el primer periodo canónico de nuestra poesía y, de ser necesario, ubicar en él hasta tres momentos que de ninguna manera superan la jerarquía de una división interna. De esta manera, pretendemos anular el concepto de “posmodernismo” para la periodización de la poesía peruana, entendido como un periodo “externo” al modernismo (es decir, con igual valor periódico que este) y que se justifica por tratarse de una transición hacia la vanguardia. Así, seguimos la interpretación que Octavio Paz, pensando en la poesía latinoamericana, hace del término en *Los hijos del limo*:

Se trata de una tendencia *dentro* del modernismo: las notas características de estos poetas –la ironía, el lenguaje coloquial– aparecen ya en Darío y en otros modernistas. Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese seudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los posmodernistas? (Paz, 2014, pp. 379-380).

No se trata de negar para los futuros textos escolares el carácter transitivo del posmodernismo, sino de ordenar las categorías e insertarlo en una periodización funcional de coherentes jerarquías como la que proponemos con nuestra tesis.

3.2.3. Representantes

Para reafirmar que el posmodernismo poético constituye una extensión final del ecléctico modernismo peruano (es decir, su última fase o etapa) proponemos una breve revisión de los poetas canónicos que reflejan el modernismo de tal manera que, en cuanto a su producción poética, espontáneamente surgirán los vínculos con el movimiento modernista, con mayor énfasis que los evidentes rasgos que los separarían en otro periodo. Estos rasgos señalan sí una evolución, pero que no llega a situar la producción de estos poetas posmodernistas en la jerarquía de un nuevo periodo como la vanguardia, por ejemplo. Teniendo en cuenta la abundante bibliografía de investigación que se ha realizado sobre ellos y la reiteración en textos como historias, antologías, diccionarios, libros escolares, entre otros, los autores canónicos que representan nuestro modernismo son: Manuel González Prada, José Santos Chocano, José María Eguren, Abraham Valdelomar y el primer César Vallejo. Esto mismo sugiere, por ejemplo, César Toro Montalvo cuando afirma quiénes figuran como los poetas fundadores de la poesía moderna peruana.

Durante las tres primeras décadas del presente siglo, la poesía fundadora peruana logró suscitar ecos, anunciar modelos, aperturas y confirmaciones que repercuten dieciocho lustros hasta nuestros días. Obviamente, los estilos impuestos han sido superados por las nuevas generaciones de poetas peruanos, aun cuando muchos de esos modelos causaron furor, hoy la poesía peruana toma otros rumbos definidos. Pues bien, de un modo u otro, el introductor o precursor de la poesía contemporánea en el Perú, es Manuel González Prada, y es una de las figuras centrales del modernismo hispanoamericano. Trajo consigo el aire de cosmopolitismo a la poesía peruana de

nuestros tiempos. En efecto, González Prada inaugura, auspicia, (aunque su primer libro *Minúsculas* apareció en 1901, tardíamente), edificó o plasmó la nueva poética peruana.

Vallejo, Eguren o Valdelomar, en cierto modo son deudores de Prada, lo consideraban su “maestro” y único intelectual de la época con quien podrían confiar sus aspiraciones y motivos.

En efecto, bajo esta impronta modernista lo acompañará José Santos Chocano, con esa poesía vibrante y de salón. (Toro Montalvo, 1996, pp. 13-14).

Estos poetas resultan ser los canónicos tanto en historias como en las principales antologías que reflejan el proceso de la poesía peruana (como se puede observar en las tablas adjuntas al final de este capítulo).

“Los casos particulares del precursor González Prada –poeta en ‘soledad querida’- y Eguren –perpetuo solitario-, aparecen dentro de un proceso natural que, empezando en la oscura raíz, hundida en el diálogo con el propio destino, revienta en flor musical vibrante fruto de encontrados vientos y de tercas resistencias esenciales.” (Sánchez, 1981, p. 1126)

Con estas palabras, Luis Alberto Sánchez destaca a dos poetas axiales del modernismo para cerrar el capítulo quinto (“Democracia y modernismo”) de la sexta parte de su historia. Asimismo, reconoce a Chocano dentro de los poetas modernistas canónicos y a Eguren, como parte de la lista de “poetas al margen del rito”, para explicar su actitud artística *sui generis* en nuestra poesía. Por otro lado, considera a Valdelomar bajo la influencia del modernismo, pero lo asocia, evidentemente con *Colónida*, nombre que utiliza casi como un rótulo de la misma jerarquía que el modernismo o, más bien, posmodernismo. En cuanto a Vallejo, también lo incluye como un “colónida” en sus comienzos modernistas para explicar, al final del capítulo sexto con el que cierra la séptima parte (“Los contemporáneos”), que se trata de una poesía “de las más representativas, insólitas y profundas del idioma” (Sánchez, 1981, p. 1350). Augusto Tamayo (1993) subraya, por supuesto, los roles fundamentales que jugaron González

Prada y Chocano, aunque les dedica buena reflexión a los otros poetas modernistas: Domingo Martínez Luján, Leonidas Yerovi, José Eufemio Lora y Lora; a los poetas del novecientos: José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Alberto Ureta; y a los posmodernistas: José María Eguren, Enrique Bustamante y Ballivián, Abraham Valdelomar, entre otros “colónidas”, como Percy Gibson, César Atahualpa Rodríguez, y César Vallejo, del que destaca “resonancias posmodernistas” en su primer libro. Wáshington Delgado (1984) se detiene en González Prada (“y el pensamiento social”), en Chocano (“y la afirmación de la poesía”) y en Eguren y Vallejo (con énfasis en su etapa vanguardista), mientras que los demás son solo citados en diferentes acápites (incluido “El movimiento Colónida”). Antonio Cornejo Polar (1980) también dedica acápites a González Prada y a José Santos Chocano, a José María Eguren y a César Vallejo. Mientras que Toro Montalvo (1996), considerando la poesía peruana en estricta cronología del siglo XX, ofrece acápites para José María Eguren y César Vallejo. Por su parte, James Higgins los difumina en su título general “Poesía de la República (1821-1919)”. Finalmente, Ricardo González Vigil (2004a) dedica una breve reflexión en el orden de su periodización interna del modernismo a los poetas: Manuel González Prada, Carlos Germán Amézaga y Nicanor A. della Rocca de Vergalo en “El premodernismo (1886-1895)”; José Santos Chocano, Ventura García Calderón y José Antonio Román en “Apogeo modernista (1895-1910)”; y José María Eguren, Abraham Valdelomar y César Vallejo en “El posmodernismo (1911-1922)”.

En un interesante libro titulado *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*, Luis Lino estudia, por primera vez, bajo el aspecto del ritmo y del carácter modernista del contenido, a tres autores que prefiere sintonizar en la misma línea estilística. La tesis de Lino sostiene que estos tres poetas se deben apreciar como modernistas y el análisis que desarrolla -a partir de “Para verme con

los muertos”, “Los cuervos” y “Canción de la india” de González Prada; la revisión de “¿Qué es la vida?”, “Eternal”, y el análisis de “Fugaz”, “La viajera desconocida”, “Abre el pozo su boca” de Valdelomar; la percepción de *Simbólicas* y el análisis de “Motivos”, “La tarda”, “Pedro de acero” y “Las torres” de Eguren- confirman las filiaciones más allá de la ruptura en periodos diferentes. Consciente de la división que parte de la crítica e historia literarias sostiene como una distinción de estos autores en “premodernista” y “posmodernistas”, Lino explica la innecesaria separación en periodos distintos de estos autores como poetas, pues su estilo mantiene una tendencia común modernista y, en todo caso, la evolución entendida como “posmodernismo” se podría asumir como una etapa interior del modernismo, tal y como afirmamos en nuestra tesis.

Es posible apuntar que González Prada, Valdelomar y Eguren también percibieron la necesidad de renovar, experimentar, buscar, un nuevo lenguaje tanto en expresión como en contenido. [...] en las maneras de mirar el “postmodernismo” existe la orientación que busca un conjunto de características a nivel lingüístico y poético que los diferencie de la práctica literaria anterior; así como también, la mirada que lo percibe como un momento residual. [...] El lector del texto posmodernista [...] se encuentra afinado en una realidad histórica, social, lingüística y cada vez menos elitista. La voz textual interactúa con su habla cotidiana y sus prosaísmos. [...] [Así, Valdelomar] abre caminos y se inscribe en el área del posmodernismo; sin embargo, tal y como lo desarrollaremos en el tercer capítulo, evidencia que la forma o recipiente de sus versos corresponden al código modernista. (Lino, 2013, pp. 44-48).

En este sentido, siguiendo las ideas sobre el modernismo de Schulman, y las de Herve Le Corre (en *Poesía hispanoamericana posmodernista*) sobre el posmodernismo, Lino concluye que los tres poetas son modernistas y que la diferenciación en el tratamiento del contenido podría ameritar ubicarlos en la última etapa del desarrollo del movimiento y no en otro periodo radicalmente diferente de él o, peor aún, de transición. Si bien Manuel

González Prada es un particular escritor, fundamental bisagra entre el romanticismo, el positivismo, el realismo y el modernismo, nos encontramos ante un poeta netamente modernista, cosmopolita, como lo señala Mariátegui. Y si en *Minúsculas* (1901) ya aparecía el abanico de formas ajenas a la poesía que se venía escribiendo, *Exóticas* (1911, mismo año de publicación de *Simbólicas* de José María Eguren) expresa novedades métricas y estróficas en la sintonía del modernismo de Rubén Darío, como lo refiere Sánchez. Para no insistir en la forma, en “Cuando reclina la nevada mano” de su primer libro, aparece la niña, como personaje semejante en Martí, en Darío y, por cierto, en Eguren. “Risueña”, “argentada ruta”, “brumas de la tarde” aluden al universo de otros mundos modernistas. En “Desde el instante de nacer”, como un ejemplo entre otros, Prada insufla la reflexión existencial como Darío en “Lo fatal”. Y en el poema “Cosmopolitismo” deja un sello indeleble del espíritu modernista. No es nuestra intención aquí analizar la obra del poeta, sino de corroborar con ejemplos breves, desde su primer libro, lo que avala la crítica y la historia: Manuel González Prada es un modernista “avant la lettre” (en palabras de Max Henríquez Ureña), con un tecnicismo reconocido tanto por José de la Riva Agüero como por Mariátegui, quienes lo alejan, probablemente, más de la poesía del romanticismo, mientras lo sitúan inmediatamente en la renovación modernista.

Así como González Prada resulta imprescindible para el canon, José Santos Chocano probablemente mantendrá por muchos años más su vigencia como representante de nuestro modernismo. Sin embargo, cabe considerar que la rivalidad con González Prada y, sobre todo, con Darío, y los excesos en su vida, así como la grandilocuencia de su poesía, han atizado el fuego con el que se forjó la figura del poeta en un estereotipo que

se remite a la declamación escolar.¹⁷⁵ Es innecesario confirmar el carácter modernista de Chocano -dado el reconocimiento popular y de la crítica como el modernista peruano por antonomasia- y es imposible suprimirlo de la historia de nuestra poesía del siglo XX; sin embargo, la observación de nuestra tesis se orienta a menguar y balancear la valoración de este autor a partir de nuevas dimensiones equilibradas. Sería conveniente no repetir la poesía de Chocano como un ejercicio del estereotipo de la poesía que se puede declamar. Esta frágil reproducción de un emblema poético solo aleja más a los principiantes alumnos escolares de la idea amplia de la poesía y la restringe a la rima, el movimiento de brazos y la voz en cuello para cantar los grandes temas nacionales o amorosos. Chocano ha mantenido demasiado tiempo los laureles en las escuelas nacionales peruanas sin que se pare mientes en una alabanza cuestionable en poemas como “Los caballos de los conquistadores”,¹⁷⁶ uno de los más citados en la antologías, donde con exceso se rinde culto más a un arma de aniquilamiento (“En mitad de los fragores/ decisivos del combate,/ los caballos con sus pechos/ arrollaban a los indios y seguían adelante”), que a un símbolo de uno de los lados de los que el mismo Chocano se sentía orgulloso; no por cierto, el lado de los andes de plata, sino el del león de oro de su “Blasón”.¹⁷⁷

Una analogía de base para describir nuestro modernismo podría ser: Chocano es a la exteriorización y la altisonancia, como Eguren a la interiorización y a lo difuso y

¹⁷⁵ Acerca del desbalance en la sobrevaloración de Chocano remitimos, como complemento de esta idea, los argumentos de José Miguel Oviedo (1997) que resumen clara y adecuadamente el punto entre las páginas 354-358 (“Chocano, el gesticulador”).

¹⁷⁶ Compárese el tópico equino de este poema modernista de Chocano con el tratamiento de la imagen en “Los caballos blancos” de González Prada o con el de “El caballo” de Eguren para observar los diferentes tonos, perspectivas y alternativas con que se cuenta en el modernismo peruano, en lugar de repetir una y otra vez una fórmula poética para recitar o declamar en voz alta en la escuela. Sobre el exceso de la loa de este poema, véase Cornejo Polar (2017), pp. 85-89.

¹⁷⁷ Ya afirmaba Mariátegui en 1928: “José Santos Chocano pertenece, a mi juicio, al período colonial de nuestra literatura. Su poesía grandilocua tiene todos sus orígenes en España. Una crítica verbalista la presenta como una traducción del alma autóctona. Pero este es un concepto artificioso, una ficción retórica. Su lógica, tan simplista como falsa, razona así: Chocano es exuberante, luego es autóctono. Sobre este principio, una crítica fundamentalmente incapaz de sentir lo autóctono, ha asentado casi todo el dogma del americanismo y el tropicalismo esenciales del poeta de *Alma América*” (Mariátegui, 1995, p. 194).

enrarecido. Basta comparar los sendos poemas “Blasón” de cada poeta para apreciar al cantor en un universo exuberante de blanco aventurero o indio emperador, y a la subjetiva voz poética que refiere un universo mucho más intimista de una “infantil” niña, pleno de colores, lugares y gestos que insinúan relaciones y situaciones no del todo claras y, más bien, muy sugerentes.¹⁷⁸ Si González Prada fue nuestro modernista de corte especialmente parnasiano, Eguren destacó más como simbolista y, tal vez, por ello, ambos poetas representan los dos pilares de nuestro modernismo. El trabajo métrico de Eguren constituye uno de los ejes de sus primeros libros modernistas, *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916), y el exotismo y la experimentación con los colores de Eguren entonan también con las coordenadas musicales, exóticas y cromáticas de Darío,¹⁷⁹ pero en un estilo bastante propio y, por lo mismo, sumamente significativo para nuestro modernismo. Acerca de la oscuridad simbolista del poeta cabe profundizar en el carácter íntimo de su universo donde destacan tanto el exotismo (“cual mágico sueño de Estambul”, “lámpara vespertina de las rosas de Oriente”, “Mis voces oscuras, mi suerte lontana/ sueños recorren la arena germana”, por citar algunos ejemplos al azar de “La niña de la lámpara azul”, “La ventana de la tarde” de *Motivos*, “La Walkyria”,

¹⁷⁸ BLASÓN (Chocano) Soy el cantor de América autóctono y salvaje:/ mi lira tiene un alma, mi canto un ideal./ Mi verso no se mece colgado de un ramaje/ con vaivén pausado de hamaca tropical...// Cuando me siento inca, le rindo vasallaje/ al Sol, que me da el cetro de su poder real;/ cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,/ parecen mis estrofas trompetas de cristal.// Mi fantasía viene de un abolengo moro:/ los Andes son de plata, pero el león, de oro;/ y las dos castas fundo con épico fragor.// La sangre es española e incaico es el latido;/ y de no ser Poeta, quizá yo hubiera sido/ un blanco aventurero o un indio emperador.

BLASÓN (Eguren) A niña que dulces amores sueña/ la persigue el Duque de los halcones;/ y si no mienten las fablas de la dueña,/ se acercan doradas tribulaciones.// En la roja almena canta el autillo/ y con miriñaque beldad se asoma;/ y tiene encendido el dulce carrillo,/ murmura y tiembla como la paloma.// La urraca se oculta. La niña mira/ con sus ojos zarcones la aspillera,/ ya con aliento de rosa suspira,/ ya el cintillo descoge lastimera.// Vienen la coja reina y los nobles;/ rauda el Duque procura alejamiento;/ pero las ayas de los fustes dobles,/ la aurora predicen del sufrimiento.

¹⁷⁹ “Herencia simbolista puede considerarse otro rasgo típico del modernismo: el uso de la sinestesia, esa sutil conjunción de fenómenos disímiles del mundo sensible que permitía, como dijo Darío, «pintar el color del sonido, [sentir] el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas». A propósito de esto se ha hablado de un «impresionismo» modernista que refleja los íntimos repliegues de su mundo interior, su desasosiego existencial y su persecución de lo eterno en lo instantáneo” (Oviedo, 1997, p.229).

respectivamente), cromáticas metáforas de lo insondable (“Falcones reyes/ batallan en lejanías/ de oro azulinas”, “Va a la ciudad que duerme parda/ por la muerta avenida,/ y sin ver el dolor distraída/ la Tarda”, “¡Cómo me siguen con murientes ojos!/ con las cruces azules/ y pensamientos rojos.”, otros tantos ejemplos de “Los reyes rojos”, “La Tarda” e “Hisperia”, respectivamente), como el erotismo (“Y a los pórticos y a los espacios/ mira la novia con ardor.../ son sus ojos dos topacios/ de brillor/ [...] ¿Quién al gran Duque entretiene...;/ ya el gran cortejo se irrita?.../ pero el Duque no viene;.../ se lo ha comido Paquita” de “El Duque”, “Tras las celosías,/ esperan las damas,/ paladines que traigan de amores/ las puntas de llamas” de “La ronda de espadas”, “Ágil y risueña se insinúa,/ y su llama seductora brilla” de “La niña de la lámpara azul”).¹⁸⁰ En consonancia con González Prada, Eguren incidió en el cosmopolitismo con sus “Lieden” y, asimismo, sus “Nocturnos” lo emparentan con las composiciones modernistas del colombiano José Asunción Silva, el nocturno de Julián del Casal, el de Darío o con el de Abraham Valdelomar. Resulta, de esta manera, bastante forzado intentar separar la poesía de Eguren del modernismo en un periodo o corriente diferente llamada “postmodernismo”. De la misma forma, pretender asociar el trabajo poético de Abraham Valdelomar a *Colónida* y crear un periodo diferente al modernismo a partir de ello, implica un esfuerzo innecesario, una espera de las peras del olmo, pues, como insiste Luis Lino, las formas de la poesía de Valdelomar se visten de modernismo. Los vínculos con los que el investigador une “La casa misteriosa” de González Prada con “Casa vetusta” de Eguren y “La casa” de Valdelomar, (dinámica del ritmo, impulso métrico y expectativa frustrada, la intención modernizante y de renovación en la inclusión de lo extranjero, entre otros

¹⁸⁰ Este es semejante al carácter de erotismo al que se refiere Estébanez en su diccionario cuando explica el modernismo hispanoamericano en general: “El erotismo concebido como anhelo de liberación y de paz, con la consiguiente idealización de la mujer como sublimadora del amor (al estilo de P. Verlaine) o como tendencia decadentista de autodestrucción, al asumir el carácter diabólico y degradador de sirena o prostituta en la línea de Baudelaire. El erotismo es frecuente en la poesía de Rubén Darío (con su mundo de sátiros, ninfas y culto al desnudo femenino) y también en Valle Inclán.” (Estébanez, 2008, p. 687).

puntos) además de las intertextualidades entre Eguren y Valdelomar (personajes y lugares, perspectiva del enunciador que presencia, etcétera) evidencian la pertenencia de los tres autores a una misma sensibilidad poética de fondo: el modernismo. Además, cabe considerar que Valdelomar teorizó –al igual que González Prada en “Ortometría”- sobre la forma poética y el ritmo en la primera parte su texto “Belmonte, el trágico”.

Para Estuardo Núñez, el carácter modernista de la poesía de Valdelomar resultaba más que evidente:

En Valdelomar asoma un Paul Morand, una prosa desenfadada e ingeniosa, una imaginación liberada de antiguos moldes, un humorismo ágil, precisable en sus *Cuentos yanquis*, y en sus Neuronas encuentra Jorge Basadre cierta proximidad a las “greguerías” de Gómez de la Serna. Así despuntaba Valdelomar en la prosa. Mas en poesía, no precisaba aún la línea de la nueva lírica, ni aún la línea equívoca que eligieron algunos poetas posteriores. (Núñez, 1938, p. 11-12).

Basta con observar los poemas que Valdelomar difundió en la antología *Las voces múltiples*¹⁸¹ para tener una muestra cabal del carácter modernista de sus versos. Si se toman sus famosos “Tristitia” y “El hermano ausente en la cena de Pascua”, la regularidad de los sonetos junto a la elección de palabras –si no rimbombantes ni oscuras, de ninguna manera coloquiales- estilizan su poesía modernista. Sin embargo, la modernidad también se aprecia en sus tópicos: el cosmopolitismo (“Luna Park”), el simbolismo –no tan radical como Eguren- en seres y situaciones (“La viajera desconocida”, “Fugaz”, “Nocturno”), los trazos cromáticos y sonoros (“Y vi entre la negra sombra de las telas/ cual suave conjuro de Hada Melisanda,/ entre terciopelos, a nobles abuelas/ reír en sus golas de telas de Holanda” de “La evocación de las abuelas” o “mirada azul, la misma silenciosa mirada”, cromática sinestesia de “Confiteor”), el exotismo y preciosismo darianos (“en

¹⁸¹ Los poemas aquí referidos son: “El árbol del cementerio”, “Fugaz”, “Tristitia”, “Nocturno”, “El conjuro”, “Tríptico”, “La viajera desconocida”, “Luna Park”, “El hermano ausente en la cena de Pascua”, “Confiteor”.

sus coronas duermen flores marchitas/ y en la paz campesina son las mezquitas/ donde ora el hada del bosque, gentil.// Las granadas redondas como joyeles/ son ánforas que guardan purpúreas mieles/ como la sangre del rubí,/ y ofrecen a los ojos formas poliedras/ talladas y bermejas líquidas piedras/ en rota esfera de marfil” de “Evocación de las granadas”). La poesía de Valdelomar quedó dispersa más allá de la antología mencionada y se recopila en “Obras”¹⁸² donde se pretende exponer un canon textual que el poeta no logró fijar en un libro conceptual. Siguiendo la tradición de palabras creadas por Eguren, por ejemplo, Valdelomar acuña “Desolatrix” “Tristitia” o “Confiteor” que siguen hasta cierto punto un ejercicio que Vallejo desarrollará al máximo en su etapa vanguardista con “Trilce”. Y es en relación con Vallejo que también Valdelomar destila intermitentemente el tema familiar y provinciano, así como imágenes cotidianas (de lo que se vale la crítica para abducirlo del modernismo en un “periodo posmodernista”), algunos muy sugerentes de una filiación temática entre ambos, en los poemas que no se encuentran en *Las voces múltiples*: “Las últimas tardes”, “Sobre la tierra estéril se arrastraban los hombres”, “La aldea encantada”, “La queja de Llaktan Manay por su prometida”, “Tríptico aldeano”, “Ofertorio”, “A mis hermanos José, Roberto y Anfiloquio”, “Vamos al campo, César. Pon tu mano en mi brazo”, “Epistolae liricae ad electum poetam juvenem”. A pesar de esto, entre su poesía, también se hallan otros poemas de corte netamente modernista, donde es inevitable reconocer el estilo e influjo de características canónicas: “Los pensadores vencidos” (dedicado a José Gálvez), “La ofrenda de Odhar”, “Los violines húngaros”, “La tribu de Korsabad (Fantasía oriental)”, “Íntima”, “La torre de marfil”, “Baladas”, “En la quinta del virrey Amat”, “Desolatrix”, “Última rosa”, “Acuarela”, “Ritornello”, “En la página azul”, “Ofrenda”, “Credo profano”, “Blanca la novia”.

¹⁸² Por ejemplo, *Obras escogidas* Lima: Ediciones Hora del Hombre, 1947; *Obra poética* Lima: Congreso por la Libertad de la Cultura, 1958; *Obras: textos y dibujos* Lima: Pizarro, 1979; *Obras* (Tomo I) Lima: COPE, 2000.

El caso de César Vallejo, como bien se sabe, es el de un punto medular de toda nuestra poesía peruana. No existe un poeta más deliberante e influyente que él para la poesía peruana del siglo XX, sobre todo, desde la segunda mitad. Al igual que González Prada, Vallejo resulta ser una bisagra entre el modernismo (en su fase final posmodernista) y la vanguardia.¹⁸³ Pero el Vallejo que nos ocupa en este punto es el modernista, el que se encuentra en la mayoría de poemas de su primer libro *Los heraldos negros* (1918) con el que comienza a cerrarse la producción innovadora del modernismo. Más allá de *Los heraldos negros*, se encuentra la vanguardia radical del magnífico *Trilce* (1922), obra también de Vallejo que “inaugura” la vanguardia peruana.¹⁸⁴ El modernismo poético de Vallejo es evidente y confeso, como ya se mencionó, partiendo de la dedicatoria de “Los dados eternos”, una suerte de tributo a su maestro González Prada. Sin embargo, Cintio Vitier reclama un vínculo evidente entre Vallejo y “el primer gran poeta hispanoamericano que tiene conciencia de la modernidad” (Oviedo, 1997, p. 249), José Martí:

Debo en cambio a Juan Larrea el aporte y comentario de una cita de Martí hecha por Vallejo, a propósito de Espronceda, en su tesis universitaria. *El romanticismo en la poesía castellana* (1905), donde el autor de *Rendición de espíritu* percibe un antecedente del poema inicial y clave de *Los heraldos negros*. [...] «¿No se respira en estos dichos –me escribe Larrea- la atmósfera de los ‘Heraldos Negros’? A mí me parece muy probable su relación con el poema de ese mismo título. El inmenso hombre pálido, vestido de *negro*, bajo cuya influencia se sienten tremendos golpes en el cerebro *sin saber* lo que se desea, me parece inspirar bajo cuerda el ‘Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé’. Claro que con ello se mezcla posiblemente el concepto de *heraldos rojos* del

¹⁸³ Cabe destacar, una vez más, la elección de poetas en consonancia con la propuesta de José Carlos Mariátegui. En este caso, Vallejo coincide con el inicio del tercer periodo de la literatura peruana -según Mariátegui-, es decir, el periodo “nacional”.

¹⁸⁴ Sobre el carácter “fundacional” de *Trilce*, hacemos nuestra también la opinión de Jorge Cornejo Polar en “Notas sobre el indigenismo y vanguardia en el Perú”: “*Trilce* [...] en 1922 marca el punto de partida de la poesía hispanoamericana contemporánea y es el gran libro de la vanguardia a la manera vallejana”. (Higgins, 2003, p. 201). Y sobre el carácter fundador de Vallejo, seguimos a Washington Delgado: “Si Eguren es, principalmente, el cancelador del modernismo, Vallejo, que participa también es esa tarea de cancelación, es el fundador efectivo de la nueva poesía peruana” (Cornejo et al., 1982, p. 91).

‘Canto de la sangre’, más el anuncio de la *muerte* de ‘Heraldos’, uno y otro poema de *Prosas Profanas*. Es un detalle nimio si se quiere, pero que manifiesta el codo con codo existente entre Vallejo, Darío y Martí.» ese ‘codo con codo’ sin duda forma parte de la herencia más viva del modernismo. (Schulman, 1974, p. 17).

Son innumerables los trabajos y libros donde se sustenta la filiación modernista de *Los heraldos negros*¹⁸⁵ y es evidente que Vallejo está ejecutando un lenguaje propio en busca de su originalidad basado en el espíritu y el eclecticismo modernista. Por lo tanto, el “primer” Vallejo cierra la serie de autores que han sido consagrados por el canon como los representantes del modernismo peruano. Estos son los que podrían revisarse en los colegios y en niveles básicos de educación superior. Por otro lado, cuando mencionamos que el modernismo se cierra con Vallejo y la publicación de *Los heraldos negros* en 1918, no afirmamos, evidentemente, que el modernismo se acabó de pronto. Después de esto, siguieron apareciendo obras de orden modernista, pero ningún texto fue determinante como el primer libro de poemas de Vallejo para entender que el espíritu inicial del movimiento entraba en decadencia y se abría una nueva vía al siguiente periodo: el vanguardismo, con un radical cambio inicial en relación con la estética anterior. Más allá de los cinco poetas modernistas canónicos, la lista de autores se extiende a través de los

¹⁸⁵ En realidad, la bibliografía sobre Vallejo en líneas generales resulta de por sí abundante. Como primera referencia sobre los estudios del carácter modernista del primer libro de Vallejo, obsérvese la “Introducción” de Paolo de Lima a la reciente edición de *Los heraldos negros* de 2016 publicada por la Universidad César Vallejo; especialmente en las páginas 10 a 13. En el mismo sentido se encuentra Efraín Kristal en el prólogo de su edición de *Los heraldos negros* de 2009, sobre todo en sus primeras páginas dedicadas al carácter del libro. Por otro lado, Ricardo González Vigil, reconocido vallejista, ofrece una nutrida bibliografía tanto en su edición del BCP (1991) de *Obras completas* (donde solo se encuentra la poesía de Vallejo) como en su libro *Claves para leer a César Vallejo* (Lima: San Marcos, 2009), a los que también remitimos. Asimismo, algunos aspectos de la vigencia modernista de Vallejo que continúan explorándose se pueden hallar en el libro de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi *César Vallejo. Textos rescatados* Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009. Cabe citar, además, el texto de Jorge Wiese “Vallejo contra Bécquer: gnosis y agnosis en la ‘Rima I [11]’ y en ‘Los heraldos negros’” (en Asociación Internacional de Hispanistas, Congreso de la AIH. Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur. Sección V, pp. 577-589. Buenos Aires, enero 2016), donde se explica el carácter modernista con acento original del propio Vallejo en el libro de poemas (p. 587), pero, a la vez, se observan las reminiscencias o concordancias con el romanticismo en el poema que inicia el libro (p.579).

siguientes nombres recurrentes que pueden estudiarse en especialidades y trabajos circunscritos al movimiento:¹⁸⁶

Autor	1° publicación	Última publicación
Domingo Martínez Luján	<i>Evangeleida</i> (1983)	---
Enrique A. Carrillo	<i>Ápice (poesías escogidas)</i> (1930)	---
Leonidas Yerovi	<i>Obras de Leonidas N. Yerovi. Poesía lírica</i> (1921)	---
Luis Fernán Cisneros	<i>Elegía a la muerte de Jorge Chávez</i> (1911)	<i>Todo es amor</i> (1933 3° ed. Con correcciones y añadidos)
José Eufemio Lora y Lora	<i>Anunciación</i> (1908, póstumo)	---
José Gálvez	<i>Bajo la luna</i> (1910)	<i>A Lima (Canto jubilar)</i> 1934
José Fiansón	Poemas dispersos en varias publicaciones desde 1890	<i>Homenaje al poeta coronado José Fiansón, El "poeta de la Villa del Sol"</i> (1948, recopilación)
Ventura García Calderón	<i>Frívolamente</i> (1908)	<i>Cantinelas</i> (1920)
Enrique Bustamante y Ballivián	<i>Elogios, Poemas paganos y místicos</i> (1910)	<i>Junín</i> (1930)
Alberto Ureta	<i>Rumor de almas</i> (1911)	<i>Elegías de la cabeza loca</i> (1937)
Percy Gibson	<i>Evangelio democrático</i> (1915)	<i>Yo soy</i> (1950)
Federico More	<i>Miosotis</i> (1908)	Poemas incluidos en <i>Las voces múltiples</i> (1916)
César Atahualpa Rodríguez	<i>La torre de las paradojas</i> (1926)	<i>Ofrenda lírica</i> (1975, póstumo)
Augusto Aguirre Morales	<i>Flor de ensueño</i> (1906)	<i>Devocionario, oraciones, saudaes y homilias</i> (1926)
Nicanor de la Fuente (a) Nixa	<i>Las barajas y los dados del alba</i> (1937)	<i>3 poemas</i> (1995)

186 Otros poetas modernistas que aparecen en historias y antologías generales en el límite del siguiente periodo son: Óscar A. Imaña, María Wiesse, Alberto Rivera de Piérola, Dante Nava, Alfredo González Prada, Luis Berninzone, Pedro Barrantes Castro, Daniel Ruzo, José Chioino Marsano, Eloi B. Espinosa, Alberto Pita y Armas, Blanca Luz Brum.

Carlos Germán Amézaga	<i>La leyenda del caucho y el Señor de los Milagros</i> (1923)	<i>Cactus</i> (1981)
Alcides Spelucín	<i>El libro de la nave dorada</i> (1926)	<i>Las paralelas sedientas</i> (1938)
Alberto Guillén	<i>Prometeo</i> (1918)	<i>Cancionero</i> (1934)
Juan Parra del Riego	<i>Polirritmos</i> (1922)	(obra vanguardista)

Antes de cerrar la revisión del modernismo peruano, cabe realizar una digresión bajo el enfoque de la teoría que Hugo Friedrich desarrolla en su clásico libro *Estructura de la lírica moderna* (1974), en el cual precisa, evidentemente, las bases del carácter moderno de la lírica contemporánea. Para el crítico alemán, la modernidad en poesía se entiende desde la perspectiva de una estética basada en la disonancia y una distinta y compleja inteligibilidad, es decir, se trata de la obscuridad de la lírica moderna (Friedrich, 1974, p. 22). Para Friedrich, la estética moderna se aleja de una imitación de la realidad y se recluye en la “expresión polifónica y autónoma de la pura subjetividad, que ya no puede descomponerse en valores sensibles” (Friedrich, 1974, p. 23), sino sensoriales y sugerentes, añadimos nosotros. El cambio de una poesía mimética a una lírica que enarbole un lenguaje autónomo, matemático y mágico a la vez; un cambio de sentimientos por interioridad neutral; fragmentación; fantasía; caos; una fusión de lo heterogéneo y la conversión de lo cotidiano en extraño (Friedrich, 1974, p.40); es decir, el tránsito a la modernidad literaria se origina en los poetas franceses simbolistas de finales del siglo XIX. Sobre la base de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud se erige la percepción moderna. Y, como ya se refirió en nuestra investigación, es precisamente Charles Baudelaire, quien asume el término “modernidad” para calificar la nueva poesía: “La usa en 1859, excusándose de su novedad, pero la necesita para expresar lo que caracteriza al artista moderno, es decir, la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta”

(Friedrich, 1974, p. 47). Para Friedrich, la poesía moderna comienza con la aventura simbolista de estos poetas franceses. En este sentido, entre nosotros, José María Eguren resulta ser el poeta de quiebre para muchos críticos e historiadores, como se ha mencionado en este acápite. Primer heredero directo de los poetas malditos, Eguren es un modernista, pero a la vez nuestro primer poeta moderno en el sentido de la estructura de la lírica que propone Friedrich. Este vendría a ser el punto de contacto directo de nuestra poesía con la tradición lírica occidental moderna. La sugerencia, el universo onírico y simbólico, que transmite la sensibilidad del poeta inaugura una nueva estética para nuestro país. “Eguren no tiene ascendientes en la literatura peruana. No los tiene tampoco en la propia poesía española” (Mariátegui, 1995, p. 213) afirma José Carlos Mariátegui (1928). De manera que José María Eguren se convierte, más que González Prada o Chocano -modernistas, junto con Vallejo-, en uno de los pilares del original y moderno discurso de la poesía peruana que se desarrollará a partir del siglo XX. Este es el argumento, por ejemplo, de Ricardo Silva Santisteban para quien

El poeta fundamental del inicio de la modernidad en el Perú es José María Eguren (1874-1942). Sus primeros poemas vieron la luz en una revista limeña, casi al acabar el siglo, en 1898. Es decir, en pleno auge del modernismo. Aunque Eguren dejaría de publicar poemas durante casi una década, es en este lapso que se produce en él una profunda maduración y que, con toda evidencia, conoce la obra de Rubén Darío y de otros poetas modernistas, pero también realiza el conocimiento de la poesía simbolista. (Silva Santisteban, 2003, p. 24).

Muchas voces se han manifestado acerca de esta forma de inserción de nuestra lírica en los parámetros de fronteras internacionales. Para cuestionar o explicar el cosmopolitismo que nuestra lírica concibe en pro de la modernidad occidental en el marco de nuestra identidad literaria, se podrían citar diversos ejemplos. Baste uno más para graficar este punto sobre la asociación de lo modernista con lo moderno de la modernidad (con

disculpas de este necesario trabalenguas). De semejante opinión se muestra Jorge Eduardo Eielson, cuya tesis al respecto es recogida en palabras de Luis Rebaza (2017): “la incorporación al *continuum* de la cultura occidental tuvo lugar recientemente, a inicios del siglo XX, con Eguren y Vallejo; con ellos empieza un proceso de construcción cultural que se inicia con la producción de un resultado que es semejante o, más bien, equivalente al europeo que le es contemporáneo. Es decir, la tradición artística peruana es intrínsecamente moderna ya que se inicia en el momento histórico de inicios del siglo XX, durante el cual se ha producido en el Perú una literatura equiparable a la que se produce en ese mismo momento dentro de las tradiciones europeas” (Rebaza, 2017, p. 101-102). Esta es la directriz cuando el joven Eielson edita junto a Salazar Bondy y Javier Sologuren su antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946): lo “contemporáneo” se asume como la modernidad con que nuestra poesía ingresa en la tradición occidental “actual” para ese momento.

3.3. Segundo periodo: de la vanguardia a la generación del 50

Para comprender la evolución de nuestra lírica desde el modernismo hacia la vanguardia y la estrecha vinculación que esta tuvo con la generación del 50¹⁸⁷ –de modo que se

¹⁸⁷ En ese sentido, se podría plantear, con esta misma lógica de desarrollo creativo, el argumento de que el *boom* es parte derivada de la vanguardia narrativa latinoamericana tardía. Es decir, la lógica vanguardista evoluciona hasta alcanzar su plasmación narrativa en las formas experimentales del *boom*, durante los años cincuenta y sesenta, y, por cierto, en muchas de las características también de la narrativa de la generación del 50 peruana. Esto no resulta descabellado si se tienen en cuenta los argumentos de la tesis de Iván Schulman, para quien el modernismo se encuentra vigente en *La ciudad y los perros*, por ejemplo, y se sigue desarrollando hasta los años sesenta cuando escribió sus reflexiones. “Podríamos multiplicar los ejemplos en prueba de nuestro punto de vista, examinando obras como la de Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (1949); *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo; *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1958) de Alejo Carpentier. La evocación poética de temas y ambientes en estas y otras narraciones es, a nuestro modo de ver, una extensión y consecuencia del profundo cambio efectuado por la literatura heterogénea, artística y novedosa del modernismo. [...] La lectura de obras [...] como *La ciudad y los perros*, *Gestos* de Severo Sarduy y *El día señalado* bastará para convencernos de que, en verdad, estamos presenciando, desde el punto de vista estilístico e ideológico, una proyección del pasado sobre el presente, una etapa más en la evolución de aquel siglo modernista” (Schulman, 1974, pp. 58-59). Por citar un ejemplo desde la perspectiva de la poesía latinoamericana, el colombiano Juan Gustavo Cobo Borda sostiene también el vínculo que ha plasmado la vanguardia con su proyección en los años que

aprecie la secuencia, es decir, el “continuum” de la poesía peruana de la primera mitad del siglo XX-, habría que retomar la perspectiva de Luis Monguió y su concepción de la poesía posmodernista como aquella expresión disímil que siguió después del modernismo hasta la generación del 50. Como ya se ha manifestado anteriormente, para Monguió el concepto “postmodernismo” se refiere a las tendencias de la poesía que -negando el modernismo, es decir, reclamando una sensibilidad diferente- aparecieron después del primer periodo. Estas nuevas “corrientes” fueron: el vanguardismo, el nativismo, la poesía social y la poesía pura. Como se comprende, la revisión del libro de Monguió - publicado en 1954- llega hasta “el poeta de producción más amplia entre los jóvenes puristas, Sebastián Salazar Bondy” (Monguió, 1954, p.180). Sin embargo, en su “Contribución a la bibliografía de la poesía peruana (1915-1950)”, no solo deja claras las fechas de lo que entiende por “poesía postmodernista”, sino que alcanza a consignar las primeras obras de Jorge Eduardo Eielson (*Reinos* de 1945) y de Javier Sologuren (*Detenimientos* de 1947), dos de los pilares de la generación del 50. Esta perspectiva de Monguió nos permite asumir que, para el crítico, cabe pensar en una etapa de interacción de estas líneas poéticas que se vinculan entre sí por un momento distinto al del modernismo. En consonancia con nuestra hipótesis, el “movimiento” modernista coincide con la primera etapa de la poesía peruana del siglo XX, mientras que el cambio del sistema literario hacia la vanguardia comienza a gestar el segundo periodo de nuestra poesía durante la primera mitad del siglo XX.

En su ensayo “Trayectoria del vanguardismo peruano (Esquema de trabajo)”, que data de los años 1998 y 1999, Carlos García Bedoya (2012) expone una sugerente teoría sobre el desarrollo de la vanguardia como “una corriente enraizada en la historia, con una

siguen de 1930 a 1970 en su artículo “Poesía: nuevas direcciones (1930-1970)” en Pizarro (2013), pp. 285-310.

gravitación capaz de dejar una huella duradera en la cultura” (García Bedoya, 2012, p. 241). Existe el momento inaugural (al que se suelen restringir las percepciones limitadas del fenómeno vanguardista, sobre todo, en el Perú), pero la naturaleza de este periodo continúa pues se encuentra inserta en la continuidad que viene desde el romanticismo y que se entiende también como parte del proceso modernizador. De este último punto surge el parentesco “espiritual” de la vanguardia con el modernismo; sin embargo, su ruptura con él es notoria y, en el caso preciso del Perú, una reacción contraria también al orden instaurado con la “República Aristocrática”.¹⁸⁸ De modo que nuestra vanguardia surge en oposición intelectual también contra el modernismo peruano a partir de 1919, según García Bedoya, en un proyecto que alcanza el año 1933 con el hito del final de “Amauta” (cerrada en septiembre de 1930 y la muerte de Mariátegui que sucede previamente en abril del mismo año). A partir de este momento, surge la “posvanguardia”. Sobre la base de este término, para García Bedoya, resulta evidente que la poesía desarrollada desde la década de 1930 continúa en relación con aquella de los años 20; es decir, la vanguardia sobrevive y se desarrolla hasta los años sesenta (especialmente en narrativa) y setenta en oleadas de experimentación. Una postura similar es la que sostiene Luis Rebaza (2017) cuando explica la continuidad de la tradición poética de la primera mitad del siglo XX reconocida bajo el concepto de lo “contemporáneo”, como lo aplicaron, por ejemplo, Eielson, Salazar Bondy y Sologuren en su antología (1946):

¹⁸⁸ Sobre la autonomía de estas tendencias a nivel latinoamericano, cabría citar a Mirko Lauer: “El modernismo había impuesto en la poesía del continente una sensibilidad latina –melodiosa, resonante, tropical- que la separó de la española, acaso para siempre. El sesgo radical que el modernismo le había dado al romanticismo europeo del siglo anterior empezó a ser cuestionado por otra poética de origen europeo. [...] Esta nueva poética futurista también tuvo elementos de réplica local de intereses y prosodias europeas, pero ya no bajo el signo del hispanismo cultural, ni la sombra de una tradicional discrepancia entre lo latino y lo anglosajón, sino con una intención deliberada y enfáticamente experimental y cosmopolita” (Lauer, 2001a, p. IX) Asimismo, cabe anotar una diferencia más sobre la percepción del poeta modernista y el vanguardista acerca de la que Lauer explica: “Deja el escenario el poeta gran señor, ficticio o real (José Santos Chocano, José Gálvez Barrenechea, Luis Benjamín Cisneros), o el propio Valdelomar, quien eligió ser la parodia zumbona de todos ellos, y entra en escena el poeta militante, mesocrático y emergente, amigo de andar en grupos y necesitado de mostrarlo, y claramente refractario al orden establecido” (Lauer, 2001a, pp. XXXIII-XXXIV).

escritores de los años cuarenta como Eielson, Salazar Bondy y Sologuren hacen uso de este último término para reclamar una tradición. Lo contemporáneo significa para ellos tanto moderno de los años veinte como contemporáneo de los años treinta y veinte de los años cuarenta, es decir, significa la continuación de una tradición modernista¹⁸⁹ nacional entendida como un todo que se establece a principios del siglo XX. (Rebaza, 2017, pp. 22-23).

Nuestra propuesta de periodización de la poesía peruana sigue también este tipo de reflexión que considera una proyección de la vanguardia y un replanteamiento de la clásica idea de que esta fue efímera como principio fundamental. Por lo tanto, proponemos que, durante la primera mitad del siglo XX, la poesía se encontró bajo dos focos de influencia que algunos entienden como movimientos: el modernismo y la vanguardia, separados por estéticas, aunque no tanto por actitudes. De tal manera que, luego del modernismo, entre 1922 y la década de 1950, se desarrolló un proceso entre lo que conocemos como la vanguardia y el nativismo o indigenismo hasta derivar con evidentes transformaciones (y excepciones) en la dualidad de la poesía pura y la poesía social que los críticos intensificaron como planteamiento -no tan válido ni afortunado- para sostener las bases de la producción de la generación del 50. Nuestra postura insiste en la continuidad que se aprecia a partir del flujo de la poesía (secuencia lírica) durante la primera mitad del siglo XX.¹⁹⁰ Asimismo, la interacción que se aprecia con el modernismo y la vanguardia se funda en “críticos, como Peter Nichols, [quienes] ven que

¹⁸⁹ Para Rebaza, el término tradición “modernista” se aplica en el mismo sentido del “modernism” anglosajón, es decir, lo que constituye la fuente moderna de la vanguardia que, en la reflexión de algunos de los poetas de la década de 1940 se sostenía sobre la base de una armonización “del ‘europeísta’ Emilio Adolfo Westphalen y del ‘andeanista’ José María Arguedas en un movimiento continuo, y demostraba la ineficacia de cierto discurso del mestizaje, dominante hasta ese momento, que estaba elaborado a partir de un binarismo rígido de carácter indo-hispano. El ‘artista peruano contemporáneo’ proponía en su lugar una concepción de mestizaje cultural que incluía todas las etnias y prácticas simbólicas presentes en el Perú de mitad del siglo XX y que, sobre todo, se hacía del pasado precolombino y de la modernidad para crear una narrativa artístico-nacional basada no en una causalidad sino en la recurrencia de poéticas” (Rebaza, 2017, p. 16).

¹⁹⁰ Muy probablemente esto es a lo que se refiere Wáshington Delgado en el texto que hemos citado como epígrafe en el capítulo precedente dedicado a la presentación de las historias de la literatura peruana dentro del estado de la cuestión.

entre ambas épocas hay una continuidad y una transición: una lleva a la otra y ésta transforma a aquella” (Oviedo, 1997, p. 222). En resumen, nuestra hipótesis sostiene que, durante la primera mitad del siglo XX, acabado el primer periodo con la poesía modernista, se inicia un segundo periodo que incluye los derroteros poéticos desde la vanguardia hasta la generación del 50. ¿Cómo denominar o con qué nombre reconocer estos años de producción poética disímil que va desde los años veinte hasta entrados los años 60? Probablemente un nuevo nombre no resulte lo más conveniente en este caso; quizá valdría la pena mantener la nominalización de vanguardia con la que se ubica el cambio que sufre la tendencia de nuestra poesía al acabar el modernismo. Sin embargo, como tampoco pretendemos que la vanguardia restrinja el carácter más amplio de este segundo periodo, nosotros preferimos denominarlo “vanguardismo” en lugar de “la vanguardia”. De esta manera, continuamos con la asociación nominalista de las historias y de la crítica literaria que parten desde el fenómeno poético de los años veinte. Por eso, desde este momento, hacemos un deslinde entre el término “vanguardia” que alude a una colectividad de escuelas y “vanguardismo” que refiere un periodo además de incluir el espíritu inicial de la vanguardia y su desarrollo posterior. Para nuestra investigación, el vanguardismo -como periodo- incluye los siguientes “movimientos”, corrientes o estilos poéticos: la vanguardia, el nativismo, el indigenismo, el cholismo, la poesía pura y la social o comprometida, la generación del 50 y cualquier otro término con el que se haya procurado describir las tendencias poéticas entre 1922 y 1964.

El término “vanguardismo” –al igual que “modernismo”- no tiene una vinculación etimológica netamente literaria. Sin embargo, la manera como hemos recibido culturalmente la noción impide desligarla de los movimientos artísticos y, por cierto, literarios, que irrumpieron durante la primera mitad del siglo XX. “La vanguardia”

proviene del francés “avant garde” que es un concepto usado en otras circunstancias como en el ámbito militar. Este remite a la posición de vanguardia (contraria a la retaguardia) que orienta a las fuerzas armadas en la batalla. Conserva su etimología de raíz francesa porque, como lo asevera Guillermo de Torre en su clásico libro *Historia de las literaturas de vanguardia*, este fenómeno se desarrolla especialmente en Francia durante la Gran Guerra y, desde su inicio, implica la literatura francesa (“littérature d’avant-garde”) con un término propicio para el momento, a partir del cual se reorientaba su significado hacia las letras para indicar su posición de avanzada en relación con lo que se venía gestando desde fines del siglo XIX. Al igual que el modernismo, la vanguardia nace como un “espíritu” o actitud de un grupo de intelectuales -sobre todo, poetas-, quienes, de manera más radical y descreída de los patrones que han conducido la civilización, comienzan a buscar alternativas para el desarrollo social y humano en una nueva posición artística. A diferencia del modernismo, la forma radical con que se revirtió el concepto artístico que condujo a la reelaboración de las bases sobre el arte y la literatura definieron una nueva sensibilidad y una nueva forma de apreciar, por ejemplo, la poesía. Es evidente el sesgo que existe entre el modernismo y la vanguardia, de manera que es factible mantener la tradición de aceptar estas dos manifestaciones como dos periodos diferentes de la literatura y, definitivamente, de la poesía. Y, a pesar de esta escisión artística y cultural, de este cambio literario como ya se ha mencionado, se podría asumir, el puente que existe en el desarrollo de una (la vanguardia) y la progresiva extinción o transformación de la otra visión de las prácticas artísticas (el modernismo). Apelando nuevamente a Raymond Williams, cabe recordar que estas consonancias y disonancias entre ambos periodos se debe a que “el proceso de emergencia es un movimiento constantemente repetido y siempre renovable que va más allá de una fase de incorporación práctica; habitualmente mucho más difícil por el hecho de que una excesiva incorporación aparente ser un

reconocimiento, una admisión, y por lo tanto una forma de *adaptación*. Dentro de este complejo proceso existe verdaderamente una confusión regular entre lo que es localmente residual (como una forma de resistencia a la incorporación) y lo que es generalmente emergente” (Williams, 1980, p.147). Muchos de los principios como la innovación y el deseo de liberación de los contemporáneos se mantienen o radicalizan desde la actitud modernista, por ejemplo.¹⁹¹

Así como el modernismo catalán alcanzó otras artes como la pintura o la escultura, la vanguardia desarrolló principios de renovación y de ruptura radical con la tradición que involucró a diferentes artes en Europa: el cine, la música, la pintura, la escultura, la fotografía, la arquitectura, entre otras. Estas artes encontraron una filiación de base con la literatura a partir de la expresión vanguardista, más allá de lo que se consiguió con el modernismo. Asimismo, afín con el modernismo resulta también el carácter ecléctico de la vanguardia que se manifiesta, en Europa, a través de la organización de su desarrollo a partir de diferentes escuelas llamadas “ismos”, debido a la característica terminación de los nombres con los que se bautizaron.¹⁹² De tal manera que la historia reconoce en el cubismo acaso la primera escuela o “ismo” de vanguardia concebido alrededor de 1907 y cuyo propulsor, por antonomasia, aunque no el único, es el pintor español Pablo Picasso, quien adopta los principios rectores de esta línea artística en una de sus fases en pintura con la que logra su mayor difusión. Se asume esta fecha fundacional debido a la exposición de uno de los cuadros más representativos del movimiento: “Las señoritas de Avignon”. Junto al cubismo, se suelen nombrar tres escuelas más como las de mayor

¹⁹¹ Sobre el caso de Latinoamérica, Saúl Yurkievich (“Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad” en Pizarro, 2013, pp. 111-120) explica esta común filiación entre vanguardia y modernismo, porque esta presenta una fase que él denomina, con irónica anfibología, “vanguardia modernólatra” para aludir las semejanzas en la orientación hacia la modernidad.

¹⁹² Para una revisión sucinta, pero nutrida de este fenómeno literario, remitimos al artículo “Rupturas y restauraciones” que Octavio Paz concibió para el coloquio “Las vanguardias cumplen 100 años” organizado por el Museo Picasso de Barcelona. (Paz, 2014, Tomo IV, pp. 72-82).

relevancia: el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo o superrealismo para completar la cuaterna más conocida de la vanguardia.¹⁹³

La segunda escuela más antigua fue el futurismo, encarnado en la figura de Filippo Tomasso Marinetti a partir de 1910 y cuyo lugar de acción se generó en Italia, donde la propagación de sus ideas lo condujo a coquetear con el auge del fascismo de Mussolini. Por su parte, el dadaísmo tuvo como impulsor al rumano Samuel Rosenstock, conocido para la posteridad como Tristan Tzara. Este fue, probablemente, un ismo fundamental que indirectamente estimularía el campo necesario para el surgimiento del surrealismo. Ya Octavio Paz afirmaba en *Los hijos del Limo*: “sin Dadá, nacido en Zurich y traducido por Tzara al francés, el surrealismo sería inexplicable” (Paz, 2014, Tomo I, p. 395).¹⁹⁴ Su nihilismo, el aporte de la ironía y el ejercicio de lo lúdico y de lo azaroso por sobre la razón condujeron a una desembocadura en los principios que rigieron la concepción surrealista. Mientras que el dadaísmo se origina en 1916, en el Cabaret Voltaire en Zurich, Suiza, el nacimiento del surrealismo se asocia con 1917 debido a la aplicación del término por Guillaume Apollinaire y a los escauceos de André Breton, figura representativa en la concepción del movimiento. Pero no es sino hasta 1924 con que Breton expone el primer manifiesto surrealista cuando se asume el nacimiento del nuevo ismo. La idea de base de la que se origina el nombre no posee raíces en el juego y el absurdo, como sí se manifiesta en el dadaísmo,¹⁹⁵ sino en una bien pensada lógica para acceder a un ámbito que supere la realidad o se superponga a esta (es decir, que se superponga a la realidad que se

¹⁹³ Guillermo de Torre (1965, p.23) expone un listado de ismos aparecido en *Documents interacionaux de l'Esprit Nouveau* de 1929: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zentismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo. En su libro (1965), él estudia el futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, superrealismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, existencialismo, letrismo y concretismo, neorealismo, iracundismo y frenetismo, objetivismo.

¹⁹⁴ Para profundizar en las relaciones del dadaísmo y del surrealismo remitimos al libro de Patrick Waldberg *Dadá, la función del rechazo. Surrealismo, la búsqueda del punto supremo* México D.F.: FCE, 2004.

¹⁹⁵ Con humor e ironía, el dadaísmo se origina de la creación del absurdo personaje Dadá.

encuentra determinada por la lógica causal). Así, del francés “surréalisme”, el prefijo “sur” debe entenderse como “sobre” o “super”, y del componente “réalisme”, procede el vocablo español “realismo”; por lo tanto, la mejor traducción al castellano para el nombre del movimiento debería encontrarse en el término “superrealismo”¹⁹⁶ y no en la denominación por derivación fonética “surrealismo” con la que se ha popularizado en nuestro idioma. La forma castellana “surrealismo” podría alentar la malinterpretación del componente “su” como “bajo” o dependiente en jerarquía menor del realismo, “subrealismo”, que implicaría todo lo contrario a lo que Breton y compañía postulaban. El surrealismo o superrealismo avivó la vanguardia e influyó en diferentes artes y protagonistas de la primera mitad del siglo XX de manera efectiva. Más allá del circuito francés donde se gestaron sus mejores ideas como el universo onírico que impulsó o la práctica de la escritura automática, y más allá de su difusión en una extensa serie de publicaciones y manifiestos parisinos, el surrealismo se constituyó en un amplio movimiento revolucionario -que alcanzó rápida difusión internacional-, en el cual participaron artistas y poetas de diferentes lugares, entre los que se encuentra nuestro César Moro, inscrito en el surrealismo desde 1928.

Se afirma que estos movimientos o escuelas que componían la vanguardia adoptaban un carácter efímero por su propia naturaleza o propuesta (la negación de lo establecido), pues la longevidad implicaba su incorporación en una tradición que ellas mismas negaban. Sin embargo, como lo ha demostrado la historia, esta aparente actitud de instantaneidad, no fue seguida por lo menos en la práctica. El caso de la longeva supervivencia del futurismo o, más aún del surrealismo “oficial” hasta entrada la década de 1940 revela la intención de mantenerse como una referencia que ineludiblemente hasta hoy influye en la creación poética, por ejemplo. En el campo de la producción literaria, estas escuelas se

¹⁹⁶ José Carlos Mariátegui se refiere al movimiento como “suprarrealismo” en los diferentes artículos donde lo menciona.

manifestaron evidentemente en poesía, pero también se deben tener en cuenta la calidad artística de sus manifiestos, el rol que infligieron a las revistas y, su extensión hasta en algunos textos narrativos y teatrales. A pesar de la interacción de los autores, las escuelas de vanguardia, en Europa, se encontraban diferenciadas y bastante definidas, de manera que normalmente, durante el momento de eclosión de la vanguardia, un autor mantenía una sola línea con la que había elegido desarrollar su creación.

Para Guillermo de Torre, la naturaleza de la vanguardia se caracteriza por ser la de un fértil periodo de innovación y exploración estética a través del espíritu combativo y polémico. Fue un “movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo” (de Torre, 1965, p. 21). Experimentación, innovación y originalidad absolutas, son los ejes que orientaron su expresión. De tal modo que la vanguardia se entiende como una pluralidad en constante renovación.¹⁹⁷ Básicamente se manifestó entre las dos guerras, en el periodo de 1918 hasta 1939; sin embargo, a partir de una adenda (de Torre, 1965, p.69), de Torre amplía la consideración del periodo desde la fundación de las escuelas futurista y expresionista, en 1908 y 1910, hasta la década de 1960, es decir, hasta cuando se prolongaron para él las influencias directas de los ismos.

En cuanto a la vanguardia española, Demetrio Estébanez destaca la manifestación de los siguientes aspectos generales de las escuelas europeas:

- a) Búsqueda de un arte autónomo y cerrado en sí mismo por el que se crea un mundo de ficción poblado de ultraobjetos (Utraísmo y Creacionismo).
- b) Eliminación de la anécdota y la narración, de lo didáctico, confesional y sentimental (arte “deshumanizado”, según la expresión de Ortega y Gasset).

¹⁹⁷ Aunque Guillermo de Torre no lo especifica de esta manera, la vanguardia no solo implicó una renovación de la expresión poética; es decir, no solo de la forma, sino de los temas y hasta de la ontología misma de la poesía –si cabe el término–, pues la renovación implicaba un cambio también en el sentido último de la poesía como una revelación del inconsciente, una forma del discurso con espíritu tecnológico y moderno, un fundamento del carácter lúdico y libre, pero, especialmente en Latinoamérica, como una conexión entre la modernidad y la tradición de acuerdo con la identidad de nuestros pueblos.

- c) Ruptura de las relaciones de causalidad y del concepto tradicional de espacio y tiempo (superposición de ambas coordenadas), con lo que surgen en estos poemas mundos fantásticos y caóticos con imágenes fragmentadas, sorprendentes, contradictorias y absurdas (G. Videla).
- d) El instrumento creador de estos mundos es la fantasía a través de la palabra, a la que se concede un valor mágico y demiúrgico que transforma los objetos en ideas y esencias (poesía “pura”) y que evoca contenidos misteriosos a través de la sugestión fónica y asociativa del lenguaje poético.
- e) Culto a la imagen creada y a la metáfora insólita.
- f) Desdén por el arte pasado (en el Futurismo y Dadaísmo, sobre todo, no así en la Generación del 27, que logra un inesperado equilibrio entre tradición clásica española y revolución de los “ismos”: J.M. Rozas, 1978).
- g) Actitud lúdica, agudeza y humor, concepción de un arte intrascendente.
- h) Admiración por la técnica, el progreso y los descubrimientos científicos (Futurismo), cosmopolitismo y fraternidad universal (G. de Torre, 1974).
- i) En cuanto a los géneros cultivados, la poesía lírica es predominante; también se crea una prosa vanguardista en narrativa (R. Gómez de la Serna, B. Jarnés, F. Ayala, etc.) (Estébanez, 2008, p. 1068-1069)

Si bien es cierto, algunos de estos puntos también se pueden reconocer en las obras de los poetas latinoamericanos, basta con pensar en importantes vanguardistas como Pablo Neruda o César Vallejo, para percatarnos de que en Latinoamérica, la vanguardia tuvo un influjo particular; porque, a pesar del creacionismo de Huidobro y de la adopción del ultraísmo por jóvenes poetas como Borges, las escuelas de vanguardia europeas no primaron entre nosotros; copiarlas o seguir sus modelos europeos no aportaban la esencial novedad que requería una poesía “avant garde”. A esto hay que añadir nuestra propia idiosincrasia latinoamericana y las fuertes raíces oriundas de nuestros pueblos imbricadas en la expresión poética. Por eso, las escuelas de vanguardia, más bien, dejaron un espíritu que nuestros autores asimilaron de manera irregular, con una clara tendencia a

experimentar no en un solo estilo, sino hasta en la mezcla de diferentes características pertenecientes a más de un ismo.¹⁹⁸ Y aun cuando el surrealismo se desarrolló entre nosotros con cierta claridad en varios de nuestros poetas peruanos, hay que tener en cuenta, de todos modos, lo que afirma Luis Jaime Cisneros: “no podemos juzgar al Surrealismo latinoamericano desde la perspectiva de los modelos europeos. Alegoría y metáfora en Oquendo de Amat no pueden reclamarse de específicos modelos europeos, en la medida en que viven nutriéndose de una humedad latinoamericana impregnada en el quehacer lingüístico”.¹⁹⁹

En Latinoamérica, la vanguardia se desarrolló con el lejano eco de la Gran Guerra; sin embargo, el hecho bélico que alcanzó a marcar profundamente su reflexión fue la Guerra Civil española (1936-1939).²⁰⁰ Pero, más allá de este entorno europeo, Latinoamérica posee, evidentemente, una realidad diferente al contexto en el que se desarrollaron las escuelas de vanguardia de Europa. El complejo tránsito a la modernidad -sobre la que se fundaron buena parte de las diatribas de la vanguardia europea: cuestionamiento de valores, tecnificación deshumanizante, por ejemplo- representa la piedra de toque para entender la naturaleza de nuestra vanguardia latinoamericana. El proceso de modernización (y urbanización) enfrenta la constitución natural de un sistema de identidad propio latinoamericano, como ya lo han señalado críticos desde Ángel Rama hasta Antonio Cornejo Polar.²⁰¹ Nuestra diversidad cultural se enfrenta a los modelos

¹⁹⁸ Para apreciar la vigencia de la reflexión sobre la vanguardia en Latinoamérica, remitimos a la nota preliminar (pp. 9-14) del libro *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz (2006), donde se resumen los últimos aportes en los estudios, publicaciones y reediciones sobre la vanguardia. Asimismo, puede revisarse la nutrida bibliografía de la antología *Poesía vanguardista peruana* editada por Luis Chueca (2009).

¹⁹⁹ “Creación y surrealismo en el lenguaje” en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* Lima: IFEA/PUCP, 1992, p. 16.

²⁰⁰ Entre las difundidas obras poéticas dedicadas a la Guerra Civil de España, se encuentran los conocidos poemarios de autores latinoamericanos *España aparta de mí este cáliz* (publicado en 1939, pero escrito durante 1937) de César Vallejo, y *España en el corazón* (1937) de Pablo Neruda; así como poemas capitales como “No pasarán” (1936) de Octavio Paz.

²⁰¹ Parte de la polémica entre Vallejo y Churata referida más adelante se origina en este punto.

Europeos de manera que las vanguardias reelaboran interesantes productos y lanzan propuestas a partir de procesos transculturadores, de hibridación y de heterogeneidad, para expresarnos a partir de las bases de las conocidas teorías de Rama, de García Canclini y de Cornejo Polar.²⁰² Como lo afirma Ana Pizarro, en América Latina, la vanguardia europea se ha imbricado

con desarrollos emergentes o más avanzados de industrialización (Perú y Argentina, por ejemplo), luchas políticas que reivindican tanto procesos de reforma universitaria (Cuba, Argentina) como propuestas antiimperialistas (Cuba, Nicaragua), reivindicaciones étnicas y sociales (Brasil, Perú, Chile), revoluciones en marcha (México), así como de enfrentamiento a las dictaduras ligadas al poder terrateniente (Venezuela, Nicaragua, Cuba). En general, se dan en el marco de una urbanización creciente, aunque desigual, así como de la emergencia y expresión en organizaciones políticas de un proletariado ligado a la industrialización que se va consolidando mayormente en algunos países (México, Chile, Argentina). (Pizarro, 2013, pp. 23-24).

En este contexto latinoamericano, donde ya aparecen los símbolos de la modernidad que radicalmente chocan con las grandes extensiones de zonas no urbanas, es que se cocina la vanguardia latinoamericana. Clases medias que surgen a la par de la proliferación de las masas proletarias, medios de transporte masivo modernos junto a una concepción de vida rural, la creciente industrialización que enfrentan las luchas de reivindicación social, el consumismo individualista que comienza a propagarse junto a los hábitos familiares, tradicionales y conservadores, alta cultura y cultura popular, cuestiones de ciudadanía irresueltas sobre las masas indígenas, todo este convulsionado panorama se aleja particularmente de los conflictos fundamentales del vanguardismo europeo. Sin embargo, como él, nuestra vanguardia y el modernismo brasileño mantienen la mirada hacia la

²⁰² Sin duda, uno de los textos más maravillosos que resulta de esta compleja interacción entre contextos tan distintos como la vanguardia europea y la diversidad cultural peruana sea *El pez de oro* de Gamaliel Churata.

modernización, la experimentación, la transgresión y la variedad como ejes alrededor de los cuales rotan. En este sentido, se podría observar una acentuación clara que separa el modernismo de la vanguardia latinoamericana: una orientación a la modernidad cada vez más originaria en nuestro propio discurso.²⁰³ Esto propiciará un cambio de enfoque artístico también sin precedentes para nuestro continente.

Como en Europa, la vanguardia latinoamericana registró lo coloquial y la oralidad, además de las formas visuales experimentales para reformar por completo la estructura del discurso poético mantenido durante el modernismo. De tal modo que, si el modernismo latinoamericano prestaba mayor atención al oído y a la sensibilidad de texturas y colores, la vanguardia tuvo una tendencia marcada por la disonancia y, evidentemente, por la figuración visual. Asimismo, no solo permitió la confluencia de diferentes artes, sino que la estimuló a través de la relación que los autores establecieron entre ellos (piénsese, por ejemplo, en el rol que cumplió, en este sentido, el artista Diego de Rivera). Como en Europa también, la metáfora insólita y una renovación de temas influidos por las diferentes escuelas de vanguardia mezcladas por la mayor parte de los poetas latinoamericanos establecieron nuevos patrones radicalmente opuestos a los modernistas. Si bien el creacionismo, fundado alrededor de 1916 por el chileno Vicente Huidobro, se suele considerar como el primer ismo originalmente latinoamericano, las demás escuelas europeas no se siguieron religiosamente independientes una de la otra; sino que diferentes características fueron asimiladas y empleadas por nuestros poetas en

²⁰³ Se podría añadir la reflexión que Noé Jitrik expone sobre el alcance del modernismo en relación con la vanguardia: “si el modernismo se propuso, a través de una acción crítica/reflexión sobre los elementos intrínsecos de la praxis escrituraria, dar la forma a un modelo literario que extendiera sus efectos sobre la forma de la discursividad en general, y si su proyecto tenía el alcance de un movimiento hacia el logro de una conciencia que debía ser propia de una cultura ciertamente autónoma pero ya envejecida por el subdesarrollo pese a ser reciente, sus logros fueron más espectaculares que profundos: los efectos de la modernización fueron secretos, penetraron en el corpus de convenciones literarias pero sin alterar su orientación global y, por el contrario, reafirmando en cuanto al ideal de perfección que a partir de su triunfo se instauró” (Pizarro, 2013, pp.86-87).

una mixtura vanguardista²⁰⁴. El estridentismo mexicano o el ultraísmo tampoco resultan excepciones a esta tendencia. Con claras raíces en España (Rafael Cansinos Assens, 1918), el ultraísmo tuvo eco en Latinoamérica gracias a las primeras expresiones poéticas de Jorge Luis Borges, durante los primeros años de la década de 1920. La fragmentación, la experimentación visual cubista con los caligramas y la desestructuración sintáctica y versal, el empleo futurista de distintas tipografías, collages y disposición del espacio, el humor y el azar dadaístas, el profundo y amplio universo poético del surrealismo (sostenido en la asociación libre y la escritura automática contra la razón), entre muchas otras características se emplearon simultáneamente en las obras de los poetas de la vanguardia latinoamericana. Por todo esto, al igual que el modernismo, la vanguardia latinoamericana deviene en una multiplicidad ya no de escuelas que conviven, sino de estilos que fagocitan estas características con las que constituyen su condición ecléctica.

Como lo señala Jorge Schwartz (2006), el momento inicial dentro de la periodización que se suele aceptar para la vanguardia latinoamericana se relaciona con el creacionismo de Huidobro como el movimiento fundador y, por eso, el manifiesto *Non serviam* podría marcar el hito del inicio en 1914. Octavio Paz, en *Los hijos del limo*,²⁰⁵ considera que, con la publicación, en Madrid, de *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, Huidobro comienza la vanguardia en castellano en 1918. Algunos críticos como Hugo Verani postulan los años 1916 a 1935 como las fechas de inicio y final de su desarrollo respectivamente. La discusión podría ampliarse a las primeras recepciones del futurismo en Brasil, por ejemplo, con el artículo “Uma nova escola literaria” que Almacchio Diniz publicó en

²⁰⁴ La tendencia por mezclar aspectos de diferentes escuelas y no seguir un solo ismo, no impidió que surgieran otras agrupaciones con su propia filosofía y principios, como el creacionismo. La fundación de escuelas se llevó al extremo dadaísta si se considera el “noísmo” puertorriqueño o la que fundó el poeta costarricense Isaac Felipe Azofeifa llamada “runrunismo” e inspirada en el juguete “runrún”.

²⁰⁵ Octavio Paz (2014) Tomo I, p. 417.

1909. Sin embargo, este comienzo en Sudamérica no coincide evidentemente con Perú. Este desfase se explica no solo en el hecho de que Huidobro tuvo una estancia en Europa que le permitió apresurarse con la implementación del creacionismo en tierras latinoamericanas, sino que, en nuestro país, el modernismo seguía ejerciendo su influencia en el gusto conservador de Lima,²⁰⁶ aunque no tanto en las provincias, donde desde Arequipa, La Libertad y, sobre todo, Puno surgirían los poetas que revolucionaron el sistema estético de la poesía nacional. Para efectos de nuestra tesis sobre la periodización de la poesía peruana durante el siglo XX, postulamos que el hito que marca nuestra vanguardia en poesía se encuentra en 1922, a pesar de que algunos anticipatorios ejercicios de ella ya se habían publicado. La obra relevante que podría sustentar la fecha que proponemos es, por supuesto, *Trilce* de César Vallejo, indiscutible libro forjador de la vanguardia en toda su expresión. Con esta propuesta, volveríamos a una discusión similar a la de la fecha 1901 como la consolidación del inicio del modernismo en la poesía peruana con *Minúsculas* de Prada, libro antecedido, sin embargo, por otras obras de Chocano. Por ello, hay que recordar nuevamente el carácter dinámico en la evolución de la poesía y evitar el criterio de orden por aparición de un libro no representativo para la periodización. *Trilce* ve la luz cuando ya otro autor peruano, Alberto Hidalgo había expuesto ecos evidentes del futurismo en *Panoplia lírica*, publicado en 1917, pero sin el carácter abrumador de *Trilce*.²⁰⁷ Si bien en el texto de Hidalgo se podrían reconocer claras

²⁰⁶ Es decir, siguiendo a Raymond Williams (1980), en 1922, el modernismo todavía se encontraba en una situación residual; es decir, se mantenía vigente para los receptores, más no tanto para los productores. Considérese el cambio radical del sistema en las prácticas literarias del vanguardismo inicial y el inicial rechazo a su aceptación y reconocimiento. Esto, probablemente, contribuyó con la vigencia del modernismo, entrados los años veinte.

²⁰⁷ Sobre Hidalgo, Washington Delgado afirma: “en su poesía inicial **Panoplia lírica** (1917), predomina el gusto estético de **Colónida** vertido en sonetos y versos alejandrinos de cautivante musicalidad y ternura” (Delgado, 1984, p. 114) Y sobre Vallejo: “Tempranamente Vallejo consigue que las novedades y procedimientos propios de las escuelas de vanguardia no se queden en moda intrascendente, en imitación superficial sino se conviertan en sustancia de verdadera poesía” (Delgado, 1984, p.114). Asimismo, cabe citar la opinión de Estuardo Núñez como dirimente de la cuestión: “Vallejo es el acierto perdurable, mientras Hidalgo es la juvenil intuición. Hidalgo se adelanta, pero Vallejo alcanza un logro estético definitivo. [...] Mientras Hidalgo queda como un soldado audaz de la gesta vanguardista, Vallejo se consagra como el orientador de la nueva poesía” (Núñez, 1938, pp. 12-13).

influencias del vanguardismo en su versión futurista, no todos los poemas poseen este giro radical como sí lo expresan los que componen el libro de Vallejo en su totalidad. De modo paralelo, ambos poetas exponían un tránsito hacia la vanguardia, de manera que, así como *Panoplia lírica* (1917), *Los heraldos negros* (1918) destila también rasgos de la vanguardia en poemas representativos como “A mi hermano Miguel” o “Espergesia”, por ejemplo.

Como lo indica Mirko Lauer:

El bautizo de fuego del vanguardismo poético ante la crítica probablemente fue la reseña de 1916, en la que Clemente Palma desde la revista *Varietades* critica el primer libro de Alberto Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, aparecido poco antes. Buscando aplastarlo con elogios mezquinos, Palma observa que Hidalgo tiene talento, pero que lo practica en un estilo inconveniente, y pasa a atacar a los que "ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas" y cuyas producciones "son mentirijillas sinceras, son cachiporrazos de gong escandaloso, histerismos de arte juvenil". Palma termina refiriéndose a "Alberto Hidalgo para servir al Kaiser, a Von Bernhardi, al obús 42, a Marinetti, a la Electricidad y al automóvil". Con la misma famosa falta de olfato crítico que demostró al burlarse del primer libro de César Vallejo, Palma opina que el vanguardismo y la estridencia de Hidalgo son rasgos juveniles llamados a disiparse con la llegada de la madurez. (Lauer, 2001b, p. 13).

Si bien es cierto, este libro de Alberto Hidalgo publicado en 1916 podría asumirse como la primera expresión con ecos futuristas en nuestra poesía, no se trata de una composición enteramente revolucionaria de las convenciones estéticas, como probablemente sí lo pretenda ser *Tu libro* (1922). Obsérvese el carácter vanguardista en la intención por encajar cada verso en una sola página y mostrar así su innovadora presentación. Sin

Raymond Williams aclara, sobre la emergencia, algo que podría explicar los casos de González Prada y Chocano, así como los de Vallejo e Hidalgo plenamente: “Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto una *preemergencia* activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor” (Williams, 1980, p. 149).

embargo, si uno toma el poema “Estética”, evidente arte poética y la compara con “Trilce I”, también un arte poética, salta a la vista la calidad vanguardista de Vallejo sobre los débiles esbozos de Hidalgo.

Estética (Alberto Hidalgo, 1922)

Yo conocía
la emoción del ritmo;
pero desde el punto que te quise,
entiendo
el ritmo de la emoción.
Creía
que la poesía consiste
en los ritmos,
y en las imágenes,
y en la música de las palabras,
y en la rima,
y en las bellas frases,
y en la armonía
o la melodía del verso.
¡Mentira!
la poesía consiste
en ir juntando
un poquito de emoción
a otro poquito de emoción,
aunque cada verso sea
solamente
una palabra
o una modesta
sí-
la-
ba.
Y esta estética
la he bebido
en tu cuerpo
y en tu alma;
porque en ti se hallaba,
sin que tú lo supieras
ni
sos-
pe-
cha-
ras...

Trilce I (César Vallejo, 1922)

Quién hace tanta bulla y ni deja
Testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio.

El estilo confesional de “Estética”, el orden sintáctico (solamente alterado por la disposición tipográfica), la poca connotación en las metáforas, la evidente ingenuidad y subjetividad del yo poético (sobre todo reforzada en los diminutivos), el respeto por las convenciones de los signos de puntuación, la sensación inacabada de lo anecdótico, contrastan desde el primer momento con la maestría del primer “Trilce”. En él, no solo

se expresa la intención de dejar constancia de un nuevo lenguaje (en metáforas radicales como “las islas que van quedando”), sino que en una actitud absolutamente de vanguardia, Vallejo maniobra, cincela, retuerce el lenguaje –no solo la sintaxis, sino también las palabras mismas-, pues no le satisface y así apela a neologismos como “tesórea”, a frases familiares aparentemente descontextualizadas, pero con las que amplifica el momento fundacional de *Trilce*: “DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”. Asimismo, la libertad en la disposición tipográfica de los versos (aspecto visual y de fragmentación) con las que potencia la irregularidad contrasta con el efecto lúdico de “Estética”, que, como se ha mencionado, procura disponer un verso por página y focalizar las sílabas de la palabra “silaba”. Asimismo, el nombre “Trilce” que resulta de la invención supera en actitud vanguardista al denotativo título “Estética”. Pero, sobre todo, ambas artes poéticas, ensayan emblemas de sus estilos vanguardistas en libros que evidentemente no se corresponden con la misma calidad poética. El tono anticipatorio de queja en “Trilce I” remite a las audaces metáforas con las que Vallejo sugiere el acto de creación en función, incluso, de la defecación.²⁰⁸ Podemos afirmar que la poca potencia vanguardista de *Tu libro* encuentra un correlato desde su propio poema blasón o bandera: “Estética”.

En líneas generales, *Trilce* resulta ser una composición deliberada y completamente elaborada para marcar el inicio de un nuevo discurso o tendencia literaria alejada de lo anterior: el modernismo. En cambio, los libros de Hidalgo, así como sus poemas de finales de la década del diez, obviamente, capturan todavía el rezago del modernismo en ecos estilísticos que de ninguna manera podrían competir con la voz vanguardista de Vallejo. En cuanto obras fundacionales, *Trilce* supera cualquier intento de innovación por parte de *Tu libro* (1922) o más aún de *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas*

²⁰⁸ Para ahondar en los argumentos interpretativos someramente aquí expuestos, remitimos al análisis que Ricardo González Vigil (1991) presenta sobre este poema en su edición de las obras completas de Vallejo, pp. 226-229.

(1916) o de *Panoplia lírica* (1917). Con esto tampoco pretendemos restar importancia a estos iniciales intentos por expresar la vanguardia en Hidalgo, ni borrar el estatus reiterado por la crítica como el primer poeta vanguardista peruano, sino solamente intentamos justificar por qué *Trilce* se considera el hito que confirma la etapa inicial de la vanguardia peruana como proyecto inaugural y como discurso poético innovador.²⁰⁹

Asimismo, considerando a Raymond Williams (1980), en los dos poetas se puede reconocer la fusión del modernismo residual al mismo tiempo que los primeros rasgos de un estilo vanguardista emergente en sus primeras obras: tanto en *Panoplia lírica* de 1917, como en *Los heraldos negros*, escrito en 1917, pero publicado recién en 1918. También, resulta evidente el carácter vanguardista de ambos poetas, tal y como modernistas fueron González Prada y Chocano. Hidalgo no solo experimentó abiertamente bajo la línea vanguardista desde su libro *Química del espíritu* (1923), sino que participó activamente en la difusión de la vanguardia con publicaciones trascendentes como la antología *Índice de la nueva poesía americana* (1926), junto a Borges y Huidobro, y postuló los principios del “simplismo”, su propia versión de un ismo. Sin embargo, como lo repetimos, la trascendencia de César Vallejo y la indiscutible calidad de su poesía lo colocan por sobre la irregularidad de Hidalgo como representante clave de nuestra vanguardia poética peruana. Por lo tanto, el periodo de la vanguardia en poesía lírica peruana tiene en 1922 con la publicación de *Trilce*, una fecha fundacional²¹⁰ de consonancia internacional,

²⁰⁹ “El primer libro de César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918) prolonga la línea poética de Lugones. En su segundo libro (*Trilce*, 1922), el poeta peruano asimiló las formas internacionales de la vanguardia y las interiorizó. Una verdadera traducción, quiero decir, una transmutación. [...] El lenguaje de *Trilce* no podía ser sino de un peruano, pero de un peruano que fuese asimismo un poeta que viese en cada peruano al hombre” (Octavio Paz, 2014, Tomo I, p. 418).

²¹⁰ Es decir, en esta fecha se concreta una etapa de emergencia del vanguardismo, que lentamente el público receptor comenzará a reconocer. Raymond Williams aclara sobre la emergencia, algo que podría explicar los casos de González Prada y Chocano, así como los de Vallejo e Hidalgo plenamente: “Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto una *preemergencia* activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor” (Williams, 1980, p. 149). En este sentido, se comprenden las pertinentes preguntas y respuesta que Marta Ortiz ensaya en su interpretación del periodo: “Frente a este panorama de vanguardia e indigenismo, ¿qué sucede con los autores que aparentemente se mantuvieron al margen de la discusión? Volvamos al año 1922. Si calificamos *Trilce* como un poemario plenamente vanguardista, ¿qué hacemos

durante ese mismo año, con actos relevantes como: la “Semana de arte moderno” de Sao Paulo que determina el inicio del modernismo brasileño, y publicaciones como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Los gemidos* de Pablo de Rokha, *Ulises* de James Joyce y *La tierra baldía* de T.S. Eliot.

Siguiendo nuestra argumentación e investigaciones, proponemos que el periodo de la vanguardia de nuestra poesía se extiende a partir de un momento de emergencia que se consolida en 1922 y se extiende en adelante, en oleadas significativas, patentes en las publicaciones. Como también lo propone Carlos García Bedoya, estas oleadas continúan la primera fase de radical manifestación para alcanzar en 1930 (tras la desaparición de *Amauta* y la muerte de Mariátegui, además del cierre del *Boletín Titikaka*) una nueva etapa que marcará no un auge, sino una conexión hasta 1945 (año de publicación de *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson), que es cuando emerge la última oleada del segundo periodo en la manifestación de lo que actualmente (re)conocemos como la generación del 50.²¹¹ Vale decir que nuestra propuesta extiende el periodo desde la vanguardia peruana en su expresión poética en hitos que se encuentran desde 1922 hasta más allá de 1964 (cuando los poetas de los años sesenta cuajan en su nueva propuesta: el tercer periodo). Probablemente, plantear algo más de cuarenta y dos años de poesía bajo el continuo término “vanguardia” pueda cuestionarse. Sin embargo, hay que entender que este segundo periodo –a diferencia de la poesía peruana modernista (delimitada por los hitos de 1901 a 1918)- se va prolongando en tres fases que conducen el mismo hilo desde la

con los demás libros de poesía publicados el mismo año?, ¿podríamos afirmar que en ese momento la vanguardia está totalmente desarrollada? Obviamente no se trata de buscar el año en que la vanguardia (o el indigenismo) se hace con el panorama global de las letras. Se trata de insistir en que los autores que supieron ver por dónde venía la *modernidad* convivían, discutían e incluso admiraban a aquellos otros que prefirieron quedarse en un terreno familiar: la actitud romántica, el ritmo modernista” (Ortiz, 2013, p. 18).

²¹¹ Recuérdese que Carlos García Bedoya Maguiña nombra a esta última oleada “la posvanguardia” y la vincula con la generación del 50 espontáneamente: “nuevas promociones irrumpen en el ambiente literario. Los poetas de la llamada generación del 50 transitan, desde múltiples perspectivas, la senda posvanguardista” (García Bedoya, 2012, p. 248).

experimentación hasta la búsqueda particular de un lenguaje poético complejo y uno más anclado en la realidad concreta, pero que pretenden la consolidación de una tradición originalmente nuestra. Se reconocen en la modernidad y la contemporaneidad que representan. En esto se encuentra el sustrato de lo que la periodización actual ha simplificado al enunciar la convivencia de la vanguardia y del nativismo (en concomitancia con el indigenismo y el cholismo), así como de la poesía pura y la poesía comprometida o social.²¹² Si bien la idea de vanguardia efímera que mantenemos hasta hoy (y que restringe el carácter de la evolución espontánea de nuestra poesía) se podría asumir como un cuestionamiento a nuestra propuesta, la verdad es que el surrealismo europeo mantuvo su vigencia casi el mismo tiempo que consignamos; es decir, una de las escuelas europeas radicales, que creía en la fugacidad de su propia existencia, no resultó tal en la práctica. Por otro lado, nuestro planteamiento de este segundo periodo de la primera mitad del siglo XX para la poesía peruana se extiende, evidentemente, porque procuramos incluir una etapa, la de la generación del 50, que presenta mayor relación con el espíritu de la vanguardia que con los poetas que continuaron (los de la llamada generación del 60), a pesar de los estrechos e innegables vínculos entre ellos. Con esto nos referimos a la posibilidad de reorientar e incluir a la generación del 50 dentro de una línea de identificación con la vanguardia, si se quiere reelaborada o tardía, pero todavía vanguardia en sí. Piénsese en los ejercicios netamente vanguardistas de Eielson en el libro *Tema y variaciones* (1950) como “Poesía en forma de pájaro”, “Verbos”, “Poesía en A mayor” o “Génesis”, o los del poemario *Naturaleza muerta* (1958), solo para citar nuestros argumentos a priori. Algunas antologías como *Vuelta a la otra margen* (Lauer

²¹²Siguiendo a Luis Monguió (1954), en esta línea se encuentra Antonio Cornejo Polar: “El postmodernismo derivó rápidamente, pero por breve lapso, en el vanguardismo que, como “Colónida”, fue más un clima espiritual, un ámbito de inquietudes dispersas, que un movimiento literario propiamente tal. En él se formaron un buen número de poetas que casi de inmediato fundarán la corriente de la “poesía pura”, bajo inspiración directa del surrealismo, y la más orgánica de la “poesía nativista” (Cornejo Polar, 1980, p. 103).

& Salazar Bondy) también refuerzan la filiación entre la vanguardia y la generación del 50; a pesar de haber sido publicada en 1970, lo que implica la aparición de muchos poetas en el ínterin, nótese los nombres escogidos, con mucha sugerencia, como representantes de la selección: Moro, Oquendo de Amat, Adán, Westphalen, Eielson, Chariarse. Por todo ello, conscientes de la posible identificación del término “vanguardia” con una etapa inicial que cubre los años veinte de nuestra poesía peruana, preferimos utilizar la nomenclatura “vanguardismo” para identificar el segundo periodo que proponemos en nuestra tesis, pero que se prolonga más allá de la vanguardia canónica. El vanguardismo, entonces, consolida su emergencia como periodo en 1922, se compone de tres oleadas (o tres etapas: de 1922 a 1930, de 1930 a 1945 y de 1945 a 1964) y alcanza en su tercer momento a los poetas de la generación del 50 para comenzar a diluirse alrededor de 1964 en una prolongación residual que abarca las tardías publicaciones de poetas como Emilio Adolfo Westphalen o Blanca Varela, por ejemplo. Las fechas corresponden con los hitos que se explicarán y fundamentarán en lo que sigue de este capítulo de nuestra tesis.²¹³

En cuanto a las historias de la literatura peruana, se pueden observar diferentes énfasis en diversos aspectos sobre la vanguardia, incluida la manera en que se interpreta su periodización. Para Luis Alberto Sánchez (1981), el periodo o periodos sucesores del modernismo, se estudian en su quinto tomo bajo el concepto de generaciones. Así, la

²¹³ Nuestra propuesta de tres oleadas o etapas para interpretar la estructuración de este segundo periodo de nuestra lírica encuentra también un correlato en el riguroso libro de Luis Rebaza Soralez, *De ultramodernidades y sus contemporáneos* (2017), donde se explica el vínculo que se desarrolla en este periodo también desde una perspectiva de lo moderno (es decir, la vanguardia, asumida bajo el “modernism” anglosajón o el “modernismo” brasileño), lo contemporáneo y lo ultramoderno: “Es cierto que en esta secuencia domina el ímpetu de novedad y cambio, pero desde un principio no se pierde de vista la ‘redención antropológica’. Los jóvenes de los cuarenta diferencian entre las dos primeras oleadas modernizadoras de la misma manera en que los jóvenes de los treinta se diferencian de los primeros modernistas: los mayores son los ‘modernos’ y los que siguen son los ‘contemporáneos’. No hay, sin embargo, término preciso para llamar el producto de la última modernización; se llaman a sí mismos también contemporáneos, mas desde el Perú se identifica a sus correspondientes europeos como ‘ultramodernos’” (Rebaza, 2017, p. 340).

vanguardia en poesía estaría representada por la generación vetada (como él la llama), luego surgiría la generación de 1930 y finalmente cerraría sus reflexiones con la generación del cincuenta. Para Sánchez, poetas como Enrique Peña, Xavier Abril, Catalina Recavarren y Magda Portal otorgan al vanguardismo peruano un carácter de neorromanticismo. El tono del historiador resulta evidentemente escéptico y poco riguroso en sus cuestionamientos, al no considerar, por ejemplo, los vínculos que nuestra vanguardia, paradójicamente, nunca suprimió de manera radical con la tradición. Entre los años 1922 y 1930, ubica un asentamiento de la influencia de José María Eguren para explicar una etapa de expresión poco radical. Destaca el carácter de provincia y el surgimiento de una poesía proletaria. La perspectiva de Sánchez se muestra restringida, con cierta miopía debido a las obras y autores –excepto por Vallejo-²¹⁴ que escoge como representativos de este momento. Continúa con la denominación de “puros” a poetas como Enrique Peña Barrenechea. Cambia su apreciación cuando expone el vanguardismo y ultraísmo de poetas como Juan Luis Velázquez, Luis Berninzone, Serafín Delmar y José Chioino, además de una lista de nombres que no han trascendido en el canon y que, incluso, se asumen como modernistas. En su carácter indigenista, aborda a Alejandro Peralta. Cuando se enfoca en el “suprarrealismo” escoge figuras representativas como César Moro, Carlos Oquendo de Amat y Emilio Adolfo Westphalen. Incluye a este último como parte de la generación de 1930 junto con otros poetas “puros” como Martín Adán y Xavier Abril. Paralelamente, revisa el cholismo y a algunos poetas “comprometidos” como Julio Garrido Malaver.

Cuando aborda a la generación del 50, desarrolla una clasificación algo arbitraria y poco argumentada. Sánchez se refiere a los poetas de “elite” Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Leopoldo Chariarse, Demetrio Cruz Malca, Francisco Bendezú y Alberto

²¹⁴ Cabe destacar que tanto él como Augusto Tamayo, casi como todos los demás historiadores, trabajarán el vanguardismo de Vallejo en un acápite aparte dedicado solo a la obra del poeta.

Escobar. Como poetas de “transición”: Sebastián Salazar Bondy, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Washington Delgado, Blanca Varela, Cecilia Bustamante, Lola Thorne, Sarina Helfgott, Gustavo Valcárcel, Arturo (y Marco Antonio) Corcuera, Manuel Scorza. Concluye la lista con un poeta de “prosaísmo deliberado”, Carlos Germán Belli; aunque también refiere a los poetas más nuevos, es decir, los del siguiente periodo que, para cuando Sánchez termina de escribir sus líneas (1973), no habían desarrollado sino la primera parte de sus obras, (incluido Heraud ya muerto para entonces).

Es evidente el desorden conceptual y la poca profundidad con la que el historiador aborda la naturaleza de nuestra vanguardia. Sobre todo, en este punto, pareciera que los datos que Sánchez conoce de los autores se mezclaran con hechos fehacientes para desarrollar el contenido de una revisión poco regular de la poesía peruana. ¿Poco tiempo de distancia, demasiada cercanía con la experiencia vivencial de Sánchez? El caso es que la exposición de este periodo deja una impresión bastante subjetiva de la vanguardia.²¹⁵ En esta misma línea, revisando más vidas que profundizando en el fenómeno mismo, Augusto Tamayo Vargas (1993) considera que la vanguardia comienza con ecos modernistas a partir de Juan Parra del Riego, pero con una cuota concreta en Alberto Hidalgo. Para Luis Monguió, Hidalgo se adelanta a Vallejo y se convierte en el primer vanguardista peruano y así lo parece reconocer también Tamayo. Esto se observa a partir de 1917 con la publicación de *Panoplia lírica*, libro que el crítico revisa en sus aspectos más vanguardistas como la evidente influencia futurista.²¹⁶ Sin embargo, en Buenos Aires, consolida su perspectiva de vanguardia con *Tu libro y Química del espíritu*, de 1923 y el lanzamiento de su propia propuesta: el simplismo. Acompañan a estos primeros poetas,

²¹⁵ Washington Delgado sentencia: “Un crítico tan respetado y diestro como Luis Alberto Sánchez no les concede mucha importancia a la vanguardia ni a la poesía de esa época” (Delgado. 1984, p. 113).

²¹⁶ De la misma opinión se revela Cornejo Polar: “Sin desconocer la función precursora de Juan Parra del Riego (1894-1925), es Alberto Hidalgo (1897-1967) el poeta que representa mejor, aunque el extenso desarrollo de su obra ofrezca luego otros significados, las peculiaridades de este momento” (Cornejo Polar, 1980, p. 103).

en la frontera entre el modernismo y la vanguardia, Alberto Guillén y Magda Portal. Con más orden que Sánchez, cuando revisa a los poetas que se inician en la década de 1920, Tamayo reconoce que básicamente el vanguardismo de rasgos ultraístas, creacionistas, surrealistas y estridentistas es el que influye en el Perú. Y, como lo hizo Sánchez, destaca el grupo puneño de poetas de vanguardia encabezados por Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Luis de Rodrigo y Emilio Vásquez, y el cholismo a partir de la obra de José Varallanos.

Siguiendo la escuela de Estuardo Núñez y de Luis Alberto Sánchez, Tamayo agrupa a los poetas por generaciones y para desarrollar la vanguardia peruana postula a “la generación del 26”. En ella, ubica a dos poetas de base: Carlos Oquendo de Amat (“es como el resumen y superación de la vanguardia” [Tamayo, 1993, p. 824]) y Martín Adán. Alrededor de ellos, giran Enrique y Ricardo Peña, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, César Miró y Catalina Recavarren. El siguiente grupo de poetas corresponde con los aparecidos entre 1930 y 1940. Sobre esta etapa hace hincapié en la efervescencia social y política en el país. Así, revisa a Luis Fabio Xammar, José Alfredo Hernández, José Alvarado Sánchez, Arturo Jiménez Borja, Emilio Champion, Manuel Moreno Jimeno, José María Arguedas, Luis Valle Goycochea, Luis Nieto, Mario Florián, Julio Garrido, Gustavo Valcárcel y Juan Ríos. Con este listado acaba la vanguardia para el autor. En adelante, cuando se ocupe del desarrollo de nuestra poesía, trabajará con criterios estrictamente cronológicos, parcelando el desarrollo por décadas. De tal manera que, para completar el periodo según nuestra propuesta, Tamayo explica la fase “Del cuarenta al sesenta” como un periodo denominado por él como “un nuevo modernismo”, porque “los poetas de la década del 40 volvieron en su mayoría a la búsqueda de la belleza” (Tamayo, 1993, p. 951). Además de esta generalización, insiste -como Sánchez- en el término “puro” para determinar una línea de la poesía. Nuestra coincidencia con el

historiador se encuentra en “la clara impronta surrealista” (Tamayo, 1993, p. 951) que se aprecia en poetas como Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. Tamayo insiste en su propuesta de establecer un “neomodernismo” (Tamayo, 1993, p. 953) bajo el que agrupa a Alberto Escobar, Washington Delgado, Cecilia Bustamante, Blanca Varela, como poetas surgidos alrededor de 1950. Paralelamente a estos, explica la constitución de “la poesía del 50” (Tamayo, 1993, p. 956) a partir de Alejandro Romualdo y su poesía “concreta”, Arturo Corcuera, Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza, Pablo Guevara, Francisco Bendejú, Carlos Germán Belli, José Ruiz Rosas. Aunque no coincidimos con el término y la caracterización de Tamayo, resulta interesante observar la necesidad de agrupar el periodo que se desarrolla desde los años cuarenta en adelante hasta el quiebre con los poetas de los sesenta. De manera que el espacio llenado por la denominada generación del 50 se convierte en “neomodernismo” para Tamayo.

La vanguardia -que complejizan estas dos miradas (Sánchez y Tamayo) semejantes entre sí, por provenir de un primer momento de reflexión de las historias de nuestra literatura- se observa con mayor precisión a partir de las reflexiones de Wáshington Delgado que incluyen aspectos sociales para explicar el cambio hacia un nuevo periodo.

La anécdota política puede parecer pequeña: un gobierno de apenas dos años; pero se trataba, por primera vez en el Perú, de un gobierno elegido por las masas populares y no por intrigas plutocráticas y en su brevedad, aunque no llegara a dejar nada positivo, indicaba que algo nuevo había nacido: una nueva conciencia social que, algo más tarde, se manifestará con mayor claridad, en la huelga de 1919 por las ocho horas de trabajo. La elección de Billinghurst en 1912 y la huelga general de 1919 con fechas que marcan una nueva etapa en la historia del Perú. Entre ambas se fermenta nuestra vanguardia. (Delgado, 1984, p. 111).

Para Delgado, nuestra vanguardia se caracteriza por recoger ecos de movimientos anteriores sin desprenderse del carácter innovador. Esto evidencia, de algún modo, la conexión entre modernismo y vanguardia peruanos, a pesar de la renovación del gastado estilo “chocanesco”. “El modernismo último inició el acopio de unos materiales que serían más exacta y abundantemente aprovechados por los movimientos de vanguardia [...] hay líneas de continuidad entre Eguren y Oquendo, Valdelomar e Hidalgo, Parra del Riego y algunos de nuestros surrealistas o creacionistas” (Delgado, 1984, p. 112). Cabe indicar, además, que sobre el mismo principio de revolución estética los evidentes cambios se experimentaron al interior de la obra misma de poetas como Vallejo, Hidalgo, Parra del Riego y hasta Alberto Guillén. También destaca la mezcla de escuelas en la vanguardia peruana, a pesar de nuestros evidentes poetas surrealistas, Westphalen y Moro.

La propuesta de periodización de la vanguardia peruana para Wáshington Delgado se concentra en un momento de emergencia entre los años 1915 y 1920; luego, un desarrollo entre las décadas de 1920 y 1930, con un momento final de expansión de su influencia durante la década de 1940, a pesar de que “sus ecos llegan hasta hoy mismo y son fácilmente discernibles en la poesía de Carlos Germán Belli, por ejemplo” (Delgado, 1984, p. 112). De tal manera que para Delgado la conexión entre la vanguardia peruana “canónica” y la denominada generación del 50, también resulta un hecho. Además, Delgado propone etapas al interior del movimiento. La primera, conformada por poetas con ecos modernistas nacidos antes de 1900 como Vallejo e Hidalgo, junto a Parra del Riego y Spelucín y algunos más “puros” como Oquendo, Moro, Westphalen, Abril, Adán y Enrique Peña. Esta primera etapa de eclosión y afirmación se desarrolla hasta 1930. La segunda se trata de la maduración del “movimiento” y se prolonga hasta 1945 (“y aún más allá”, [Delgado, 1984, p. 118]). Paralelamente a la vanguardia, Delgado señala el

desarrollo del indigenismo, dentro del cual ubica a Alejandro Peralta y el papel que jugó el “Boletín Titikaka”, y -en un acápite aparte- desarrolla la poesía nativista y el cholismo que se expresan durante 1930 hasta 1950. De la misma manera, el autor trabaja de forma independiente la poesía que se desarrolló bajo la generación del 50.

Por otro lado, aunque la propuesta de periodización de Antonio Cornejo Polar (1980) se muestra muy cercana a las de Sánchez y Tamayo²¹⁷ -debido a la evidente influencia de Monguió-, más allá de seguir las líneas de desarrollo del periodo como la división de la poesía pura (que se funda sobre las décadas de 1920 y 1930) y de la poesía nativista (que culmina en la década de 1940 en el paradigma de la obra de Mario Florián para reelaborarse durante la de 1950 en la poesía social),²¹⁸ rescatamos del crítico dos puntos fundamentales. En primer lugar, existe una filiación clara entre el desarrollo de la vanguardia y la llamada generación del 50, que evidencia la consolidación de la tradición propia, porque accede con Vallejo a un lenguaje propio desde el que desarrollará diversas posibilidades de creación. Esta sería la confirmación de la teoría de Alberto Escobar (1973), quien propone un periodo de los forjadores de la tradición poética moderna. En

²¹⁷ Aunque no llega a denominarla “neomodernismo”, como Tamayo, Antonio Cornejo propone que durante los años cincuenta la poesía pura “retorna a las fuentes de la poesía europea moderna, al simbolismo y sus herederos” (Cornejo Polar, 1980, p. 153).

²¹⁸ Probablemente, las razones de fondo de la orientación del nativismo (indigenismo y cholismo) hacia la poesía social de los años cincuenta se deba a los argumentos que expone Roberto Reyes en “Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú” en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (1989): “A mediados del cuarenta, el indigenismo como corriente popular (alentada por representantes de los sectores medios radicalizados) se hallaba restringido solo a algunas expresiones individuales pues no había podido resistir el embate de la represión y hostilidad de la clase dominante; de allí que prácticamente hubieran desaparecido los núcleos culturales regionales sustentados en esta corriente (Cuzco, Puno, Huancayo) y la cultura, reducida a su mínima expresión se hallara centralizada mayormente en Lima. Es en este contexto que aparece el fenómeno de la irrupción masiva y creciente de población proveniente de las áreas rurales en Lima. Lógicamente que esta población traía consigo su bagaje cultural propio, que pronto encuentra cauces adecuados a sus expresiones [...] sobre todo en un primer momento se difunden los valores, costumbres y creencias propias de la sociedad indígena que intenta asimilarse al nuevo contexto urbano, provocando el fenómeno que algunos autores denominan ‘cholicación’ [...] De aquí se desprende una de las principales contradicciones –si no la principal- de la generación respecto del momento que le tocó vivir y el medio en el que tuvieron que actuar.” (Reyes, en vv. aa., 1989, p. 38). Esta contradicción para Reyes significa el encuentro en Lima entre la modernidad de la urbe y la migración de lo regional con costumbres andinas ancestrales. Así, mucho del contenido social de la generación del 50 recogió las expectativas poéticas de una “evolución” del nativismo determinado por las migraciones.

segundo lugar, y en este mismo sentido, Cornejo Polar traza una frontera a través de su análisis de la generación del 50 con la poesía que continúa. Luego de cerrar su revisión de la generación del 50 con unas reflexiones sobre el poeta Wáshington Delgado (“por encima de ese sustrato múltiple y colectivo la poesía de Delgado muestra un desarrollo personal, indudablemente valioso, cuya manifestación más alta tal vez sea *Para vivir mañana* (1959) –uno de los libros más admirables de la poesía peruana contemporánea” [Cornejo Polar, 1980, p. 160], según Javier Sologuren), Cornejo Polar marca el sesgo al ingresar al análisis de la poesía de la década de 1960:

En términos generales la crítica ha aceptado, con distintas denominaciones y precisando en cada caso el enlace de las clasificaciones, que se trata de un momento diverso, con características más o menos peculiares, que puede distinguirse tanto en la poesía producida a partir de los 50 cuanto de la tradición más lejana. En algún caso se ha afirmado que “con la década de los 60 empieza un nuevo ciclo en la evolución de nuestra poesía” –el de los “cuestionadores”- que pone fin al extenso periodo anterior –el de los “fundadores”- que se había iniciado con Eguren y Vallejo hacia 1911. (Cornejo Polar, 1980, p. 161).

Las historias de César Toro Montalvo (1995-1996) y James Higgins (2006) guardan relación entre sí en cuanto a la forma de abordar este periodo señalando su constitución a partir de la revisión de sus autores. De tal manera que Hidalgo, Oquendo de Amat, Alejandro Peralta, Vallejo (todos ellos en una primera fase), Abril, Westphalen, Moro (estos últimos en una segunda fase) constituyen el rostro de la vanguardia poética peruana según Higgins; y los mismos autores junto a Enrique Peña Barrenechea, Magda Portal, Gamaliel Churata, entre varios más,²¹⁹ para Toro Montalvo. Por ello, la historia de

²¹⁹ Entre “poetas que se ubican en los años 20”, “otros poetas de vanguardia” y “generaciones del 30 y 40”, el listado de poetas -no solo vanguardistas- es el siguiente: Esteban Pavletich, Luis Berninsoni, María Wiese, Ernesto More, Daniel Ruzo, Ramiro Pérez Reinoso, José Torres de Vidaurre, Alberto Rivera de Piérola, Alberto Pita y Armas, Pedro Barrantes Castro, César Cáceres Santillana, Fidel Zárate Plascencia, Luis de Rodrigo, Guillermo Mercado, Alberto Cuentas Zavala, Rafael Aguilar, Rafael Méndez Dorich, Dante Nava, Armando Bazán, Juan Luis Velázquez, Eloi B. Espinoza, Antenor Orrego,

Ricardo González Vigil -que se encuentra más allá de lo escueto y sintético de Higgins, pero que tampoco llega al listado exagerado de Toro Montalvo, sino que se centra en un justo medio- propone una periodización e identificación coherente de este periodo de nuestra literatura. En el capítulo 11 titulado “El vanguardismo y el posvanguardismo”, González Vigil inicia el tema con una breve introducción acerca del vanguardismo europeo y su expresión en Latinoamérica. Para explicar su desarrollo en nuestro territorio, destaca los nombres de autores y obras que lo forjaron: Vallejo con *Trilce*, Oquendo de Amat, Westphalen, Moro, Martín Adán con *La casa de cartón*, José Diez Canseco con *Duque*, Gamaliel Churata con *El pez de oro* y José Carlos Mariátegui como ideólogo. En líneas generales, González Vigil enfatiza en el carácter ecléctico, los exponentes de provincia de nuestro vanguardismo y su naturaleza:

esta postura no se reducía a un conjunto de nuevos recursos estilísticos (ausencia de signos de puntuación, efecto visual, escritura automática, técnica del *collage*, etc.), sino que se hallaba hondamente enlazada a la crisis de todos los paradigmas (estéticos, éticos, lógicos, teológicos, económicos, políticos y demás) sobre los que había reposado hasta entonces la cultura occidental. En él debía palpar una sensibilidad verdaderamente nueva, a la vanguardia de lo que el futuro debía ser. (González Vigil, 2004a, p. 116).

González Vigil determina, para este periodo, una etapa de “poesía prevanguardista” que data entre 1916 (*Las voces múltiples* y “Colónida”) y 1922; otra etapa de “auge de la vanguardia poética”, entre 1922 y 1930 (año del fin de dos tribunas del vanguardismo “Amauta” y “Boletín Titikaka” y de los conflictos políticos entre el fin del oncenio de Leguía y la crisis política); y una última denominada por él como “posvanguardismo” que

José Varallanos, Federico Bolaños, Serafín Delmar, Mario Chabes, Óscar A. Imaña, Emilio Armaza, Nazario Chávez Aliaga, Ricardo Martínez de la Torre, Julián Petrovick, Luis de Rodrigo, Mario Florián, Augusto Tamayo Vargas, Vicente Azar, José María Arguedas, José Alfredo Hernández.

se desarrollará en las décadas de 1930 y 1940 y que estaría marcada por una tendencia al orden en comparación con el arrebató de la primera expresión.

En síntesis, la vanguardia peruana en poesía no desarrolló una visible actitud generalizada cuyo fin fuera un natural o espontáneo carácter efímero, para evitar la posibilidad de introducir radicales ideas en el modelo poético que se conviertan, a su vez, en lo establecido, es decir, en el *status quo*. Poetas como Vallejo o Adán, simplemente escribieron sus obras fuera de los marcos de una escuela determinada y, por lo tanto, no planearon un deliberado tiempo de trascendencia de su influencia. Pensar en el carácter efímero como un vector de la vanguardia poética peruana, resulta un contrasentido, una forma de negar las oleadas de poesía que siguieron bajo la experimentación moderna hasta llegar a incluir a los poetas de la generación del 50. Por eso mismo, este último grupo de autores reconocidos bajo dicha categoría o denominación, también constituyen parte del desarrollo no efímero, sino prolongado de la vanguardia en poesía peruana que para nuestra propuesta incluye la generación del 50 y constituye el segundo periodo de nuestra poesía de la primera mitad del siglo XX: el vanguardismo. De este modo, los poemas de Blanca Varela a partir de “Nadie sabe mis cosas” en *Valses y otras falsas confesiones* (1972) –como los poemas de su libro *Concierto animal* (1999)- se expresan con una tendencia significativa a suprimir la puntuación, además de expresar un discurso evidentemente influido por el surrealismo y metáforas con una actitud radicalmente vanguardistas (léase o recuérdese el poema “A rose is a rose”) ya entrada la década de 1970 y en convivencia de los ecos vanguardistas con otros periodos de nuestra poesía. Todo esto quiere sostener que la experimentación conceptual en el contenido de los poemas que componen *Ese puerto existe (y otros poemas)* (1949) o *Luz de día* (1963) manifiestan un estrecho vínculo con los principios de la vanguardia gestada en los años

veinte, pero con un evidente abandono por el exceso, la radicalidad, y más bien una apuesta por el desarrollo de un lenguaje vanguardista patente en poemas como “Frente al Pacífico” o “Siempre”. Todos estos ejemplos demuestran que la vanguardia poética peruana no tuvo un carácter efímero, sino, como otras tendencias, mantuvo un proceso de evolución que trascendió la década de 1920 y alcanzó la de 1950. De la mano con esta característica, se encuentra el hecho -ya mencionado- de que no hubo escuelas vanguardistas en nuestra poesía peruana. Salvo el caso particular de César Moro, quien aparece oficialmente en los documentos surrealistas internacionales, o el de Alberto Hidalgo y su “simplismo”, nuestros poetas demostraron una fusión de tendencias, si bien más claramente unificadas en los surrealistas como Westphalen o Abril, en casos emblemáticos como Carlos Oquendo de Amat o César Vallejo se pueden comprobar, más bien, la convivencia de diferentes elementos de distintas escuelas vanguardistas que influyeron en sus poemas. Por ejemplo, es verdad que el cubismo y la disposición visual de Oquendo resaltan en *5 metros de poemas* (1927), pero esto no lo reduce a esta sola tendencia, pues en el mismo libro se encuentran versos surrealistas como “Un niño echa el agua de su mirada/ y en un rincón/ la luna crecerá como una planta”. Asimismo, la significativa variación en la tipografía (que fue subestimada en la antología de Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, *La poesía contemporánea del Perú*, 1946)²²⁰ resulta una prueba concreta del componente futurista en aspectos de la forma en el libro y, tangencialmente, en los temas de la modernidad urbana, en el contenido del mismo. Por lo tanto, una combinación de rasgos de diferentes escuelas es lo que determina el carácter vanguardista de *5 metros de poemas*, y no los preceptos de un solo ismo. Lo mismo se

²²⁰ En la sección del libro, que corresponde con los poemas de Oquendo de Amat, aparece una nota a pie de página probablemente de un joven Salazar Bondy, encargado de la selección de esta parte, donde se manifiestan sus argumentos sobre este problema de edición deliberado: “En estas transcripciones hemos prescindido de la disposición caprichosa de los versos pues no es precisamente en ella donde reside el encanto de los poemas de Oquendo. (N. d. A.)” (Eielson et al., 1946, p. 153).

puede aplicar a *Trilce* (1922) de César Vallejo donde el humor dadaísta, el discurso pleno de imágenes surrealistas y los aspectos cubistas de la sintaxis han sido reconocidos por especialistas de su obra, como Ricardo González Vigil,²²¹ para determinar que el libro contiene rasgos de la vanguardia en general y no necesariamente de una sola escuela.

Como en la vanguardia europea, el *modernism* anglosajón, el modernismo brasileño y la vanguardia hispanoamericana en general, el vanguardismo peruano se centró prácticamente en la poesía. Mirko Lauer hace énfasis en ello: “Si alguna particularidad saltante tuvo el vanguardismo peruano es que fue casi exclusivamente literario, y dentro de ello, poético” (Lauer, 2001a, p. XII). Sin embargo, al no existir este desarrollo de escuelas, no proliferó en nosotros, obviamente, una considerable cantidad de manifiestos, donde se sustenten sus directrices.²²² Sí hubo manifestaciones sobre la poesía de vanguardia que, en todo caso, se orientaron a cuestiones generales sobre el periodo o el espíritu que se desarrollaba en Latinoamérica, como por ejemplo, “Arte, revolución y decadencia” o “Prólogo-Manifiesto” que se publicaron en *Amauta* (1926) y en *Flechas* (1924), respectivamente.²²³

²²¹ El análisis de los poemas de Vallejo desde una perspectiva que destaca la multiplicidad de aspectos de la vanguardia se encuentra, por ejemplo, en su edición de las “Obras completas” de Vallejo (1991) o en su libro *Claves para leer a Vallejo* (2009): “Un vanguardismo sumamente original, no encasillable en ningún ismo conocido. Asimiló lecciones del Cubismo (diversas perspectivas, cambios en el sujeto del poema, collage de niveles diferentes del lenguaje y el flujo mental), y el Dadaísmo (humor disparatado, proclamación de la ruptura total y del absurdo, creación de neologismos sin sentido preciso); en menor medida, aprendió del Ultraísmo (juegos gráficos de efecto “visual”, versos enteramente en mayúsculas, cultivo de la metáfora sin comparaciones convencionales ni nexos lógicos), porque temía que este ismo propiciara innovaciones epidérmicas y no una ‘nueva sensibilidad’. Rechazó tajantemente el Futurismo (culto a la máquina, los inventos tecnológicos, la metrópolis, el deporte, la guerra), fiel a su sensibilidad andina, rural, terrígena; y a los valores del amor, la dulzura, la compasión, la solidaridad, la paz y la energía espiritual” (González Vigil, 2009, p. 88).

²²² Lauer (2001a) cita a Yazmín Lenzi (*El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una generación a través de las revistas culturales de los años 20* Lima: Horizonte, 1999), quien sobre su explicación de la noción de “texto manifiesto” reconoce hasta 36 manifiestos, muchos de ellos circulantes en revistas y otros medios. Sobre el rol de *Amauta* en la difusión y avivamiento del vanguardismo también remitimos al libro del mismo Lauer *La polémica del vanguardismo 1916-1928* Lima: UNMSM, 2001b.

²²³ Otros casos interesantes que podrían considerarse son, en primer lugar, “La nueva poesía: manifiesto” de Alberto Hidalgo (1917), poema que, según Hugo Verani [en Pizarro (2013), p. 103], pasó desapercibido. En segundo lugar, “Septenario”, conocido texto de Gamaliel Churata que busca responder a una polémica con César Vallejo y en el que defiende la originalidad de la poesía vanguardista latinoamericana. Sobre la polémica y el texto aparecido en el número 10 del *Boletín Titikaka* referimos al

En casos muy importantes pero aislados, como son las obras *sui generis*, *La casa de cartón* de Martín Adán (1928), *Hollywood* de Xavier Abril (1931) o *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata, o en la interesante novela *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson (1971), se aprecian experimentaciones del vanguardismo en prosa y narrativa que revelan complejos contactos con la lírica. Por lo tanto, se podría decir que el vanguardismo peruano se afincó casi con exclusividad en la forma de la poesía lírica. Además, muchos de los representantes de la poesía de vanguardia -sobre todo, al inicio del periodo- provienen de provincia y no de la Lima centralista.²²⁴ Esta situación, probablemente, se deba a la convivencia de formas más “conservadoras” ya en la poesía de la década de 1920 representadas por el modernismo, por un lado, y novedosas experimentaciones de vanguardia, por el otro. En nuestra capital conservadora, se apostaba por la expansión del modernismo antes que por la radical vanguardia. Una prueba fehaciente de esto se puede observar en el año fundacional de nuestra vanguardia poética, 1922, cuando mientras a José Santos Chocano se le homenajeaba en Lima con los laureles del poeta, Vallejo publicaba *Trilce* y recibía, asimismo, una mínima recepción auspiciosa.²²⁵ Por ello, el origen de la poesía vanguardista peruana se concentra en zonas

libro de Mauro Mamani (2013), p. 31; al de Lauer (2001b), pp. 34-36 y pp. 206-208; y al estudio de Luis Chueca en la antología *Poesía vanguardista peruana* (2009), p. 56, donde se incluyen las versiones facsimilares de este artículo (p. 982), así como la de “El atraso de César Vallejo” de Serafin Delmar quien se involucra también en la polémica (p.983) y, finalmente, a la referencia en el artículo de Jorge Cornejo Polar “Notas sobre el indigenismo y la vanguardia en el Perú” en Higgins (2003), p. 204.

²²⁴ Según la lista extensa de poetas que consigna González Vigil en su antología (1999), citamos como ejemplo a César Vallejo (La Libertad), Alberto Hidalgo (Arequipa), Gamaliel Churata (Puno), Alejandro Peralta (Puno), Juan Luis Velásquez (Piura), Guillermo Mercado (Arequipa), Carlos Oquendo de Amat (Puno), Kusi Paukar (Ayacucho), Kilku Waraka (Cusco), Julio Garrido Malaver (Cajamarca), Luis Valle Goicochea (La Libertad), Luis Nieto (Cusco), José María Arguedas (Abancay), Mario Florián (Cajamarca). El crítico destaca junto a Lima, Puno, Arequipa, Trujillo y Huancayo como las ciudades más importantes en el desarrollo del vanguardismo. (González Vigil, 2004b, p.12). Sobre el carácter provinciano de nuestros poetas del siglo XX para este y los demás periodos, remitimos al sucinto artículo de Raúl Jurado Párraga “¿Poetas serranos en Lima?” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003, pp. 45-57. Asimismo, véanse las razones del surgimiento y migración de poetas provincianos en Ortiz (2013), p. 14.

²²⁵ Considérese, por ejemplo, la crítica de un modernista como Clemente Palma contra “El poeta a su amada” de César Vallejo que podría servir como un preámbulo para observar la poca disposición de un lector limeño ante las nuevas voces de la inicial vanguardia que provenía con fuerza a través de autores, en su mayoría, con un origen no capitalino, no conservador. Al respecto, remitimos a la introducción de la edición de *Los heraldos negros* de 2016 de la “Universidad César Vallejo” a cargo de Paolo de Lima

periféricas, en el debate cultural incluso limeño, situación que refleja, quizá, una pugna entre lo conservador y lo renovador. Para Marta Ortiz, el carácter provinciano que con el indigenismo se nutre nuestra vanguardia se debe a que se trata de

un momento en que Perú vive la primera de sus descentralizaciones, con reivindicaciones sociales, económicas y culturales que nacen con fuerza en provincias. Al entrar en juego la discusión indigenista, no solo se logra implicar en el debate a la figura del indio, sino que la oposición entre modernidad y tradición, capital y provincias, centralismo y descentralismo toma actualidad y se sitúa en el centro de las discusiones. Dicha oposición, que otorga protagonismo al movimiento indigenista, es característica ineludible de la vanguardia peruana, y cobra especial importancia gracias al desarrollo de las revistas dedicadas a la causa, como *La Sierra*, *Boletín Titikaka* o *Amauta*. (Ortiz, 2013, p. 17).

Siguiendo la postura de Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, podemos afirmar que en el caso de nuestra poesía es la primera vez que la capital se nutre de la periferia, es decir, de aquella riqueza que el origen de los poetas de provincia aportó desde su perspectiva cultural.

Con más frecuencia [...] las culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contacto estrecho con el exterior, lo cual traza un muy variado esquema de pugnas. Si ocurre que la capital, que es normalmente la orientadora del sistema educativo y cultural, se encuentra rezagada en la modernización respecto a lo ocurrido en una de las regiones internas del país, tendremos un enjuiciamiento que harán los intelectuales de esta a los capitalinos. [...]

especialmente en las páginas 5 a 7. “El rechazo inicial de Clemente Palma en setiembre de 1917 fue un síntoma temprano de esa mirada limeña que no siempre supo asimilar las manifestaciones del interior del país” (De Lima, en Vallejo, 2016, p. 15).

Acerca de la difícil recepción de *Trilce* en su momento, Luis Monguió explica los problemas que, para dilucidar el libro, tuvo hasta Luis Alberto Sánchez en su reseña “Dos poetas” (en la revista *Mundial*, número 126 del 3 de noviembre de 1922. La edición facsimilar se encuentra recogida por Chueca (2009), p. 945) y también afirma: “A pesar de la posterior admiración hacia la poesía de *Trilce* por parte de poetas y críticos peruanos, sus inmediatos contemporáneos, en 1922, no la entendieron, salvo, acaso, pequeños núcleos a la vanguardia de su tiempo y de su país” (Monguió, 1954, p. 76).

Sin embargo, es más frecuente que las regiones internas reciban los impulsos de las más modernizadas, de tal modo que se cumplen dos procesos transculturadores sucesivos: el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital o, sobre todo, el puerto, aunque es aquí donde la pulsión externa gana sus mejores batallas, y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna respondiendo al impacto de la transculturación que le traslada la capital. Estos dos procesos, esquemáticamente perfilados y distribuidos en el espacio y en el tiempo, en muchos casos se resolvieron en uno gracias a la migración hacia las ciudades principales de cada país de muchos jóvenes escritores provincianos, asociándose a veces con los igualmente provincianos, aunque nacidos en la capital. Las soluciones estéticas que nacieron en los grupos de esos escritores mezclarán en varias dosis los impulsos modernizadores y las tradiciones localistas, dando a veces resultados pintorescos. (Rama, 1982, pp. 34-37).

Este impulso desde lugares donde se mantiene la tradición andina, por ejemplo, insufló a la vanguardia peruana un carácter bastante particular y, quizá, de mayor y fundamental énfasis en la transculturación poética que el de otras vanguardias latinoamericanas.²²⁶ La vanguardia poética nacional consolida su emergencia con una marcada manifestación de nuestra heterogeneidad (incluidos los desfases socioeconómicos y las complejas escisiones multiculturales que problematizan nuestra nación hasta ahora). Muchas de las percepciones de la poesía de vanguardia apuntan a destacar la copia de modelos europeos, pero gracias al componente particularmente andino propulsado especialmente por los poetas de provincia, nuestra expresión poética de vanguardia mantiene rasgos netamente de nuestra heterogénea cultura y, así, concilia aspectos que, en muchos casos, se suelen

²²⁶ De esta opinión es Jorge Cornejo Polar, quien concluye su artículo “Notas sobre el indigenismo y vanguardia en el Perú” asociando la transculturación de Fernando Ortiz con el “indigenismo vanguardista”, término, este último, que -en el mismo artículo- rescata y adapta de José Carlos Mariátegui, recogido en *Invitación a la vida heroica. José Carlos Mariátegui. Textos esenciales* (2005), pp. 376-379. En el artículo “Intermezzo polémico” (1927), José Carlos Mariátegui hacía referencia sobre el “indigenismo vanguardista” que, bien visto, podría enfocarse al desarrollo de las propuestas líricas que aquí nos convocan. Sobre el desarrollo aplicado del concepto se pueden revisar, además, los textos de Cynthia Vich: el libro *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* (2000) y el artículo “Hacia el estudio del ‘indigenismo vanguardista’: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat” (1998).

disociar: fue experimental e incluyó elementos de la vida rural; fue moderna y al mismo tiempo exhibió un marcado acento ancestral andino.²²⁷ Por eso, César Vallejo, tanto en *Trilce* como en otros poemas, incluso anteriores a 1922, fusiona situaciones familiares, andinas, provincianas con la expresión moderna y experimental del discurso de vanguardia. Lo mismo sucede en Carlos Oquendo de Amat en *5 metros de poemas*.²²⁸ De tal manera que si en una primera fase, la vanguardia de nuestra poesía asume estos criterios (constantemente considerados en oposición: experimentación, urbano, moderno versus tradición, rural, andino), insistimos en que el periodo que proponemos para comprender nuestra vanguardia poética abarcó todas las expresiones que convergieron en ese momento: tanto la mezcla inicial de ismos, como la tendencia al surrealismo, la poesía denominada como nativismo y el cholismo, y las incómodas denominaciones de las tendencias hacia lo social (o el compromiso) y el purismo, desde la década de 1930 en adelante. Los poetas podrían manifestar expresiones diferentes y hasta encontradas en la vanguardia, pero respondían a la sustentación de la representatividad como lo explica Ángel Rama:

El criterio de representatividad, que resurge en el periodo nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940, fue animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por buen número de provincianos de reciente urbanización. Su reaparición permitió apreciar, mejor que en la época romántica, el puesto que se le concedía a la literatura dentro de las

²²⁷ “Una particularidad adicional de la poesía vanguardista peruana fue que incluyó a autores indigenistas. Para Jorge Basadre esta inclusión expresa ‘la tendencia de un grupo a unir el vanguardismo poético con el vanguardismo social’; en cambio para Vallejo fue el intento de conciliar un arte forzosamente indigenista y fines cosmopolitas” Lauer (2001a), p. XIII. Sobre el componente andino de nuestra vanguardia, véase la antología preparada por Mauro Mamani Macedo *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino* [Lima: FCE, 2017] donde se exponen: Emilio Armaza, Armando Bazán, Federico Bolaños, Enrique Bustamante y Ballivián, Mario Chabes, Nazario Chávez Aliaga, Gamaliel Churata, Serafín Delmar, Carlos Alberto González, Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, Guillermo Mercado, Alberto Mostajo, Carlos Oquendo de Amat, Esteban Pavletich, Juan Parra del Riego, Alejandro Peralta, Ántero Peralta Vázquez, Julián Petróvich, Luis de Rodrigo, César Atahualpa Rodríguez, César Vallejo, Adalberto Varallanos, José Varallanos, Emilio Vásquez, Luis Fabio Xammar.

²²⁸ Para ampliar este punto sobre los elementos andinos y urbanos en la poesía de Oquendo podemos referir la tesis doctoral en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de un miembro de la generación del 50 sobre el poeta de vanguardia: Carlos Germán Belli *La poesía de Oquendo de Amat* (1980).

fuerzas componentes de la cultura del país o de la región. Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del “color local” aunque animando interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses, de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores. Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose con impericia. (Rama, 1982, p. 15).

La descripción del crítico uruguayo corresponde con aquello que podría apreciarse como el marco que cohesiona las diferentes formas de expresión poética que se desarrollaron durante este segundo periodo del siglo XX también en nuestro país y que la historia y crítica literarias han reconocido bajo el nombre de “vanguardia” (y con titubeos en el tiempo cuando se desarrolla su prolongación). De la misma manera, su propuesta coincide también con la periodización que plantea Alberto Escobar (1973) cuando se refiere al tercer ciclo: el de “los forjadores” de la tradición poética peruana. El periodo de la vanguardia se encuentra sumido y estructurado en esta época en la que todavía se mantiene la búsqueda del discurso que establezca la solidez de nuestra tradición²²⁹ y que se consigue con creces durante la generación del 50. Nuestra propuesta puede resultar enfrentada a la común idea que se mantiene de una vanguardia poética moderna, experimental, que se ha desarrollado con tendencia al purismo en paralelo a otras

²²⁹ Marta Ortiz comprende que el periodo se desarrolla en “una época convulsa caracterizada más que nunca por la búsqueda de formas y motivos identitarios, porque por primera vez la nación se empieza a concebir como un todo” (Ortiz, 2013, p. 12). Añade, luego, que se trata de “un momento en que Perú vive la primera de sus descentralizaciones, con reivindicaciones sociales, económicas y culturales que nacen con fuerza en provincias. Al entrar en juego la discusión indigenista, no solo se logra implicar en el debate a la figura del indio, sino que la oposición entre modernidad y tradición, capital y provincias, centralismo y descentralismo toma actualidad y se sitúa en el centro de las discusiones. Dicha oposición, que otorga protagonismo al movimiento indigenista, es característica ineludible de la vanguardia peruana, y cobra especial importancia gracias al desarrollo de las revistas dedicadas a la causa, como *La Sierra*, *Boletín Titikaka* o *Amauta*” (Ortiz, 2013, p. 17).

manifestaciones, como el indigenismo, que se concentran en un aspecto social. Esto sucede así, porque la difusión de las características de lo que se entiende bajo el concepto de vanguardia –tal como ocurre con el modernismo- suele restringirse y manipularse a partir de cánones que no expresan necesariamente el desarrollo natural de la poesía. Ya que, en una considerable escala, la escuela fundamenta aquello que permanecerá en el imaginario colectivo como la definición de la poesía de vanguardia peruana, probablemente, ella sea uno de los factores que impiden expandir el periodo hasta la década de 1950, bajo un desarrollo sostenido de diferentes tendencias que, si bien moderaron la experimentación inicial, no abandonaron la constitución de una sólida expresión moderna de la poesía. A través de otro ejemplo del libro *Comunicación 4*, podemos apreciar cómo la escuela suele caracterizar la vanguardia de la siguiente manera:

El vanguardismo fue un conjunto de movimientos artísticos que nacieron (sic.) en Europa en la posguerra, hacia la segunda década del siglo XX. Surgió como **una violenta reacción contra todo el arte pasado**, al que consideró aburrido por tradicional y convencional. Por eso, los vanguardistas lo atacaron con violencia y propusieron otras formas de expresión nuevas e insólitas. Privilegiaron la **originalidad inventiva**. (Santillana, 2012a, p. 166).

Como se aprecia en la cita, la descripción explica el carácter del vanguardismo europeo inicial –y casi reducido a la violencia futurista- que no refleja evidentemente la información necesaria para comprender a cabalidad las características de lo que el texto escolar propone como desarrollo del tema: los poetas peruanos Carlos Oquendo de Amat Martín Adán, César Vallejo y del chileno Pablo Neruda. Es correcto afirmar la pluralidad de la vanguardia, pero en ningún punto se especifica, por ejemplo, la tendencia por no seguir marcialmente estilos de alguna escuela específica. Más bien se destaca que Huidobro fundó el creacionismo. Por supuesto, la reducción de la información a una vaga referencia del origen de posguerra no permite dilucidar hasta cuándo abarcó el periodo,

aunque el título “La poesía entre 1920 y 1950” donde se encuentra “El vanguardismo” podría insinuar una extensión hasta ¿antes? de la generación del 50. Destacar la airada reacción contra el arte pasado implica desconocer que, en el caso latinoamericano, hubo una conexión con la tradición. Y repetir el aspecto violento, más bien, exaltaría una línea que implica la anulación de la mirada ecléctica de la vanguardia latinoamericana. Sí resulta pertinente destacar la propuesta de una expresión insólita, de original inventiva; sin embargo, no insistir en el papel que juega la cultura oriunda de Latinoamérica nos parece un desacierto, aunque la información asuma el carácter de una simple introducción. Cuando el libro escolar menciona las características de los poetas de vanguardia incide en el rechazo a la tradición, en la renovación de la metáfora (¿solamente?), el culto a la novedad y la sorpresa, la liberación de reglas gramaticales, el uso del verso libre, la transmisión de sensaciones, no de argumentos (¿?) y la introducción de elementos de los tiempos modernos como el deporte (¿?). Ni siquiera cuando se aborda por separado a César Vallejo se enfatiza en el aspecto andino implícito en su insoslayable carácter vanguardista.

Esta reducida percepción de la vanguardia en su difusión escolar se opone a los fundamentos de base sobre los que sostenemos nuestra apreciación del segundo periodo de la poesía peruana del siglo XX, el vanguardismo. Nuestra propuesta se sostiene en que la poesía es memoria y, en este sentido, la vanguardia desarrollada por poetas provincianos, en un primer momento, tiende a constituirse con modelos que consideran la incorporación de la cultura popular en diferentes ámbitos y registros. Es el caso evidente del poeta Arturo Peralta Miranda, conocido como Gamaliel Churata y nacido en Arequipa, quien de sus inicios modernistas desarrolló un camino progresivo hacia la

vanguardia plena de referencias quechua y aimara.²³⁰ Si bien su famosa obra *El pez de oro* (1957) constituye un hito indiscutible en la vanguardia peruana, a pesar de su tardía publicación, la labor de Churata y, sobre todo de su hermano, Alejandro Peralta, como poetas líricos es imprescindible para comprender este periodo de nuestra poesía desde su origen. Asimismo, el trabajo de difusión ejecutado por Churata resulta deliberante también desde el primer momento de nuestro vanguardismo. Con la creación lírica de base, los hermanos Peralta avivaron el movimiento de vanguardia surgido en Puno a través de *El Grupo Orkopata*, alrededor del cual reunieron a los poetas del sur andino. A este cenáculo, se asocia la publicación de una de las revistas más importantes en la difusión de nuestra vanguardia, el *Boletín Titikaka* (1926-1930).²³¹ De tal manera que el caso de Gamaliel Churata y de la reconocida poesía vanguardista de su hermano Alejandro Peralta evidencian el carácter transculturador de una parte demasiado significativa de la vanguardia peruana como para obviarlo o dejarlo de lado en cualquier nivel de aproximación a este periodo de nuestra poesía. De vital importancia también fue, por supuesto, *Amauta* (1926-1930) fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui, quien resulta ser uno de los intelectuales de mayor relevancia directa para el desarrollo de este periodo. Sin profundizar como podríamos en este aspecto, indicamos brevemente que Mariátegui representa la postura intelectual fundamental para introducir la discusión sobre el rol del indio en nuestro debate sobre la constitución de nación; pero, al mismo tiempo, se erige como uno de los más lúcidos propulsores del arte vanguardista. No se puede olvidar el determinante impulso que insufló al desarrollo de la vanguardia con la publicación de *La casa de cartón* de Martín Adán. Por lo tanto, él expresa, asimismo, la

²³⁰ Un desarrollo de este punto se puede seguir en el libro de Mauro Mamani *Ahayu watan. Suma poética de Gamaliel Churata* Lima: FLCH-UNMSM/ Pakarina, 2013, en el acápite “El proceso poético de Gamaliel Churata” (pp. 22-70).

²³¹ Acerca del rol fundamental de Churata en el boletín, remitimos a la introducción de *El pez de oro* (2012) preparada exhaustivamente por Helena Usandizaga, p. 37 y a la referencia en el libro de Mamani (2009), p. 15.

fusión del arte experimental y los elementos oriundos de nuestra cultura para valorar este particular carácter de nuestra poesía de vanguardia. Y así, como los casos del *Boletín Titikaka* y de *Amauta*,²³² nuestro vanguardismo (1922-1964) estuvo constantemente respaldado por las publicaciones de revistas en Lima como *Flechas* (1924),²³³ *Poliedro* (1926), *Trampolín/ Hangar/Rascacielos/Timonel* (1926-1927), *Guerrilla* (1927), *Jarana* (1927), *Hurra* (1927), *Abcdario* (1929-1930), *El uso de la palabra* (1939), *Las moradas* (1947-1949), *Mar del sur* (1948-1953), *Cultura peruana* (1941-1964), *Idea* (1950-1951), *Generación* (1953-1954), *Centauro* (1950-1951), *Realidad* (1952-1956), *Letras peruanas* (1951-1962), entre otras publicaciones, que cumplieron el mismo rol que sus pares en otras partes de Latinoamérica.²³⁴

En suma, mayor aún que el eclecticismo modernista, la poesía de vanguardia peruana presentó líneas disímiles (tal y como las vanguardias latinoamericanas)²³⁵ que apuntaron a una expresión auténtica y moderna de nuestra voz poética, para consolidar una tradición. Nuestra vanguardia poética no rompe con el pasado ni siquiera en los aspectos formales, sino que se los renueva como en los sonetos “XXXIV” y “XLVI” de César Vallejo en *Trilce* (1922) o los “antisonetos” de Martín Adán en *Travesía de extramares* (*Sonetos a*

²³² En esta línea de publicaciones fuera de Lima, Monguió (1954, p. 87) enumera textos de aparición periódica asociados al nativismo: *Atusparia* (Huaraz), *Boletín Kuntur* (Sicuani), *Chirapu* (Arequipa), *Inti* (Huancayo), *Puna* (Ayaviri), *Serranía* (Huánuco), *Vórtice* (Sicuani), *Waraka* (Arequipa). Gracias a Estuardo Núñez (1938, p.25) la lista se amplía con: *Aldea* (Arequipa), *Escocia* (Arequipa), *Bocina* (Lambayeque). Y Mirko Lauer (2001, p. XXI) más allá del nativismo: *Aquelarre* (Arequipa), *Hélice* (Huancayo).

²³³ Véase el estudio bastante completo de esta revista dirigida por Magda Portal y Federico Bolaños, que desarrolla Esther Castañeda Vielakamen en su libro *El vanguardismo literario en el Perú* (1989).

²³⁴ En “Estrategias de la vanguardia” Hugo Verani (Pizarro, 2013, pp. 94- 110), además de las peruanas de los años veinte, nombra la influencia de las revistas latinoamericanas *Martín Fierro*, *Proa*, *Revista de Avance*, *Contemporáneos*. Véase también la relación que presenta Mauro Mamani en el prólogo de su antología *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (2017).

²³⁵ Así lo aprecia Alfredo Bosi: “Vistas como un *sistema cultural* definible en el espacio y en el tiempo, nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas. Es difícil al historiador actual intentar una exposición sintética de esos movimientos, pues la búsqueda de líneas comunes, a cada paso, choca con pociones y juicios contrastados. Si los lectores de hoy se interesan en detectar el carácter de esa vanguardia continental, el *quid* capaz de distinguirla de su congénere europea, recogen los efectos de tendencias opuestas y, muchas veces, llevadas a sus extremos: nuestras vanguardias tuvieron *demasiadas de imitación* y *demasiadas de originalidad*” (Schwartz, 2002, p. 20).

Chopin) (1950) que se ubican en otra perspectiva métrica y de contenido que los sonetos modernistas de Abraham Valdelomar, por ejemplo. La radical libertad estética, la tendencia a la asociación con lo visual y la experimentación -incluso con la disonancia-, que suprimieron el gusto preciosista por la regularidad métrica y rítmica del modernismo, también albergaron el espíritu innovador, justamente, en la reformulación del contenido que se expresa a través de las formas de regularidad estética anteriores, los sonetos, por ejemplo. Con ello, la expresión marca un punto de no retorno con el periodo anterior (el modernismo) en la poesía peruana.

Nuestra propuesta de periodización para el segundo periodo de nuestra poesía, el vanguardismo, podría dividirse en tres momentos que se desarrollan entre oleadas o fases reconocidas en una cadena de hitos: de 1922 a 1930, de 1930 a 1945 y de 1945 a 1964.²³⁶ Al primer momento, se le pueden asignar las características típicas de radicalidad de la vanguardia y se encuentra influido por los derivados de sucesos históricos internacionales (como los efectos tanto de escepticismo en la modernidad como de solidaridad que deja la Gran Guerra) y los acontecimientos nacionales que podrían sintetizarse en el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) a partir del cual convergen los más interesantes debates de reivindicación social del periodo y las acciones que desencadenan en la crisis de los años treinta. El restablecimiento internacional de las economías después de la primera guerra mundial tuvo incidencias directas en nuestro país, donde se abren las puertas al capital norteamericano. El deterioro del civilismo de Pardo da pie al

²³⁶ De manera semejante a lo que postula Paul Valéry (Franco Bordino, 2014), se trata de una alternancia entre un espíritu romántico de revolución (durante los años veinte) y un espíritu clasicista de mayor orden (que surge en los años treinta y alcanza parte de la década de 1940, para volver al movimiento pendular con los poetas de la generación del 50). La innovación y el orden permiten la evolución del espíritu: “el hastío de las generaciones jóvenes ante el producto literario de las generaciones inmediatamente precedentes ha sido la fuerza natural e inagotable que puso y pondrá en movimiento esta rueda [la historia de la literatura no sería más que la alternancia entre momentos predominantemente románticos y momentos predominantemente clasicistas de su producción]” Bordino (2014).

establecimiento de un gobierno autoritario que bajo el lema de “Patria nueva” emprende reformas de carácter modernizador que en lo político implican cambios unilaterales en la constitución²³⁷ en pro del establecimiento de una especie de autocracia que descartó los aparentes principios del liberalismo con los que Leguía simuló en su postulación durante las elecciones de 1919. La modernización de la capital –bajo una política netamente centralista- emprendida por el gobierno, probablemente, haya contribuido en las connotaciones de los poemas urbanos de la vanguardia y en el posterior afianzamiento de las migraciones hacia la capital. La imagen del desarrollo consolidó una atmósfera de progreso que se venía vislumbrando con el cambio de siglo desde el modernismo. La contradicción política del gobierno llegó a un nivel de aparentar un problema para la oligarquía y un proyecto de mejoras en servicios y preocupación por los sectores emergentes de trabajadores, profesionales, burócratas y estudiantes, además del reconocimiento jurídico de las comunidades indígenas; pero la verdad es que la ley vial de servicio obligatorio de corte esclavista para indígenas, la supresión de sindicatos y de la actividad política, junto con la mordaza a la prensa para detener a los detractores del gobierno (incluida la clausura temporal de *Amauta*), cuando este ya regía en dictadura, determinan un conflicto de fondo durante la primera etapa del vanguardismo peruano. De tal manera que, si el modernismo se podía asociar a una recepción de elite en protagonistas sociales de “La República Aristocrática”, el vanguardismo comenzaba con un giro en la percepción caduca de este orden, pues la nueva mirada parecía contemplar -por acción del gobierno o de los mismos movimientos populares- un espectro más amplio. Si bien el público de la poesía vanguardista se mantuvo limitado, el indigenismo

²³⁷ Vergonzosa estrategia política con la que Leguía, ya en el poder, avaló la nueva constitución que reemplazó a la de 1860 con fines de concentración de poder que permitieron sus reelecciones de 1924 y 1929; estrategia que se repetirá durante el gobierno de Alberto Fujimori en momentos determinantes de configuración de la poesía de los años noventa (emergencia del cuarto periodo de nuestra propuesta de periodización).

y la narrativa de la época sí evidenciaban el mencionado giro, junto a los importantes ensayos y doctrinas sociales del momento. Como testigos de la corrupción del oncenio de Leguía, los poetas de vanguardia representaron un primer momento hasta 1930, año en que no solo se cierran *Amauta* y *Boletín Titikaka*, como ya se ha mencionado, sino que se desata la crisis de 1929 que determina el comienzo del fin de Leguía culminado con el levantamiento de Sánchez Cerro en 1930.

Cabe destacar que la represión contra los campesinos y los sectores indígenas²³⁸ fue patente y que nombres como los de Pedro Zulen y Joaquín Capelo resonaron junto a las ideas de Mariátegui y las propuestas políticas de Haya de la Torre en pro de una reorientación de la idea de nación que incorpore a las masas en sus intereses. De tal manera que el nativismo que convivió con la vanguardia, como lo refieren las historias de la literatura, se nutre de los problemas del centralismo limeño en detrimento de las zonas rurales y origina un movimiento cultural desde las zonas urbanas de la sierra. Carlos Contreras y Marcos Cueto describen, así, parte de los nuevos movimientos sociales y su repercusión cultural durante este momento:

Ejemplos de este desarrollo fueron la emergencia de diversas sociedades culturales como *Bohemia Andina*, *Orkopata* y *Laykakota* en Puno y de revistas como *Kosko* y *Kuntur* editadas en Cuzco en los años veinte; y *La Sierra* que fue editada primero en el Cuzco, irregularmente, entre 1909 y 1924, y posteriormente en Lima entre 1927 y 1930. Estas organizaciones y revistas fueron síntomas de un resentimiento provinciano contra el centralismo autoritario del gobierno nacional, y una reivindicación orgullosa de la cultura, el arte y de la historia del Perú provinciano. A través del canje de publicaciones y de la correspondencia, estas publicaciones crearon una red informal

²³⁸ Según Mirko Lauer, es necesario reconocer que “hubo un registro local de la violencia como lucha de movimientos con fuerte componente campesino contra el Estado central aliado al gamonalismo local. La violencia a partir de este esquema es un rasgo permanente del orden republicano: así fue con el levantamiento de Atusparia en la sierra norte en 1885, y con los de 1920-1923 en la sierra sur y 1932 en la costa norte” (Lauer, 2001a, p. XXXVI).

de contactos que asentaron la identidad de los intelectuales provincianos. (Contreras & Cueto, 1999, pp. 197-199).

Por su parte, César Vallejo mostró constantemente su disconformidad con la vanguardia entendida como una prolongada innovación superflua y frívola que podría comprometer la evolución de una poesía más profunda que no se sostenga en la sorpresa o el escándalo. Por supuesto, estas opiniones podrían sostenerse acorde con una creciente madurez de su espíritu socialista. Esta posición se encuentra expresada en diferentes textos a partir de 1926 en “Poesía pura”, “Contra el secreto profesional” de 1927 y “Autopsia del superrealismo” de 1930.²³⁹ De tal manera que, en consonancia con las opiniones de Vallejo, nuestra propuesta pretende cerrar esta primera etapa de radical expresión poética de vanguardia en el año 1930.²⁴⁰ Para entonces, el impulso vanguardista había cedido terreno a obras de otra sensibilidad aún innovadora como *Pensativamente* (1930) de Luis Fabio Xammar, *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea, *Hollywood* (1931) de Xavier Abril, *Tren* (1931) de José Alfredo Hernández, *Tremos (Libro cholo)* (1933) de Guillermo Mercado, *Las ínsulas extrañas* (1933) de Emilio A. Westphalen, *El Kollao* (1934) de Alejandro Peralta, *Cancionero* (1934) de Alberto Guillén, *Dibujos animados* (1936) de Rafael Méndez Dorich, *Primer cancionero cholo* (1937) de José Varallanos, *Las barajas y los dados del alba* (1937) de Nicanor de la Fuente, *La rosa de la espinela* (1939) de Martín Adán, *Voz para tu nieve* (1940) de Mario

²³⁹ Hugo Verani observa en estos artículos de Vallejo “su desencanto con las nuevas escuelas literarias, que considera indiferentes a la vida cotidiana y al acontecer histórico inmediato, y a las que reduce a meras fórmulas, recetas y juegos de salón. Ante todo, desprecia el carácter elitista del arte de vanguardia, los ‘malabarismos y agudezas’ del ingenio y otras extravagancias lúdicas de hora, distanciándose conscientemente de los programas vanguardistas” (Pizarro, 2013, p. 105).

²⁴⁰ De similar opinión es Estuardo Núñez cuando afirma su parecer sobre el fin de un momento “estridentista” de la vanguardia como él lo denomina: “No podía ya prolongarse más el despliegue de los caprichosos juegos tipográficos, en que los versos resultaban escritos de abajo arriba, o de arriba abajo, o en ondulado quiebro, o en escala, con derroche de letras bajas y altas, con juego de espacios cortos o largos, y muchas veces –ante el horror y la protesta del cajista- en plan de dibujar con tipos, traicionándose así el sentido de la poesía como género y como arte” (Núñez, 1938, p. 34).

Florián, hasta *La tortuga ecuestre* de César Moro, que si bien fue publicada póstumamente en 1958, se había escrito entre 1938 y 1940.

La segunda ola o etapa se levanta paralelamente y se observa, en líneas generales, como una vuelta al orden, porque el vanguardismo no ha fenecido, solo su exaltación primera de vanguardia se ha morigerado y otras tendencias persisten en la búsqueda de una aproximación tanto a lo rural y como a lo insondable del discurso poético, (también entendido como una tendencia al orden temático social y al purismo, respectivamente).

Así parece ser la opinión de Estuardo Núñez²⁴¹ en un texto que atestigua este momento:

La nueva poesía ha entrado en cierto cauce de madurez, vencido ya el período de las angustiosas estridencias. Los nuevos poetas son ahora menos los creadores de transición y más los cultivadores de las nuevas formas sintonizadas con el ritmo de los tiempos que corren. (Núñez, 1938, p. 5).

Esta segunda etapa tampoco implica un auge, sino más bien una suspendida calma antes de la vuelta a la expresión madura de los efectos vanguardistas completada por los poetas de la tercera etapa (la generación del 50). Por ello, durante la década de 1930 hasta 1945 (cuando Eielson publica *Reinos*) se extiende un momento poético destinado a afianzar las tendencias que Estuardo Núñez reconoce en el purismo (en desarrollo secuencial desde Eguren), el neoimpresionismo y el expresionismo regionalista. Por su parte, Luis Monguió (1954) postula las siguientes líneas de esta etapa: el surgimiento del cholismo (entendido por el crítico como una variante dentro de las múltiples que conforman el nativismo y que superó al indigenismo) y la incómoda división en tendencias de poetas sociales y de poetas puros. Por lo tanto, en las visiones de ambos críticos, las semejanzas en la asunción de este momento poético son plausibles. Resulta interesante, además,

²⁴¹ Léanse con atención los comentarios que Núñez realiza en este libro (p. 39) sobre muchos de los autores (y de sus obras) que hemos nombrado líneas arriba. Ellos se describen con la actualidad del panorama de Estuardo Núñez en 1938 y sus opiniones evidencian aquella percepción que nosotros hemos recogido como una segunda etapa del vanguardismo poético peruano.

considerar la propuesta de James Higgins²⁴² acerca de la medida en que la tradición clásica nutre también esta etapa del periodo de nuestra lírica. Para el crítico e historiador esta sería una de las razones de la tendencia al orden e impulso de los nutrientes de la mal llamada “poesía pura”:

Por contraste con las innovaciones de la época vanguardista los 40 y 50 eran un período de consolidación en la poesía peruana y, aunque muchos poetas seguían experimentando con nuevas formas de expresión, hubo una tendencia contraria a volver a un tipo de poesía más disciplinado. Además, aunque la mayoría de los poetas de la época había empezado su carrera bajo la influencia del surrealismo, muchos empezaron a mirar atrás hacia la poesía del Siglo de Oro, influidos en parte por la generación española de 1927, quienes redescubrieron las raíces de su tradición literaria nacional en los grandes poetas del Renacimiento y del Barroco. [La presencia de la tradición clásica es] significativa en la poesía de estos años, manifestándose sobre todo conjuntamente con una insatisfacción con la época moderna y con un anhelo de un mundo más ordenado y armonioso. Como tal, aparece como un aspecto fundamental de la poética predominante de los años 40, la llamada “poesía pura”. (Higgins, 2003a, pp. 7-8).

Entrada la década de 1930, el poder político se estabiliza a partir de las elecciones de 1931, cuando un grupo de reconocidos intelectuales (Jorge Basadre, José Antonio Encinas, Luis E. Valcárcel, Alberto Arca y Luis Alberto Sánchez) elabora el estatuto para garantizar una reforma en los comicios a partir de bases departamentales, la obligatoriedad y carácter secreto del voto. El sufragio de las masas, en ese año, eligió a Sánchez Cerro como presidente y, así, esta etapa de nuestra historia política -bajo la que se desarrolla la segunda oleada de la poesía de vanguardia- se le conoce según la interpretación de Jorge Basadre como “El tercer militarismo”. En él, la oligarquía mantuvo el poder, siguió la postergación de las masas trabajadoras y de los indígenas

²⁴² “La poesía peruana de los 40 y 50 en la tradición clásica” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003, pp. 7-13.

(problema por el cual el país cambió el rostro de andino y rural a uno más costeño y urbano;²⁴³ las migraciones reafirmarían esta tendencia con el desborde de Lima durante la década de 1950) y se aplicaron diversas represiones como la clausura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos entre los años 1931 y 1935. Por supuesto, a la coyuntura nacional había que añadir el contexto internacional de la segunda guerra mundial que no propició necesariamente una ganancia para el país por el aumento en el precio de las exportaciones. La guerra aconteció bajo el gobierno del banquero Manuel Prado (1939-1945), y durante este régimen, asimismo, se dio la guerra contra Ecuador en 1941. Con Prado se cierra una política que favoreció a la oligarquía y abrió, definitivamente, las puertas a la injerencia económica -e indirectamente política- de EE.UU., se continuó con políticas populistas iniciadas por el anterior gobierno de Óscar R. Benavides y se reestablecieron los permisos para los sindicatos, además de legalizar al APRA que había quedado en la marginación desde los sucesos con Sánchez Cerro.

Los acontecimientos que determinan la tercera fase del periodo vanguardista, como lo sostenemos, se desarrollan entre los años 1945 y 1964; es decir, durante los gobiernos de Bustamante (1945-1948), el ochenio de Odría (1948-1956), el retorno de Manuel Prado (1956-1962), el golpe militar de 1962 (Junta Militar presidida por Ricardo Pérez Godoy y, luego, por Nicolás Lindley) y los inicios del primer gobierno de Fernando Belaunde (1963-1968). Sobre esta época, cabe mencionar consecuencias significativas de las políticas anteriores. En cuanto a lo social, las migraciones hacia la ciudad desbordan Lima en la década de 1950 y determinan un fracaso evidente del estado moderno que -se suponía- los gobernantes luchaban por instaurar. Este hecho ha marcado de diversas maneras a la llamada generación del 50. Desde sus narradores, los autores de esta fase

²⁴³ El censo de 1940 confirma que la población mayoritariamente joven asciende a 6 207 967 habitantes y que, aunque el 35% de la población era urbana frente al 65% rural, la tendencia determinaba una población en franco crecimiento en las ciudades. (Contreras & Cueto, 1999, p. 220).

han profundizado en su reflexión sobre los problemas que la ciudad moderna acarrea. En la lírica, la línea del realismo o de la poesía concreta ha seguido estos pasos. De tal manera que la generación del 50 revive uno de los tópicos de la primera fase de la vanguardia: la urbe y la modernidad, pero -desde esta perspectiva- parece, más bien, una mirada desde las consecuencias y constataciones, y no ya desde las expectativas y escepticismos.

En resumen, el vanguardismo peruano se caracterizó por:

- Mostró un origen acorde con los tiempos y asimilar la influencia de la vanguardia europea, pero no a través de escuelas o ismos, sino de sus variados componentes que, en una fusión con la tradición y aspectos oriundos de nuestro país, originaron una expresión poética vanguardista, moderna, ecléctica, andina.
- La experimentación e innovación constituyó el carácter de fondo, pero este no consistió en el rasgo de bandera o el que impidiera una retroalimentación a partir de formas y temas de nuestra tradición cultural.
- Deliberadamente o no, se continúa con la reflexión acerca de la forja de una idea de tradición poética auténticamente nacional -que nace en autores modernistas como González Prada- en consonancia con los temas de la reivindicación social y los problemas del indio y de la tierra que luego se concentrarían en las migraciones y el centralismo de nuestra capital.
- Tuvo una fundamental divulgación en las revistas que sirvieron de soporte para los textos que fungían de manifiesto y testimonio de este periodo. Ellas jugaron un rol tan determinante como los mismos libros de poesía durante algunos momentos determinados.
- Al igual que las vanguardias de Europa y de Latinoamérica, nuestro vanguardismo se nutre de la influencia surrealista en una buena medida; tanto así que las obras de algunos de nuestros poetas podrían inscribirse en esta corriente que permite la

prolongación de una de las líneas de este periodo. La cosmovisión andina vendría a nutrir a la otra mayor parte de nuestros poetas de vanguardia, sin que ambas tendencias se expresen por separado. En casos como los de Oquendo de Amat, la fusión de ambas tendencias resulta más que evidente.

- La procedencia provinciana de muchos de nuestros poetas imprime a nuestro vanguardismo peruano un carácter transculturador innegable con lo que se enriquece nuestra expresión y acaso se determine como *sui géneris* en casos como el de César Vallejo.
- Para efectos de nuestra propuesta, el vanguardismo se desarrolló entre los hitos que enmarcan los años 1922 a 1964 y abarcó todas las expresiones que convergieron entre esos años: tanto la mezcla inicial de ismos, como la tendencia al surrealismo, la poesía denominada como nativismo y el cholismo, y las incómodas denominaciones de las tendencias hacia la poesía social y el purismo.

3.3.1. Etapas y caracterización del periodo

Si bien la mayoría de críticos con varios y dedicados estudios sobre la vanguardia peruana apuesta por interpretar el periodo entre las dos guerras mundiales -aunque Mirko Lauer (2001a) lo restringe entre los años 1916 y 1930²⁴⁴-, Ricardo González Vigil es quien se

²⁴⁴ Lo que para Mirko Lauer dura toda la vanguardia encaja en nuestro esquema como la primera etapa del vanguardismo. Para él “la realidad social peruana no entregó –como sí ocurrió en Brasil a partir de la célebre Semana del 22 en Sao Paulo- elementos para que la vanguardia se prolongara e hiciera de sí misma una tradición. [...] En el Perú esos rasgos sociales y culturales retardatarios se acusaron al grado que visto desde el final del siglo, esa experiencia parece apenas una pátina, un fugaz espectáculo de fuegos artificiales algo irreverentes y cosmopolitas en medio de una larga noche hispánica y solemne. [...] Tan veloz fue el paso de los poetas por esta forma de sentir y de escribir, que su mejor imagen es la de un conjunto de precursores. Con el fin del ciclo vanguardista desapareció también la actitud abierta, optimista, y hasta contestataria de los medios intelectuales del país frente a la llegada de lo nuevo. La percepción de una relación positiva de modernidad y extranjero entró en crisis hacia 1930 debido a un recrudescimiento de problemas sociales postergados” (Lauer, 2001a, p. XVII-XVIII). Como se puede apreciar la reducción radical de Lauer al periodo en unos cuantos rasgos genera la mirada parcial de la continuidad del periodo.

plantea una periodización que asumimos próxima a nuestra propuesta a través de una sólida interpretación del momento poético.

Con relación a los límites cronológicos, el vanguardismo peruano se dio aproximadamente entre la primera y la segunda guerra mundiales. La aparición hacia 1944-1946 de los poetas de la llamada Generación del 50 marcó otra etapa en la poesía peruana. No obstante, el legado vanguardista ha perdurado en algunos poetas de la generación del 50 (Eielson, el Romualdo de los años 60-70, el primer Belli, huellas surrealistas en varios poetas, etc.) y siguientes generaciones. (González Vigil, 2004b, p. 13).

Asimismo, la cronología que el crítico propone en esta antología vanguardista, *Poesía peruana vanguardista* (2004b), precisa aspectos de la periodización que expone en su historia (2004a).

Poesía peruana vanguardista (2004b)

Tentativas iniciales	Auge vanguardista	Persistencia vanguardista	Coda vanguardista
Descripción: aparecen rasgos vanguardistas (sobre todo, temas futuristas) pero mezclados con la métrica y el uso de la imagen modernistas		Descripción: tendencia a la vuelta al orden (postvanguardismo), aunque imagería vanguardista en formas métricas regulares	
Hitos: desde 1916 (<i>Arenga Lírica al Emperador de Alemania</i> de Hidalgo) hasta 1920 (<i>Deucalión</i> de Guillén)	Hitos: desde 1922 (<i>Trilce</i> de César Vallejo) hasta 1930 (2ª edición de <i>Trilce</i> en Madrid, muerte de Mariátegui, fin de <i>Amauta</i> y de <i>Boletín Titikaka</i> y dispersión del grupo Orkopata	Hitos: desde 1931 (<i>Hollywood</i> de Abril) hasta 1944 (ediciones en el extranjero de <i>La isla y los trabajos</i> de Petrovick y <i>Letre d'amour</i> de Moro)	Hitos: desde 1945 (<i>Puna</i> de Luis de Rodrigo) hasta 1989 (<i>Cuál es la risa</i> , antología de Westphalen)

“El vanguardismo y el posvanguardismo” en *Literatura de Enciclopedia temática del Perú* (2004a)

Prevanguardismo (1916-1922)	Auge de la vanguardia poética (1922-1930)	Posvanguardismo (1929-1945)

Evidentemente, Ricardo González Vigil explica con la “coda vanguardista” los alcances del vanguardismo en algunos de los poetas que siguieron publicando más allá del periodo que en su historia denomina “posvanguardismo”. Como él mismo lo afirma, cierra esta última etapa del periodo, porque, a pesar de que observa características vanguardistas en los nuevos poetas, concibe a la generación del 50 como un nuevo periodo de nuestra literatura. Restringiéndonos al ámbito de nuestra poesía, y manteniendo el objetivo de evitar, reorientar o reinterpretar el concepto de “generación”, seguimos la propuesta de Carlos García Bedoya, antes mencionada, para reelaborar la interpretación de los poetas de la generación del 50 e incluirlos dentro del segundo periodo de nuestra poesía, como una tercera etapa final. De las apreciaciones de González Vigil, recogemos la manera como reconoce el vínculo directo de los preceptos vanguardistas más allá de 1930 (en “persistencia vanguardista”) y, sobre todo, su influencia determinante en la generación del 50, además de las referencias de su supervivencia hasta entrada la década de 1980 (en “coda vanguardista”). De tal manera que para nuestra propuesta, el periodo de la vanguardia entera para Lauer, así como el “Prevanguardismo” y “Auge del vanguardismo” de González Vigil, calza con nuestra primera oleada o etapa para el vanguardismo; lo que ya no concibe Lauer como parte de la vanguardia y lo que algunos críticos como González Vigil denominan “posvanguardismo” corresponde con nuestra segunda oleada o etapa del vanguardismo; y lo que la mayor parte de la historia y crítica literarias tiende a observar como un grupo/periodo autónomo en nuestra literatura, llamado “la generación del 50” todavía corresponde, en tanto poesía, con la tercera oleada o etapa de nuestra propuesta del vanguardismo. Así, la continuidad de nuestra poesía se cierra durante la primera mitad del siglo XX con dos periodos: el modernismo y el vanguardismo interpretados en tres subdivisiones (etapas) en cada uno de los periodos (ver esquema adjunto al final del capítulo).

En conclusión, nuestra propuesta sobre la periodización de la poesía peruana durante este segundo momento del siglo XX comienza con una reinterpretación sutil, pero significativa del rótulo “vanguardia”. Las historias de nuestra literatura han coincidido, más allá de sus discrepancias puntuales, en reconocer esta como un periodo que se desarrolla entre las décadas de 1920 y 1930 y que se desarrolla a la par del nativismo (que incluye diferentes expresiones entre las que cabe el desarrollo posterior del cholismo). Luego de la vanguardia, lo que la mayoría de historias posteriores a la de Sánchez reconoce como un nuevo periodo es la denominada generación del 50. Desde nuestra perspectiva conviene deslindar, en primer lugar, los conceptos “vanguardia” de “vanguardismo”. Siguiendo la morfología del término con el que la tradición ha reconocido la poesía modernista, el modernismo, vale la pena recoger la palabra “vanguardismo” para entenderla como el nombre (para bien o para mal) que abarcará nuestro segundo periodo en el desarrollo de la poesía peruana del siglo XX. De ninguna manera el vanguardismo peruano es un movimiento y, menos aún, en el marco de nuestra poesía. Se trata, más bien, de un periodo. Nominar “vanguardismo” al momento comprendido entre los hitos de 1922 y 1964 implica reconocer en él, por lo menos tres nombres que la historia y crítica literarias han acuñado en nuestra desordenada tradición: la vanguardia, el nativismo y la generación del 50. Si asumimos el nombre “vanguardismo”, podríamos zanjar una diferencia con aquello que se restringe a la vanguardia conocida y difundida por la mayoría de estudiosos y, a la vez, explicar que no vale la pena hacer una diferenciación entre vanguardia y nativismo, en nuestra poesía, pues ambas expresiones no se niegan ni caminan en paralelo, sino que se imbrican como en todos los casos de nuestro vanguardismo nutrido del origen provinciano y, sobre todo andino, ya mencionados desde César Vallejo.²⁴⁵ Un claro emblema de este carácter

²⁴⁵ Léase la particular clasificación que Federico Bolaños realiza de los autores que comprenden el vanguardismo peruano donde se aprecia la nutrida mezcla. Las tres partes de “Inventario de la

transculturador de nuestra vanguardia es el poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, donde se incorpora el discurso de la modernidad desde la percepción andina.²⁴⁶ Separar el nativismo de la vanguardia, aunque sea en un acápite con ánimos de esclarecer las manifestaciones, ya implica, de todas maneras, distanciarlo de ella, minusvalorar su similar jerarquía, hacer un innecesario hincapié sobre una expresión -el nativismo- que es vanguardista, quizá por el prurito de exaltar el componente andino, constantemente separado y opuesto al espíritu de la vanguardia. En el peor de los casos, “nativismo” –que es un nombre con el que insistimos no estar de acuerdo- y “vanguardia” podrían entenderse como líneas o tendencias dentro del periodo del vanguardismo. En este sentido, destacamos la antología “sincrónica” de diez años en el periodo del vanguardismo (1921-1931) que realiza Marta Ortiz Canseco (2013) en la que expresa el vínculo estrecho entre vanguardia e indigenismo (nótese que la autora no usa el término “nativismo”) también vinculados con la tradición. Esto se explica acertadamente en el prólogo y se afianza en la selección de poetas representativos de una expresión que fusiona lo experimental con lo oriundo sin desestimar aspectos de la tradición. En segundo lugar, esta denominación permite entender también como simples tendencias, aquello que, desde la década de 1930, críticos como Luis Monguió ya vienen observando

vanguardia” que aparecieron en *La revista* (agosto de 1928) se encuentran en edición facsimilar reproducidas en Chueca (2009), pp. 994-997. Apelamos también a los vínculos que se desarrollan entre el vanguardismo, indigenismo y regionalismo según lo manifiestan autores de la talla de Antonio Cornejo Polar (2017), pp. 106-111, 128.

²⁴⁶ Luis Chueca lo explica acertadamente de esta manera: “El libro desarrolla, en este sentido, una operación transculturadora cuya propuesta de modernidad se revela claramente diferenciada de la del proyecto de modernización diseñado y llevado a cabo desde las elites del poder, las mismas que, más allá de lo que sostenían discursivamente, avalaban e incluso requerían de la continuidad del desprecio, la dominación y el sojuzgamiento de la población indígena. *Ande* se sitúa, a la vez y por ello mismo, como una confrontación con los paradigmas culturales de dicho proyecto y propone una renovación frente a las representaciones de lo indígena que acostumbraban o bien “arqueologizar al pueblo quechua y constreñirlo a la cima de su nobleza imperial” –como se observa por ejemplo en la poesía de Chocano-, o bien representarlo a través de indios taimados y traicioneros o tristes y apocados. Peralta, por el contrario, coloca al sujeto indígena –sus faenas colectivas, celebraciones populares, cosmovisión mítica y vivencias cotidianas- en escenarios configurados muy dinámicamente, sobre todo gracias a la sensación de movimiento lograda por el predominio verbos activos, la composición gráfica de los poemas y el uso de metáforas y lenguaje vanguardistas” (Chueca, 2009, pp. 66-67).

en las orientaciones hacia el purismo y hacia lo social en nuestra poesía. La generación del 50 aviva esta, mal interpretada, bifurcación con lo que se corrobora una filiación de los poetas del 50 con la poesía anterior a ellos. En otras palabras, si se asimila nuestra propuesta de “vanguardismo” como un segundo periodo de nuestra poesía, podría explicarse que su última etapa al interior de él esté compuesta poetas que han madurado las líneas que se comienzan a explorar desde César Vallejo: una reflexión profunda sobre las cuestiones humanas trascendentales (mal llamada “purismo”), al mismo tiempo que las contingencias en las que la sociedad las reflejan (mal entendida como poesía “comprometida” o “social”). De tal manera que el vanguardismo, asumido como el segundo periodo de nuestra poesía, estaría claramente iniciado por una primera etapa de explosión y radical manifestación de la experimentación cargada de componentes culturales nacionales (tanto urbanos como andinorurales); una segunda etapa donde se asientan los discursos para reforzar las tendencias o líneas hacia lo puro, lo social, lo oriundo; y una tercera etapa donde se conjugan las dos primeras: renovación del espíritu de experimentación y consolidación de las líneas de tendencia social y trascendental.

3.3.2 La generación del 50 (o la tercera etapa del vanguardismo en poesía peruana)

“La generación del 50” es un concepto que se ha ido gestando y afirmando por convención en el campo de la literatura. Esto se consolidó cuando la crítica –a través de estudios, antologías e historias- y la institución literaria –que otorga premios que canonizan- pudieron constatar que un nuevo grupo de autores había cuajado en el espectro de nuestra poesía justo en la mitad cronológica del siglo XX.²⁴⁷ El Perú no es el único país con una

²⁴⁷ Nótese el énfasis en la comprobación del término que se ha instituido en nuestro imaginario colectivo, además de las fuentes que lo corroboran: “categoría que la mayoría del grupo hemos aceptado como alusión para ubicar, describir y caracterizar al fenómeno, porque éste sí existe. No afirmamos el criterio ‘generativo’ para explicar los procesos culturales, porque las condiciones que los teóricos de tal hipótesis arguyen para la existencia de una generación son siempre fenoménicas y no determinan la esencialidad que exige la presencia de una super-estructura. Hablamos de la múltiple posibilidad porque en él

percepción de este tipo sobre sus nuevos autores en la mitad de siglo. Existen también reconocidas generaciones del 50 en España,²⁴⁸ Paraguay,²⁴⁹ México²⁵⁰ y Chile;²⁵¹ así como Brasil,²⁵² donde comenzó desde 1945 tal y como en nuestro caso. Algunas de ellas –por ejemplo, las de México y Chile-, en efecto, merecen el empleo del concepto “generación”. Por cierto, la nuestra también, pues siguiendo los preceptos difundidos por Ortega y Gasset, los autores que la integran mantienen una relativa cohesión en el ámbito cultural canónico y mutuo (re)conocimiento; giran en torno a algunos nombres como, en el campo de la literatura, fueron Jorge Puccinelli y aun Sebastián Salazar Bondy, entre otros autores, a quienes erigen como figuras representativas y conductoras; se extienden más allá del campo de la literatura y abarcan otras disciplinas entre las que se mantiene una eficaz comunicación y un espíritu de época compartido. En el prólogo del copioso estudio *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, que publica la Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle. La Cantuta” en 1989, Félix Huamán la presenta de la siguiente manera:

Como se ve no se trata solamente de poetas o de gentes de una sola tendencia, sino de un grupo que históricamente representa a una época y que no significa una moda, al “estilo de”, sino una presencia real, todavía vigente, de nuestra cultura. Para muestra basta recordar a *poetas* como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Alejandro Romualdo, Blanca Varela, Washington Delgado, Víctor Mazzi, Leoncio Bueno, Pablo Guevara, Efraín Miranda, Manuel Velásquez Rojas, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose y Cecilia Bustamante; en

insertamos testimonios personales que aluden a autobiografías y experiencias; crónicas de la época que permiten trazar la presencia y permanencia de la generación; polémicas donde se vierten ideas; estudios de análisis; comentarios, textos literarios éditos e inéditos (las antologías); ediciones generales y críticas en las bibliografías de libros y revistas” Félix Huamán, prólogo a *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (1989).

²⁴⁸ Cfr. Ángel Prieto de Paula *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* Salamanca: Almar, 2002. Reconocida también como la de “los niños de la guerra”.

²⁴⁹ Cfr. Victorio Suárez *Proceso de la literatura paraguaya* Asunción: Criterio, 2006.

²⁵⁰ Cfr. Enrique Krauze “Cuatro estaciones de la cultura mexicana” en *Vuelta* n°60, noviembre 1981. También conocida como la “generación de medio siglo”.

²⁵¹ Cfr. Enrique Lafourcade *Antología del nuevo cuento chileno* Santiago: Zigzag, 1954 (ver introducción).

²⁵² Cfr. Benedito Nunes “A geração de 45’ e João Cabral de Melo Neto” en Pizarro (2013) pp. 429-480.

narrativa a Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reinoso, M. Vargas Llosa. Eleodoro Vargas Vicuña, Antonio Gálvez Ronceros, entre otros; en historia y ciencias sociales: Pablo Macera, Carlos Aranibar, Alfredo Torero, Luis Lumberas; en investigación y crítica literaria tenemos a Alberto Escobar, J.M. Oviedo, Antonio Cornejo Polar, Manuel J. Baquerizo; Augusto Salazar Bondy, Víctor Li Carrillo en filosofía; y como luchadores sociales, para mencionar solamente a dos: Luis de la Puente Uceda y Luis Lobatón Milla. Todos estos intelectuales de alguna manera han formado o, por lo menos, perturbado o estremecido la conciencia social de un cierto sector de la intelectualidad peruana, por la actividad creativa y práctica de estos hombres nacidos alrededor de la década de 1920.²⁵³

En el mismo compendio (1989), Manuel Velásquez Rojas en “Panorama de la Generación del 50” sostiene que la noción comenzó a concretarse a partir de la huelga general de 1952 contra Manuel Odría promovida también por la universidad: “con la huelga general de estudiantes y con el mitin poético la ‘Generación del 50’, en su primera aparición pública, protestaba por los atropellos de la dictadura”. Asimismo, añade que la mayoría de autores fueron provincianos (como en los periodos de vanguardismo anteriores), pero que estos viven en Lima como producto, quizá, de las migraciones y se desarrollan en la capital, factor de cohesión que hay que considerar.

Casi al final de la historia de Luis Alberto Sánchez (1981), en el capítulo tercero de la novena parte, se observa el título “La generación del cincuenta”. Acorde con su apuesta por la división generacional, Sánchez probablemente haya acuñado el término para las historias que continuaron citándola de esta cómoda manera. Dentro de algunos acápites de los capítulos IV (“Nueva prosa de ficción”) y V (“La poesía de la Segunda Guerra

²⁵³ Cabe añadir, de la misma publicación, los nombres de músicos, filósofos, estudiosos, escritores-periodistas, artistas plásticos que Miguel Gutiérrez añade a la composición de la generación. (1989, p. XXI-XXII).

Mundial al presente”) de la novena parte de su *Literatura peruana*, Augusto Tamayo (1993) prefiere nombrar indirectamente a la generación del 50 en relación con el concepto temporal: narrativa o poesía de los cincuenta. No se ocupa de ella como fenómeno colectivo, sino que analiza la obra de algunos de sus representantes para exponer el momento literario. Antonio Cornejo Polar (1980) sí la refiere directamente a partir del acápite “Tenciones y perspectivas actuales” (p.135), desde donde separa su observación entre narradores y poetas. Sobre los últimos, trabaja la “Plenitud y crisis de la poesía pura”, con lo que reafirma la continuidad de “la experiencia fundadora de los años 20 y 30” (p. 152), y “La poesía social”, para la que también establece un desarrollo evolutivo: “Es correcto asimilar la poesía social a la ‘generación del 50’ porque fue entonces que se plasmó como sistema” (Cornejo Polar, 1980, p.156). Este también es el camino que sigue Toro Montalvo (1996), quien trabaja la generación del 50, asumiendo el concepto directamente e incluso lo expresa en el acápite “Poetas de la generación del 50” tal y como lo “inició” Sánchez. Por el contrario, Wáshington Delgado (1984), al igual que Tamayo, procura evitar nombrarla y reconocerla como generación y la aborda desde su propuesta como “Literatura urbana” tanto en poesía como en narrativa, a las que acompaña el marco temporal “del cincuenta”. James Higgins (2006) la reconoce en el capítulo 9 “La generación poética de los ‘40 y ‘50”, con lo que desde este título remarca el reconocimiento de las líneas de la poesía anteriores a la generación del 50 y las que se continuaron propiamente con ella; es decir, las mentadas “poesía pura” y “poesía social”. En el capítulo siguiente, se dedica a revisarla como “La nueva narrativa”. Finalmente, Ricardo González Vigil (2004a), dentro del capítulo 13, “Generaciones de la poesía actual”, le dedica el título “Generación de 1945/1950”. Para él, se trata de una generación conformada por los continuadores de las líneas que desarrolló la poesía del posmodernismo y del posvanguardismo y trabaja también la dicotomía “puros y sociales”.

En su vertiente narrativa, la analiza en el capítulo 14 “El nuevo realismo y la literatura fantástica”.

En resumen, las historias de la literatura tienden a separar el análisis efectivo entre poetas y narradores de la generación del 50. En cuanto a la poesía producida por esta generación, desde que Luis Alberto Sánchez la reconociera en el capítulo “La generación del cincuenta”, se ha marcado una tendencia a identificarla de esta manera en las historias y a explicarla bajo la dualidad, poesía pura y poesía social o comprometida (conceptos que el mismo Sánchez trabajaba para exponer la poesía de la década de 1930 a la que llamó “la generación de 1930” en el capítulo primero de su novena parte). Este es el derrotero que siguen César Toro Montalvo, Antonio Cornejo Polar, James Higgins y Ricardo González Vigil. Las historias de Augusto Tamayo y Wáshington Delgado prefieren evitar señalarla constantemente como generación de poetas y tienden a circunscribirse, más bien, al marco cronológico. Sin embargo, todos estos estudios, de una u otra manera, enfatizan la división en las dos tendencias ya mencionadas, pura y social o comprometida. Aunque en algunos casos, como el de González Vigil, se cuestione la validez de esta interpretación,²⁵⁴ lo cierto es que con su sola mención ya se está ratificando una aproximación relativa y ambigua sobre los poetas de esta época. En la introducción a la publicación de la universidad “La Cantuta” (1989) -que toma la base de sus argumentos en *La generación del 50: un mundo dividido* (1988)-, Miguel Gutiérrez insiste en

que en cuanto a la actitud frente al lenguaje, tanto los esteticistas como los sociales son poetas puros, en el sentido de que evitan las impurezas, las expresiones fuertes o gruesas, aunque con posterioridad a 1965, influidos quizá por la poesía de los jóvenes, algunos como Guevara, a partir

²⁵⁴ “Se trata de una división preparada desde fines de la década de 1920, cuando Serafín Delmar y Magda Portal instaban a una poesía comprometida, y Jorge Basadre señalaba las diferencias de Eguren y Vallejo. Estas últimas dieron lugar a una esquemática y discutible oposición entre esos dos grandes fundadores de la poesía peruana contemporánea: la vertiente purista, egureniana, y la vertiente social, vallejana, ignorando lo que hay de crítica en Eguren y de trabajo artístico en Vallejo” (González Vigil, 2004a, p.150). Sobre el tema, remitimos al texto “¿Existe una poesía pura?” de Carmen Ollé (en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*), donde se esgrimen argumentos sólidos en contra de la diferenciación de las dos tendencias.

de ‘Hotel del Cusco y otras provincias del Perú’, y Delgado, en ‘Poemas de Ivonne Fernández y en los poemas del ciclo de ‘Artidoro’ [...] tratarán de romper con el código de urbanidad heredado. (1989, p. XXVIII).

Aunque, luego, el mismo Gutiérrez explicará estas dos líneas poéticas y sus subdivisiones: la poesía pura tuvo tres modalidades: simbolista, postvanguardista y poesía abstracta; la poesía social también posee tres tipos de expresión: poesía social realista, realismo crítico, existencial.

La revisión de las historias de la literatura peruana nos permite considerar la forma en que la recepción del nombre “generación del 50” ha calado en el imaginario colectivo. Probablemente, desde que Sánchez impusiera su percepción de nuestra historia literaria sobre la base de la teoría de las generaciones, la configuración de una generación del 50 –que sigue el modelo de otros países- se ha asumido espontáneamente. Esta es una de las propuestas que la crítica y el público ha asumido con mayor espontaneidad. Así, también, han afianzado esta forma de interpretación generacional tanto las antologías como los diccionarios, los textos escolares y hasta libros especializados en el tema como el citado *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (1989), uno de los más completos compendios sobre el tema, preparado por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle; el libro *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) de Miguel Gutiérrez, uno de los más difundidos; y *Narradores peruanos de los 50’s* (2006) de Carlos Eduardo Zavaleta, otro libro más sobre el tema escrito también por uno de sus protagonistas.²⁵⁵

Para Miguel Gutiérrez, la conforman

²⁵⁵ En cuanto a la poesía, para este narrador, “esos años de 1945 a 1950 fueron, en verdad, más que el triunfo de la narrativa, el de la nueva poesía” (Zavaleta, 2006, p. 25).

264 nombres que dentro del periodo estudiado escriben poesía, con más de 400 publicaciones registradas. [...] Desde el punto de vista de la edad habría por lo menos tres promociones [...] nacidos entre 1920-1925 conformarían la primera promoción. Los nacidos entre 1926-1930, constituirían la segunda promoción [...], es decir, el grupo de poetas y narradores que, en general, son los más conocidos como representantes de la Generación del 50, y que publican en *Letras peruanas*, la publicación más cercana a una revista de carácter generacional. Finalmente la tercera promoción estaría integrada por [...] nacidos entre 1931-1935. Pero más allá de esta clasificación por edades, existen no promociones sino agrupaciones como el grupo *Penta-Ultra* [...] el grupo surrealista (1989, pp. 64-66).²⁵⁶

En la introducción de Gutiérrez a *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, el narrador considera la vigencia de este momento poético desde 1945 hasta 1966 y, con ello, casi coincide nuestra periodización de esta tercera etapa (1945-1964). Al interior de este periodo, el crítico y también miembro de la generación delimita, asimismo, tres momentos:

Llamaremos Inicial al primer período, de duración muy breve: 1945-1948: el tiempo de la campaña de Bustamante y Rivero, que termina con el cuartelazo de Odría, quince días después de la traicionada insurrección aprista del 3 de octubre. En este lapso la mayoría de integrantes de la ‘segunda promoción de poetas’ ingresa a las universidades y empieza a publicar en diarios y revistas [...]. El segundo período abarca el ‘ochenio odrísta’ y se prolonga a los primeros años del segundo gobierno de Prado. Son los años de toma de conciencia social y política de las tres promociones que hemos detectado. La segunda promoción, en particular, alcanza su plenitud formal. [...] El triunfo de la revolución cubana, en 1959, y la culminación de la primera experiencia guerrillera en 1966 constituyen los límites temporales del tercer período. (1989, p. XXXIV).

²⁵⁶ Contrástese esta división con la que subjetivamente propone Manuel Velásquez Rojas en “Panorama de la Generación del 50” (en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*) a partir de núcleos entre los que se encuentran, además, poetas automarginados y poetas proletarios (p.51).

Por otro lado, Marco Martos se encargó de la antología “Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50” dedicada a la generación del 50 que apareció en el primer número de *Documentos de literatura* en 1993. En el prólogo destaca el rol no tan especializado que jugaron las primeras antologías que contribuyeron en la difusión de la conciencia de este grupo de poetas. Entre ellas, cita la de Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo (1957), la de Alberto Escobar en su primera versión de 1965 y la de Manuel Scorza (1965). Asimismo, el Premio Nacional de Poesía resulta determinante para la canonización y reconocimiento temprano de algunos autores: Florián (1944), Eielson (1945), Valcárcel (1948). Al igual que Gutiérrez, Martos observa un primer grupo que comienza a publicar desde 1945 (de allí el punto de partida) y que se contacta con las etapas anteriores mediante la citada antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946) y, por supuesto, en sus proyectos poéticos propios. Otro conjunto paralelo estaba conformado por “los poetas del pueblo” (Florián, Valcárcel, entre otros), vinculados a la universidad San Marcos y con una tendencia abiertamente social. Ya en la década de 1950 florece un nuevo y segundo grupo de poetas que se involucró inmediatamente con los miembros del primero o, como en el caso de Juan Gonzalo Rose y de Manuel Scorza, con los “poetas del pueblo”. Martos destaca, sobre todo, la cohesión de los poetas de la generación del 50, pues a pesar de sus distintas propuestas, más que en otros momentos o periodos de la poesía peruana, no existieron extremadas divergencias entre ellos. Se trató de una caterva vinculada sobre la base de la interacción: “entre los poetas de la época hubo no solamente cordialidad, sino continuidad en el trabajo poético” (Martos, 1993, p.10). La calidad de la mayoría de sus integrantes confirma el feliz encuentro.

¿Qué novedades aporta la generación del 50 en relación con el espíritu innovador y exploración estética de la vanguardia? ¿Continúan estos poetas en el afianzamiento de

una tradición como lo plantea Alberto Escobar? ¿Cabe un lugar para los poetas de la generación del 50 en nuestra propuesta sobre los rangos del vanguardismo? Por las características de la generación a la que pertenecen estos poetas, parece, más bien, un momento adecuado para la consumación de este espíritu innovador o del carácter estético con el que se denuncian los aspectos de la realidad inmediata que nos rodea desde el enfoque de la poesía social. En este sentido, bajo el marco filosófico de Camus y Sartre, la confesada influencia de Eliot y Pound, la dictadura de Odría y los demás aspectos sociales determinantes que se han revisado,²⁵⁷ tres jóvenes poetas rinden homenaje a la vanguardia de los años veinte y extienden su reconocimiento personal en una de las antologías capitales de nuestra literatura con un título muy sugerente en su actualidad y filiación: *Poesía contemporánea del Perú* (1946); Mario Vargas Llosa²⁵⁸ rinde homenaje, a su vez, a Oquendo de Amat en su famoso discurso “La literatura es fuego” con el que internacionalmente consolida el reconocimiento de su naciente obra con el premio Rómulo Gallegos (1967); Carlos Germán Belli dedica sus investigaciones de la tesis de doctorado sobre Oquendo de Amat (1980); proliferan los tributos a Vallejo, entre muchas otras muestras del interés con el que la generación del 50 se conecta directamente con los poetas de la década de 1920 en adelante.

Si la mayoría de críticos latinoamericanos coincide en que la vanguardia latinoamericana culmina durante la década de 1930 –algunos como Osorio toman 1929, otros como Verani 1935, o 1939 para críticos como Schopf (Chueca p. 31)-, ¿por qué habría que extenderla en el caso de la poesía peruana e incluir a los autores de la generación del 50 en ella como proponemos en nuestra tesis? No se trata de extender el nombre del periodo, sino de

²⁵⁷ Introducción de Miguel Gutiérrez a *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* pp. XXI-XXIII, XXX.

²⁵⁸ Cabe considerar, además, la “tardía” tendencia experimental en la técnica de los narradores del 50 como Vargas Llosa, Reynoso, Zavaleta, etc. en sintonía con la experimentación poética que se desarrolla desde 1922.

describir la natural prolongación del desarrollo de la secuencia poética nacida en la década de 1920. “Vanguardia” es un rótulo que la historia ha asignado al segundo periodo de la poesía peruana del siglo XX, por consenso; sin embargo, como lo entendemos desde nuestra propuesta, este periodo, más allá del nombre, se desarrolla en un claro proceso de evolución de las líneas o tendencias poéticas vigentes de los años veinte, como lo demostraremos en este acápite. Nuestra propuesta se basa en mantener el sentido de la categoría “generación del 50”, pero como una tercera etapa del segundo periodo (vanguardismo). Hemos recibido de manera concreta un discurso coherente a partir del cual se cohesionan los poetas que configuran la generación del 50, de tal manera que, bajo patrones de la recepción, importa mucho cómo hemos reconocido y aceptado, por convención, a dicha generación del 50. Ella es una de las más sólidas propuestas de enfoque generacional, muy diferente al automatismo irreflexivo que ha terminado generando una fórmula artificial y tendenciosa en las siguientes generaciones, la del 60, del 70, del 80, del 90. Aquí cabe notar cómo cambia la percepción en la periodización a partir de la generación del 50: de rótulos nominalistas como modernismo y vanguardismo pasamos a la teoría de las generaciones sin suficientes argumentos desde el lado de la apreciación criticoliteraria.

Como ya se ha mencionado, para Mirko Lauer, la vanguardia culmina en 1930. Él observa que las expresiones poéticas que siguen ya se encuentran determinadas por otra estética. Esto es posible para Lauer, porque en su explicación de la vanguardia deja fuera de ella al surrealismo. Para él, esta es una expresión poética fuera de la vanguardia y el hecho de que algunos autores como Adán, Westphalen, Abril o Moro se desarrollen durante los años treinta se comprende como la nueva expresión poética que supera la vanguardia, es decir, el surrealismo. Una opinión de estas dimensiones nos parece forzada, pues el vanguardismo abrigó tanto en Europa como en Latinoamérica características del

surrealismo desde sus comienzos durante los años de la década de 1920. Vinculado a los postulados de Luis Monguió, hay que explicar -desde la perspectiva de Lauer- que el componente surrealista se asocia espontáneamente al carácter purista, es decir, una de las líneas o tendencias de nuestra poesía que se asienta durante los años de 1930. Por lo tanto, los poetas cultores del surrealismo, para Lauer, todavía se encuentran en sintonía con el vanguardismo del comienzo, y se trata de una nueva oleada donde las experiencias experimentales se orientan y pulen en un determinado sentido, tal como sucede con el nativismo y el cholismo en relación con la poesía social. En este sentido, vale la pena abordar un texto de Lauer de 1992, en el que él mismo explica los vínculos del surrealismo con algunos poetas de la generación del 50. Con esto, indirectamente, se puede comprobar que para estudiosos de la vanguardia como Lauer, que la finiquitan para 1930, sí existe, sin embargo, un vínculo entre el surrealismo de los años de 1930 y los poetas que corresponden con la nueva escisión: la generación del 50. Todo esto solamente comprueba que hay una evolución lógica y espontánea desde la poesía de 1920 hasta los poetas del 50, quienes la exploraron y, en cierta medida, mantuvieron una actitud similar a ella, pero en la década de 1950. En el artículo “Un asalto a la ANEA: surrealismo limeño de los 50”,²⁵⁹ Lauer comenta el episodio de acto surrealista de la intervención en el local de la “Asociación Nacional de Escritores y Artistas”.²⁶⁰ Más allá de la anécdota, lo que importa es rescatar las conexiones que Lauer destaca. En primer lugar, hay que reconocer que actos como los radicales de la década vanguardista de 1920 todavía sucedían (si bien no en cantidad) todavía en diciembre de 1950; esto demuestra el espíritu intacto de la vanguardia en el grupo de poetas que se vincula con Rodolfo Milla, protagonista del texto de Lauer. En segundo lugar, las producciones de textos vanguardistas se encuentran

²⁵⁹ En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* Lima: IFEA/PUCP, 1992, pp.41-58.

²⁶⁰ “No fueron esos los únicos actos del grupo surrealista, que contaba –como se ve- con heterogéneos adherentes ocasionales”. (Op. Cit., p. 45).

vigentes como lo comprueba Milla citado por Lauer: “Yo colaboré con un par de poemas, ‘surrealistas’ naturalmente. Esta era una ‘actividad’, la otra, para hacerlo todo como los surrealistas de 1925, la ‘acción’, es decir la organización de escándalos para ‘épater le bourgeois’, en la que encaja el asalto a la ANEA” (1992, p. 44). Esta declaración de palabras directas de un poeta del momento (años cincuenta) demuestra la manera como se percibían a sí mismos estos autores, es decir, como surrealistas, o sea vanguardistas. Aunque Lauer separe surrealismo de vanguardia, esta opinión no es la común y, más bien, una relación directa entre el surrealismo y la vanguardia, además de una evidente actualidad del surrealismo en 1950 sirven para sustentar la idea de evolución o de secuencia de la poesía desde la década de 1920 hasta la de 1950. En tercer lugar, por lo menos tres de los involucrados son figuras abiertamente reconocidas bajo el rótulo “generación del 50”: Alberto Escobar (“que participó activamente en la acción contra Claudel”, 1992, p. 45), Carlos Germán Belli (“en la calle de Jesús María, a pocos metros del Jirón de la Unión, los esperaban Carlos Germán Belli, que sí profesaba el surrealismo, Ratto y Oquendo”, 1992, p. 43), Leopoldo Chariarse (“Lo curioso es que los sobrevivientes surrealistas de los años 20 adoptaron a Leopoldo Chariarse y lo instituyeron ‘etnógrafo surrealista’, en tanto rechazaron a Milla”, 1992, p. 46). Por último, el mismo Lauer –a pesar de sus propias inconsistencias- reconoce el vínculo entre la generación del 50 y el surrealismo, que para efectos de nuestra periodización son apreciables en dos momentos del vanguardismo:

el surrealismo asumido por algunos jóvenes de la Lima de los primeros años 50 ha sido desdeñado por nuestros estudiosos: no hay textos suficientes que justifiquen la dedicación de su tiempo a escudriñar sucesos sin trascendencia. [...] Los surrealistas de esos años existen casi únicamente en la anécdota, en el escándalo y su carcajada. El movimiento de los 50 es mucho menos literario (textual) que el de los años 20 – 30, y parece resolverse en un activismo que en buena medida

niega la idea de arte y de literatura, pese a que Rodolfo Milla, quien lo lideró, practicaba la plástica y la poesía. (1992, p. 41).

De tal forma que, a pesar de la separación entre vanguardia y surrealismo, y, más aún, entre la poesía de los años veinte, treinta y la generación del 50 que Lauer pretende insinuar en la tesis que expone en 2001, los supuestos que expresa en este artículo de 1992 sostienen, más bien, el desarrollo de la poesía en una línea experimental que continúa vigente hasta la generación del 50 en este caso. El surrealismo que Lauer escinde se asume por Monguió y por otros historiadores y críticos (Sánchez, 1980, y Núñez, 1938) como un signo del purismo ya apreciable en poetas de los años treinta como Adán (no necesariamente surrealista) o Westphalen (próximo a la estética surrealista). De tal manera que, como lo sostiene Ricardo Silva Santisteban en “André Breton en el Perú”,²⁶¹ los vínculos poéticos que articulan nuestra propuesta de periodización también se pueden rastrear a partir de una variación desde José María Eguren, el surrealismo y, finalmente, la poesía pura con la que se quiere describir una tendencia de la generación del 50. Silva Santisteban explica las apreciaciones que Eguren manifiesta sobre André Breton para conectar el gusto de la poesía simbolista del poeta peruano con la surrealista que promueve el poeta francés. Este vínculo se desarrolla claramente en la mal llamada poesía pura y el autor del artículo expone además el interés por la estética de Breton en poetas como Abril, Westphalen, Moro, evidentemente, pero también en Carlos Germán Belli y en Javier Sologuren, representantes de la generación del 50 que desarrollan el vínculo o la conexión entre las diferentes oleadas de poetas (1992, pp.100-107).²⁶² De similar

²⁶¹ Ibid. p.85.

²⁶² Léase el texto “Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos” de Roberto Paoli (en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*), donde explica, justamente, a partir de esta línea de continuidad de estos poetas, las interacciones entre las décadas poéticas de 1930, 1940 y 1950.

opinión resulta el poeta Antonio Cisneros.²⁶³ Para él Varela, Eielson, Belli y, especialmente, Sologuren, todos ellos poetas del cincuenta, se encuentran “afiliados”, naturalmente, a la poesía anterior, debido a la veta surrealista. Sin embargo, lo que pretende destacar es, además, la inicial pertenencia de un poeta como Alejandro Romualdo en este estilo.

Vuelvo a los peruanos libres de toda sospecha de surrealismo. [...] Salvo el caso de Javier Sologuren, los elegí más bien por su aparente radical lejanía del fenómeno surrealista. Puesto que más evidente estaría esta huella en la, también notable, obra de Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson o Carlos Germán Belli en su primera época. Entonces se trata más bien de una presencia tangencial, en algún caso muy tangencial. [...] El caso de Romualdo tiene algo de obvio. Pues estamos hablando de periodos cronológicos: aquí comienza, aquí para, aquí retoma. [...] La cosa es más complicada, por la presencia persistente y, a menudo oculta, de mecanismos, tonos, lenguaje surrealista, aunque sin ninguna intención digamos surreal o suprarreal. Elementos que aparecen y desaparecen, sea en el envés, sea en el revés de sus obras sorprendiendo a los propios autores. (1992, pp. 150-152).

Y, en el caso de Romualdo, al leer su último libro *Ni pan ni circo* (2005), se aprecia de manera patente la destreza con la que el contenido de corte social se encuentra en contacto con el tono al que, justamente, refiere Antonio Cisneros. No se trata, entonces, de una ruptura con el momento anterior (década de 1930 y 1940) ni de un final de un periodo para ingresar en uno totalmente distinto, sino de una progresión en el desarrollo sobre los rieles por donde siguió el tren de nuestra poesía.

Más allá de estos vínculos, el periodo del vanguardismo que postulamos evidencia conexiones claras entre la generación del 50 y el nativismo. En sus formas indigenista y cholista (según Monguió), el nativismo va a desembocar en un cultivo de la tendencia

²⁶³ “El surrealismo vergonzante (Tres poetas peruanos)”. *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* Lima: IFEA/PUCP, 1992. pp.147-164.

social que también se encuentra en el otro margen de la generación del 50. Así mismo, de la exposición de Mauro Mamani (2009) se puede colegir la línea que vincula la poesía de la década de 1920 de Alejandro Peralta con la obra de Efraín Miranda, poeta de la generación del 50.²⁶⁴ En el capítulo “(Re)presentación del indio en la poesía andina de Puno”, más allá de las coincidencias de origen y del tema desarrollado, el análisis de Mamani sobre algunos poemas de estos autores establece una línea de desarrollo de un tipo de poesía que desarrolla la cosmovisión andina en un constante contrapunto con cuestiones occidentales, considerando el sustrato de la identidad. Los tres sujetos que se encuentran en Miranda (el sujeto cholo, el sujeto indio y el sujeto occidental, [Mamani (2009), p. 48]) corresponden con aquellos que han nutrido las líneas del nativismo, cholismo y también la poesía social. De tal manera que Miranda, durante los años 50, puede engarzarse con las exploraciones de la poesía anterior. Sin duda, los “poetas del pueblo” de los años 30 y 40 se conectan con los poetas de la vanguardia de los años 20 y 30 que expresan su común sensibilidad andina, a pesar de las diferencias en lo radical de la experimentación poética de estos y la proximidad hacia el orden de las formas líricas de aquellos. Esta es una secuencia de evolución que bien se puede rastrear bajo las coordenadas andinas.

Pura o social, la generación del 50 ha sido apreciada insistentemente por la crítica como portadora de estas dos tendencias inaplicables de manera excluyente. Nuestra propuesta en esta revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX también postula terminar con este tipo de repetidas simplificaciones. Marco Martos explica el origen de esta división:

Hay una leyenda, falsa, que habla de una oposición y hasta de una polémica entre poetas llamados puros y los considerados sociales [...] Lo que hubo entre 1958 y 1959 fue una polémica entre un

²⁶⁴ Mamani (2009), p. 93.

poeta, Alejandro Romualdo, que había escrito en 1958 *Edición extraordinaria* y algunos críticos como José Miguel Oviedo o Mario Vargas Llosa que le reprochaban a Romualdo “el sacrificio de la poesía” [...] Más allá de la hojarasca que deja un enfrentamiento de circunstancias, los críticos se equivocaron porque en ese manojito de poemas hay tres o cuatro que merecen estar en toda antología de la poesía peruana. (Martos, 1993, p. 10).

Además de considerar las características de la vanguardia latinoamericana que destacaban estudiosos como de Torre, Schwartz, entre otros, cabe regresar en este punto a los rasgos principales de la vanguardia que expone Hugo Verani (Chueca, 2009, p. 29) pues, para efectos de nuestra periodización, se encuentran vigentes en los poetas de la generación del 50. Es verdad que una golondrina no hace el verano, pero bastará un ejemplo para ilustrar estas relaciones que, en realidad, podrían reconocerse en demasiados poemas como para poder abarcarlos en este punto de nuestras argumentaciones. En primer lugar, la fragmentación y la forma discontinua es uno de los rasgos que han calado hondo en el arte moderno. Sin embargo, ejemplos de fragmentación ya se aprecian antes que la vanguardia justamente en poetas como Mallarmé, que, para Hugo Friedrich (1974), constituye uno de los evidentes pilares del espíritu moderno de la poesía. Ya que la vanguardia acabó con la tendencia a respetar las formas regulares rítmicas y métricas, la mayoría de poetas de la década de 1950 podría ser un claro exponente de esto. Sin embargo, queremos destacar como ejemplo el famoso poema de Juan Gonzalo Rose, “Exacta dimensión”,²⁶⁵ donde la repetición de los sintagmas sugiere la ordenada

²⁶⁵ **Exacta dimensión - Juan Gonzalo Rose**
Me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas...

y más precisamente:
me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas
cuando llega el verano...

y más precisamente:
me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas en las tardes de enero
cuando llega el verano...

y más precisamente:
me gustas porque te amo.

construcción a partir de superposiciones y ampliaciones de una tesis que podría parecer un eje de regularidad que, en realidad, resulta ser un punto de quiebre desde el que discontinuamente se extiende la argumentación de la voz poética. Nótese que, en cuanto a la sintaxis, el poema se presenta a partir de una sola oración y esta se lleva al extremo - tanto como la fragmentación de sus partes pueda permitir la significación- en la extensión de sus dimensiones. Por ello, la “exacta dimensión” del título no solo se puede interpretar en el sentido del amor del yo poético, como naturalmente se interpreta, sino también de la extensión de la sintaxis. Este poema sigue las coordenadas de lectura: de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha y, a pesar de los encabalgamientos, no expone una fragmentación visual como un caligrama o como un poema con una disposición de distintos caracteres tipográficos -al estilo de una “Una partida de dados”-, pero encarna el espíritu lúdico y, sobre todo, fragmentario en la estructura de la única oración que lo compone.

En segundo lugar, la vanguardia procura expresar, de alguna manera, la simultaneidad como principio. El desarrollo de esta actitud se puede rastrear en una evolución hacia la virtualidad que Javier Sologuren (1969) detecta en el poema “Monólogo del habitante” de Wáshington Delgado. Desde la habitación, el yo poético concibe simultánea y virtualmente acciones de construcción y destrucción con polisíndetos y preguntas retóricas que reproducen el vértigo de la percepción de la voz poética. “Mi habitación se abre como una flor/ en el verano, se enrosca como una sierpe/ en el invierno, se balancea/ al compás de los meses y las horas.” [...] “Me construyo un alma en mi habitación/ y la arrojó por la ventana/ o la deposito en el cesto de papeles/ en espera de la posteridad./ A veces derrumbo paredes de mi habitación/ y recibo todos los aires: el de la montaña/ y el del mar y el de las bocas/ que beso con placer.// Cierro a veces las puertas/ de mi habitación y permanezco solo/ durante días, meses, años y siglos,/ pero no hay posteridad

que me levante/ y abra la puerta: qué inútiles/ son las palabras y las melodías.// El paso del tiempo qué inútil es./ Abro y cierro las puertas, edificio/ y derrumbo paredes, hojeo todos los libros,/ escucho todas las palabras,/ recojo el más menudo/ granito de polvo: se repite la historia/ y espero/ la posteridad en vano.” Y, en “Pluralidad de los mundos”, desde el título, se observa la pretensión por abarcar lo múltiple en la unidad que, nuevamente, se concentra en el espacio íntimo (la casa y las posesiones del yo poético). “Cincuenta mundos reposan en mi mesa,/ circulan por mi cuarto, abren/ las fauces, miran y me llaman./ y se reparten cada migaja de mi cuerpo./ Cincuenta hombres viven en mi nombre” Sologuren resume el punto: “Pero el hombre, el corazón humano, es un receptáculo de infinitas virtualidades: un hombre es muchas, ilimitadas vidas cuando crea (piénsese en la relación yo poético, yo real o personal); y, en sentido inverso, al leer se asimila, se identifica con otros destinos diferentes. Son hechos específicos de la experiencia espiritual que no requieren mayor comentario” (Sologuren, 1969, p. 53).

Aunque el componente andino no es un aspecto destacado por Verani *per se*, lo podemos incluir, en tercer lugar, como parte de la evolución del nativismo hacia contenidos abordados por la línea social de esta generación. La razón de identificar a un héroe o a un personaje público andino con la causa de la justicia social condujo a Romualdo a componer uno de los poemas más representativos en la unión de las líneas nativista y social de la poesía desde la vanguardia. “Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad” (1958) presenta desde el título esta fusión y el protagonista encarna en su metáfora la lucha por la justicia (social) y, evidentemente, la libertad de los oprimidos.²⁶⁶

²⁶⁶ “**Canto Coral a Túpac Amaru, que es la libertad**” Lo harán volar con dinamita./En masa, lo cargarán, lo arrastrarán./A golpes le llenarán de pólvora la boca,/lo volarán: ¡Y no podrán matarlo!// Le pondrán de cabeza./Arrancarán sus deseos, sus dientes y sus gritos./Lo patearán a toda furia./Luego lo sangrarán. ¡Y no podrán matarlo!// Coronarán con sangre su cabeza;/sus pómulos, con golpes./Y con clavos, sus costillas./Le harán morder el polvo./Lo golpearán: ¡Y no podrán matarlo!// Le sacarán los sueños y los ojos./Querrán descuartizarlo grito a grito./Lo escupirán./Y a golpe de matanza lo clavarán:/¡y no podrán matarlo!// Lo pondrán en el centro de la plaza,/boca arriba, mirando al infinito./Le amarrarán los miembros./A la mala tirarán:¡Y no podrán matarlo!// Querrán volarlo y no podrán volarlo./Querrán romperlo y no podrán romperlo./Querrán matarlo y no podrán matarlo.// Querrán descuartizarlo,

En cuarto lugar, la vanguardia buscó una renovación del lenguaje. Tras el abandono del culto a la palabra (como *le mote juste*) y el campo semántico preciosista del modernismo, la vanguardia puso énfasis en la supresión de la puntuación, por ejemplo, y en la inclusión de términos usualmente no poéticos. Estos aspectos se pueden apreciar en otro poema de la generación del 50: “Recinto” de Javier Sologuren. En él, el extenso discurso fluye sin puntuación y aunque se encuentra centrado hacia la izquierda, la percepción de la tipografía nos remite a un vasto espacio por donde avanzan las palabras. Muchas de ellas refieren a una araña, a moscas, a los molles, al huaquero que, en radical contraste, conviven con palabras como “élitros”, “hollando” o “musitante”.²⁶⁷ Algo similar ocurre en

triturarlo,/mancharlo, pisotearlo, desalmarlo./Querrán volarlo y no podrán volarlo.//Querrán romperlo y no podrán romperlo./Querrán matarlo y no podrán matarlo.// Al tercer día de los sufrimientos/cuando se crea todo consumado,/gritando ¡LIBERTAD! sobre la tierra,/ ha de volver. ¡Y no podrán matarlo!
Nótense, además, algunos ecos vallejanos de *España aparta de mí este cáliz* que resultan innegables en el poema de Romualdo.

²⁶⁷ **RECINTO** (*Fragmento*)

(Una mosca tal vez negra o azul nos recordaron- nos confesó el huaquero y quizá Schliemann)

llegamos al sitio del aire
a la botella subterránea
allí donde traslucen escarlatas
alas de pimiento
esmeraldas polvorientas
turquesas absorbidas por milenios
el aire estaba allí con su túnica de fiebre
nimbado de altos vasos donde
cuaja el silencio
toda costra su grave sangre

(Ud. sabe -dijo Schliemann, dijo el huaquero- después de cuánto romper la tierra, al fin estábamos al borde)

el abismo es implacable
abrir los labios respirar profana
intentando sin embargo extraer
de cien mil hojas secas el poema
hollando el manto oscuro del oro de la tierra

el intransitable sueño de la especie
intentando apurar la dosis
de verdad de delirio
poner la antigua joya sobre el pecho
el joven pecho de Sophia Engastromenos
sorprender los élitros
la impredecible vibración

(entonces amigo -dijo el huaquero, dijo Schliemann- entonces vimos el tesoro)

decididos a extraer de cien mil
hojas secas el poema
ruido o palabra que fuera a quebrantar
la equívoca eternidad e la muerte
rompimos la entraña
rompimos el sello
cayó el polen musitante
la remota semilla
ardió el grano del cereal incógnito
la luz que fue el aire de la vida

“Amanuense”²⁶⁸ de Belli, donde abunda el discurso coloquial y donde expresiones como “Descuajeringándome” o “hasta las cachas” hacen pensar, más bien, en el siguiente periodo y el discurso desarrollado a partir de la década 1960.

En quinto lugar, la vanguardia se caracterizó por el abandono de fines como armonía estética o búsqueda de la belleza. Esta actitud se evidencia en muchos poetas de la generación del 50. Aunque Leopoldo Chariarse haya mantenido un discurso alturado en muchos de sus poemas y haya cultivado el soneto de manera recurrente, podemos citar de él, “La casa”, donde se halla una absoluta irregularidad métrica de versos extensos que construyen una suerte de voz interior. Ella manifiesta la angustia, a partir de la frustración de imágenes perturbadoras y descripciones negativas: “escondida en el hálito antiguo, grisáceo, del armario”, “Una turba de niños lejanos que te invaden/ te arrancarán los ojos danzando en torno a ti.”, “olor de oscura alcoba”.

En sexto lugar, la vanguardia descartó el uso racional del lenguaje, su carácter musical, su lógica, su sintaxis y apostó por imágenes insólitas. Evitando tomar de ejemplo a los poetas surrealistas ya mencionados hasta este punto, evocamos el noveno poema que compone *Elementos* del libro recopilatorio *Para esto hay que desnudar a la doncella* de Américo Ferrari, quien se conoce más como crítico literario que como poeta de esta generación. Sus versos son elocuentes en este sentido: “el mar está lleno de mujeres abandonadas al abrazo de los relámpagos/ de gargantas donde se seca la risa/ surtidores de sombra pilotos locos de la noche/ juguetes inútiles para niños sin ojos sin brazos/ el mar está lleno de ventanas vacías/ pero tú rompes ola fulgor de risa/ cabalgar contigo/ hasta que los últimos dientes de leche salgan de la sangre/ y todos los corazones se abran

²⁶⁸ AMANUENSE

Ya descuajeringándome, ya hipando/ hasta las cachas de cansado ya,/ inmensos montes todo el día
alzando/ de acá para acullá de bofes voy,/ fuera cien mil palmos con mi lengua,/ cayéndome a pedazos tal
mis padres,/ aunque en verdad yo por mi seso raso,/ y aun por lonjas y levas y mandones,
que a la zaga me van dejando estable/ ya a más hasta el gollete no poder,/ al pie de mis hijuelas
avergonzado,/ cual un pobre amanuense del Perú.

como moluscos/ hasta que todas las peñas renazcan en crisálidas/ hasta que la muerte sea un niño jugando en los desvanes del sueño”.

En séptimo lugar, la vanguardia trabajó con una novedosa disposición tipográfica y efectos visuales que se pueden apreciar en algunos conocidos poemas como el recordado “Márgenes” de Sologuren, “Coral a paso de agua mansa” de Romualdo, “Todo esto es mi país” de Salazar Bondy, por citar algunos ejemplos al azar. Estos poemas ya no buscan las formas del caligrama vanguardista ni las oposiciones en la dirección de la lectura de los versos (Como los famosos “atodaasta” o “estruendomudo” de Vallejo) ni la disposición doble en el ampliado espacio en blanco de la página (como lo aprovechó Oquendo de Amat); sin embargo, mantienen la posición y disposición de los versos de manera que expresen un discurso significativo en los sintagmas que comprenden efectivamente la significación en cada verso.

En todos estos breves ejemplos con los que hemos intentado argumentar la filiación entre el discurso vanguardista y la generación del 50, hemos pretendido deliberadamente dejar de lado las comparaciones más evidentes, como la experimentación de Blanca Varela con la ausencia de puntuación o el trabajo de Eielson con las formas visuales de sus poemas que ya han sido previamente citados.²⁶⁹ Más bien, hemos procurado resaltar algunos aspectos vanguardistas en poemas y poetas de la generación del 50 que aparentemente no se encuentren en evidente relación con la vanguardia. Con esto, hemos querido demostrar que las corrientes poéticas (llámese vanguardia, nativismo, purismo, poesía social, indigenismo, cholismo) reiteradas por las historias cuando se refieren a las décadas de

²⁶⁹ Considérese, sin embargo, que Jorge Eduardo Eielson publica *Poesía escrita* en 1976 (con una segunda edición en 1989 y una tercera en 1998), donde incluye experimentaciones radicales (algunas inéditas como *Papel* de 1960) que calzan perfectamente con el estilo de la vanguardia de los años 20. Si se toma en cuenta que, además, Westphalen, por ejemplo, publica en los años 80 algunos nuevos libros con el espíritu surrealista intacto en ellos, podemos comprender la manera como la generación del 50 no solo se encuentra ligada al segundo periodo del vanguardismo, sino como, asimismo, este segundo periodo se mantiene de forma residual aun en las décadas de 1980, 1990 y aún 2000.

1920 a 1930 y que constituyen el segundo periodo de nuestra poesía peruana durante el siglo XX, llamado vanguardismo, se proyectan en una última oleada o etapa que coincide con la generación del 50. Esta mantiene las líneas de lo puro y lo social como dos principios que rigieron también tanto a la vanguardia como al nativismo y sus derivaciones. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz reflexiona sobre la naturaleza en la que se orienta la poesía latinoamericana de esta época y resulta interesante comprobar un eco de ello con nuestra propuesta. Para Paz, a partir de *La fijeza* (1944) de Lezama Lima, comienza un cambio que en realidad se vincula mucho con el regreso a la vanguardia.

Hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del “realismo socialista” y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio. [...] En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. (Paz, 2014, Tomo I, pp. 421-422).

Al leer las palabras de Octavio Paz pensadas sobre la base de los poetas latinoamericanos, es imposible no encontrar un eco en los ejemplos revisados y en la manera como coincide nuestra evolución con la de la percepción de Latinoamérica. Nuestra generación del cincuenta fue un reelaborado retorno a la vanguardia a la vez que una expansión del cuestionamiento social. Por ello mismo, nuestra propuesta entiende más coincidencias que divergencias en las expresiones poéticas entre las décadas de 1920 a 1950 como para poder plantear un sólido segundo periodo en el desarrollo de nuestra poesía nacional. Luego de esto, durante la década de 1960, se siembra una ruptura que no evidencia este vínculo con la vanguardia, sino una evolución de ella en un nuevo discurso y un nuevo contexto.

3.3.3. Representantes

Este segundo periodo cuenta con tres etapas que exponen, como sístole y diástole, los impulsos que caracterizaron la evolución de nuestra lírica. Aquello que conocemos como la vanguardia fue el impulso que irrumpió con fuerza como una diástole; es decir, una radical apertura a la experimentación. El inicio de esta etapa (y del periodo) se consolida con *Trilce* de Vallejo. Luego, una natural sístole se proyecta como una contracción de aquella parafernalia que significó la vanguardia. Por lo tanto, el cierre de *Amauta* y *Boletín Titikaka* determinan el aparente regreso al orden que solo en la tercera etapa, como una nueva diástole busca renovar la exploración del discurso lírico. La emergencia de esta última etapa del segundo periodo se consolida con la publicación de *Reinos* (1945) de Jorge Eduardo Eielson y coincide con el comienzo del final del segundo periodo. Por ello, es interesante observar cómo la obra de Eielson “se caracteriza por una nota de vulnerabilidad, por la sugestión de que el artista se ve cada vez más marginado en un mundo donde el arte va dejando de tener pertinencia. *Reinos* (1945) está dominado por la pesadilla de un mundo en vías de destruirse y por un presentimiento de que los reinos donde rige el poeta están amenazados de extinción” (Higgins, 2003a, p. 9). En este sentido, tanto Vallejo como Eielson resultan ser protagonistas indiscutibles de este segundo periodo.

Por otro lado, las historias y antologías fundamentan la base del canon de nuestra poesía que se ha configurado hasta hoy. Para determinar las figuras más representativas del segundo periodo de la primera mitad del siglo XX, es decir, para mostrar los nombres recurrentes que aparecen asociados a tan amplio espectro (1922-1964), se pueden exponer de una manera más ordenada a partir de una tabla que se divida en las tres etapas y que exprese la asiduidad como han sido citados los poetas tanto en las historias como en las antologías. Cabe mencionar que muchos de los críticos e historiadores consideran dentro

de una corriente o tendencia a algunos autores que han comenzado en otra estética, pero que, con el devenir de los tiempos, orientaron su trabajo hacia otros rumbos. Por ejemplo, un poeta como Juan Parra del Riego, considerado por muchos como modernista, debido a *Blanca luz* (1925), aparece también como vanguardista gracias al giro de su poesía en poemarios como *Tres polirritmos inéditos* (1937). Hay otros casos como el de Alcides Spelucín, al que algunos consideran modernista, debido a su estilo poético; y otros, vanguardista, debido a la fecha de la publicación de su obra *El libro de la nave dorada* (1926). Hay que considerar, sobre esto, que algunos autores naturalmente publican durante este periodo, aunque no se adhieran al estilo o corriente de vanguardia y se mantengan o bien con un carácter *sui generis* o bien con uno modernista aún sobreviviente. En otras antologías e historias, como las de Sánchez y Toro Montalvo la imprecisión es recurrente tanto en la ubicación de algunos autores como en el registro de los nombres. Por ello, las tablas adjuntas sobre este segundo periodo de la primera mitad del siglo XX recogen con énfasis a los poetas estudiados con detención y, con menos relevancia, a aquellos nombres tangencialmente referidos en algunos textos. Así es como el canon ha reiterado desde diferentes aristas a los siguientes autores.

Primera etapa	Segunda etapa	Tercera etapa
César Vallejo	Xavier Abril	Jorge Eduardo Eielson
Alberto Hidalgo	Emilio Adolfo Westphalen	Javier Sologuren
Carlos Oquendo de Amat	César Moro	Sebastián Salazar Bondy
Alejandro Peralta	Martín Adán	Gustavo Valcárcel
Magda Portal	José María Arguedas	Blanca Varela
Emilio Armaza	Enrique Peña Barrenechea	Alejandro Romualdo
Reynaldo Bolaños (Serafín Delmar)	Mario Florián	Wáshington Delgado
Guillermo Mercado	Manuel Moreno Jimeno	Carlos Germán Belli
Gamaliel Churata	Juan Parra del Riego	Juan Gonzalo Rose
Juan Luis Velásquez	José Alvarado Sánchez	Francisco Bendezú
Federico Bolaños	Luis Nieto	Leopoldo Chariarse
Luis A. Rodríguez (Luis de Rodrigo)	Julio Garrido Malaver	Pablo Guevara
Juan José Lora	Nicanor de la Fuente (Nixa)	Manuel Scorza
Alberto Guillén	Juan Ríos	Leoncio Bueno
Emilio Vásquez	Luis Valle Goicochea	José Ruiz Rosas
Mario Chabes	Alberto Cuentas Zavala	Pedro Cateriano
	Augusto Tamayo Vargas	Cecilia Bustamante
	José Alfredo Hernández	Demetrio Quiroz Malca

Nazario Chávez Aliaga Alberto Mostajo Armando Bazán Ernesto More José Torres de Vidaurre César Cáceres Santillana Alejandro Manco Campos Ramiro Pérez Reinoso Ricardo Martínez de la Torre Enrique Bustamante y Vallivián	Luis Fabio Xammar José Varallanos Adalberto Varallanos Óscar Bolaños (Julián Petrovick) César Miró Emilio Champion Catalina Recavarren Ulloa Fidel Zárate Plascencia Rafael Méndez Dorich Luis Carnero Checa Francisco Izquierdo Ríos Blanca del Prado Teresa María Llona Esther M. Allison	Yolanda Westphalen Sarina Helfgott Augusto Elmore Alberto Escobar Marco Antonio Corcuera Eleodoro Vargas Vicuña Jorge Bacacorzo Lola Thorne Arturo Corcuera Américo Ferrari Raúl Deustua Edgardo Pérez Luna Aníbal Portocarrero Hernando Núñez Carvallo Guillermo Carnero Hoke Eduardo Jibaja Alberto Valencia Fernando Quizpez Asín Roca José Alfredo Delgado Bravo Luis Hernán Ramírez Julia Ferrer (Julia del Solar) Edgar Guzmán
---	--	---

En cuanto a las antologías generales de poesía que, por su naturaleza, tienden a precisar a los autores que citan, aparecen los siguientes poetas.

Primera etapa	Segunda etapa	Tercera etapa
César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Alberto Hidalgo Alejandro Peralta Luis Valle Goicochea Gamaliel Churata Guillermo Mercado Alberto Guillén Magda Portal Juan Luis Velásquez Alcides Spelucín Emilio Vásquez Luis de Rodrigo	Xavier Abril Emilio Adolfo Westphalen César Moro Martín Adán Enrique Peña Barrenechea Mario Florián Manuel Moreno Jimeno Ricardo Peña Vicente Azar Juan Ríos Luis Nieto Julio Garrido Malaver José María Arguedas Augusto Tamayo Vargas Luis Fabio Xammar Kusi Paukar Kilku Waraka Esther M. Allison Rodolfo Ledgard Francisco Carrillo José Varallanos Francisco Xandoval Nicanor de la Fuente	Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy Blanca Varela Wáshington Delgado Juan Gonzalo Rose Pablo Guevara Gustavo Valcárcel Alejandro Romualdo Carlos Germán Belli Francisco Bendezú Leoncio Bueno Leopoldo Chariarse Cecilia Bustamante Manuel Scorza Yolanda de Westphalen Pedro Cateriano José Ruiz Rosas Américo Ferrari Enrique Huaco Augusto Elmore Manuel Velásquez Rojas

	José Alfredo Hernández Felipe Arias Larreta Carlos Alfonso Ríos Antenor Samaniego	Demetrio Quiroz Malca Raúl Deustua Arturo Corcuera Efraín Miranda Edgardo Pérez Luna Alberto Escobar Eugenio Buona Lola Thorne Nicomedes Santa Cruz Rosa Cerna Guardia Sabina Helfgott Édgar Guzmán Julia Ferrer Yolanda Westphalen
--	--	--

Por último, las antologías especializadas en los tres momentos que componen nuestra propuesta del segundo periodo de la poesía peruana del siglo XX dan cuenta de los siguientes autores.

Primera etapa	Segunda etapa	Tercera etapa
César Vallejo Carlos Oquendo de Amat Alejandro Peralta Magda Portal Alberto Hidalgo Juan Luis Velázquez Emilio Armaza Federico Bolaños Alberto Guillén Enrique Bustamante y Ballivián Juan José Lora Serafín Delmar Mario Chabes César Atahualpa Rodríguez Armando Bazán Nazario Chávez Aliaga Gamaliel Churata Guillermo Mercado Luis de Rodrigo Alberto Mostajo Dante Nava Emilio Vásquez	Martín Adán Xavier Abril Enrique Peña Barrenechea Emilio Adolfo Westphalen Julián Petrovick José Varallanos Juan Parra del Riego César Miró César Moro Nicanor de la Fuente Rafael Méndez Dorich José Alfredo Hernández Ricardo Peña Barrenechea J. Alberto Cuentas Zavala Vicente Azar Augusto Tamayo Vargas Carlos Alfonso Ríos Adalberto Varallanos Luis Fabio Xammar	Francisco Bendezú Washington Delgado Juan Gonzalo Rose Carlos Germán Belli Jorge Eduardo Eielson Javier Sologuren Sebastián Salazar Bondy Gustavo Valcárcel Demetrio Quiroz-Malca Blanca Varela Alejandro Romualdo Leopoldo Chariarse Pablo Guevara Manuel Scorza Efraín Miranda Raúl Deustua Cecilia Bustamante Arturo Corcuera Fernando Quíspez Asín Alberto Escobar Luciano Herrera Augusto Lunel Edgardo Pérez Luna Eugenio Buona Lola Thorne Edgardo de Habich Sarina Helfgott José Ruiz Rosas

		Américo Ferrari Francisco Carrillo Luis Hernán Ramírez Gonzalo Morante Jorge Bacacorzo Carlos Alfonso Ríos Yolanda Westphalen Manuel Velásquez Rojas Mario Florián Leoncio Bueno Manuel Moreno Jimeno
--	--	---

Acerca de los dos primeros periodos de nuestra lírica desarrollados en este capítulo podemos observar las siguientes conclusiones parciales.

* La periodización de la poesía peruana del siglo XX puede estudiarse a partir de una división del “siglo” en su primera mitad (aproximadamente 1895 a 1964) y en su segunda mitad (1964 a la actualidad). En cada una de estas mitades se aprecian dos periodos.

* La primera mitad del siglo XX presenta dos periodos que coinciden con las denominaciones de “movimientos” que para efectos de lo asimilado por la tradición prestarán sus nombres a los periodos. Por ello, al hablar de “modernismo” y de “vanguardismo” no como movimientos, escuelas o corrientes, nos referimos al primer y segundo periodo de nuestra lírica respectivamente.

* En cuanto a la periodización del modernismo peruano, esta se desarrolla aproximadamente desde 1894, con la publicación de los textos teóricos de González Prada sobre la poesía modernista y se proyecta con libros de poemas modernistas cada vez más tardíos como *El libro de la nave dorada* de Alcides Spelucín, cuando ya la vanguardia había ingresado en su etapa de emergencia. Sin embargo, la periodización del modernismo se encuentra enmarcada en tres etapas determinadas por hitos: 1901 (emergencia), 1906-1911 (hegemonía), 1918 (residual), que se superponen unas a otras en la medida en que convergen sus etapas “residual” y “emergencia”. En otras palabras, el primer periodo de la lírica peruana del siglo XX (modernismo) se encuentra determinado por un hito en su emergencia: *Minúsculas* de Manuel González Prada (1901)

y alcanza su etapa hegemónica entre los hitos *Alma América* (1906) de José Santos Chocano y *Simbólicas* (1911) de José María Eguren. El inicio de su etapa residual se encuentra marcado con el hito de *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo que establece el tránsito hacia la vanguardia.

* El concepto “posmodernismo” o “postmodernismo” no tiene injerencia en la ordenación de la lírica como quizá sí lo tenga en la narrativa. Por el contrario, su laxa aplicación contribuye a la confusión con lo posmoderno relativo a la posmodernidad.

* El modernismo peruano se presenta de manera ecléctica. No hay una radical oposición lírica (la recurrencia al orden métrico, su vínculo con la musicalidad, el culto a la palabra, la sublimación y la sencillez de los temas, etc.) entre poetas modernistas como González Prada, José Santos Chocano, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo (de *Los heraldos negros*) como para separarlos en dos periodos distintos. Sus concepciones de la poesía y de las prácticas artísticas se corresponden más de lo que se oponen, a pesar de sus evidentes estilos diferenciados. Las divergencias evidentes corroborarían que estos tres últimos se encuentren en una etapa (sensibilidad o expresión) diferente que los anteriores, pero en el mismo periodo.

* Por lo anterior se asume la lírica denominada “posmodernista” de Eguren, Valdelomar y Vallejo como la tercera etapa del modernismo y no como la expresión de un periodo de igual jerarquía que el modernismo. Así se subsana el error escolar de entender en la misma jerarquía nuestro modernismo con lo que se ha mal llamado “posmodernismo” en el estricto marco de nuestra lírica.

* Los autores canónicos que por excelencia representan nuestro modernismo son: Manuel González Prada, José Santos Chocano, José María Eguren, Abraham Valdelomar y el primer César Vallejo. En segunda instancia, las historias y antologías de este primer periodo registran en su mayoría los siguientes principales autores canónicos: José

Eufemio Lora y Lora, José Gálvez Barrenechea, Ventura García Calderón, Domingo Martínez Luján, Enrique A. Carrillo, Leonidas Yerovi, Luis Fernán Cisneros, Alberto Ureta, Juan Parra del Riego, Enrique Bustamante y Ballivián, Percy Gibson, César A. Rodríguez, Alcides Spelucín.

* El segundo periodo de nuestra lírica del siglo XX (vanguardismo) se encuentra establecido entre lo que comúnmente se reconoce como la vanguardia y la generación del 50 (desde aproximadamente 1917, con las primeras publicaciones de Alberto Hidalgo hasta los coletazos residuales, durante incluso la década de 1980 cuando el surrealismo de Westphalen vuelve a la luz de la publicación con sus últimos poemarios). Se trata de un amplio periodo temporal que se extiende básicamente por más de cuatro décadas, sobre la base de tres oleadas o etapas demarcadas por hitos. La primera etapa se reconoce desde la publicación de *Trilce* de Vallejo (1922); la segunda, desde la clausura de *Amauta* y del *Boletín Titikaka* (1930); la tercera, desde la publicación de *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson (1945).

* Postulamos el término “vanguardismo” como nombre referencial de este segundo periodo y, por lo tanto, debe distinguirse de la vanguardia como colectivo de escuelas o, propiamente, como su influjo en nuestra lírica. La decisión de aplicar esta denominación en el desarrollo de la poesía tiene como propósito aproximarse a los términos “vanguardia” y “posvanguardia” con el que se les vinculan a las décadas que se encuentran comprendidas entre la vanguardia y la generación del 50; es decir, pretendemos acercarnos a una nomenclatura preferida por la tradición (académica).

* El segundo periodo, por lo tanto, incluye los siguientes “movimientos”, corrientes o estilos poéticos que usualmente manejan la historia y la crítica: la vanguardia, el nativismo, el indigenismo, el cholismo, la poesía pura y la social o comprometida, la generación del 50 y cualquier otro término con el que se haya procurado describir las

tendencias poéticas entre 1922 y 1964. Son evidentes las líneas de influencia que unen la vanguardia con la generación del 50 (especialmente el contenido surrealista y la poesía pura de los poetas del cincuenta) o las que unen la poesía nativista (cholismo e indigenismo) con la poesía social o comprometida de la generación del 50. Al aplicar el periodo del vanguardismo, como lo proponemos, ya no será necesario dividir a los poetas de la generación del 50 en estas parcializadas tendencias de poesía pura o poesía social.

* De esto se desprende el evidente carácter heterogéneo y alto componente andino del segundo periodo. Este determinante rasgo es, justamente, lo que en el contenido escolar de nuestra lírica no se difunde, porque se prefiere reproducir una caracterización de las escuelas de vanguardia europeas, con tendencia hacia los principios del futurismo.

* La mayoría de nuestras historias de la literatura aprecian una continuidad entre la vanguardia y la generación del 50, de manera que este ámbito académico peruano se inclina por interpretar una realidad en lo que postulamos como el segundo periodo de la lírica peruana del siglo XX. Asimismo, parte de la crítica, como la postura de Ricardo González Vigil (2004a y 2004b) y, sobre todo, la de Carlos García Bedoya (2012), expresa indirectamente lo mismo con su descripción de momentos denominados “vanguardia” y “posvanguardia”. Por ello, la secuencia lírica desde la década de 1920 hasta la de 1960 mantiene estrechos y evidentes vínculos que bien se podrían graficar en una eclosión, una reorientación hacia el orden y, luego, una retroalimentación desde la eclosión; segmentos semejantes a la propuesta de Paul Valéry (innovación /orden) o la de Octavio Paz (ruptura / tradición) en función del natural desarrollo pendular de la poesía.

* Asumido como el segundo periodo de nuestra lírica del siglo XX, el vanguardismo se caracteriza por presentar un origen influido por la mezcla de las escuelas de vanguardia europea en interacción con la tradición y elementos andinos. Así, por ejemplo, no resulta contradictorio apreciar la influencia surrealista al mismo tiempo que la cosmovisión

andina en algunos autores. Sus representantes se encuentran en la tendencia moderna de experimentar e innovar para asentar la originalidad de la tradición nacional. Esto implica considerar los temas de reivindicación social representados por el problema de la tierra y del indio, así como las migraciones y el centralismo de Lima. La procedencia provinciana de muchos de nuestros poetas imprime a nuestro vanguardismo peruano un carácter transculturador innegable con lo que enriquecen nuestra expresión y acaso la determinen como sui géneris en casos como el de César Vallejo. De esta manera, asimilando este carácter transculturador (la imbricación de lo andino y lo moderno experimental) del segundo periodo resulta vano insistir en separar la poesía pura y la social, sobre todo, cuando alguien se refiera a la última etapa conformada por la generación del 50.

* Los principales representantes de este segundo periodo según las historias son los siguientes. Primera etapa: César Vallejo, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Peralta. Segunda etapa: Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán, José María Arguedas, Enrique Peña Barrenechea, Mario Florián, Manuel Moreno Jimeno. Tercera etapa: Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Gustavo Valcárcel, Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Wáshington Delgado, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Francisco Bendejú, Leopoldo Chariarse, Pablo Guevara, Manuel Scorza. Con menor recurrencia: (1° etapa) Magda Portal, Emilio Armaza, Reynaldo Bolaños (Serafín Delmar), Guillermo Mercado, Gamaliel Churata, Juan Luis Velásquez, Federico Bolaños, Luis A. Rodríguez (Luis de Rodrigo), Juan José Lora, Alberto Guillén, Emilio Vásquez, Mario Chabes; (2° etapa) Juan Parra del Riego, José Alvarado Sánchez, Luis Nieto, Julio Garrido Malaver, Nicanor de la Fuente (Nixa), Juan Ríos, Luis Valle Goicochea, Alberto Cuentas Zavala, Augusto Tamayo Vargas, José Alfredo Hernández, Luis Fabio Xammar, José Varallanos, Adalberto Varallanos, Óscar Bolaños (Julián Petrovick); (3° etapa) Leoncio Bueno, José

Ruiz Rosas, Pedro Cateriano, Cecilia Bustamante, Demetrio Quiroz Malca, Yolanda Westphalen, Sarina Helfgott, Augusto Elmore, Alberto Escobar, Marco Antonio Corcuera, Eleodoro Vargas Vicuña.

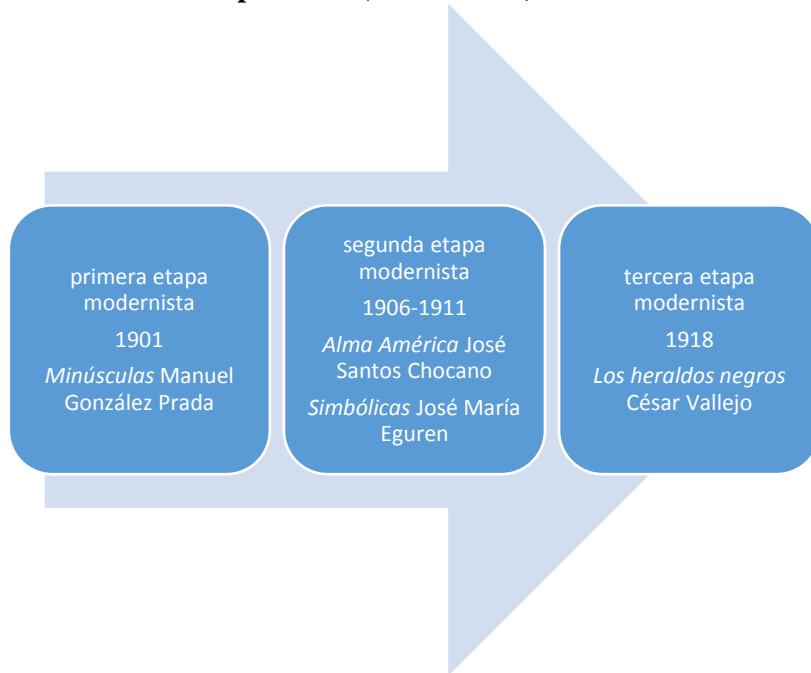
* Los principales representantes de este segundo periodo según las antologías generales son los siguientes. Primera etapa: César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Alberto Hidalgo, Alejandro Peralta, Luis Valle Goicochea. Segunda etapa: Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán, Enrique Peña Barrenechea, Mario Florián. Tercera etapa: Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Wáshington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara. Con menor frecuencia: (1° etapa) Gamaliel Churata, Guillermo Mercado; (2° etapa) Manuel Moreno Jimeno, Ricardo Peña, Vicente Azar, Juan Ríos, Luis Nieto, Julio Garrido Malaver, José María Arguedas, Augusto Tamayo Vargas; (3° etapa) Gustavo Valcárcel, Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli, Francisco Bendezú, Leoncio Bueno, Leopoldo Chariarse, Cecilia Bustamante, Manuel Scorza, Yolanda de Westphalen.

* Los principales representantes de este segundo periodo según las antologías especializadas en cada etapa son los siguientes. Primera etapa: César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat. Segunda etapa: Martín Adán, Xavier Abril, Enrique Peña Barrenechea. Tercera etapa: Francisco Bendezú, Wáshington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli. Con menor frecuencia: (1° etapa) Alejandro Peralta, Magda Portal, Alberto Hidalgo, Juan Luis Velázquez, Emilio Armaza, Federico Bolaños, Alberto Guillén, Enrique Bustamante y Ballivián, Juan José Lora, Serafín Delmar, Mario Chabes, César Atahualpa Rodríguez; (2° etapa) Emilio Adolfo Westphalen, Julián Petrovick, José Varallanos, Juan Parra del Riego, César Miró; (3° etapa) Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Gustavo Valcárcel, Demetrio Quiroz-Malca, Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Leopoldo Chariarse, Pablo Guevara, Manuel Scorza.

3.4. Cuadros y tablas

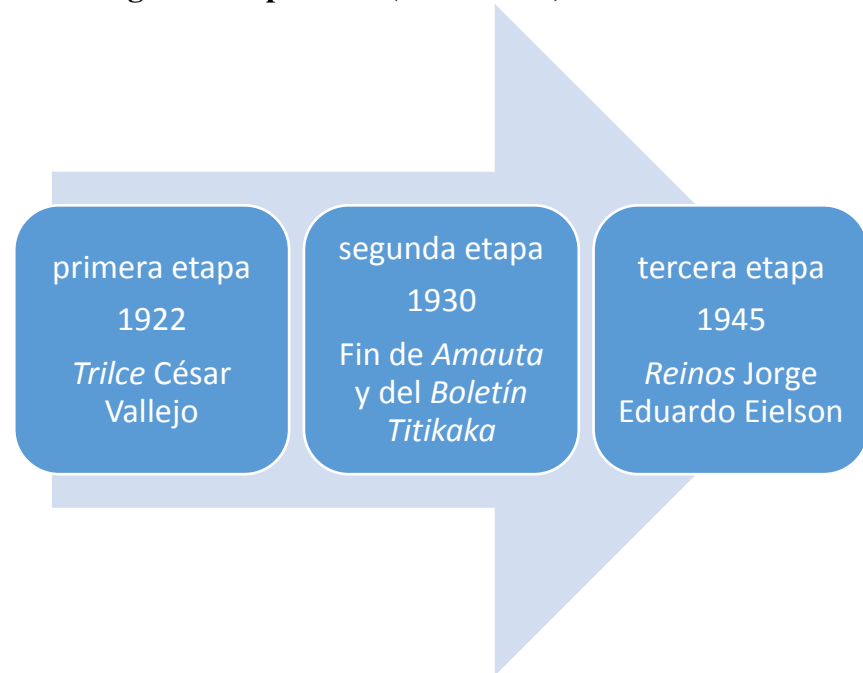
Esquema propuesto de la periodización de la poesía peruana durante la primera mitad del siglo XX

Poesía modernista peruana (~1901-1918)



MODERNISMO

Poesía vanguardista peruana (~1922-1964)



VANGUARDISMO

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Autores “canonizados” a través de historias y antologías

PRIMER PERIODO

Tabla 1: Historias

Luis Alberto Sánchez La literatura peruana (5 tomos) [Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1989 (1ª ed. 1928-1936)]	Augusto Tamayo Vargas Literatura Peruana [Peisa, Lima, 1992]	Wáshington Delgado Historia de la Literatura Republicana [Rikchay, Lima, 1984]	Antonio Cornejo Polar <i>Historia de la literatura del Perú Republicano en Historia del Perú</i> [Tomo VIII] Lima: Mejía Baca, 1980	Ricardo González Vigil <i>Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV Literatura</i> Lima: El Comercio, 2004	César Toro Montalvo Historia de la literatura peruana [Tomo X: “Siglo XX. Poesía – Teatro (1990 – 1995)”] Lima: AFA, 1996	James Higgins <i>Historia de la literatura peruana</i> Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006
“NUESTRO MODERNISMO”	MODERNISMO	MODERNISMO	EL MODERNISMO	EL MODERNISMO Y EL POSMODERNISMO	MODERNISMO	POESÍA DE LA REPÚBLICA (1821-1919)
Manuel González Prada (precursor del modernismo)	Manuel González Prada (como realista y premodernismo)	Manuel González Prada (como positivista)	Manuel González Prada (como realista de influencia modernista en su poesía)	Manuel González Prada (premodernista)	Manuel González Prada	Manuel González Prada (precursor del modernismo)
José Santos Chocano (generación del 95)	José Santos Chocano	José Santos Chocano (1ª etapa)	José Santos Chocano	José Santos Chocano	José Santos Chocano	José Santos Chocano
José Eufemio Lora y Lora (generación del 905)	José Eufemio Lora y Lora	José Eufemio Lora y Lora (1ª etapa)			Eufemio Lora y Lora	
José Gálvez Barrenechea (generación del 905)	José Gálvez (generación novecentista)	José Gálvez (arielista)			José Gálvez	
Ventura García Calderón (generación del 905)	Ventura García Calderón (generación novecentista)	Ventura García Calderón (arielista)		Ventura García Calderón	Ventura García Calderón	
Domingo Martínez Luján (generación del 95)	Domingo Martínez Luján	Domingo Martínez Luján (1ª etapa)				

Enrique A. Carrillo (generación del 95)		Enrique A. Carrillo (Cabotín)		Enrique A. Carrillo		
Leonidas Yerovi	Leonidas Yerovi	Leonidas Yerovi			Leonidas Yerovi	
Luis Fernán Cisneros (generación del 905)	Luis Fernán Cisneros (generación novecentista)	Luis Fernán Cisneros (arielista)				
José Fiansón (generación del 95)		José Fiansón (1ª etapa)				
Felipe Sassone (generación del 905)				Carlos Germán Amézaga Nicanor A. della Rocca Vergalo José Antonio Román Clemente Palma		
	EL POSMODERNISMO		LA POESÍA POSTMODERNISTA	EL POSMODERNISMO		
José María Eguren	José María Eguren (técnica y temática modernistas)	José María Eguren (3ª etapa)	José María Eguren	José María Eguren	José María Eguren	José María Eguren
Abraham Valdelomar (Colónida)	Abraham Valdelomar (características modernistas)	Abraham Valdelomar (colónida)	Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar
César Vallejo (Colónida)	César Vallejo (posmodernista)	César Vallejo (como vanguardista vinculado al modernismo en LHN)	César Vallejo	César Vallejo (posmodernista)	César Vallejo (ecos del modernismo)	César Vallejo (en transición)
Alberto J. Ureta (generación del 905)	Alberto Ureta (generación novecentista)	Alberto Ureta (arielista)			Alberto Ureta	
	Juan Parra del Riego (vanguardia)	Juan Parra del Riego (3ª etapa)		Juan Parra del Riego (vanguardia)	Juan Parra del Riego	
	Enrique Bustamante y Ballivián	Enrique Bustamante y Ballivián				
	Percy Gibson (colónida)	Percy Gibson (colónida)			Percy Gibson	
	César Atahualpa Rodríguez (Colónida)			César A. Rodríguez		
	Alcides Spelucín (vanguardia)				Alcides Spelucín	

	Alberto Guillén (vanguardia)			Alberto Guillén (vanguardia)		
	Nicanor de la Fuente	Federico More (colónida) Augusto Aguirre Morales (colónida)			José Carlos Mariátegui (poeta)	

Tabla 2: Antologías generales

Ricardo González Vigil Poesía Peruana Siglo XX (2 tomos) [Copé, Lima, 1999] ²⁷⁰	Alberto Escobar (ed.) Antología de la poesía peruana (2 volúmenes) [Peisa, Biblioteca Peruana, Lima, 1973]	Ricardo Silva Santisteban Poesía Peruana. Antología general Tomo II De la conquista al Modernismo Ricardo González Vigil Tomo III De Vallejo a nuestros días [Lima: Edubanco, 1984]	César Toro Montalvo Manual de Literatura Peruana [AFA, Lima, 1990]	Javier Sologuren Antología general de la literatura peruana [FCE, México, 1981]	José Miguel Oviedo Poesía Peruana. Antología esencial [Visor, Madrid, 2008]	José Carlos Mariátegui 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana [Amauta, Lima, (1928), 1995] ²⁷¹
José María Eguren	José María Eguren	José María Eguren	José María Eguren (Lit. contemp.)	José María Eguren	José María Eguren	José María Eguren
César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo
Manuel González Prada		Manuel González Prada	Manuel González Prada (como Realismo)	Manuel González Prada		Manuel González Prada
José Santos Chocano		José Santos Chocano	José Santos Chocano	José Santos Chocano		José Santos Chocano

²⁷⁰ Debido a la cantidad de autores que registra esta antología, aquí señalamos los nombres que aparecen solo en esta selección de González Vigil: Luis Enrique Márquez, V. Mérida, Federico Barreto, Federico Blume y Corbacho, Delia Castro de González, Luis Fernán Cisneros, Felipe Sassone, Serafina Quinteras, Enrique Bustamante y Ballivián, Óscar A. Imaña, Catalina Recavarren de Zizold.

²⁷¹ Sin rebajar el carácter de historia de “El proceso de la literatura”, por razones metodológicas, incluimos el séptimo ensayo de Mariátegui en la tabla de las antologías.

Abraham Valdelomar		Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar		Abraham Valdelomar
Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego (Lit. contemp.)	Juan Parra del Riego		
Ventura García Calderón		Ventura García Calderón	Ventura García Calderón	Ventura García Calderón		
Alberto Ureta		Alberto Ureta	Alberto Ureta	Alberto Ureta		
Leonidas Yerovi		Leonidas Yerovi	Leonidas Yerovi			
Percy Gibson			Percy Gibson			Percy Gibson
César A, Rodríguez	César A, Rodríguez		César Atahualpa Rodríguez			
Alcides Spelucín		Alcides Spelucín	Alcides Spelucín			Alcides Spelucín
Carlos Germán Amézaga		Carlos Germán Amézaga				
Domingo Martínez Luján						Domingo Martínez Luján
Enrique A. Carrillo		Enrique A. Carrillo				
José Eufemio Lora y Lora			José Eufemio Lora y Lora			
José Gálvez Barrenechea			José Gálvez			
Alberto Guillén						Alberto Guillén
			Nicanor della Roca de Vergallo			

Tabla 3: Antologías especiales

<i>Las voces múltiples</i> Lima: Librería Francesa Científica E. Rosay, 1916	Alberto Guillén <i>Breve Antología Peruana</i> Santiago de Chile: Nacimiento, 1930	José Carlos Mariátegui “El proceso de la literatura” en <i>7 ensayos de interpretación de la realidad peruana</i> Lima: Amauta, 1928 [1995]	Luis Alberto Sánchez <i>Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937)</i> Santiago de Chile: Ercilla, 1938	Alejandro Romualdo, Sebastián Salazar Bondy <i>Antología general de la poesía peruana</i> Lima: Librería Internacional del Perú, 1957
				POESÍA DE LA REPÚBLICA: EL MODERNISMO

Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar	Valdelomar	Abraham Valdelomar	Abraham Valdelomar
	José María Eguren	Eguren	José María Eguren	José María Eguren (poesía contemporánea)
	Enrique Bustamante y Vallivián	Enrique Bustamante y Vallivián	Enrique Bustamante y Vallivián	Enrique Bustamante y Vallivián
	Alberto Ureta	Alberto J. Ureta	Alberto J. Ureta	Alberto Ureta
		González Prada	Manuel González Prada	Manuel González Prada
		Domingo Martínez Luján	Domingo Martínez Luján	Domingo Martínez Luján
		Chocano	José Santos Chocano	José Santos Chocano
	Leonídas (sic.) Yerovi		Leónidas N. Yerovi	Leónidas Yerovi
	Fernán Cisneros		Luis Fernán Cisneros	Luis Fernán Cisneros
	José Gálvez		José Gálvez	José Gálvez
	Percy Gibson		Percy Gibson	Percy Gibson
	César A. Rodríguez		César Atahualpa Rodríguez	César Atahualpa Rodríguez
	Juan Parra del Riego		Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego
Pablo Abril y de Vivero	Pablo Abril de Vivero		Pablo Abril de Vivero	
			José Fianson	José Fianson
			José E. Lora y Lora	José Eufemio Lora y Lora
Alfredo González Prada			Alfredo González Prada	
	Ventura García Calderón		Ventura García Calderón	
	Felipe Sassone		Felipe Sassone	
	Renato Morales de Rivera		Renato Morales de Rivera	
Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Federico More, Alberto Ulloa, Sotomayor, Félix del Valle	José Luis Bustamante y Rivero		Manuel Beingolea, Enrique A. Carrillo, Amalia Puga de Lozada, Adán Espinoza y Saldaña	
	César A. Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	
	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	
	Alcides Spelucín	Alcides Spelucín	Alcides Spelucín	
	Alberto Guillén	Alberto Guillén	Alberto Guillén	
	Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal	
	Ramiro Pérez Reinoso		Ramiro Pérez Reinoso	
	Daniel Ruzo		Daniel Ruzo	
	Ernesto Moro (sic.)		Ernesto More	
	José Chioino		José Chioino	
	Ricardo Peña Barrenechea		Ricardo Peña Barrenechea	
	Alejandro Peralta		Alejandro Peralta	
	Mario Chávez (sic.)		Mario Chabes	

	Serafín del Mar		Serafín del Mar	
	Enrique Peña Barrenechea		Enrique Peña Barrenechea	
	José Varallanos		José Varallanos	
	Luis de Rodrigo		Luis de Rodrigo	
	Aquendo de Amat (sic.)		Carlos Oquendo de Amat	
	César Alfredo Miró Quezada (sic.)		César Miró	
	Xavier Abril		Xavier Abril	
	Emilio Armaza		Emilio Armaza	
	Juan Luis Velásquez		Juan Luis Velásquez	
	Juan José Lora		Juan José Lora	
	Armando Bazán		Armando Bazán	
	Guillermo Mercado		Guillermo Mercado	
	Nicanor de la Fuente		Nicanor de la Fuente	
	Juan Petrovick (sic.)		Julián Petrovic	
	Martín Adán		Rafael de la Fuente	
	Blanca Margarita, Julio del Prado, Federico Agüero Bueno, Carlos Alberto González, Luis Berninoni, Esteban Pavletich, Federico Bolaños		Guillermo Luna Cartland, Nazario Chaves Aliaga, Gamaliel Churata, Américo Pérez Treviño, José Torres de Vidaurre, María Wiese, Eustakio R. Aweranka, Blanca del Prado, José Jiménez Borja, María Teresa Llona, Catalina Recavarren Ulloa, Rosa María Rojas Guerrero, Anaximandro Vega, Emilio Adolfo von Westphalen (sic.), Ciro Alegría, José Alvarado Sánchez, Carlos Cueto Fernandini, Emilio Champion, Arnaldo del Valle, José A. Hernández, Juan M. Merino Vigil, Manuel Moreno Jiménez, Luis Valle Goicochea, Emilio Vásquez, Mario J. Villa, Luis Fabio Xammar	

SEGUNDO PERIODO

Tabla 4: Historias

Luis Alberto Sánchez La literatura peruana (5 tomos) [Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1989 (1ª ed. 1928-1936)]	Augusto Tamayo Vargas Literatura Peruana [Peisa, Lima, 1992]	Antonio Cornejo Polar <i>Historia de la literatura del Perú Republicano en Historia del Perú</i> [Tomo VIII] Lima: Mejía Baca, 1980	Wáshington Delgado Historia de la Literatura Republicana [Rikchay, Lima, 1984]	César Toro Montalvo Historia de la literatura peruana [Tomo X: “Siglo XX. Poesía – Teatro (1990 – 1995)"] Lima: AFA, 1996	Ricardo González Vigil <i>Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV Literatura</i> Lima: El Comercio, 2004	James Higgins <i>Historia de la literatura peruana</i> Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006
LA GENERACIÓN VETADA	VANGUARDISTAS Y CONTEMPORÁNEOS	LA VANGUARDIA: POESÍA PURA Y POESÍA NATIVISTA	VANGUARDIA	EL VANGUARDISMO POÉTICO EN EL PERÚ	VANGUARDISMO Y POSTVANGUARDISMO	POESÍA VANGUARDISTA
César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo (posmodernista/vanguardista/posvanguardista)	César Vallejo
Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo (espacialista)	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo
Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat (generación del 26)	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat
Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta
Xavier Abril	Xavier Abril (generación del 26)	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril (posvanguardista)	Xavier Abril
Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen (generación del 26)	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen
César Moro	César Moro (Generación del 26)	César Moro	César Moro	César Moro	César Moro	César Moro
Martín Adán	Martín Adán (generación del 26)	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán (vallejista)	Martín Adán (posvanguardista)	Martín Adán (purista, generación del 40)
José María Arguedas (como narrador)	José María Arguedas (como prosista y poeta entre el 30 y el 40)	José María Arguedas	José María Arguedas (como narrador)	José María Arguedas (Generaciones del 30 y 40)	José María Arguedas	José María Arguedas (La otra literatura peruana)

Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea (Generación del 26)	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea (posvanguardista)	
Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal	
Emilio Armaza	Emilio Armaza	Emilio Armaza	Emilio Armaza	Emilio Armaza	Emilio Armaza	
Mario Florián (cholismo)	Mario Florián (poeta entre el 30 y el 40)	Mario Florián	Mario Florián (nativista)	Mario Florián (Generaciones del 30 y 40)	Mario Florián (posvanguardismo)	Mario Florián (generación poética de lo '40 y '50)
Reynaldo Bolaños (Serafín Delmar)		Reynaldo Bolaños (Serafín Delmar)	Serafín del Mar	Serafín Delmar	Serafín Delmar (Reynaldo Bolaños)	
Manuel Moreno Jimeno	Manuel Moreno Jimeno (poeta entre el 30 y el 40)	Manuel Moreno Jimeno	Manuel Moreno Jimeno (nativista, social)	Manuel Moreno Jimeno (G.30 y 40)		
José Alvarado Sánchez (poeta bisiesto)	José Alvarado Sánchez (poeta entre el 30 y el 40)		José Alvarado Sánchez [nombre real de Vicente Azar]	Vicente Azar (Generaciones del 30 y 40)	Vicente Azar (José Alvarado Sánchez)	
Luis Nieto (cholismo)	Luis Nieto (poeta entre el 30 y el 40)	Luis Nieto	Luis Nieto (nativista)	Luis Nieto (G. 30 y 40)		
Guillermo Mercado		Guillermo Mercado	Guillermo Mercado	Guillermo Mercado	Guillermo Mercado	
Julio Garrido Malaver “poeta del pueblo”	Julio Garrido (poeta entre el 30 y el 40)	Julio Garrido Malaver	Julio Garrido Malaver (poeta del pueblo)	Julio Garrido Malaver (G. 30 y 40)		
Gamaliel Churata (como narrador)		Gamaliel Churata		Gamaliel Churata	Gamaliel Churata	
	Ricardo Peña Barrenechea (Generación del 26)		Ricardo Peña Barrenechea	Ricardo Peña Barrenechea (G. 30 y 40)	Ricardo Peña Barrenechea (posvanguardista)	
Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego (vanguardia)		Juan Parra del Riego (3ª etapa)		Juan Parra del Riego (vanguardia)	
Juan Luis Velásquez			Juan Luis Velásquez	Juan Luis Velásquez	Juan Luis Velásquez	
Federico Bolaños			Federico Bolaños	Federico Bolaños / Julián Petrovick	Federico Bolaños	
Luis A. Rodríguez (Luis de Rodrigo)	Luis de Rodrigo	Luis de Rodrigo		Luis de Rodrigo		
Nicanor de la Fuente (Nixa)		Nicanor de la Fuente		Nicanor de la Puente [sic.] (G. 30 y 40)	Nicanor de la Fuente	
Juan Ríos	Juan Ríos (poeta entre el 30 y el 40)		Juan Ríos (nativista, social)	Juan Ríos (G. 30 y 40)		

Luis Valle Goicochea (cholismo)	Luis Valle Goycochea (poeta entre el 30 y el 40)		Luis Valle Goicochea (nativista)	Luis Valle y Goicochea (G. 30 y 40)		
Juan José Lora	Juan José Lora		Juan José Lora	Juan José Lora (G. 30 y 40)		
Alberto Cuentas Zavala		Alberto Cuentas Zavala		Alberto Cuentas Zavala	Alberto Cuentas Zavala	
Augusto Tamayo Vargas				Augusto Tamayo Vargas (Generaciones del 30 y 40)	Augusto Tamayo Vargas	
Alberto Guillén	Alberto Guillén (vanguardia)				Alberto Guillén (vanguardia)	
Emilio Vásquez	Emilio Vásquez	Emilio Vásquez				
Mario Chabes			Mario Chávez (sic.)	Mario Chabes		
José Alfredo Hernández	José Alfredo Hernández (poeta entre el 30 y el 40)			José Alfredo Hernández (Generaciones del 30 y 40)		
Luis Fabio Xammar	Luis Fabio Xammar (poeta entre el 30 y el 40)			Luis Fabio Xammar (G. 30 y 40)		
José Varallanos (cholismo)			José Varallanos (nativista)	José Varallanos		
Adalberto Varallanos (Huánuco, 1905)	Adalberto Varallanos (1905-1929)				Adalberto Varallanos (como narrador)	
Nazario Chávez Aliaga			Nazario Chávez Aliaga	Nazario Chávez Aliaga		
Óscar Bolaños (Julián Petrovick)					Julián Petrovick (Óscar Bolaños)	
Luis Berninzone				Luis Berninsoni (sic.)		
Alberto Mostajo					Alberto Mostajo	
César Miró	César Miró (generación del 26)					
Emilio Champion	Emilio Champion (poeta entre el 30 y el 40)					
Catalina Recavarren Ulloa	Catalina Recavarren (generación del 26)					
	Carlos Alfonso Ríos			Carlos Alfonso Ríos (G. 30 y 40)		
Armando Bazán				Armando Bazán		
Ernesto More				Ernesto More		

José Torres de Vidaurre				José Torres de Vidaurre		
Pedro Barrantes Castro				Pedro Barrantes Castro		
César Cáceres Santillana				César Cáceres Santillana		
Fidel Zárate Plascencia				Fidel Zárate Plascencia		
Daniel Ruza				Daniel Ruza		
Esteban Pavletich				Esteban Pavletich		
Rafael Méndez Dorich				Rafael Méndez Dorich		
Eloy B. Espinosa				Eloi B. Espinoza (sic.)		
	Luis Carnero Checa (poeta entre el 30 y el 40)		Luis Carnero Checa (poeta del pueblo)			
José Chionio Marsano, Francisco Izquierdo Ríos, Alejandro Manco Campos, Blanca del Prado	Francisco Carrillo (poesía del 60 por sus publicaciones), Alcides Spelucín (vanguardia), Teresa María Llona, (generación del 26)			Ramiro Pérez Reinoso, Alberto Rivera de Piérola, Alberto Pita y Armas, María Wiese, Rafael Aguilar (vanguardia), José Carlos Mariátegui (poeta), Dante Nava, Ricardo Martínez de la Torre, Óscar A. Imaña Antenor Orrego	Enrique Bustamante y Vallivián, Esther M. Allison (posvanguardismo), Alfredo González Prada	
LA GENERACIÓN DEL 50	LA POESÍA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL AL PRESENTE DEL CUARENTA AL SESENTA	PLENITUD Y CRISIS DE LA POESÍA PURA/ LA POESÍA SOCIAL	GENERACIÓN DEL 50 POETAS DEL 45: POESÍA URABANA COMO RENOVACIÓN ESTÉTICA POETAS DEL 50: COMO PROBLEMÁTICA SOCIAL	POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 50	GENERACIÓN DE 1945/1950	LA GENERACIÓN POÉTICA DE LOS '40 Y '50
Jorge Eduardo Eielson (poeta de elite)	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson RENOVACIÓN ESTÉTICA	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson
Javier Sologuren (poeta de elite)	Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren RENOVACIÓN ESTÉTICA	Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren
Sebastián Salazar Bondy (poeta de transición)	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy RENOVACIÓN ESTÉTICA	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy

Gustavo Valcárcel (poeta del pueblo)	Gustavo Valcárcel (poeta entre el 30 y el 40)	Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel (poeta del pueblo)	Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel
Blanca Varela (poeta de transición)	Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela RENOVACIÓN ESTÉTICA	Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela
Alejandro Romualdo Valle (poeta de transición)	Alejandro Romualdo (poesía del 50)	Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo PROBLEMÁTICA SOCIAL	Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo
Wáshington Delgado (poeta de transición)	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado		Wáshington Delgado	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado
Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli (poesía del 50)	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli POESÍA URBANA DIVERSA	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli
Juan Gonzalo Rose (poeta de transición)	Juan Gonzalo Rose (poesía del 50)	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose PROBLEMÁTICA SOCIAL	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose
Francisco Bendeزú (poeta de elite)	Francisco Bendeزú (poesía del 50)	Francisco Bendeزú	Francisco Bendeزú POESÍA URBANA DIVERSA	Francisco Bendeزú	Francisco Bendeزú	Francisco Bendeزú
Leopoldo Chariarse (poeta de elite)	Leopoldo Chariarse (poesía del 50)		Leopoldo Chariarse POESÍA URBANA DIVERSA	Leopoldo Chariarse	Leopoldo Chariarse	Leopoldo Chariarse
José Ruiz Rosas	José Ruiz Rosas (poesía del 50)	José Ruiz Rosas	José Ruiz Rosas POESÍA URBANA DIVERSA	José Ruiz Rosas	José Ruiz Rosas	
	Pablo Guevara (poesía del 50)		Pablo Guevara POESÍA URBANA DIVERSA	Pablo Guevara	Pablo Guevara	Pablo Guevara
Pedro Cateriano	Pedro Cateriano (del 80)			Pedro Cateriano (G. 70)	Pedro Cateriano	
Manuel Scorza	Manuel Scorza (poesía del 50)			Manuel Scorza		Manuel Scorza
Cecilia Bustamante (poeta de transición)	Cecilia Bustamante			Cecilia Bustamante	Cecilia Bustamante	
Demetrio Quiroz Malca (poeta de elite)	Demetrio Quiroz Malca			Demetrio Quiroz Malca		
				Leoncio Bueno	Leoncio Bueno	Leoncio Bueno
				Yolanda Westphalen	Yolanda Westphalen	

Sarina Helfgott (poeta de transición)	Sarina Helfgott (poesía del 60)					
	Augusto Elmore (del 70)				Augusto Elmore	
Alberto Escobar (poeta de elite)	Alberto Escobar					
Marco Antonio Corcuera (poeta del pueblo)			Marco Antonio Corcuera (poeta del pueblo)			
	Eleodoro Vargas Vicuña (poesía del 50)			Eleodoro Vargas Vicuña		
	Hermanos Bacacorzo (poesía del 50, solo citados)			Jorge Bacacorzo		
Lola Thorne (poeta de transición), Arturo Corcuera, Rodolfo Hinostraza	Edgardo Pérez Luna (poesía del 50, solo citado), Aníbal Portocarrero (poesía del 50, solo citado), Hernando Núñez Carvallo		Guillermo Carnero Hoke (poeta del pueblo), Eduardo Jibaja (poeta del pueblo), Alberto Valencia (poeta del pueblo)	Fernando Quizpez Asín Roca, José Alfredo Delgado Bravo, Luis Hernán Ramírez	Américo Ferrari, Raúl Deustua, Julia Ferrer (Julia del Solar Bardelli), Edgar Guzmán	

Tabla 5: Antologías generales

Alejandro Romualdo, Sebastián Salazar Bondy <i>Antología general de la poesía peruana</i> Lima: Librería Internacional del Perú, 1957	Sebastián Salazar Bondy <i>Mil años de poesía peruana</i> Lima: Populibros, 1964	Alberto Escobar (ed.) <i>Antología de la poesía peruana</i> (2 volúmenes) [Peisa, Biblioteca Peruana, Lima, 1973]	Ricardo Silva Santisteban <i>Poesía Peruana. Antología general Tomo II De la conquista al Modernismo</i> Ricardo González Vigil <i>Tomo III De Vallejo a nuestros días</i> [Lima: Edubanco, 1984]	César Toro Montalvo <i>Manual de Literatura Peruana</i> [AFA, Lima, 1990]	Ricardo Silva Santisteban <i>Antología general de la poesía peruana</i> Lima: Biblioteca Nacional, 1994	Ricardo González Vigil <i>Poesía Peruana Siglo XX</i> (2 tomos) [Copé, Lima, 1999]
POESÍA CONTEMPORÁNEA	POESÍA CONTEMPORÁNEA			LITERATURA CONTEMPORÁNEA	LOS CONTEMPORÁNEOS HASTA LOS POETAS DEL 50	VANGUARDISMO Y POSTVANGUARDISMO

César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo
César Moro	César Moro	César Moro	César Moro	César Moro	César Moro	César Moro
Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat
Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán
Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen
Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo
Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta
Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea
Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril
Luis Valle Goicochea	Luis Valle Goicochea	Luis Valle Goicochea	Luis Valle Goicochea	Luis Valle Goicochea	Luis Valle Goicochea	Luis Valle Goicochea
Mario Florián	Mario Florián	Mario Florián	Mario Florián	Mario Florián	Mario Florián	Mario Florián
Manuel Moreno Jimeno		Manuel Moreno Jimeno	Manuel Moreno Jimeno	Manuel Moreno Jimeno	Manuel Moreno Jimeno	Manuel Moreno Jimeno
Ricardo Peña	Ricardo Peña		Ricardo Peña Barrenechea	Ricardo Peña Barrenechea	Ricardo Peña Barrenechea	Ricardo Peña Barrenechea
Vicente Azar	Vicente Azar		Vicente Azar	Vicente Azar		Vicente Azar
Juan Ríos	Juan Ríos		Juan Ríos	Juan Ríos		Juan Ríos
Luis Nieto	Luis Nieto			Luis Nieto		Luis Nieto
Julio Garrido Malaver	Julio Garrido Malaver	Julio Garrido Malaver				Julio Garrido Malaver
			Gamaliel Churata	Gamaliel Churata		Gamaliel Churata
				José María Arguedas	José María Arguedas	José María Arguedas
Guillermo Mercado			Guillermo Mercado			Guillermo Mercado
			Augusto Tamayo Vargas	Augusto Tamayo Vargas		Augusto Tamayo Vargas
Alberto Guillén	Alberto Guillén					
			Magda Portal			Magda Portal
Luis Fabio Xammar				Luis Fabio Xammar		
					Kusi Paukar Kilku Waraka	Kusi Paukar Kilku Waraka
Alcides Spelucín, Francisco Xandoval, José Varallanos, Emilio Vásquez, Nicanor de la Fuente, Luis de Rodrigo, José Alfredo Hernández, Felipe Arias Larreta, Carlos Alfonso Ríos, Antenor Samaniego				Francisco Carrillo		Juan Luis Velásquez, Esther M. Allison, Rodolfo Ledgard

						GENERACIÓN DEL 50
Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson
Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren
Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy
Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela
Wáshington Delgado	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado	Washington Delgado	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado
Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose
Pablo Guevara	Pablo Guevara	Pablo Guevara	Pablo Guevara	Pablo Guevara	Pablo Guevara	Pablo Guevara
Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel		Gustavo Valcárcel
Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo		Alejandro Romualdo
	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli
	Francisco Bendezú	Francisco Bendezú	Francisco Bendezú	Francisco Bendezú		Francisco Bendezú
		Leoncio Bueno	Leoncio Bueno	Leoncio Bueno		Leoncio Bueno
Leopoldo Chariarse			Leopoldo Chariarse	Leopoldo Chariarse		Leopoldo Chariarse
Cecilia Bustamante		Cecilia Bustamante	Cecilia Bustamante			Cecilia Bustamante
Manuel Scorza	Manuel Scorza			Manuel Scorza		Manuel Scorza
			Yolanda de Westphalen	Yolanda Westphalen		Yolanda de Westphalen
			Pedro Cateriano			Pedro Cateriano
		José Ruiz Rosas				José Ruiz Rosas
			Américo Ferrari			Américo Ferrari
			Enrique Huaco			Enrique Huaco
Augusto Elmore						Augusto Elmore
				Manuel Velázquez Rojas		Manuel Velázquez Rojas
Demetrio Quiroz Malca				Demetrio Quiroz Malca		
					Raúl Deustua	Raúl Deustua
Arturo Corcuera	Arturo Corcuera					
Efraín Miranda, Edgardo Pérez Luna, Alberto Escobar, Eugenio Buona		Lola Thorne		Nicomedes Santa Cruz		Rosa Cerna Guardia, Sabrina (sic.) Helfgott, Édgar Guzmán, Julia Ferrer

James Higgins <i>Hitos en la poesía peruana</i> Lima: Milla Batres, 1993	Carlos Garayar <i>50 poetas del siglo XX</i> Lima: Peisa, 2001	José Miguel Oviedo <i>Poesía Peruana. Antología esencial</i> [Visor, Madrid, 2008]
Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat
César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo
Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen
César Moro	César Moro	César Moro
Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán
Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	
Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego	
	Alcides Spelucín, Alejandro Peralta, Julio Garrido Malaver, Luis Valle Goicochea, José María Arguedas, Manuel Moreno Jimeno, Vicente Azar, Mario Florián	
Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson
Javier Sologuren	Javier Sologuren	Javier Sologuren
Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose
Washington Delgado	Washington Delgado	Washington Delgado
Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli
Blanca Varela	Blanca Varela	Blanca Varela
Francisco Bendezú	Francisco Bendezú	
Manuel Scorza	Manuel Scorza	
Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo	
Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel	
Pablo Guevara	Pablo Guevara	
	Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy
Leopoldo Chariarse	Yolanda Westphalen, Arturo Corcuera	

Tabla 6: Antologías focalizadas en la vanguardia

Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren La poesía contemporánea del Perú [Biblioteca Abraham Valdelomar, Lima, 2013, Edición facsimilar de 1946]	Mirko Lauer [Ed.] “Poesía vanguardista peruana” El Virrey, Lima, 2001	Ricardo González Vigil <i>Poesía peruana vanguardista</i> Lima: Cultura Peruana, 2004	Luis Fernando Chueca [Ed.] “Poesía Vanguardista peruana” [PUCP, Lima, 2009]	Marta Ortiz Canseco [Ed.] <i>Poesía peruana 1921-1931 vanguardia + indigenismo+ tradición</i> Lima: Sur, 2013
--	--	--	--	---

César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo	César Vallejo
Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat	Carlos Oquendo de Amat
Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán	Martín Adán
Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril	Xavier Abril
Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea	Enrique Peña Barrenechea
	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta	Alejandro Peralta
	Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal	Magda Portal
	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo	Alberto Hidalgo
Emilio Adolfo Westphalen		Emilio Adolfo Westphalen	Emilio Adolfo Westphalen	
	Juan Luis Velásquez		Juan Luis Velásquez	Juan Luis Velásquez
	Emilio Armaza	Emilio Armaza		Emilio Armaza
	Federico Bolaños	Federico Bolaños		Federico Bolaños
	Alberto Guillén	Alberto Guillén		Alberto Guillén
	Enrique Bustamante y Ballivián	Enrique Bustamante y Ballivián		Enrique Bustamante y Ballivián
	Juan José Lora	Juan José Lora		Juan José Lora
	Julián Petrovick	Julián Petrovick		Julián Petrovick
	Serafín Delmar	Serafín Delmar		Serafín Delmar
	Mario Chabes	Mario Chabes		Mario Chabes
	José Varallanos	José Varallanos		José Varallanos
	César Atahualpa Rodríguez	César Atahualpa Rodríguez		César Atahualpa Rodríguez
	Juan Parra del Riego	Juan Parra del Riego		Juan Parra del Riego
	César Alfredo Miró Quesada	César Miró		César Alfredo Miró Quesada
		César Moro	César Moro	
	Armando Bazán	Armando Bazán		
	Nazario Chávez Aliaga	Nazario Chávez Aliaga		
	Gamaliel Churata	Gamaliel Churata		
	Nicanor de la Fuente	Nicanor de la Fuente		
	Rafael Méndez Dorich	Rafael Méndez Dorich		
		José Alfredo Hernández		José A. Hernández
Ricardo Peña Barrenechea		Ricardo Peña Barrenechea		
		Guillermo Mercado		Guillermo Mercado
	Luis de Rodrigo	Luis de Rodrigo		
	Adalberto Varallanos, Blanca Luz Brum	Alfredo González Prada, Óscar Imaña, Alberto Mostajo, J. Alberto Cuentas Zavala, Dante Nava, Emilio Vásquez, Vicente Azar, Augusto Tamayo Vargas, Carlos Alfonso Ríos		José Chioino, Carlos Alberto González, Daniel Ruza, Alcides Spelucín, Luis Fabio Xammar

Tabla 7: Antologías focalizadas en la generación del 50

Manuel Scorza <i>Poesía contemporánea del Perú</i> Lima: Comisión Nacional de Cultura, 1963	Augusto Tamayo Vargas <i>Nueva poesía peruana</i> Barcelona: El Bardo, 1970	Marco Martos <i>Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50</i> [en <i>Documentos de Literatura I</i>] Lima: Masideas, 1993	Miguel Gutiérrez “La generación del 50: un mundo dividido” [Arteidea, Lima, 2008]
Francisco Bendezú	Francisco Bendezú	Francisco Bendezú	Francisco Bendezú
Wáshington Delgado	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado	Wáshington Delgado
Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose	Juan Gonzalo Rose
Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli	Carlos Germán Belli
Jorge Eduardo Eielson		Jorge Eduardo Eielson	Jorge Eduardo Eielson
Javier Sologuren		Javier Sologuren	Javier Sologuren
Sebastián Salazar Bondy		Sebastián Salazar Bondy	Sebastián Salazar Bondy
Gustavo Valcárcel		Gustavo Valcárcel	Gustavo Valcárcel
Demetrio Quiroz-Malca		Demetrio Quiroz-Malca	Demetrio Quiroz-Malca
Blanca Varela		Blanca Varela	Blanca Varela
Alejandro Romualdo		Alejandro Romualdo	Alejandro Romualdo
Leopoldo Chariarse		Leopoldo Chariarse	Leopoldo Chariarse
Pablo Guevara		Pablo Guevara	Pablo Guevara
Manuel Scorza		Manuel Scorza	Manuel Scorza
		Efraín Miranda	Efraín Miranda
		Raúl Deustua	Raúl Deustua
Cecilia Bustamante			Cecilia Bustamante
	Arturo Corcuera		Arturo Corcuera
Fernando Quíspez Asín		Fernando Quíspez Asín	
Alberto Escobar		Alberto Escobar	
Luciano Herrera		Luciano Herrera	
Augusto Lunel		Augusto Lunel	
Edgardo Pérez Luna		Edgardo Pérez Luna	
Eugenio Buona		Eugenio Buona	
Lola Thorne		Lola Thorne	
Edgardo de Habich, Sarina Helfgott		José Ruiz Rosas, Américo Ferrari, Francisco Carrillo, Luis Hernán Ramírez, Gonzalo Morante, Jorge Bacacorzo, Carlos Alfonso Ríos, Yolanda Westphalen, Manuel Velásquez Rojas, Mario Florián, Leoncio Bueno	Manuel Moreno Jimeno



Capítulo 4

Propuesta para la periodización de la segunda mitad del siglo XX

4.1. Revisión de las llamadas generaciones del 60, 70, 80 y 90

Se habla de “Generación”, y más aún, se nos pone un número: 60. Pero nadie se ha puesto a buscar lo que es afín a este grupo heterogéneo de escritores. ¿Mi opinión? Nada.

Rodolfo Hinostroza
Los nuevos Leonidas Cevallos

No soy partidario de hablar de generaciones.

Antonio Cisneros
“Crónica y comentarios”
Entrevista de Peter Elmore

La tradición histórica y crítica de nuestros estudios literarios ha logrado asentar, en el horizonte de expectativas o en el imaginario colectivo, la cómoda idea de que la segunda mitad del siglo XX de nuestra poesía se encuentra determinada por un proceso de generaciones que se suceden unas a otras en relación de cada diez años. Es por ello, que las generaciones del 50, del 60, del 70, del 80, del 90 y hasta del 2000 se repiten²⁷² y se encuentran extendidas como rótulos que evidentemente ayudan a organizar un campo que desde hace algunos años ha dejado de tener corta distancia de tiempo en su percepción estética. Es decir, el método de clasificación o periodización por generaciones resulta útil,²⁷³ mientras la focalización del fenómeno literario se encuentra en simultaneidad o proximidad notable con el momento de más actualidad en los estudios literarios. Piénsese,

²⁷² Precisamente, este es el error que Julius Petersen identifica como una consideración ‘generacionista’ unilateral que “podría conducirnos a mirar a la humanidad como una máquina. Y aquí está el peligro de la exageración metódica” (Ermatinger, 1946, p. 189).

²⁷³ En efecto, utilizaremos constantemente el término en cuestión en nuestra investigación debido a que asumimos la forma en que la periodización ha consagrado hasta hoy su imprecisa perspectiva. Aunque cuestionamos su uso desproporcionado y proponemos mejor aplicar el concepto “periodo” para evitarlo, la aplicación que le damos a “generación” es meramente instrumental. No se nos cuestione por ello o se encuentre una contradicción de fondo en nuestro discurso y argumentación por este empleo simplemente técnico.

por ejemplo, en la recepción propicia que se le ha dado a la “generación perdida”, instaurada por Gertrude Stein o a la “generación del 98” difundida por Azorín. Sin embargo, hace más de quince años que técnicamente ha terminado el siglo XX y, a falta de una propuesta de periodización con un concepto más adecuado en nuestro país, se repite incansablemente la fórmula mágica de los diez años por generación de poetas que distorsiona el carácter literario del fenómeno lírico. Asimismo, aplicado a la historia de la literatura, el concepto “generación” se encuentra orientado en un rango más lejano de la obra literaria y más cercano a las personas mismas. Este punto de partida desde el autor y no desde la literatura en sí resulta insostenible en una clasificación que pretenda mostrar las secuencias de la evolución de nuestra lírica, sobre todo, en esta segunda mitad del siglo XX de una manera más completa.

Como ya se ha referido anteriormente en el segundo capítulo de este trabajo, Alberto Varillas y César Pacheco Vélez han sido dos de los estudiosos peruanos que han defendido y aplicado el concepto de generación en nuestro medio.²⁷⁴ Ambos destacan las enseñanzas que han dejado autores españoles como José Ortega y Gasset y Julián Marías, quienes, a su vez, han ingresado al debate originado en el siglo XIX por Leopold von Ranke, Auguste Comte y Wilhelm Dilthey. Aunque, definitivamente, ni Varillas ni Pacheco son responsables de la errada aplicación del concepto en el Perú, sí representan una percepción de la historia de nuestra literatura que no alcanza a explicar las particularidades de la evolución de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. Esta repetición automática de generaciones de poetas peruanos (cada diez años) se ha convertido en una sinrazón que atenta, paradójicamente, contra los mismos principios de la teoría de las generaciones. Del ámbito filosófico y sociológico, esta teoría ha sido

²⁷⁴ Remitimos una vez más a sus obras *La literatura peruana del siglo XIX* [Lima: PUCP, 1992] y *Ensayos de simpatía. Sobre ideas y generaciones en el Perú del siglo XX* [Lima: UP, 1993], respectivamente.

extrapolada al arte a través de Wilhelm Pinder (*El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, 1924) y a la literatura -entre otros autores- por Julius Petersen (“Las generaciones literarias”, 1930). En nuestra lengua, el concepto fue difundido por Pedro Salinas y Azorín, en diferentes libros y artículos, aunque se aprecia la reflexión profunda sobre el tema en las obras de los ya mencionados José Ortega y Gasset (“En torno a Galileo”, 1933) y Julián Marías (*El método histórico de las generaciones*, 1949). Gracias a Ortega y Gasset, por ejemplo, el famoso rótulo español “Generación del 98” queda acuñado para la posteridad. De manera que existe una sólida argumentación sobre el fenómeno que representa una herramienta propicia para la observación de la literatura si se aplica adecuadamente. ¿En qué sentido la forma en que utilizamos la teoría de las generaciones en Perú es desacertada? En primer lugar, la identificación por décadas no representa necesariamente la perspectiva que nos conduce a observar “en su efectiva y vibrante autenticidad la realidad histórica”, como lo pretendía Ortega y Gasset (2012, p.520). Este, basado en el biorritmo humano, establece la duración aproximada de las generaciones en 15 años²⁷⁵ y lo que se hace por descarte es agrupar aleatoriamente a los poetas que producen en diferentes décadas con arbitrariedad, sin reflexionar acerca de la sucesión de la lírica, de manera que se les impone un rótulo. Se les separa por sus condiciones y coincidencias de nacimiento (misma edad y contacto vital), no por evidentes cambios en su producción literaria que determinen claros horizontes o periodos. La repartición por décadas no tiene justificación, pues ni las cifras redondas son determinantes ni los diez años son suficientes para la emergencia y hegemonía de una generación de poetas en un esquema tantas veces repetido.²⁷⁶ En segundo lugar, este

²⁷⁵ “Desde el punto de vista importante a la historia, la vida del hombre se divide en cinco edades de a quince años: niñez, juventud, iniciación, predominio y vejez. El trozo verdaderamente histórico es el de las dos edades maduras: la de iniciación y la de predominio. Yo diría, pues, que una generación histórica vive quince años de gestación y quince de gestión” (Ortega y Gasset, 2012, p. 515).

²⁷⁶ “Precisar de qué fecha cronológica a cuál otra fecha se extiende una generación. Sabemos que dura quince años; bien: pero ¿cómo distribuimos concretamente en grupos de quince años los años del tiempo

automatismo auspiciado por la misma crítica ha ido en contra de los preceptos de Ortega y Gasset quien se quejaba del enfrentamiento al que conducía una mala interpretación del concepto:

A diferencia, en efecto, de todas las otras teorías sobre las generaciones y aun de la idea tradicional y viejísima acerca de ellas, yo las tomo, no como una sucesión, sino como una polémica, siempre que se entienda en serio esta palabra y no se la frivolice como hacen ahora los jóvenes; por tanto, siempre que no se crea que la vida de cada generación consiste formalmente en pelearse con la anterior, que es lo que han creído en estos últimos quince años los jóvenes cometiendo un error mucho más grave de lo que sospechaban y que tiene raíces muy hondas, que traerá consecuencias catastróficas -se entiende para ellos, porque los que no son jóvenes no sufren ya catástrofes. (Ortega y Gasset, 2012, p. 509).

Recordemos cómo algunos poetas de las generaciones del 70 y del 80, pronunciándose desde “Hora Zero” o “Kloaka”, como encarnando la voz de su generación, mantuvieron una polémica radical con los poetas anteriores. Más allá del arrebatado espontáneo y juvenil de los poetas nacientes a la luz pública, estas disputas marcaron los límites de las décadas avalados por quienes repitieron dentro del academicismo el rótulo “generación” de manera tan espontánea. Así, se han creado grupos que aparentan confrontación o adanismo, cuando en realidad comparten la misma sensibilidad lírica que los reúne en un solo periodo. En tercer lugar, aunque Ortega y Gasset (2012, p. 510) pretendía esclarecer

histórico?” (Ortega y Gasset, 2012, p. 515). José Ortega y Gasset soluciona el problema determinando toda la serie histórica para determinar las fronteras de una generación. Para ello hay que encontrar un hecho histórico (y no literario) que marque la “zona de fechas” (es decir, “el carácter objetivo, histórico y no privado del concepto de generación”, Ortega y Gasset, 2012, p. 515). ¿Cuál sería este para determinar la generación del 60?, ¿Por ejemplo 1959, la revolución cubana? De ser así, la generación siguiente debería iniciarse en 1974. ¿Con qué hecho? ¿Por qué la crítica asume a los autores que publican en 1970 (Enrique Verástegui *En los extramuros del mundo*, 1971; Jorge Pimentel *Kenacort y Valium 10*, 1970, *Ave soul*, 1973; Juan Ramírez Ruiz *Un par de vueltas por la realidad*, 1971) como miembros de la generación del 70? La aplicación a nuestra realidad, evidentemente, no sigue la lógica de Ortega y Gasset, sino la automática e irreflexiva fórmula de la década. Es justamente de este automatismo del que el difusor de la teoría de las generaciones quería alejarse: “¿Qué se pretende con esto? ¿Qué el automatismo matemático decida con su característica estupidez y abstracción de la realidad histórica? En modo alguno.” (Ortega y Gasset, 2012, p. 517).

la diferencia entre las generaciones históricas y las generaciones genealógicas, lo cierto es que las fechas de nacimiento harían que un poeta como Róger Santiváñez que ha trascendido tanto para la generación del 70, como para la del 80 y aun para la del 90 sea visto como la excepción a la regular determinación generacional, en lugar del ejemplo coherente de lo que reúne un periodo. Asimismo, bajo este criterio se separa y excluye a Pablo Guevara como un representante de la generación del 50 cuando su obra tiene más relación con la generación del 60.

Con todo, la teoría que propone Ortega y Gasset, por supuesto, cumple su función en el reconocimiento de la influencia de grupos humanos y su producción bajo ciertas comunes contingencias, pero no nos parece la adecuada para explicar la determinación de la evolución de nuestra lírica. Sin embargo, cabe reconocer que los autores, enmarcados en los cálculos de Ortega, han determinado -con sus obras- cambios que casi coinciden con los cálculos del filósofo español. Para efectos de nuestra periodización tanto la publicación de Antonio Cisneros, *Comentarios reales* en 1964 como la de Róger Santiváñez, *Symbol* en 1991 marcan hitos que determinan cambios literarios de periodo en nuestra producción lírica de la segunda mitad del siglo XX. Ortega y Gasset proponía partir de una fecha especial para concatenar una serie de generaciones: 1917.²⁷⁷ Aceptando este inicio, casi coinciden los cambios generacionales con las fechas que para nosotros determinan la consolidación de los inicios de un determinado periodo. Las fechas trascendentes de la segunda mitad del siglo XX siguiendo el esquema orteguiano serían $(1917+15+15+15=)$ 1962 y $(1962+15+15=)$ 1992. Y esto resulta así, porque,

²⁷⁷ “En 1917 comenzó una generación, un tipo de vida, el cual habría, *en lo esencial*, finiquitado en 1932. No sería difícil dibujar la fisonomía de esa existencia que ha coincidido con el período llamado -y a mi juicio mal llamado- de la postguerra. No voy ni siquiera a rozar de verdad el asunto. Pero si alguien se interesa por un cierto modo vital -por ejemplo, una cierta manera de pensar en filosofía o en física, o un cierto modo de estilos artísticos o unos ciertos movimientos políticos- y quiere orientarse sobre su porvenir, debería, según mi insegura hipótesis, fijar bien la fecha de su origen y ponerla en relación con 1917. Por ejemplo, es curioso que en esa fecha precisamente broten las formas políticas llamadas “fascismo” y “bolchevismo”. En esa fecha se inicia el cubismo pictórico y la poesía pariente de él, etcétera, etcétera” (Ortega y Gasset, 2012, p. 519).

evidentemente, el sustrato de los periodos se encuentra marcado por el accionar de los autores, como lo reconoce Julius Petersen:

La historia literaria, que pretende exponer el curso de un desarrollo, es siempre, de manera expresa o tácita, la historia de las generaciones literarias y de sus creaciones [...] La consideración por generaciones permite engarzar el devenir literario en el acontecer del tiempo, en los grandes acontecimientos políticos, las corrientes espirituales, las conmociones de los estados de espíritu a través de las cuales se va cambiando la índole de los hombres. (Ermatinger, 1946, pp. 138, 189).

Finalmente, en su explicación sobre la teoría de Ortega y Gasset, César Pacheco asume un aspecto relevante para descartar la aplicación de la categoría a los poetas de la segunda mitad del siglo XX de nuestra lírica. Pacheco explica que, según Ortega y Gasset, “las generaciones tienen carácter simultáneo y paralelo dentro de las mismas *unidades históricas*, dentro de las *sociedades que están en comunicación*, no de mera noticia, y de desarrollo más o menos parejo” (Pacheco, 1993, p. 29). Esta afirmación implica que una generación incluye más que a un círculo de amigos o más que agrupaciones alrededor de una revista y que adquieren, de esta manera, un carácter total. Por ello, la siguiente explicación que realiza obliga a entender que una generación no puede asignarse a un sector cultural como -únicamente- los poetas, tal y como se encuentra aplicado en la periodización vigente de generaciones para cada diez años. Una generación implica sectores culturales más amplios que solo los poetas peruanos.

¿Hay una [generación] para la literatura y otra para la política, una para el arte, otra para la ciencia o el amor? No: la generación tiene un carácter total dentro de cada sociedad; las dimensiones abstractas o sectoriales son simplificaciones metódicas irreales y, por lo tanto, inconvenientes. No podemos decir la generación de novelistas del 50, sino los novelistas de la generación del 50. (Pacheco, 1993, p. 30).

Lo mismo ocurre cuando Pacheco revisa fugazmente los aportes de Wilhelm Pinder y de Julius Petersen, quienes, según él, propusieron generaciones vinculadas al arte y la literatura de manera sectorial:

En ambos casos, a pesar de su éxito aparente, su reflexión fue poco fértil porque quisieron establecer “generaciones especiales”, generaciones artísticas, generaciones literarias, como antes en el s. XIX algunos autores italianos o franceses habían enfocado la perspectiva sectorial de las generaciones políticas. Pero no existen las generaciones profesionales; no tenemos ahora una generación de profesores de historia y otra distinta y coetánea de futbolistas, actores de teatro, dirigentes laborales, dirigentes políticos o poetas; no, todos los coetáneos formamos la misma generación. (Pacheco, 1993, p. 25).

Con esta aseveración, el método “sectorial” de organizar a los poetas de la segunda mitad del siglo XX a partir de generaciones resulta un despropósito en relación con la misma teoría de las generaciones. En todo caso, quizá, a la única que merezca la pena abordarla desde esta óptica sea la generación del 50, donde los vínculos entre pensadores, artistas y políticos resultaban estrechos. Sin embargo, si se compara este panorama con las siguientes décadas, resulta evidente el dislate.

Por su parte, como se ha referido, Petersen concretó algunos aspectos determinantes para la teoría de las generaciones aplicados a la historia de la literatura. Para él, queda justificada la perspectiva de las generaciones casi por una cuestión natural de la historia y la evolución.

Los hechos de la dependencia, la interacción y la homogeneidad relativa de todas las creaciones literarias producidas por las gentes de la misma edad, aun dentro de un círculo cultural determinado, que parten de una misma conexión vital, imponen en forma irremediable la necesidad de abarcar a la vez lo homogéneo y coetáneo, pues, por muy diversas que sean las obras y las personalidades incluidas, representan siempre una unidad por comparación con las obras y los

hombres de cualquier otro período. No es posible que la masa de la producción literaria cobre una forma si no se la ordena en esos movimientos espirituales que ponen en marcha imperativamente a los de la misma edad y los determinan en su voluntad artística. El surgir de nuevos movimientos, la resistencia que se les enfrenta en su marcha, la superación, el dominio, la defensa ante la contradicción y el repliegue ante una nueva onda, acaso también la recuperación de lo ya mortecino en un nuevo ascenso, todo esto se nos presenta siempre como resultado de las luchas entre las edades diferentes, entre una juventud que va madurando y haciéndose vieja y un espíritu juvenil que irrumpe pujante. (Ermatinger, 1946, pp. 137-138).

Está claro que Petersen se encuentra en el ámbito de la reflexión que su contemporáneo - mas no coetáneo-²⁷⁸ Robert Curtius ha querido también señalar. Apremiar la renovación de la literatura por generaciones proviene de la antigua querrela entre “antiguos” y “modernos” que, como lo explica también Curtius, se ha convertido en un tópico literario desde la antigüedad. Entre nosotros, en Latinoamérica, también tenemos muchas de estas célebres “querellas”. Al azar, traemos a colación el texto de Horacio Quiroga, “Ante el tribunal”,²⁷⁹ donde deja manifiesto su enfrentamiento con las jóvenes generaciones que reprueban su estilo modernista y, de paso, indirectamente, expresa su cálculo generacional.

En su ensayo, “Las generaciones literarias” (“Die literarischen Generationen”, Berlín, 1930), Julius Petersen explica el significado y los aciertos y desaciertos de las teorías acerca de “generación” propuestas por Dromel, Pinder, Dilthey, Kummer, Wechsler,

²⁷⁸ ¿Comparten ambos autores la misma generación? Julius Petersen, nacido en Straßburg, Elsass-Lothringen, el 5 de noviembre de 1878, y muerto el 22 de agosto de 1941 en Murnau, Oberbayern. Ernst Robert Curtius, nacido en Thann, Alsacia, el 14 de abril de 1886, y muerto en Roma, el 19 de abril de 1956.

²⁷⁹ “Cada veinticinco o treinta años el arte sufre un choque revolucionario que la literatura, por su vasta influencia y vulnerabilidad, siente más rudamente que sus colegas. Estas rebeliones, asonadas, motines o como quiera llamarseles, poseen una característica dominante que consiste, para los insurrectos, en la convicción de que han resuelto por fin la fórmula del Arte Supremo. Tal pasa hoy. [...] Son los jóvenes, los que han encontrado por fin en este mentido mundo literario el secreto de escribir bien. Uno de estos días, estoy seguro, debo comparecer ante el tribunal artístico que juzga a los muertos, como acto premonitorio del otro, del final, en que se juzgará a los ‘vivos’ y los muertos” Horacio Quiroga *Todos los cuentos* Madrid: ALLCA XX, 1996, pp. 1206-1207.

entre otros, desde la guía de los estudios de Karl Mannheim. Para Petersen, el concepto es usado de manera errónea debido, quizá, a la cotidianidad de su empleo.²⁸⁰ Calcula cinco generaciones por siglo cuya manifestación productiva, dada su “eficacia vital”, se aprecia realmente solo en la proyección de tres generaciones por centuria. Tampoco se comprende “que no se puede identificar la generación, como concepto temporal, con cierto número de años, como de 1890 a 1900, que no significan lo mismo en todos los países con calendario cristiano, sino que se trata, más bien, de un tiempo interior”²⁸¹ (Ermatinger, 1946, p. 144), porque hay que tener en cuenta factores que resultaban determinantes para presupuestos positivistas como, por ejemplo, las diferencias climáticas. Para el estudioso alemán lo que prescribe el concepto “generación” no está estipulado simplemente por “una medida regular del tiempo, que se nos da por la duración media de la acción de los individuos, ni tampoco por una igualdad fijada por el nacimiento”, sino por “una unidad de ser debida a la comunidad de destino, que implica una homogeneidad de experiencias y propósitos” (Ermatinger, 1946, p. 188).

En el cuarto punto de su ensayo, explica los factores que forman cada generación y, con ello, podemos observar qué tan equivocada resulta la imposición nacional de cada diez años. El primer factor se enfoca en la “herencia”, a la que refuta porque a pesar de las coincidencias ni el talento ni la ocupación de los ascendientes determina la de los descendientes. El segundo se centra en la “fecha de nacimiento”: “el individuo participa, con toda su generación, de la influencia de las fuerzas evolutivas formadoras, y aquí encontramos, si no todas, por lo menos ciertas causas de la igualdad de la generación”

²⁸⁰ A esta confusión deberíamos añadir una causa que destacan los sociólogos Manuela Caballero y Artemio Baigorri: “como les ocurre a tantos conceptos, [el de “generación”] es utilizado en muy diversas disciplinas (sin considerar sus aspectos biológicos): Historia del Arte, Crítica Literaria, Historia, Psicología Social, Sociología, Marketing”. (Caballero & Baigorri, 2013, p. 6).

²⁸¹ Este detalle relacionado al *Zeitgeist* podría considerarse el punto de quiebre con el origen positivista de la teoría de las generaciones -origen representado por el francés Justin Dromel- y que Petersen parece, por momentos, encarnar.

(Ermatinger, 1946, p. 168). En tercer lugar, “elementos educativos” que deben proporcionar cierta homogeneidad en la manera como se forma la generación. Esto, sin duda, no se puede aplicar a las generaciones por décadas de nuestra lírica peruana de la segunda mitad del siglo XX; sobre todo, debido a las diferentes condiciones educativas de los disímiles lugares que constituyeron la generación del 70 y del 80. Quizá cierto grado mayor de homogeneidad se pueda apreciar en la del 50 y la del 60. En cuarto lugar, “comunidad personal” que no es otra cosa que la convivencia que desarrollan los miembros de una generación al participar de asuntos culturales, compartir acontecimientos trascendentes en la vida pública y política, por ejemplo. Esto propicia la inobjetable “conexión de la generación”: “unidad de destino de los individuos que se encuentran en la misma situación tan pronto como caen en el suelo removido contenidos sociales y espirituales reales” (Ermatinger, 1946, p. 172). En este sentido, las generaciones del 70, del 80 y del 90 han recurrido a agrupaciones como “Estación reunida”, “Hora Zero”, “Kloaka”, “Neón” para aprovechar esta cohesión con mayor inclinación que las del 50 y 60. Sin embargo, estas últimas, mantenían una filiación universitaria y una vida cultural más estrecha en varios de los casos. En todas las generaciones, más bien, los acontecimientos y contenidos vivenciales han marcado claramente lo que para nosotros constituyen los periodos. Por ejemplo, uno de los deslindes culturales entre la generación del 50 y la del 60 es que la primera se encuentra muy influenciada por la reflexión vinculada a las ideas existencialistas, mientras que la segunda se aproxima con mayor apertura al influjo anglosajón. En quinto lugar, se encuentran las “experiencias de la generación” que se vinculan con las vivencias juveniles comunes, a partir de hechos históricos que repercutan en las conciencias de la generación. Es evidente que la toma del poder por parte de Castro en 1959 marcó a la generación del 60. Pero, como se apreciará en detalle más adelante, el desarrollo de la reacción violenta

a la cuestión político social de nuestra patria, desborda las fronteras de una sola generación y determina, más bien, una filiación entre las generaciones del 60, 70 y 80 de una manera tan evidente que esta situación significa para nuestra investigación la cohesión de la producción de un periodo lírico; mientras que una nueva reacción comienza a generarse a partir de la generación del 90, cuando los tiempos de pacificación comenzaron a calar en una nueva mentalidad en nuestro territorio ávido por superar la crisis económica y cuando el muro de Berlín había caído a finales de 1989. Esto determina una producción distinta que, para nuestra tesis, marca el desarrollo de un periodo diferente, mucho más próximo a los avatares de la posmodernidad, el consumismo, el neoliberalismo y un evidente cambio de sensibilidad de percepciones acelerado e intercomunicado gracias a la globalización y al desarrollo de la tecnología. De manera que, en lugar de enfocar las vivencias por generaciones, se pueden juntar las experiencias de más de una generación para explicar el resultado de la producción a partir de periodos. “Todos los cambios económicos, todos los inventos, todos los ensanchamientos del horizonte operaron paulatinamente, pero irrumpen retrospectivamente con su significación cultural cuando un determinado acontecimiento hace patente la actitud de la nueva generación modificada por esos cambios” (Ermatinger, 1946, p. 178); esta sentencia se observa mejor, en nuestra realidad, a partir de periodos que incluyen más de una generación que inventando generaciones determinadas cada diez años. En sexto lugar, se ubica el factor “el guía”, “organizador que se coloca a la cabeza de los de la misma edad; como mentor que atrae y señala el camino a los más jóvenes que él; como héroe adorado por su época” (Ermatinger, 1946, p. 180); aquel que refleja una influencia incuestionable y positiva en el desarrollo de la generación y que definitivamente se complica en el caso de las generaciones por décadas de nuestra lírica. ¿Quién fue el guía para la generación del 60 como lo fue, en opinión de muchos, Salazar Bondy o, para otros,

Jorge Puccinelli para la generación del 50? ¿Tal vez haya sido Sologuren o solo para los poetas de “La Rama Florida”? ¿Y quién asume el rol durante la del 70, y la del 80, de por sí iconoclastas? ¿La generación del 90, tan individualista, tiene algún guía? ¿Luis Jaime Cisneros será el guía de referencia común de tantos coetáneos de todas estas generaciones? Este punto fundamental en la teoría de las generaciones hace agua en la periodización actual de nuestra lírica de la segunda mitad del siglo XX. En séptimo lugar, “el lenguaje de la generación”²⁸² entendido tanto como “la fantasía verbal creadora como la actividad verbal receptiva” es totalmente nulo en la cohesión de las generaciones, aunque no tanto en los grupos poéticos como “Hora Zero” o “Kloaka”. Por el contrario, una vez más es “el lenguaje de la generación” -entendido como la sensibilidad y el estilo literario- el que nuevamente desborda las fronteras de una sola generación y fluye en lo conversacional hacia un periodo determinado y en lo neobarroco a otro periodo más ligero de la pulcritud del idioma. Por último, el octavo factor: “anquilosamiento de la vieja generación”, visión extravagantemente repetida solo dos veces cada diez años por “Hora Zero” y por “Kloaka” sobre las generaciones anteriores. Y, sin embargo, Petersen aclara: “El ataque contra los viejos no es lo primario del movimiento juvenil; más bien se siente la confiada voluntad de atraer a los viejos al reconocimiento de la aportación propia y de la propia peculiaridad, y esto ofrece el incentivo más fuerte. Si se logra la superación del antagonismo de las edades, entonces puede formarse un modo de vida más firme y riguroso que el representado por la unidad juvenil” (Ermatinger, 1946, p. 188). En oposición a esta actitud explícitamente “adanista”, nunca hubo un rompimiento entre la

²⁸² “Todo el programa nuevo tiene que ser verbalmente nuevo para que prenda la mecha. El nuevo espíritu que anima a una comunidad juvenil no solo busca consignas, sino que hasta se puede decir que es despertado mediante palabras mágicas, que insuflan un contenido, oscuramente presentado, de conceptos, representaciones y sentimientos. Todo nuevo planteamiento de problemas en el arte y en la ciencia significa un cambio de terminología, fenómeno que quizá se pone de manifiesto en forma más visible en la historia de las artes no verbales, la música y las artes plásticas; pero el problema del lenguaje cobra una significación potenciada para aquella ciencia cuya índole más genuina es el planteamiento de problemas, es decir, la filosofía, y para aquel arte cuyo único medio es el lenguaje, a saber, la poesía.” Julius Petersen. (Ermatinger, 1946, p. 183).

generación del 50 y la del 60, sino una relación de reconocimiento como maestros de esta por aquella.²⁸³ En este punto, nuevamente incorporamos el ejemplo anterior de Horacio Quiroga en “Ante el tribunal”: “La biografía de todo grande hombre nos ofrece ejemplos del descorazonador desconocimiento por parte de la crítica de la vieja generación” (Ermatinger, 1946, p. 187).

En cuanto a las voces detractoras de la teoría de las generaciones, presentaremos algunos nombres conocidos y evocados en el primer capítulo de la tesis. En primer lugar, se encuentra el dúo de profesores Wellek y Warren quienes “creen que el simple cambio de generaciones no basta para explicar los cambios literarios producidos en la historia de los distintos movimientos estéticos” (Estébanez, 2008, p. 445). En el capítulo XIX de *Teoría literaria* (1966), René Wellek afirma con mucha lucidez acerca del factor de contingencia, que evidentemente se encuentra en la literatura como en cualquier quehacer del hombre:

cabe objetar que, tomada como entidad biológica, la generación no brinda solución alguna. [...] el simple cambio de generaciones o de clases sociales no basta para explicar el cambio literario. Es un complejo proceso que varía de una ocasión a otra; en parte es interno, producido por el agotamiento y el deseo del cambio, pero en parte también es externo, provocado por cambios sociales, intelectuales y todos los demás de orden cultural. (Wellek & Warren, 1966, p. 321).

Vítor Aguiar e Silva apela a Afrânio Coutinho para conciliar la periodización con la aplicación de la teoría de las generaciones. Así, afirma que “el concepto de generación no sustituye al de período literario, ni se le opone de ningún modo; más bien debe conjugarse con él, de suerte que se esclarezcan más perfectamente los diversos aspectos de la evolución de los valores literarios” (Aguiar e Silva, 1982, p. 252). En todo caso, este

²⁸³ Piénsese solamente, como un par de ejemplos, en los roles que jugaron Javier Sologuren (como editor) y Washington Delgado (como catedrático) de los jóvenes de la generación del 60.

es nuestro propósito cuando encajamos líneas arriba la serie de generaciones con nuestra propuesta de dos periodos para la segunda mitad de la poesía peruana del siglo XX: primer periodo compuesto aproximadamente por dos generaciones desde su hito de emergencia en 1964 hasta la aparición del siguiente hito de emergencia en 1991 para el siguiente periodo que ya lleva compuesto por casi dos generaciones también. Según Claudio Guillén, la teoría de las generaciones presenta un dinamismo histórico y una apreciable diacronía con la sucesión de generaciones.

Pero en lo esencial este método destaca la homogeneidad, como el polo contrario, de una agrupación sincrónica, subestimando las diferencias y disconformidades entre grupos, corrientes y movimientos formados por personas de idéntica edad, disminuyendo la diversidad [...]. La generación es una sinécdoque, una cala parcial de alcance demasiado limitado para quienes no acentuamos la unicidad de un *Zeitgeist*, el predominio en cierto momento de una sola sensibilidad o una sola temática, y nos inclinamos hacia [...] el concepto más amplio y totalizador de sistema literario o conjunto cultural. (Guillén, 2005, p. 339).

Quizá, la de Carlos García Bedoya sea la más escéptica de las voces que reseñamos. Para el historiador de la literatura peruana, el concepto no representa una unidad orgánica, sino aparente y que, además debe ser considerada como una parte entre los muchos factores que constituyen la personalidad literaria de un autor. Por ello, la categoría “generación” cumple un rol más descriptivo, que se puede aplicar con utilidad cuando no se dispone de la suficiente distancia estética para observar a un grupo de escritores recientes, “cuando la proximidad entre el observador y el objeto de estudio impide percibir con claridad las varias orientaciones que coexisten en ese todo empírico que llamamos generación” (García Bedoya, 2004, p. 24). Es evidente la instrumentalización del concepto que para el catedrático peruano “no resulta pertinente para el estudio sistemático de la evolución literaria” (García Bedoya, 2004, p. 24).

A pesar de sus objeciones, ninguna de estas opiniones condena el concepto o su aplicación en sí misma. Sin embargo, coinciden en que no es la medida más adecuada para trazar las líneas de la evolución de la secuencia literaria de manera que quede en ellas plasmada la mayor cantidad de aspectos que juegan un rol en este desarrollo. Esta, particularmente, es también nuestra opinión sobre el tema. Por ejemplo, son varias las generaciones que han atravesado el proceso de violencia en nuestro país y no solo una. Esto ha quedado graficado en sus actitudes como poetas y evidentemente en sus obras. El quiebre de la violencia, probablemente, sea el punto de quiebre de una nueva serie de poetas, cuya sensibilidad común explora otros caminos y evidencia otro “estilo vital” (en palabras de Ortega). Aquí la diferencia entre dos momentos de la segunda mitad del siglo XX de nuestra producción lírica sobrepasa una o dos generaciones.

Si abrimos el horizonte y observamos el problema de periodización en Latinoamérica, el panorama no se presenta más propicio. Así se aprecia, por ejemplo, en el artículo de Patricia Trujillo, “Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX” (2003). El concepto de “generación” también es la forma más común utilizada en las historias de la poesía colombiana.²⁸⁴ Basándose en René Wellek, David Perkins y en Carlos García Bedoya, la autora procura demostrar por qué esta categoría resulta poco adecuada para exponer el desarrollo de periodos de la poesía colombiana, a pesar de su constante aplicación. Luego de repasar los pros y los contras de aplicar el concepto de “periodo”,²⁸⁵ Trujillo resume el desarrollo de la teoría de las generaciones y expone los cuestionamientos sobre ella. Luego, sentencia:

²⁸⁴ “En las historias literarias colombianas, el tipo de periodización de la poesía del siglo XX ha sido, casi exclusivamente, el de las generaciones, a pesar de que esta forma de periodización ha sido una de las más criticadas durante los últimos veinte años” (Trujillo, 2003, p. 134).

²⁸⁵ Pros: orden, vinculación entre pasado y presente, capacidad de procesamiento, capacidad valorativa. Contrás: división arbitraria, criterios apoyados en cuestiones extraliterarias, ambigüedades en la muestra que resulta de la aplicación de la categoría, artificialidad por pretender sostener una suerte de “Zeitgeist”, vacuidad en los términos y nominaciones.

la tendencia más constante ha sido la de mantener la división tradicional por generaciones: la del *Centenario*, la de los *Nuevos*, la de *Piedra y Cielo*, la de *Mito*, la de los *Nadaístas* y la *Generación desencantada*, *Generación Postnadaísta* o *Generación sin nombre*. Esta es, a grandes rasgos, la división que adoptó Jaime Mejía Duque en su breve, pero interesante libro *Momentos y opciones de la poesía en Colombia*, de 1979. Esta es, también, la división que adoptan, en líneas generales, las tres historias conjuntas sobre la poesía y la literatura colombianas de fin de siglo: el segundo tomo del *Manual de literatura colombiana* de 1988, la *Historia de la poesía colombiana*, editada por la Casa Silva en 1991 y el tomo IV de la *Gran enciclopedia de Colombia*, correspondiente a la literatura colombiana, coordinado por María Teresa Cristina y publicado en 1992. (Trujillo, 2003, p. 136).

Sobre estos casos, y algunos otros, la autora evalúa los diferentes criterios para reconocer las generaciones que se proponen: unidad de convicciones respecto de un modelo poético, falsa consagración, misma ideología e intención por relevar a la generación anterior, motivos propios de los poetas para aut dividirse por generaciones, relaciones con el canon. Finalmente concluye:

es necesario considerar críticamente la periodización tradicional y no descartarla, sin más, como un método arcaico. En este caso se corre el riesgo de reproducir el sistema generacional por no considerar sus características, o también se puede obviar el hecho de que, a través de las polémicas generacionales, se estableció la tradición literaria existente, una tradición que se debe criticar y modificar, pero no pasar por alto.²⁸⁶ (Trujillo, 2003, p. 144).

Otro caso semejante al de Colombia se ubica en México. Samuel Gordon, en “Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo” (2004), reflexiona acerca de la aplicación de la categoría “generación literaria”. Comienza con la sucinta revisión de la historiografía alemana del último cuarto del siglo XIX hasta llegar

²⁸⁶ Nuestra intención, al escribir esta tesis, corresponde justamente con esta aseveración de Patricia Trujillo.

a la postura de José Ortega y Gasset. De todo esto, se desprende una posición que cuestiona el determinismo positivista o biologismo historicista supérstite. A continuación, Gordon expone el caso de la aplicación en Latinoamérica y México, no sin cierta ironía:

En América Latina, fueron los críticos literarios de Chile y Cuba quienes más rápidamente adoptaron el criterio generacional y trataron de implementarlo en la periodización y las historiografías de sus respectivas literaturas.

En México, bien informados como estaban acerca de todo lo que ocurría en las letras de Occidente, no cabe duda en que quienes impusieron estos conceptos y terminologías por primera vez fueron los Contemporáneos, a quienes nuestra historiografía literaria recuerda como la “Generación de Contemporáneos” y que, para corroborarlo, dieron a luz una antología “generacional” en 1928, engañosamente atribuida a Jorge Cuesta.

El término se prestó muy pronto, seguramente las más de las ocasiones, por ignorancia, a grandes y hasta cómicas confusiones. Una de ellas tiene que ver, parcialmente, con el período que nos ocupa.

Durante cierto tiempo, se aplicó a los autores nacidos en los años veinte la denominación de “*Generación de los Cincuenta*” o “*Generación del Medio Siglo*”, por haber comenzado a publicar en dicha década. Mucho más tarde, el término se desplazaría para nombrar a los nacidos en dicho decenio. No son pocos los ejemplos que así lo establecen, de ahí el hábito de agrupar a los escritores por décadas, como si estas fueran sinónimo absoluto de generación. La comodidad ha seguido reuniendo a los nacidos en determinada década o a quienes publicaron su obra *entre tales o cuales años*, repartiendo elementos afines a poetas “generacionales” que poco o nada tienen en común excepto, la insistencia ajena -léase de la crítica- en fijar cronogramas y delimitar parcelamientos. (Gordon, 2004, p. 132).

Como se aprecia en la extensa, pero necesaria cita anterior, por las declaraciones de Samuel Gordon, el Perú y México, como muchas de sus grandes semejanzas culturales, comparten también este tipo de errores de reproducir generaciones cada diez años y de aplicar criterios equivocados y facilistas al momento de proponer una aproximación académica sobre un fenómeno literario.

Consideramos estos casos de Colombia y México solo como dos ejemplos del problema extendido a otros países de habla hispana.²⁸⁷ La lista podría continuar, porque, al parecer, el tema no ha sido superado y menos en la actual crisis de los estudios de historia literaria.

4.2. Dos periodos para la segunda mitad del siglo XX

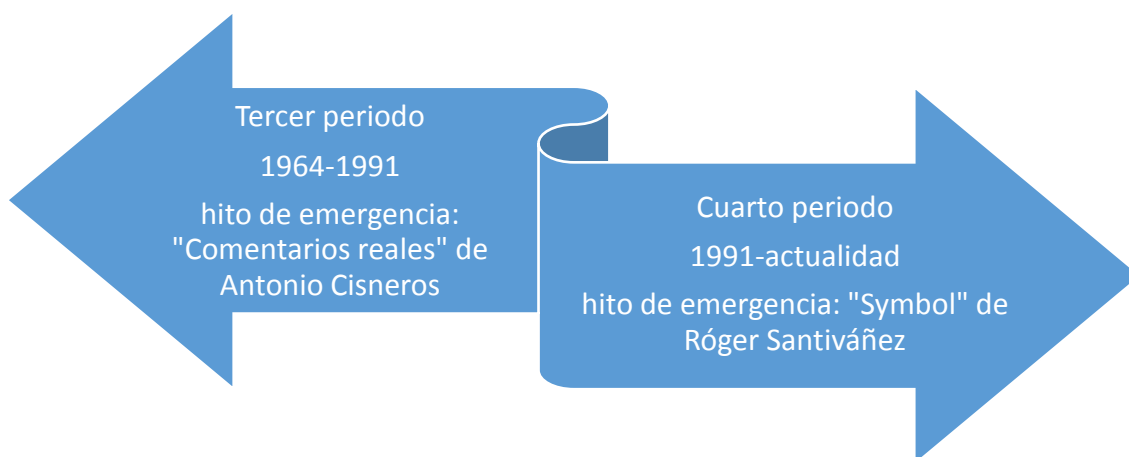
Desde nuestra perspectiva, la segunda mitad del siglo XX comienza a gestarse durante la década de 1960. Transcurridos los dos primeros periodos durante la primera mitad del siglo XX, se dan las condiciones al exterior y al interior de la poesía para reconocer una nueva secuencia que motivará ciertos cambios en el paradigma o sistema de nuestra poesía.²⁸⁸ Estos dos periodos que continúan en el siglo XX se articulan a partir de dos hitos literarios de manera que el tercer periodo consolida su emergencia en 1964, así como el cuarto periodo lo hará en 1991 y estimamos que este último perdura hasta nuestros días. Ambos se pueden apreciar claramente, porque en cada uno de ellos se establece un cambio de horizontes; es decir, aspectos del sistema literario se relevan en un estrecho vínculo con la secuencia histórica, y esto es percibido tanto por los mismos autores como por la crítica. El triunfo de la revolución cubana de 1959 y la caída del muro de Berlín en 1989 son dos momentos que desencadenan los cambios de sensibilidad artística evidentes en

²⁸⁷ Cabe recordar que el método de las generaciones aplicado a la literatura fue impulsado en Latinoamérica por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, los cubanos José Antonio Portuondo y José Juan Arrom, el chileno Cedomil Goic, entre otros.

²⁸⁸ Resulta interesante atender a las precisiones que sobre el cambio estilístico a partir de la poesía que inaugura nuestro tercer periodo, hace Carmen Alemany: “si en ambos movimientos literarios -el modernismo y la vanguardia- existieron evidentes rupturas respecto a la poética anterior, estas renovaciones siempre supusieron un cambio del lenguaje, sin que ello significase un despojamiento del hermetismo. En cambio, la poesía conversacional [que fundamenta nuestro tercer periodo] asume los tanteos de elementos coloquialistas que aparecieron en algunos versos de Darío, de Huidobro, de Vallejo o de Neruda, entre otros, pero además crea su propia retórica rechazando definitivamente el hermetismo de las poéticas anteriores. Recoge una voluntad que empezó a surgir ya en el siglo pasado con la poesía realista para crear un campo experimental mucho más amplio donde todos los elementos de un poema, tanto formales como temáticos, se unen para ofrecer un resultado en el que el poeta habla de los problemas que afectan al lector, se compromete con este en sus versos, opinando de forma natural sobre el amor, la existencia, lo cotidiano, sobre el momento histórico que están viviendo, lejos de la abstracción de los hechos” (Alemany, 1997b, p. 52). Estas precisiones consolidan el argumento de que la poesía evoluciona y que los periodos no se encuentran determinados por nuevas invenciones absolutas, sino que representan revalidaciones en el flujo natural de este desarrollo artístico.

poetas como Antonio Cisneros y Róger Santiváñez, respectivamente. El tercer periodo de nuestra lírica durante el siglo XX transcurre entre su consolidación en 1964 con la publicación del poemario “Comentarios reales” de Antonio Cisneros y continúa una especie de progresión hasta la década de 1990. Del mismo modo y casi en desarrollo paralelo, durante la década de 1990, se consolida la emergencia del cuarto periodo con la publicación de “Symbol”, obra de Róger Santiváñez, un poeta que se ha abierto paso desde el tercer periodo y alcanza un discurso en su producción que podría asumirse como el representante de la manera como se orienta la poesía peruana a partir de la década de 1990. Este cuarto periodo incluye todos estos primeros años de producción poética, porque -como se apreciará en este capítulo- la diversidad de opciones actuales, en realidad, deja el trazo de una serie de paradigmas en el sistema actual de lo que se percibe y asume (público antes que crítica) como lírica actual.

Segunda mitad del siglo XX de la lírica peruana



Es necesario insistir en apreciar las coincidencias evolutivas de ambos periodos. Aunque algunas de las prácticas del tercer periodo continúan manifestándose con otra intensidad en el cuarto periodo, surgen nuevas posibilidades, a partir de la década de 1990 que

expresan la evolución de la secuencia lírica. En otras palabras, pareciera una convergencia que determina la espontánea evolución. Asimismo, resulta importante insistir en la manera como literatura e historia se imbrican en ambos periodos para determinar sus prácticas artísticas. Por ello, nos parece fundamental traer a colación las ideas de Jauss, al respecto. En primer lugar:

Comprender la obra de arte en su historia, es decir, dentro de la historia de la literatura definida como sucesión de sistemas, no equivale aún a verla en la historia, es decir, en el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica. La historicidad de la literatura no se agota en la sucesión de sistemas estético-formales; la evolución de la literatura, como la del lenguaje, no se ha de definir solo de modo inmanente, por su propia relación de diacronía y sincronía, sino también por su relación con el proceso general de la historia. (Jauss, 2000, p. 157).

En segundo lugar:

En relación con los hitos y los cambios de horizonte en relación con lo planteado por los formalistas. “Lo nuevo no es, pues, únicamente una categoría estética. No se agota en los factores de la innovación, sorpresa, superación, reagrupación, distanciamiento, los únicos factores a los que atribuía importancia la teoría formalista. Lo nuevo se convierte también en categoría histórica cuando el análisis diacrónico de la literatura se lleva hasta preguntarse cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario, en qué grado es perceptible ya esto nuevo en el instante histórico de su aparición, qué distancia, camino o rodeo de la comprensión ha requerido el rescate de su contenido y si el momento de su completa actualización fue tan eficaz que pudiera modificar la perspectiva de lo antiguo y con ello la canonización del pasado literario. (Jauss, 2000, p. 180).

A estas alturas de la difusión del esquema generacional de diez años, consideramos un reto poder contraargumentar con una sólida propuesta sobre la base de los periodos. Sin duda, surgirán muchas vacilaciones y, si los mismos poetas pudieran revisar este trabajo, probablemente, manifestarían su desazón por reagruparlos y juntarlos con aquellos de los

que se querían separar cuando, jóvenes, luchaban por un lugar propio en el canon lírico. Sin embargo, cabe apelar al carácter heterogéneo de los periodos y dejar por un momento el actual y determinante horizonte de expectativas que se ha concentrado en un pétéreo imaginario de poetas de cada diez años en nuestra historia. Nuestra propuesta, pretenderá registrar los aspectos literarios y extraliterarios que demuestran las relaciones entre poetas de diferentes “generaciones”. Por ello, invocamos una nueva perspectiva para organizar la interpretación de la obra de los autores que se muestren como ejemplos en este capítulo; además de liberar la agudeza de ingenio que procura una actitud abierta a nuevas propuestas. Dejamos constancia de esta posible posición plena de objeciones, porque entendemos desde los principios de la estética de la recepción lo difícil que resulta sugerir, apenas, un nuevo orden, horizonte o sistema sobre lo ya establecido.

4.3. Propuesta de organización: denominación y caracterización del tercer periodo

Sobre la base de lo revisado hasta este punto, recordaremos la propuesta de Alberto Escobar (1973) acerca de su periodización de la poesía peruana. En el segundo capítulo de nuestro trabajo ya indicábamos la coincidencia entre nuestra periodización y la observación de Escobar acerca de que, durante la década de 1960, se produjo un brote de nueva poesía que ofrece los argumentos suficientes para establecer un nuevo sistema que emerge. Él lo denomina “los cuestionadores de la tradición”.²⁸⁹ Para el crítico, se trataba de una segunda fundación de la poesía peruana que incluía (y no distinguía) a los más jóvenes poetas que luego conformarían la mal llamada generación del 70. Es decir, a partir de la década de 1960, Escobar concebía un nuevo periodo de nuestra lírica que

²⁸⁹ Con la misma referencia López Degregori (1998) reconoce a Antonio Cisneros (hito representativo para confirmar la emergencia de nuestro tercer periodo): “el autor ensayaba, además, con éxito, muchos de los elementos que más tarde serían canonizados por la crítica como definitivos del lenguaje del sesenta, y que llevaría a investigadores, como Escobar, a reconocer un nuevo periodo, “cuestionador de la tradición”, en el proceso de nuestra poesía” (López Degregori, 1998, p. 108).

involucraba a dos generaciones, por lo menos. Téngase en cuenta que, debido a la fecha de la publicación de las ideas de Escobar, 1973, no había más perspectiva para seguir reconociendo alguna otra “generación” en el periodo. La novedad de este grupo de jóvenes escritores es tan evidente que fueron reconocidos rápidamente como “Los nuevos”, y consagrados gracias a la difusión de sus poemas en la antología de Leonidas Cevallos (1967). Con este sobrenombre comenzaron a ser ubicados –no sin cierta arbitrariedad- poetas como Antonio Cisneros, Carlos Henderson,²⁹⁰ Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega. Conforme siguieron desarrollando su obra y se reconocieron otras figuras,²⁹¹ pasados los primeros años de manifestación, evidentemente el apelativo quedó demasiado estrecho para la foto del primer momento hasta que, como se sabe, no se halló frente al fenómeno una mejor forma de categorizarlo de manera más “amplia” que la de nominarlo como la “generación del 60”. En perspectiva, la generación del 60 -que no es otra cosa que la primera oleada de escritores de este periodo- se diferenció de la práctica del periodo anterior comenzando en algunos puntos concretos que tardaron un poco en procesarse. Es decir, los primeros intentos por descubrir un lenguaje diferente en 1962, con las publicaciones de Antonio Cisneros

²⁹⁰ Considérese la evolución de Carlos Henderson en su poesía para ser reconocido como miembro de la generación del 60, uno de “los nuevos” para Cevallos, y también miembro del 70, al integrar “Hora Zero”. Tulio Mora (2009), p. 72. Así, este poeta es uno de los tantos vasos comunicantes entre generaciones, que más bien representan cabalmente parte constitutiva del tercer periodo como lo proponemos en nuestro trabajo.

²⁹¹ Como las que destacan, en primer lugar, Antonio Cornejo Polar (1980): César Calvo, Luis Hernández, Winston Orrillo, Juan Cristóbal (José Pardo del Arco), Hildebrando Pérez, Edgardo Tello, Javier Heraud, Raúl Bueno, y, en segundo lugar, Ricardo González Vígil (2004a): Arturo Corcuera, Reynaldo Naranjo, Germán Carnero Roqué, Livio Gómez, Carmen Luz Bejarano, Santiago Aguilar, Omar Aramayo, Winston Orrillo, Ricardo Silva-Santisteban, Walter Curonisy, Hildebrando Pérez Grande, Manuel Pantigoso, Luis Armando, y nosotros añadiríamos también al mismo Ricardo González Vígil en su faceta de poeta. Siguiendo una perspectiva del carácter heterogéneo de esta generación que compone el inicio de nuestro tercer periodo, López Degregori y O’Hara (1998) proponen tres líneas discursivas en las que ordenan a los miembros de esta generación: Razzeto, Orrillo, Calvo, los hermanos Ibáñez Rosazza, Naranjo y Tord (siguen una línea que prolonga las fuentes de la generación del 50), Cisneros, Hinostroza, Hernández, Lauer, Ortega (en *Tiempo en dos*), Henderson y Martos (quienes representan la innovación del periodo), y, finalmente, Claros, Ojeda, Ortega (en *De este reino*) y Martínez Pizarro (una tercera línea que mantiene la práctica heredada de la vanguardia, el surrealismo y la “poesía pura” de la generación del 50).

(*David*) o de Luis Hernández (*Charlie Melnik*), no alcanzan la relevancia suficiente para determinar el nuevo periodo. Por otro lado, muchos de los protagonistas de la generación del 60 seguían los derroteros marcados por la anterior. Así se mostraban algunos autores que se mantenían en las coordenadas tanto de la tradición española (desde la asimilación de Antonio Machado y también de la generación del 27) como de los poemas sociales (producidos por Romualdo, Valcárcel, Rose, Delgado)²⁹² y trascendentales (heredados desde la vanguardia hasta Sologuren y Eielson) de la generación del 50. De manera que, si no fuera por la instauración de un nuevo referente a seguir (el *modernism* anglosajón), entre otros aspectos, el periodo anterior podría haberse continuado aun en la generación del 60. De tal modo que recién con publicaciones de poemarios como *Comentarios reales* (1964), *Consejero del lobo* (1965), *Las constelaciones* (1965), *Casa nuestra* (1965), *En los cínicos brazos* (1966) y *Los nuevos* (1967), la mencionada antología de Cevallos, se concreta la emergencia de un periodo distinto, pero que incluso en su formación mantiene los vínculos con sus predecesores. Esto evidencia la progresión de la evolución de una secuencia poética a otra.

Estos poetas trabajan la narratividad, la cotidianidad, la disolución del lirismo puro, y están interesados en experimentar con el lenguaje que acoge lo coloquial, busca la ironía y se vuelve parodia. Hablan de la historia desde la vida diaria de un individuo que necesita un rostro y un nombre. [...] En otras palabras, llevan a cabo un proceso de desacralización tanto del lenguaje que utilizan como en la postura que asume el sujeto ante su contexto histórico y los destinos de su discurso. [...] Obviamente la propuesta de cada uno de estos autores es singular, pero serán ellos los que terminarán fundando el lenguaje canonizado de los años sesenta que luego alimentará la poesía posterior. (López Degregori, 1998, p. 20).

²⁹² “Pero hay otros poetas de la misma ‘generación’ que estilísticamente están más cerca de los ‘poetas del cincuenta’; es innegable, en tal sentido, el parentesco de César Calvo y Arturo Corcuera con Gonzalo Rose y Alejandro Romualdo” (Delgado, 1984, p. 168).

Si bien los vínculos entre las generaciones del 50 y del 60 las estrechan, no las convierten necesariamente en una prolongación del resurgimiento del vanguardismo a ambas. Son más evidentes los embates sociales y literarios que los poetas de las generaciones del 60, 70 y 80 han tenido que sostener como en una evolución de sus propuestas sociales y su entorno cultural, su relación con la realidad concreta y sus concepciones estilísticas en correspondencia con su visión de la literatura, la poesía y el rol del poeta. La concordancia entre elementos fundamentales de una producción que apuntaba al mismo norte -a pesar de las rencillas por oponerse o alejarse de los poetas anteriores- nos permite postular a las tres generaciones 60, 70, 80 como un solo periodo. ¿Son estas generaciones tres oleadas o etapas del tercer periodo de la poesía peruana del siglo XX? ¿Bajo qué criterios valdría la pena interpretar una subdivisión como esta para explicar la estética de este periodo? Debido a la poca perspectiva temporal, en su *Historia de la literatura republicana* (1984), Wáshington Delgado se refería a las tres generaciones (la del 50, del 60 y del 70) como una unidad que bien podría reconocerse en un periodo:

Para los últimos treinta años de historia literaria, especialmente poética, se ha dado en separar tres generaciones, aparentemente bien definidas y distintas: la del cincuenta, la del sesenta y la del setenta. Aparte de que tan estrecha agrupación cronológica, de diez en diez años, contradice los esquemas formulados en la teoría de las generaciones por Petersen, es posible encontrar más similitudes que diferencias entre los tres grupos y pensar que forman un movimiento casi unitario. (Delgado, 1984, p. 167).

Dejando de lado a la generación del 50 y ya que nuestra propuesta pretende explicar los elementos que convocan a otras tres generaciones,²⁹³ compartimos parcialmente la visión

²⁹³ Nuestra propuesta, como se argumenta en el capítulo 3 de nuestra tesis, vincula a la generación del 50 con la vanguardia y la denominada posvanguardia. Estos rótulos se unen desde nuestra perspectiva en el segundo periodo de la poesía peruana del siglo XX. De la misma opinión es James Higgins en su historia: “Si los poetas de los años 40 y 50 consolidaron la renovación inaugurada por la generación vanguardista, la década de los 60 constituye un segundo momento de ruptura en la poesía peruana del siglo XX” (Higgins, 2006, p. 325). También aprecia este vínculo Ricardo González Vigil, quien en un cuadro

de Wáshington Delgado y, por lo tanto, revisaremos brevemente las semejanzas entre ellas y la posibilidad de asumir una evolución de las bases del cambio iniciado por la generación del 60. En el “Segundo Congreso Internacional de Peruanistas” (Sevilla, 2004), el poeta Antonio Cillóniz postuló la posibilidad de reorientar la mirada que se tiene sobre las generaciones del 60 y del 70. Para él, ambas forman parte de un conjunto homogéneo en sus discursos, de manera que hasta se les podría asumir como una misma generación, a la que se podría denominar “generación del 68”.²⁹⁴ Ya que nuestro trabajo pretende reemplazar la medida de las generaciones por lo periodos, la observación de Cillóniz, nos sirve de referente de opinión de un horizonte que se extiende en la crítica y los estudios literarios, pero que hasta ahora no ha calado en forma de un texto crítico que asiente esta opinión generalizada. La coincidencia fundamental entre la expresión poética de los poetas del sesenta y la de los poetas del setenta se encuentra en el reconocimiento

titulado “Los continuadores” argumenta los vínculos forjados en estrechos lazos artísticos entre la generación del 50 y sus antecesores: “La Generación del 50 se sabe continuadora de las tendencias fundadas entre el posmodernismo y el posvanguardismo, un cuerpo de poesía contemporánea forjado por Eguren, Vallejo, Oquendo de Amat, Xavier Abril, los hermanos Peña Barrenechea, Martín Adán, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, señaladamente. Muy pronto lo reconoce elocuentemente la notable antología (con extensas notas de apreciación sobre cada poeta) *La poesía contemporánea del Perú* (1946), compuesta por los jóvenes Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren” (González Vigil, 2004a, p. 152). Aunque expresada de manera más radical, Carlos Orihuela también comparte esta percepción: “Los poetas de los 50, pese a su vitalidad, a sus valiosos aportes reflexivos, y al mérito artístico de muchos de sus representantes, quedaban más bien del lado de los esfuerzos de modernización iniciados en los años de la dictadura de Augusto B. Leguía (1919-1930) cuyos resultados no habían sido muy alentadores. Instalados en el difícil trecho de un debate que se proponía responder a la cuestión de la integración nacional, no habían conseguido finalmente establecer las coordenadas de una real dilucidación ideológica ni los testimonios de una poética que desestabilizara la tradición literaria republicana. Convertidos en remanentes de una retórica vanguardista agotada y distanciados de los debates más recientes sobre la contemporaneidad, muchas de sus individualidades fueron rápidamente cayendo en el silencio, el retiro hacia otras tareas intelectuales o la auscultación de nuevas vías artísticas” (Orihuela, 2006, p. 68).

²⁹⁴ José Antonio Mazzotti (2007, p. 88) plantea dos nudos para comprender la poesía de las generaciones del 60, 70 y 80 desde una relectura, pero manteniendo la base generacional. Su propuesta consiste en reordenar la del 60 y 70 en una denominada “generación del 68” y la otra que comienza a abarcar la generación del 80, como “generación del 82”. Por supuesto, otorga sus razones para la elección de las fechas. Como él mismo lo califica, su planteamiento resulta ser un “esquema preliminar” que permita sostener, por ejemplo, nuestra hipótesis de un tercer periodo sobre la base poética común de estas tres generaciones. Mazzotti añade años más tarde: “la necesidad urgente de rediseñar los mapas literarios peruanos, y específicamente los poéticos, ateniendo a similitudes de lenguaje y a diálogos contextuales que harían discernibles principalmente dos ejes de producción dentro del circuito “culto” en español de los últimos cuarenta años: el eje 60-70 y el eje 80-90 como grandes unidades de elaboración verbal” (Mazzotti, 2002, p. 11).

del estilo conversacional narrativo, aplicado por los primeros en los fundamentos de la “poesía integral” a la que aspiraban los segundos. Este es el punto de partida de Carlos Orihuela para quien “la poesía de los 60 y los 70 constituyen una continuidad en el desarrollo de la literatura peruana contemporánea”, porque las dos corresponden con “un mismo proceso de reconstitución de la escritura poética nacional” (Orihuela, 2006, p. 67),²⁹⁵ vale decir, un cambio en el sistema de reglas estéticas en un momento fundamental de cambio externo a la literatura, pero que la comprometía. Por ello, su adhesión a los conflictos sociales en el marco de los acontecimientos políticos corresponde con la animosidad del proceso histórico social correlativo a ambos grupos. Así lo expresó Escobar al reconocerlos como “los cuestionadores de la tradición” y así también los observa Orihuela:

El Perú de los 60 acusaba una nueva fisonomía social advertida inicialmente y de modo casi intuitivo por las élites artísticas más jóvenes. Las apologías esteticistas y el experimentalismo vanguardista entendidos como gestos contestatarios a emblemas finiseculares habían perdido vigencia y daban lugar a perspectivas críticas, métodos e ideales creativos alternativos. La producción artística, y en nuestro caso la literaria, enfrentaba redefiniciones que comprometían las bases mismas de sus normas y el proceso de sus géneros. Por lo menos en lo que se refería a la literatura peruana, se advertían por primera vez síntomas de una crisis que socavaba los cimientos y amenazaba la intangibilidad de su sistema aún con considerables raíces coloniales. (Orihuela, 2006, p. 69).

Ya que el circuito de producción y consumo cambiaba en el “campo” literario (siguiendo el concepto de Pierre Bourdieu), la transformación de la expresión literaria se hizo patente, y no como una renovación simplemente acorde con corrientes de moda. Mucho

²⁹⁵ Una versión revisada del artículo citado [“La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad”] se encuentra recogida también en su libro *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)* Lima: Hipocampo/ Escuela de Posgrado UNMSM, 2009.

se ha escrito acerca de la manera como Latinoamérica amplió su horizonte de recepción desde la literatura del *boom*. Estos mismos factores se desarrollaron en función de la poesía peruana desde la década de 1960: las consecuencias de la migración campesina en la urbe, el aumento de población en la educación estatal, el crecimiento del público lector, acceso a las publicaciones, etcétera.

Para Carlos Orihuela, la obra de los poetas de la década de 1960 en adelante transmite una reconfiguración del sujeto poético: a partir de un sujeto descentrado en poesía, los autores pretenden reflejar la heterogeneidad y fragmentación esencial del país. “El poeta que se instituía en voz y boca de los marginados y acallados, cede su espacio al poeta operador de discursos, al sujeto impersonal que abría los canales de la escritura para materializar las formas de la otredad social y cultural” (Orihuela, 2009, p. 154). Aquí se encuentra el cambio que rige un nuevo periodo de nuestra poesía en la aguda percepción de Orihuela.²⁹⁶ Esto se constata en la actitud desmitificadora que demuestran asumir los poetas de este tercer periodo. No se trata de portadores de alguna verdad, sino cuestionadores del discurso unívoco a través de su propuesta polifónica de lo más variada y personal. Por ejemplo, los poetas de la generación del 80, para José Antonio Mazzotti,²⁹⁷

²⁹⁶ Una percepción similar presenta José Antonio Mazzotti para describir a los poetas de la década del 80: “Tal actitud, en la era de los postnacionalismos, le otorga a esta poesía un registro de tensión y desencanto que nos revela a un sujeto escindido y, por ello, descentrado” (Mazzotti, 2002, p.15). Y más adelante explica: “Posteriormente, con el “desborde popular” de los años 60 y 70, la literatura criolla peruana se vio inundada por voces provenientes del interior del país, que aprovechaban la dicción ya instaurada del narrativo-coloquialismo para introducir sus propias reivindicaciones lingüísticas y estilísticas, en lo que constituyó la exacerbación de los registros populares del castellano, visible en la primera etapa del movimiento Hora Zero, por ejemplo. Sin embargo, en esos antecedentes inmediatos de la poesía de los 80 se hace también clara una delimitación del sujeto poético como punto de partida de una progresión histórica y una actitud afirmativa hacia las narrativas modernizadoras (generalmente desde una izquierda formal) que se diluyen o se radicalizan en el lenguaje posterior de la década de la guerra interna” (Mazzotti, 2002, p. 31).

²⁹⁷ El libro de Mazzotti, *Poéticas de flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* contiene la reflexión del crítico y poeta centrada en los representantes jóvenes de la década de 1980, la suya. Si bien en ningún momento, el autor asume a estos poetas como una generación, busca constantemente cohesionarlos a partir de formas léxicas como los “poetas del 80” o la “poesía del 80”, para destacarlos en conjunto y diferenciarlos -desde su propia perspectiva- de las formas anteriores de nuestra lírica o para vincularla a lo que continúa: “Lejos de asumir la existencia de una ‘generación del 80’ o ‘del 90’, hay señales de una comunidad de sentidos y direcciones de diálogo que los hermana en la común orfandad institucional y modélica en la que aparecieron a la vida pública” (Mazzotti, 2002, p. 182). Según Róger Santiváñez en su crónica por los 50 años de José A. Mazzotti, “Mazzotti 50: testimonio & celebración”,

“más internacionalizados (al menos en referencias) que la mayoría de autores de las décadas anteriores y en algunos casos más explícitos en su autorrebuscamiento microrregional (según su procedencia provinciana), mantienen una relación de cuestionamiento y por momentos de burla con la ‘patria’ macrorregional” (Mazzotti, 2002, p. 15).

La generación del 70 viene a ser, quizá, una propuesta más radicalizada de los principios establecidos por la generación del 60. Llamam “experiencia de clase” a lo que los anteriores poetas han entendido como una revisión de la historia oficial. Si bien el referente político cambia con la dictadura de Juan Velasco Alvarado, la actitud contestataria y la aproximación a la realidad social y objetiva plasmada en los poemas, continúa en la línea conversacional. Y, a pesar del deslinde que el grupo “Hora Zero” quiso concretar en sus manifiestos primeros, y del enfrentamiento con Antonio Cisneros,²⁹⁸ resulta sugerente la sutil coincidencia de que el grupo más representativo de la generación del 70 haya tomado el nombre de un libro del poeta conversacional cubano Ernesto Cardenal, *Hora 0* (1957), antes que asumirlo del título de la novela del compatriota Enrique Congrains Martín *Lima, hora cero* (1954). En realidad, los poetas del setenta pretenden desbordar las fronteras que inicialmente postularon los del sesenta. Si estos fueron “los nuevos”, aquellos fueron también llamados, con mucha lógica e ironía, “los novísimos” por Oviedo (1973, p.10). El crítico peruano resalta, además, lo

fue Ricardo González Vigil, quien luego de entrevistar a “Los tres tristes tigres” (Mazzotti, Chirinos, Mendizábal) en el verano de 1981, el que acuña el término “generación del 80” para destacar a los nuevos jóvenes poetas que deberían distinguirse de los anteriores del setenta. [<http://sol-negro.blogspot.pe/2011/03/mazzotti-50-testimonio-celebracion-por.html>]

²⁹⁸ Ver los “Documentos” en la antología de José Miguel Oviedo (1973), *Estos 13*, sobre todo “Palabras urgentes” (p.131-134), donde se demuele a la tradición poética, con excepción de César Vallejo, haciendo hincapié en las generaciones del 50 y del 60, y, particularmente, a Cisneros en “Cisneros y Pimentel” (pp. 142-144). La oposición de “Hora Zero” se aprecia más como la antigua disputa “viejos” y “jóvenes” que, como lo explica Curtius, ha existido desde que la literatura es literatura y que puede haber originado la férrea identificación con las generaciones en nuestro ámbito. Ver “Poder joven de la poesía” en Oviedo (1973), p. 140 y el comienzo de la entrevista que le hace César Hildebrandt al poeta Cisneros, titulada “Los poetas y la revolución” e incluida en Zapata (1998), pp. 31-39.

ilógico de asumirlos como generaciones de poetas encontradas o enfrentadas si nos ceñimos al rigor orteguiano de la fecha de nacimiento:

Lo curioso es que los abismos que abrían con el pasado (y aun con el presente) poético peruano, se tendían a veces entre escritores separados apenas por uno o dos años de edad. Entre Cisneros (1942) y Manuel Morales (1943), por ejemplo, las fechas de nacimiento señalan la mínima diferencia; y Mirko Lauer (1947), que empezó a publicar a los 19 años, es un inconfundible “nuevo” del 60, aunque resulte cronológicamente menor que, digamos, Jorge Pimentel (1943), uno de los más conspicuos poetas “novísimos”. No se trata, pues, de cronologías o de generaciones estrictamente escindidas. (Oviedo, 1973, p. 10).

Sobre la base de lo que Oviedo aprecia como artificial en las fechas puestas en práctica para sostener que se trata de dos generaciones de poetas, sostenemos un argumento más para apreciar estas manifestaciones como componentes de un mismo periodo. En este sentido, James Higgins también sugiere las bases de la continuidad -al interior del periodo como lo proponemos-, en lugar de postular una ruptura entre ambas generaciones:

Hora Zero fue la vanguardia de un proceso de apertura que hubo de renovar la poesía nacional. Al mismo tiempo, al rehusar tabúes temáticos y lingüísticos, extendió las fronteras de lo que era aceptable como poesía. No obstante, su aporte a la poesía peruana fue menos significativo de lo que se esperaba de ellos. En primer lugar, los poetas de Hora Zero distaban de ser tan innovadores como pretendían. El verdadero momento de ruptura en la poesía peruana contemporánea fue la década de los 60, y de hecho el proyecto de Hora Zero no hace sino continuar y ampliar el proceso iniciado en esos años. (Higgins, 2006, p. 341).

En cuanto al aire academicista del que se quiso cuidar la generación del 60, es superado por una apuesta desde lo popular en el siguiente grupo. Así, lo propone también Carlos Orihuela (“La épica del poeta progresista y político quedaba enfrentada al verso del poeta bohemio, antiacadémico, provinciano, obrero y marginal que entre ruidosas diatribas y gesticulaciones desafiantes daba cuenta de su sugestivo universo: la monstruosa Lima”,

[Orihuela, 2005, p. 81]). Sin embargo, Alberto Escobar precisa algunas coincidencias también en este sentido entre los representantes de estos dos grupos. Une a Marco Martos con José Watanabe, Manuel Morales y José Rosas Ribeyro, a partir de “su visión adversa al intelectualismo” (Escobar, 1973, p. 12); de tal manera que, en una mezcla de autores de ambas generaciones, anota, además, la preferencia por el humor y la ironía que todos ellos comparten, así como la apelación a un interlocutor. Por otro lado, la generación del 70 se radicaliza, también, por la cantidad de poetas reconocidos que aumenta sus filas, así como su variada procedencia desde provincias.²⁹⁹ Quizá, por ello, se distinguen de la generación anterior en su afán gregario y su especial trabajo con su propio coloquialismo que, como lo observa Ricardo González Vigil, “responde a la complejidad cultural de las migraciones, las barriadas y los asentamientos humanos, al español quechuizado de los sectores populares, al hervor sociocultural con que se fusionan ‘todas las sangres’” (González Vigil, 2004^a, p. 161).³⁰⁰ Incluso la conexión que pretende alcanzar “Hora Zero” a nivel intercontinental, con los poetas infrarrealistas, supera las evidentes conexiones entre poetas como Antonio Cisneros, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, entre otros latinoamericanos. Todas estas características aparentemente superficiales o externas no se oponen ni siquiera al grupo anterior del sesenta, sino que muestran una ampliación o continuidad en una dirección similar. Entre otras coincidencias, los del setenta también tomaron posición en favor del proceso revolucionario de Cuba, a pesar del caso Padilla,³⁰¹ y con ello pretendieron dar un aura de acento más marxista que la anterior generación. Sin embargo, esto resulta ser el puente con el que se le puede vincular a la siguiente

²⁹⁹ Similar a la vanguardia del segundo periodo, muchos poetas de este momento surgen de provincias: José Watanabe (La Libertad), Omar Aramayo (Puno), José Luis Ayala (Puno), Samuel Cárdich (Huánuco), Marcial Molina (Ayacucho), Ángel Garrido (Pasco), Toro Montalvo (Chiclayo), Cesáreo Martínez (Arequipa), Elqui Burgos (La Libertad), José Cerna (Amazonas).

³⁰⁰ También coincide Orihuela en este punto: “su aporte más importante es, sin duda, el haber incorporado en la poética conversacional una buena proporción de elementos provenientes de los dialectos marginales” (Orihuela, 2005, p. 80).

³⁰¹ “Pronunciamento del movimiento Hora Zero sobre cuatro puntos actuales” Oviedo (1973), pp. 134-137.

generación que vivió en carne propia el descontrol del marxismo leninismo aplicado por Sendero Luminoso.

En suma, las coincidencias evidencian el desarrollo de la evolución de la poesía en dos manifestaciones que se han pretendido -quizá *motu proprio*- separar en generaciones distintas.³⁰² Si bien Ricardo González Vigil (2004a, p. 161) intenta resumir en un didáctico cuadro a tres las diferencias entre ambas generaciones -primera, los poetas del 70 acentúan el ideal de un “poema total” (poema integral); segunda, asumen la óptica popular; y, tercera, procuran “escribir desde la realidad peruana, con un vitalismo y un exteriorismo alejado del cultismo, el cosmopolitismo “globalizante” y el horror al sentimentalismo y la confidencia desafortada”-, ninguno de estos puntos resulta ser una divergencia de lo que realmente instituyeron los poetas de la década del sesenta, sino más bien prolongaciones de sus fundamentos. De tal manera que si, en caso extremo, se tuviese que separar a estas generaciones es mejor entenderlas como etapas de un mismo periodo antes que manifestaciones equivalentes al mismo nivel artificial de dos generaciones distintas de diez años de vida cada una. Bajo este mismo argumento emerge la tercera oleada de este periodo que se conoce como la generación del 80.

Entre esta y la generación anterior, la del setenta, sucede la misma mecánica que lo que acabamos de revisar entre los poetas del sesenta y del setenta,³⁰³ porque los derroteros se mantienen y si existen diferencias en el estilo, esto no se expresa de manera tan radical que merezca la pena hablar de un cambio a otro periodo. En primer lugar, la conexión entre la generación del 70 y la del 80 se manifiesta de manera espontánea a través de algunos poetas que resultan ser una suerte de puente entre ambas. Por ejemplo, Róger

³⁰² “De lo que he visto en recitales, lo que he visto de Hora Zero, de Kloaka, no veo nada *nuevo*, lo cual por supuesto no descarta la existencia de buenos poetas” palabras de Oscar Malca (en “Sobre la poesía peruana última. Una conversación/ Malca, Montalbetti, Santiváñez y Verástegui”, en *Hueso Húmero* 17, abril-junio, 1983, p. 47) con las que manifiesta la continuidad de la propuesta de ambas generaciones.

³⁰³ No todo era separación entre los poetas del 60 y del 70. González Vigil (2004a, p. 167) trae a colación los vínculos que se desarrollaron, por ejemplo, entre Mirko Lauer y Mario Montalbetti.

Santiváñez (Piura, 1956) y Dalmacia Ruiz Rosas (Lima, 1957), “militaron” en la segunda etapa de “Hora Zero”; ambos vivieron la experiencia de la convivencia poética y, tal vez, de ello, resultó la fundación de “Kloaka”, el grupo análogo a “Hora Zero”, pero en la realidad de los años ochenta. Cabe recordar, además, que el grupo “La Sagrada Familia”, fundado por Enrique Sánchez Hernani en 1977, cobijó también a Santiváñez (e intermitentemente a Dalmacia Ruiz Rosas), de manera que hasta podría asumirse una continuidad de grupos en evolución constante hasta desembocar en los años ochenta. Otro ejemplo podría encontrarse en Carmen Ollé, quien nace en 1947, y, más allá de haber estado casada con Enrique Verástegui, su experiencia lírica y vital se ha desarrollado a partir de la generación del 70 y su vínculo con “Hora Zero”. Sin embargo, publica sus dos libros de poemas en los años 1981 (*Noches de adrenalina*) y 1988 (*Todo orgullo humea la noche*), y, por ello, se le suele incluir, como a Dalmacia Ruiz Rosas, entre las voces femeninas de la década de 1980, antes de vincularla, por ejemplo, con María Emilia Cornejo (1949-1972).

En segundo lugar, así como “Hora Zero” es a la generación del 70 con *Estos 13* (1973), de la misma manera, “Kloaka” es a la generación del 80 con *La última cena* (1987). A pesar de las diferencias evidentes, la analogía es válida, pues ambas generaciones se ubican en relación con la importancia de sus sendos colectivos -y antologías que los consagraron para la posteridad-, aunque estos grupos hayan mostrado una corta vida o una incapacidad de constituirse en lo que sus miembros esperaban de ellos en sus primeros manifiestos. La vigencia y actualidad de “Hora Zero” y de “Kloaka” son innegables en la historia de nuestra literatura y esto se refleja, además, en las últimas publicaciones de “Hora Zero”, *Hora Zero: los broches mayores del sonido* (2009), editado por Tulio Mora, y de “Kloaka”, *Kloaka* (2014), recopilación de Zachary de los Dolores, respectivamente. La relación entre “Hora Zero” y “Kloaka” también se hace

significativa para la secuencia lírica por el hecho de que Róger Santiváñez se encuentra involucrado con ambos. Este poeta piurano fue miembro de la segunda fase de “Hora Zero” (1981) y uno de los fundadores de “Kloaka” (1984).³⁰⁴ Con la autoridad de su participación en estos grupos, Santiváñez integra las similitudes entre “Hora Zero” y “Kloaka”, que permiten asimilar las generaciones del 70 y del 80 como parte del mismo periodo. En las raíces de la forja de “Kloaka”, como ideología “underground” o “and-ersground”, por ejemplo, Santiváñez reconoce la influencia de paradigmas de la misma generación del 70: el *infrarrealismo* mexicano, el *modernism* anglosajón, el movimiento *beatnik*:³⁰⁵

Los poetas de *Kloaka* habíamos nacido a la poesía hacia la segunda mitad y fines de la década de 1970 en pleno imperio de la Poesía Conversacional o Coloquialismo -como también ha sido denominada esta tendencia- cuyos orígenes irradiadores se remontarían a la *Antipoesía* de Nicanor Parra y al *Exteriorismo* de Ernesto Cardenal, ambos de los años 50s en el ámbito hispanoamericano, y ambos también provenientes de la poesía temprana de T.S. Eliot y los planteamientos revolucionarios de Ezra Pound que podríamos sintetizar en su apotegma *Poetry is Speech*. Pues bien: la poesía es habla. Esta sugerente intervención poundiana todavía obsedía nuestras mentes a fines de los 70s. Y en el Perú con ciertas lecturas de los mexicanos Jaime Sabines y JE Pacheco y del chileno Enrique Lihn la tendencia pegaba fuerte, máxime si uno de sus mejor considerados representantes -en Hispanoamérica- era nuestro compatriota Antonio Cisneros. Y en Lima estaban Pablo Guevara y los todavía jóvenes poetas que habían sido de *Hora Zero* y *Estación Reunida*, quienes extremaron el coloquialismo en los primeros años de los 70s -Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, José Rosas Ribeyro y los más canónicos Enrique Verástegui y José Watanabe, entre ellos-. Por todo esto, ya no se podía simplemente reiterar el tono de esta pléyade de autores que nos habían dado lo mejor de sí precediéndonos en el uso de la palabra. (Santiváñez, 2007).

³⁰⁴ Véase la entrevista “La poesía puede ocuparse, servir o vincularse a lo que mejor le parezca, siempre y cuando permanezca siendo poesía” hecha por Mario Pera a Róger Santiváñez para el blog “La convención” en <http://la-convencion.blogspot.pe/2012/02/entrevista-al-poeta-roger-santivanez-la.html>

³⁰⁵ Así lo explica Santiváñez en la ponencia “Perú: Del movimiento Kloaka a la nueva poesía”, leída durante el congreso “The poetry of the Americas” realizado en la Universidad de Texas en abril de 2007.

Por su parte, tanto “Hora Zero” como “Kloaka” pretendieron ampliar sus conexiones de influencia más allá del centralismo limeño. En el caso de “Hora Zero”, se procuró una descentralización en ciudades de provincia y una trascendencia de vínculos internacionales con los poetas mexicanos (y de otras naciones representantes); mientras que “Kloaka” también tuvo una división provincial, pero no alcanzó el vínculo internacional, salvo por la edición de 1986 -posterior a la disolución del grupo en 1984- de “Kloaka internacional”, la revista que editó en dos números José Velarde en Francia. Más allá de los manifiestos, si “Hora Zero” se pronunciaba sobre acontecimientos como “el caso Padilla”, “Kloaka” también lo hacía con “el caso Uchuraccay”. Asimismo, si la generación del 70 tuvo en Watanabe, Cillóniz o Sánchez León a poetas con estilos alejados de la hegemonía de “Hora Zero”, aunque de importante repercusión, la analogía se traza para la generación del 80 con poetas como Eduardo Chirinos o Giovanna Pollarolo. Todos ellos constituyen una muestra, asimismo, de la heterogeneidad del periodo. Como en la década de 1970, en la de 1980, el canon de poetas albergaba también algunos provincianos visibles. Hay que recordar la relevancia, por ejemplo, de Arequipa en el desarrollo de esta década con poetas como Oswaldo Chanove y Alonso Ruiz Rosas o la publicación de la revista *Ómnibus*; par de la importante *Macho cabrío*.

En tercer lugar, el eje transversal del periodo une también a ambas generaciones: lo conversacional y su forma coloquial. Si bien en su desarrollo del coloquialismo y de lo narrativo, los poetas del 70 insistieron más en la descripción, los poetas de la década de 1980 son herederos de este carácter. “El desarrollo narrativo y la descripción vienen a conformar elementos básicos en la retórica de los novísimos ávidos de testimonialidad social y reacios a líricas intimistas” (Orihuela, 2005, p. 82). Especialmente, los poetas que han pertenecido a “Kloaka” no se desvían de este rumbo. Probablemente se acentúe la preferencia por hurgar en el submundo y lo marginal, pero no se aprecia una

determinante oposición al carácter realista y social asumido desde elementos del estilo coloquial, narrativo y conversacional en muchos de los poetas del 80. Esto resulta corolario evidente de la agudización de la crisis económica y de la explosión de Sendero Luminoso, factores que establecen la prolongación del interés general por los efectos determinados por lo social y la realidad concreta. Más bien, la generación del 80 amplió los horizontes de este estilo poético conversacional. Las fuentes de las que se nutrieron los jóvenes poetas del 80 abrieron horizontes, por ejemplo, a partir de poetas surrealistas (que llegan hasta Eielson en *Reinos*), de reafirmar la importancia del mismo Vallejo (recuérdese la frase: “Vallejo es como una pistola al cinto”, bastante mentada en relación con *Kloaka*), de abocarse a la metrópoli y su descomposición lumpen, de la misma poesía peruana de los años setenta (*Contra natura* de Hinostroza o el discurso de Mario Montalbetti, menos próximo al estilo conversacional). Así, el discurso de ruptura morfosintáctica, por ejemplo, de Domingo de Ramos podría considerarse como una derivación, otro camino de experimentación, de la proyección de algunos enfoques propios, quizá, de Enrique Verástegui y de lo conversacional narrativo.³⁰⁶ Esto corresponde con una segunda línea de poetas del 80 -la primera está conformada por Chirinos, Chanove, Mendizábal, entre otros- que, para José Antonio Mazzotti, se vincula con “el quiebre de la lógica denotativa para explorar formas de expresión cercanas al discurso esquizoide y una suerte de neovanguardismo” (Mazzotti, 2002, p. 134). El mismo autor reconoce los vínculos en la evolución del tratamiento del lenguaje de la generación del 80 con los anteriores poetas:

³⁰⁶ Por supuesto, José Antonio Mazzotti es de una opinión diferente, porque busca marcar la diferenciación de los poetas del 80 con los anteriores. Para él, Domingo de Ramos supera lo narrativo-coloquial: “Pese a su asimilación al circuito ‘culto’ de la poesía en el Perú y al cultivo de la metáfora *per se* en un *continuum* verbal que se aleja enormemente del énfasis cotidiano de cierta poesía narrativo-coloquial (lo que hace de su poesía un producto aún más literaturizante), De Ramos propone un universo referencial y un uso de la dicción de los barrios periféricos de Lima” (Mazzotti, 2002, pp. 138-139). Esta es una valoración que, a nuestro juicio, no anula la filiación de Domingo de Ramos a la poesía conversacional, sino un derivado de ella en su normal evolución.

Esta segunda línea de trabajo verbal en el 80 se emparenta en sus antecedentes inmediatos con los textos de Manuel Morales y Luis Hernández, veinte años antes, y con aquellos autores de Hora Zero que aplicaron consecuentemente (aunque de ahí tal vez su propia limitación) los principios de la “poesía integral”, que pretendía recoger los sonidos de la calle (“jebe jebe / jebe, jebe” escribía Jorge Pimentel en su primer libro) como recurso para una apropiación territorial del texto desde la perspectiva de una pugna entre sujetos sociales dominantes y dominados en el juego de la autoridad conferida a la literatura como institución. Kloaka, en algunos de sus autores más importantes y en una primera instancia de análisis, se sitúa dentro de este segundo sector de la poesía del 80. (Mazzotti, 2002, p. 134).

Los vínculos son más que evidentes. Inclusive, la tan remarcada poesía femenina de la década de 1980 podría postularse en un discurso coloquial conversacional a la par del desarrollo de las poetas del 70 y, quizá, desde la propuesta de foco burgués, auspiciada por Abelardo Sánchez León, para los poemas de Giovanna Pollarolo de *Entre mujeres solas* (1991).³⁰⁷

Aunque en su mismo libro *Poéticas del flujo*, José Antonio Mazzotti procure argumentar -en algunos momentos- que a partir de la generación del 80 se inicia un nuevo camino en poesía, ya que no se sigue estrictamente el estilo narrativo-conversacional y porque la propuesta de poesía femenina es innovadora, estos puntos no determinan un cambio

³⁰⁷ José Antonio Mazzotti, representante de la generación del 80, establece dos puntos que cohesionan a los poetas de su generación: la homogeneidad cronologicobiográfica con la que se presentan los poetas en la vida intelectual y la publicación de sus primeros libros; elementos que podrían ser insuficientes para reunir a una generación de poetas, teniendo en cuenta que ni siquiera los integrantes del grupo “Kloaka”, sobrevivieron a más de dos años de producción conjunta. Asimismo, propone como distanciamiento de las generaciones anteriores, la producción poética femenina. Sin embargo, se vincula a estas poetas, de algún modo con la poesía anterior: “lo que ocurre con la obra de una parte de las poetas mujeres es nuevamente un fortalecimiento de la institución literaria por medio de una readaptación del narrativo-coloquialismo del 60 y 70, aunque el tema sí que resulta novedoso: apenas algunas muestras del problema de la mujer como cosificación se habían asomado por las plumas de las seis primeras de las antologías. A partir de los años 70, pero sobre todo desde los convulsionados 80, es que este conjunto de escritoras, tras el ejemplo de las ya consagradas María Emilia Cornejo y Carmen Ollé, se lanza al público dentro de las efímeras ediciones y múltiples revistas y recitales del circuito ‘culto’” (Mazzotti, 2002, p. 74). A pesar de las intenciones por diferenciar a la generación del 80 de la producción anterior, es evidente que -como la radicalización de los poetas del 70 sobre los del 60- los argumentos de Mazzotti no impiden entender la evolución sobre los marcos de lo que se venía desarrollando antes. La búsqueda de novedades, incluso la eclosión femenina, responden a la evolución propia de este tercer periodo.

necesariamente en el periodo tal y como lo comprendemos en esta investigación. Resulta interesante contrastar la opinión de Mazzotti con la de Tulio Mora, para quien algunas de las poetas citadas por aquel pertenecen, más bien, a la generación del 70: “Su otro gran aporte será la poesía escrita por mujeres, quienes publican en mancha, aunque algunas tardíamente: Rosina Valcárcel, Sonia Luz Carrillo, Otilia Navarrete, Ana María García, Carolina Ocampo, Marita Troiano, Patricia Alba, Mariella Dreyffus, hasta Roxana Crisólogo” (Mora, 2003, p. 20). Si bien, muchos de los poetas del 80 que no “militaron” en “Kloaka” -la primera línea de trabajo, como la presenta el crítico- reducen la extensión y el tono coloquial de sus poemas en comparación con la manera como se venía realizando en la generación anterior -en una especie de retorno al orden-, las correspondencias con lo cotidiano y un discurso donde aún se filtran metáforas o referencias del exteriorismo en los temas de amor, familiares, de infancia, sociales, ocupacionales, etcétera, confirman que se mantienen en el mismo cauce a pesar de ser, irrefutablemente, nuevas aguas del mismo río heracliano.³⁰⁸ Se puede entender que la innovación de los poetas de la generación del 80, alejados de “Kloaka”, consistió en reorientar el discurso coloquial hacia un sentido más moderado, quizá un tono más confidencial, con una apertura al “hipercultismo” libresco antes que a la experiencia vital radical, pero sin dejar de lado la ironía y la preocupación por la realidad circundante, graficadas en la progresiva descomposición de la sociedad debido a la crisis y a la subversión de Sendero Luminoso, por ejemplo. En este sentido, las pretensiones colectivas bajan, las individualidades

³⁰⁸ Incluso, cuando Mazzotti se refiere a los primeros libros de un poeta *sui generis* como Eduardo Chirinos, reconoce el influjo de la poesía conversacional: “A pesar de que el lenguaje usado era netamente coloquial-narrativo, muy al gusto de los jóvenes herederos de los aportes de los poetas del 60, la imaginería central escapaba a la relación de una experiencia directa con el mundo circundante. Es cierto que la huella de los cuadernos de Luis Hernández y la de los “cronopios” de Cortázar resulta obvia, tanto que constituyen un modelo general para la estructura de los *Cuadernos de Horacio Morell*” (Mazzotti, 2002, p. 112) “Es cierto que en algunos textos de poetas de este sector existen giros coloquiales que provienen de formaciones discursivas dominadas; pero se trata de rasgos de estilo (epígrafos en quechua, o expresiones de la coloquialidad familiar limeña, por ejemplo) que no afectan esencialmente la concepción poética ni la complejidad de la escritura de autores como Eduardo Chirinos y Raúl Mendizábal” (Mazzotti, 2002, p. 133).

comienzan a emerger y, aunque lo conversacional se mantiene vigente, empieza a competir con otras opciones de búsqueda que evidencian una lenta entrada en el campo residual de este tercer periodo.

En resumen, podríamos observar la evolución de la poesía peruana del siglo XX a partir de un tercer periodo que se cohesiona en su producción, a pesar de la manera como se ha difundido una separación de autores por generaciones. La hegemonía de propuestas de estas tres generaciones que puede servir de corte axial -como una muestra o cala- del periodo, sobre la base de tres momentos de su evolución, se puede apreciar en la siguiente relación aleatoria. Considérense los poemas “Del infante difunto” (1965) de Rodolfo Hinostroza, “Sinfonía en Marlene” (1970) de Jorge Pimentel y “prima julianne” (1980) de Raúl Mendizábal que aparecen reunidos por Ricardo González Vigil en su antología *Poesía peruana. Siglo XX* (1999). El hecho de presentarse los tres en esta antología ofrece, directa o indirectamente, la imagen que se constituye de nuestro tercer periodo. Hay que recordar constantemente que las antologías sirven de vehículo para asentar el imaginario de nuestra lírica.

Del infante difunto

- La llamada del padre alta como un penacho de plumas
y al tacto como la pringamosa de aquellos baños. ¿Recuerdas?
Las aguas ferrosas que calentaban tu cuerpo tenían colores
de serpiente plana, y la tierra se había descosido en sus
5 espacios, y llevábamos nuestra infancia como un estandarte
sin sombras, entre paraísos de yeso, y ángeles larvados
y la tía apócrifa. De ella digo, ¿qué digo?, que en sus ojos
ardían mis espadas de estaño y que se había fugado
cuando las hogueras carcomían la noche de San Juan.
10 Se me había advertido, se me había repetido: “Octavio, Octavio,
una gran ola salió del río cuando tú nacías. Nos salvamos
porque las campanas sonaron a muerto y la familia
había cavilado toda esa madrugada. Trepamos a los cerros
y durante todo un día vimos morir al pueblo. El Huascarán
15 nos miraba y entonces fue que sentimos esa blancura
imperdonable”...
(Nosotros tres habíamos enterrado ceremoniosamente,
en un rincón del patio, bajo la gotera, al canario muerto entre
las trenzas de mi hermana.) Las campanas del ángelus nos doblaban
20 las rodillas, y de la muerte sabíamos que era una bella palabra.
Sí, porque mirábamos a los púlpitos de arcilla achacosa
en donde dormitaban ángeles bonachones, y nosotros sabíamos

llevar el domingo en los hombros, como una prenda nueva.
 No volverás aquello, ni hallarás ese patio cuadrado
 25 con una fecha dibujada en piedras negras. Los países se encogen
 como esa tía abuela que olía a alcanfor,
 y los hierros de las capitales inundan esos claros espacios
 donde tu corazón anclaba, como un canto rodado. No sentirás
 los pasos de tu padre midiendo las estancias donde los retratos
 30 negreaban, como párpados muertos. No volverás
 recuerdas ahora?

ahora recuerdas? “Júrame que no dirás
 a nadie que esa lechecita
 que tienen los grandes entra
 35 al estómago, y después dice que
 nace el hijo. Como a la Asunción,
 te acuerdas su barriga. No lo digas
 a nadie”. Y nosotros espiábamos, porque en el pórtico de esa casa
 que olía a jazmines, las hermanas Cárdenas besaban
 40 y se hacían besar por los soldados.
 Entonces los sudores repentinos desleían las sábanas de lino,
 y yo había creído en los cuentos de la india desdentada
 que vendía yerbas contra el mal de ojos, y cuando vi
 esa mano huesuda en el terrado, bajo ese cielo rojo,
 45 ella rió y lloró, cubriéndome de besos.
 Oh, los sueños, los sueños que tomaban la forma de cestos de
 mimbre
 donde un niño dios nadaba entre dos aguas! Yo no conocía el mar
 y todo era sólido al tacto, como aquella familia
 50 que se había procreado entre cerros y estrellas, en tiempos tan
 lejanos
 como la lengua que hablaban los sirvientes. Pedro Granados
 me cargaba conmovido. Sus más jóvenes hijos eran muertos
 en un aluvión de piedra y lodo, y yo había oído
 55 que en ciertos días perdía la memoria. Oh, y la hermosa
 caligrafía
 de tu madre, y sus manos que dibujaban catedrales de barro cocido,
 y los prohibidos baúles de cuero, donde los libros se agitaban
 como peces asustados!

60 De qué se llora, di de qué se llora
 cuando se tienen padres sólidos y la saliva invade la boca,
 y se ha recibido una vieja cuchara de plata,
 y se pasea a la luz de la luna, por un bosque de cedros
 conteniendo las ganas de orinar. De qué se llora entonces
 65 cuando en las tardes de yodo hemos prendido velas
 a los santos patronos, cuando nada ha caído, salvo, tal vez,
 el nido de ese pájaro en un charco. De qué se llora
 cuando los días se cierran como un aro y el mundo
 es una palabra que salta y produce escozor en nuestras lenguas?...

70 Recuerdas, exiliado por tu brutal sonambulismo, recuerdas
 las alcantarillas de tu ciudad que nutrieron al río de oro,
 recuerdas el abrevadero, junto a la alameda de los muertos
 marcada con enormes piedras blancas como el llanto de un dios,
 donde se encontraban los talismanes y los palos torcidos
 75 que inundaban de majestad tu frente?...

(Seres, nombres de seres.
 Deslumbramiento de monos habladores bajo el cielo feriado.
 Tambores
 de piel de chivo alejando cosas y cosas de bronce
 80 hacia las capitales escarlatas, mientras mi madre, partícipe de
 mi
 sueño, aguardaba por unas bellas frutas que yo había visto

en el mercado, al fondo, junto a las ollas pintadas.)
De este destino diré hoy que lo vi crecer
85 como el gran arco de yeso de la casa, cuando mi sombra huía
como una llama muerta. Y del llanto que pendió
de los dedos monótonos, digo que puede ser ternísimo
cuando se tiene una espada de lata
y las estrellas llegan a abreviar sus distancias
90 en la mirada parda.

Porque yo recuerdo
que tuve todo eso, y que vi reposar a un burro blanco
en el sol de enero y que oí comentar a los mayores
las noticias de cierta lejana guerra. Y el movimiento del alfil
95 y ese rey perezoso me retuvieron horas y horas
en el perfume de la media mañana, bajo el sol de enero,
esperando la brillante jugada de mi padre.

(Rodolfo Hinostroza, 1965)

SINFONÍA EN MARLENE
(poema comunismo)
1970

Doy consentimiento para la reproducción de este poema en todas direcciones para que sea traducido, a todos los idiomas, a todos los dialectos, a todas las lenguas sobre la tierra. Y también pienso que este poema, creación absoluta, total, debería ser incluido en textos de educación secundaria y los profesores de literatura deberían sacudirse de tantas pajas y con una explicación básica dirigirse a su alumnado y dar lectura del poema. Así el estudiante, las
5 *juventudes evolucionarán más rápido, tomarán conciencia más rápido, se revolucionarán más rápido.*
Porque MARLENE es MARLENE, MARLENE eres tú, es ella, somos MARLENE. MARLENE es una generación, son las generaciones, un periodo, 50, 100, 1000 años, una época, un universo,
10 *una nación, un continente,*
latinoamérica toda.

Jorge Pimentel

Marlene huye como alma que lleva el diablo hacia las cumbres más altas o hacia su fin.

Pudo ser Diciembre o cualquier otro mes del año
cuando supe que Marlene trabajaba heroicamente en su lucha titánica
contra el reloj. Los ocho trabajos que tenía la perdían así desbocadamente
5 por calles y plazuelas latinoamericanas. Y Lima – Perú en sus piletas secas
y el alto revuelo de sus hojas la vio caminante de la noche a la mañana

Marlene dejaba entrever su tristeza. Y era triste todos los días de la semana; triste todos los
meses del año; triste como los días del mundo en su carne blanda y blanca ahuyentada por el
sol.
10 Y no es algo vano o encontrado nombrar al sol. Fuiste expulsada del reino del sol.

Te hacía daño permanecer mucho rato en el sol, por eso preferiste la lluvia
esa de dentro, del fondo, y la de afuera de la calle, la que empapa, lo hondo.
Las dos realidades (sol y lluvia) que salían a tu encuentro como portadoras
del desastre entre tu particularidad de creer que podías con todo y la particularidad de los demás
15 de no tomarte en cuenta. Es terrible.

Pero es lo cierto.
Es terrible, mientras sigamos individualizándonos durante el día. Con buen sol.
Sabueso. Con buen sol trabajar en equipo, mostrarnos juntos y unidos, e
individualizarnos un poco durante la noche. Con buena noche Poseidón amanece.

- 20 Con buena noche la gente que piense sola y a cada día asomada un agitar de manos y frente a frente a la mujer amada colocar un hermoso queso o un pan con mantequilla y esperar pacientemente el desenvolvimiento de los acontecimientos, con queso o sin queso, con pan con mantequilla o sin pan pero con mujer la noche te da bellas uniones y bellos símbolos que llamaremos la vida.
- 25 Aquí estás Marlene de nuevo en Febrero.
Tus años ya no se cuentan con los dedos de la mano. Tu frente se ha salido a dar una vuelta o se ha salido para siempre dejándote solo un puñado de cejas sobre la cara todas ellas ligadas de extremo a extremo a un tiempo a una calle a una melodía.
- 30 Estás aquí Marlene en Febrero. Estás en Febrero,
Marzo Abril, o Mayo, expulsada, ahuyentada, miedosa, insegura. Es así cómo te han dejado. Pero mira lo que han hecho contigo. No escogiste un camino sino que hicieron lo que hicieron contigo. No pusiste las cosas en claro desde un principio por eso las cosas ahora son como son. Y cómo son:
- 35 Tu padre postrado en una cama enfermo,
aunque sé que lo amas y lo amasijas contra tus pechos, porque lo amas como hija primera del matrimonio que contrajo nupcias allá por el año y por tu voz alegre que confiere un algo y un supuesto que allá por esos años todo era y caías entre ringleras de árboles, posadas, estambres, pistilos, para no decir flores, que recogías en tus
- 40 manos posándotelas entre las sienes abiertamente, cuando árboles, posadas, estambres, y pistilos eran todo oído para ti, Marlene.
- Pero tu padre. Alzas tu voz al cielo casi siempre por él. Y tu madre aquí con nosotros. Contesta el teléfono o lo tira. Malogra la comida y cuida a los chicos. ¿Qué chicos? Los de tu hermano. Un día los dejó en tu casa aduciendo deudas, marchándose al extranjero sin esposa. Y
- 45 la esposa se fue con otro. Y ahora ¿quién cuida a los chicos?
- Marlene. Marlene. Marlene. Marlene. Marlene. Marlene. Marlene.
- No escogiste un camino sino que hicieron los que hicieron contigo.
- Y
- 50 un gentío cruza en las aceras de tu mente, tienes el tráfico congestionado,
y
hace mucho calor. La gente toca claxon. Y las motocicletas dejan el escape libre para molestarte. Desde los carros los enanos te revisan
y
tu silueta se resiente, pide permiso y pasa.
- 55 Pasa. Pasa. Cruza un vórtice y después otro y luego otro, la gente comienza a inquietarse. Marlene cruza los vórtices con una agilidad y maestría que conmueve. Nadie da validez a sus actos. Todos se ciegan ante la evidencia de que Marlene por fin sea y venza obstáculos y se eleve por encima de sus cabezas.
- Y
- 60 un gentío cruza las calzadas, Marlene le sonrío al mundo. Está radiante, feliz ahora que se elevó por encima de los vórtices de la gente
masca-pájaros
destructores de bóvedas etc., para convertirse en algo grato.
- ¡Marlene, ten cuidado! ¡Marlene, ten mucho cuidado!
- 65 Aquí estás de nuevo en Febrero hacia el comienzo de una nueva década en la que se necesitarán esfuerzos conjuntos, mentes renovadoras, hechos cumplidos a veinticuatro horas del mandato o exigencias capataces o vértigo, liberado justo a tiempo para convertirse en algo justo. Así es.
Aquí estás de nuevo en Marzo sentada en una heladería hacia las cinco de la tarde

70 del mes en curso, lees mis versos. Estás sentada cruzando las piernas y tocando la madera. Estás sentada ensartando argollas que yo dejo fluir comúnmente continuamente. Tratas de ensartar argollas viéndote ensartada al salir conmigo o como se dice:

75 AL ACCEDER A LA INVITACIÓN QUE MUY CORTÉSMENTE TE HICE SIN TENER UN SOLO CENTAVO

Aquí estás en los meses del año, ahora, en este FLAMINGO, pájaro espectacular donde sólo tienen cabida los que cuentan con su nombre, los que se refugian en una pieza de baile, en una mesita burdelera con dos vasos de guinda. En este FLAMINGO el más barato de una ciudad que se llama Lima, en este FLAMINGO inaugurado no sé por qué, con qué razón, y con qué mentalidad.

80 Inaugurado porque un tipo heredó cierta suma con la razón que le confiere una sociedad desheredada y para una mentalidad entre edades que fluctúan entre los 21 años – con libreta electoral – y los cien años.

85 En este FLAMINGO pájaro multicolor pero oscuro que nos abrió sus alas para escondernos de una multitud insolente con hijos, maridos, esposas.

Y es este mismo FLAMINGO que nos devuelve a la Ciudad en una hora tardía.

Y es de noche. Y lo que veas ahora ya no lo verás más. Cuídate. Cuídate Marlene.

Y lo que veas, emparéntalo, y llévalo al plano de poesía.

90 Devuelta a tu casa en carramato, micro o bus, no lograste conciliar el sueño por esa gran ave FLAMINGO

ABRIL 2 Te compraste un lapicero.
MAYO 5 Todo el trayecto a tu trabajo fue removido.
Regresaste a casa sollozando.

95 MAYO 18 Miraste a la lejanía como se miran fogatas enterradas pájaros multicolores, objetos y construcciones sobre la playa soñando contigo en países extraños y si no extraños en países que se dejen ver por ti, pasearte enamorada cruzar puentes nadar cocinar, estrangular patos y asfixiar gallinas para tu hombre.

100 Miraste la lejanía. Miraste la lejanía. Miraste la lejanía.
JUNIO 1 Lees una carta sin estampillas dirigida a ti misma.

... “no puedes escabullirte ni ser la bola de fuego que cruza rauda, ni ser tantas fosforaciones a la vez que se encienden y se apagan...”
Debes ser solo eso.

105 Buenas noches. Es tu madre. Acostarse, Mañana tienes que levantarte temprano para ir a trabajar. Te gustan los perritos? Toma este. Graba tu voz aquí. Saluda a todos. Di gracias. Qué se dice? Gracias. Gracias. Sí, gracias. Siga derecho señorita, en la esquina dobla a la derecha luego a la izquierda. Dónde? Allí. Gracias. Aquí tiene señorita. Se lo envuelvo? No, gracias. Cuánto es? Aquí tiene su vuelto señorita. Gracias. Qué ocurrencia. Dónde lo dejo. Aquí, gracias

110 Qué ocurrencia. Se lo nuevo señorita? No. Gracias. No quiere que se lo mueva señorita? No. Digo, sí. De todas maneras. Gracias. Gracias. Gracias. Mil gracias a todos.

DÓNDE ESTOY?

Aquí.
115 Aquí estás Marlene devuelta por los trajines.

Al sur, un típico caso de desnutrición de los pueblos de los andes.
Marcha el mundo aquí en latinoamérica

con la voz peregrina y el apostolado del CHE GUEVARA.
Aquí estás Marlene hacia el comienzo de una nueva década.
120 Al norte, el típico caso del hambre, la desocupación, el caos.
Al este, bordeando los dos mil años, la selva.
Y al oeste, este gran mar de pescadores anchoveteros
OCÉANO PACÍFICO COSTA LARGA CUBIERTA DE ALGAS Y COCHAYUYOS
SALVAJES

125 CONCHA TU MADRE

Voy hacer ahora un acápite.

Anoche saliste del trabajo a las 8 y media, doblaste una esquina,
después otra hasta llegar a una Iglesia
que en su cúpula más alta se leía

130 LOS SIGLOS NO HAN PODIDO DESTRUIR ESTE MONUMENTO CRISTIANO
EL HOMBRE NUNCA, NI LAS PEORES INCLEMENCIAS
DE RODILLAS
DE RODILLAS
CRISTIANOS

135 Allí te esperé de pie, después de todo cómo iba a arrodillarme. Caminamos
por estas inamovibles calles y por la plazuelita San José y por
la plazuelita San Marcelo, por el filtrado abismo de las cosas inauguradas
por los círculos diáfanos al borde de la madrugada, entre la mar y morena
y los lugares favorables al ocultamiento, al desgaste y al derroche

140 de energías, por casas blancas y lugares chatos aplanados, bien envueltos
la gente clamaba por sus hijos, madres de quince años en un sentido adverso
conciliaban un sueño difícil, lo restante era ver cómo la gente deambulaba
sin un punto fijo, hombres crucificados con estacas de maderas en las manos
hombres riéndose de los hombres en genuflexiones grotescas, masillando puertas
145 y ventanas y/o grabando sus nombres en bancas de plazas públicas

y/o
mentándose la madre a voz en cuello o lagrimeando como aquel
que cruzando la Av. Abancay con su mujer y sus hijos
a una cuadra de la biblioteca nacional casi es atropellado
150 por un automóvil de placa 4-75-78-3.1969. El chofer
sólo atinó a frenar justo a tiempo. Luego vino aquel hombre
y profirió insultos graves porque casi matan a su mujer
y sus hijos. Hubo un intercambio de palabras en la que
el chofer llevó la peor parte, pero una vez que el chofer
155 puso su carro andar se asomó a la ventana gritando
CONCHA DE TU MADRE, a lo que el individuo comenzó a correr
tratando de alcanzar al automóvil, sólo se escuchó que gritó
entre sollozos A LA GRAN PUTA DE TU MADRE.

El lugar desde un inicio invadido por curiosos quedó desierto.

160 Hemos llegado a un punto fijo donde se envejece en cuestión de minutos.

Aquel hecho por lo menos nos aumentó veinte años. Veinte años más llevaremos sumados en
cuestión de minutos. Entonces uno no acumula
cien años como tiempo de una vida sino trescientos, cuatrocientos años.

Se vive pues trescientos, cuatrocientos, 1000 años y tal vez más y más y más Marlene.

165 Cierro brillantemente este acápite
cuando ya es otro día. Y lo que veas ahora ya no lo verás más.

Cuídate.

- Cuídate. Y lo que veas, llévalo al plano de poesía. Disidencias. Problemáticas que se juntan, embrollos, contumacia, contumacia, cacúmen, cacúmen
170 mejor es –OYES OYES-, mejor es hacerle frente a las cosas, ir al frente, solo tender hacia un frente.

LA DERROTA DEL ENEMIGO SÓLO SE SABRÁ AL INSTANTE
NUNCA PASADO AQUEL INSTANTE. Por eso solo debemos tender al frente.

VAYAMOS HACIA ÉL, VAYAMOS MARLENE

- 175** Vayamos preparándonos que desapareció sol, lluvias, día, noche, nubes, pájaros.
Ya nunca más contaremos con eso.

- Eso sólo constatará en la memoria. Han desaparecido, sol, lluvias, noche, día. Ahora solo contaremos con un todo. Miraremos solo una realidad poblada de seres humanos, realidad humana. Porque el enemigo
180 nos atosiga de nubes, árboles, y pájaros y allí es justo donde no debemos tender. Sol, nubes, árboles y pájaros fueron creados para nombrarlos en su inicio pero no más, nunca más.
Tendamos Marlene este puente de orilla a orilla.
Tendamos esta edificación como un puente por donde
185 los seres humanos crucen hasta la otra orilla donde nos esté esperando la REVOLUCIÓN

Apura/ es la vida
Apúrate/ Marlene

(Jorge Pimentel, 1970)

prima julianne

- ella hizo muy rápido el camino desde berkeley a detroit
allí peleó junto con los negros y ubicó bombas en la motown allá por el 67
época de sus diecinueve floridos años
en que morir no significaba nada
- 5** en harlem quiso ser negra
y en red-star reservation un piel-roja más
ella intentaba tocar a la gente a través de un muro de cristal
hasta que conoció a ed
ella pensó es un licenciado del viet-nam
- 10** algo especial algo especial
- con él creyó tener el mundo hecho un nudo en su cintura
pero ed sólo sirvió en una base de operaciones
y nunca escuchó silbar una bala en el frente
y su mirada era aún ingenua
- 15** y su forma de ver el mundo también
hasta que su vida se hizo insoportable al lado de julianne
no creyó conocer ni sentir nada
pues todo lo convertía ella en nudos
o en cadenas de dudas
- 20** dudas detrás de dudas
y falsas interpretaciones
- ella para entonces gritaba
que cuanto comía sabía a nada
que las fresas y uvas a cera

- 25 que todo cuanto había detrás de una valla bicolor ya no le interesaba y gritaba y gritaba
y culpaba a ed de haber arruinado su vida
y salió a las calles como una loca a tocar a la gente
y a hablar con los mendigos
y aprender oficios pequeños en los que prodigaba sonrisas indulgentes
- 30 a sus sencillos maestros
y cariño impostado para sus hijos
y cuidadosas anotaciones de cumpleaños y aniversarios
en su atiborrada agenda
hasta que se dio cuenta que estaba embarazada
- 35 y regresó donde ed.

y quiso a ed como creyó quererlo
y aun cuando wounded-knee había estallado
y hubo quema de trigo excedente en lugar de donarlo a los pobres
y la woman-liberation abría aún más las piernas al sentarse desaprensivamente
- 40 ella cuidó de ed y fue como su esclava
y lo invitaba a acariciar su cada vez más abultado vientre
pero ed ya no era ed más

ni era ed el mismo
él dejó una pensión asegurada para julianne y para quien mierda tuviera que venir y se largó
- 45 se marchó al Canadá a tumbar árboles
a fornicar cada sábado religiosamente
y hacer de su vida
nada especial nada especial

oh julianne julianne
- 50 no sintió asco al limpiarle el culito a su pequeña hija
ni aquella tierna repugnancia al cambiarle de pañal
y darle el pecho le producía la misma emoción que discar un aparato telefónico

julianne julianne
dónde has llegado querida
- 55 dónde has llegado con tu pálido amor
*he llegado hasta ed en ontario
a sus pies con un tiro en la sien
como un árbol que nunca ha enraizado
como un árbol que nunca copó*
- 60 julianne al morir sintió todo de golpe
la sonrisa de ed que era más triste
sintió las manos y los pechos tan llenos tan llenos
sintió cariño en miles de palabras de agradecimiento y de dios te guarde señora
y sintió verdadero asco y verdadera ternura
- 65 cuando julianne murió

(Raúl Mendizábal, 1980)

Sin que estos poetas mantengan necesarias relaciones determinantes entre sí, se pueden apreciar, en los tres ejemplos, la preferencia por el tono conversacional, el coloquialismo y una tendencia a la narrativa evidente no solo en la extensión de los poemas -verborrea de los versos-, sino en el proyecto que implican estos textos. Los tres poemas narran si no una, diferentes aspectos de la historia que se entretienen a partir de una acción principal:

Para “Del infante difunto”, la narración gira alrededor de diferentes puntos de la infancia que se rememoran para repensar temas vitales que no se comprendían durante la inocencia: la muerte, el mundo adulto, las relaciones familiares, el amor, etcétera. En “Sinfonía en Marlene”, los versos se expanden más que en ninguno de los otros dos y el carácter narrativo se amplía (y no solo en la cantidad de versos: más de 185). Desde que en el título se alude a una sinfonía, el ritmo en que fluye la narración de Marlene asociada a diferentes aspectos de una experiencia vivencial determina el flujo de su contenido en versos largos por momentos y partes cortas, en otros casos. Aunque “prima julianne” sea el más breve de los tres poemas,³⁰⁹ resulta evidente también que la narración se afianza en la vida de la prima del título, quien desarrolla sus opciones vivenciales en relación con Ed. La narración de los encuentros y desencuentros de la pareja permite a la voz poética familiar desarrollar reflexiones respecto de momentos cruciales de la sociedad y no solo de dos individuos. Julianne, así como Marlene, se expanden en la connotación de cualquier experiencia vivencial. El tono conversacional se mantiene en cada uno de los ejemplos a partir de la bien sugerida relación entre la voz poética y los protagonistas evocados. En el caso de Hinostroza, el poema parece manifestar un tono conversacional que narra los pasajes desde los que se observa no solo al padre, sino a la familia y al entorno, a partir de una percepción infantil que describe la pérdida de la inocencia revistada. Las aparentes anécdotas y pensamientos comunes concluyen en la reflexión del mundo adulto desde el que también se fija la voz poética a través del recuerdo de los pasajes aleatorios que configuran su infancia. El texto permite insertar discursos ajenos dentro de sí mismo (uno entre los versos 10 y 16, y el otro entre los versos 32 y 38). Hay, también, una apelación al interlocutor y la necesidad de extraer y reorientar el contenido del poema hacia la realidad objetiva y circundante. Por eso, el poema de Hinostroza, no

³⁰⁹ “Del infante difunto” posee 849 palabras; “Sinfonía en Marlene”, 2071 palabras; “prima julianne”, 499 palabras.

solo se expresa desde una voz poética -por momentos en plural- que se orienta directamente a un “tú”: “Las aguas ferrosas que calentaban tu cuerpo” (v. 3), “y llevábamos nuestra infancia” (v. 5), “No volverás a aquello, ni hallarás ese patio” (v. 24), sino que se aprecian constantes expresiones retóricas que designan un interlocutor: “¿Recuerdas?” (v. 2 / 70), “recuerdas ahora?” (v. 31), “ahora recuerdas?” (v. 32), El discurso sugerente “una gran ola salió del río cuando tú nacías” (v. 11), “Sus más jóvenes hijos eran muertos en un aluvión de piedra y lodo” (v. 53-54) y la apelación a nombres concretos como “El Huascarán nos miraba” (v. 14-15), alrededor del recuerdo entre figuras de panteón permiten reordenar el texto en relación con el aluvión de Yungay que contextualiza el poema. En el caso de Pimentel, la voz poética mantiene el tono conversacional con Marlene, quien se convierte en el constante vocativo, además de protagonista, y de reencarnar metafóricamente diferentes aspectos de la realidad. Desde el “prólogo” al poema (aspecto narrativo), se insinúa que Marlene no solo es la joven, individualizada, sino que implica un “tú” (que puede alcanzar al lector, por cierto), una generación, una época, una nación. De tal manera que el nombre evocado sobre el que y con el que se desarrolla la disertación se transfigura en la metáfora necesaria para comprender hasta un lado político, común, social, colectivo de las reflexiones puesto entre paréntesis con ironía: “poema comunismo”. “Pero mira lo que han hecho contigo. No escogiste un camino sino que hicieron lo que hicieron contigo” (v. 32-33), el yo poético se aproxima a Marlene y la individualiza, así como se permite observarla desde el exterior. La invocación a ella misma es más que constante y alcanza su clímax en el verso 46, donde la llama siete veces seguidas por su nombre. Como en el poema de Hinostroza, se revistan puntos concretos de una aparente vida de Marlene para resaltar cuestiones consuetudinarias de la experiencia común vivencial: “Cuidate. Y lo que veas, llévalo al plano de poesía. Disidencias. Problemáticas que se juntan, embrollos, contumacia,

contumacia, cacumen, cacumen mejor es -OYES OYES-, mejor es hacerle frente a las cosas, ir al frente, solo tender hacia un frente” (v.168-171). En cuanto al poema de Mendizábal, lo conversacional narrativo se desarrolla a partir de y con la figura metafórica de la prima Julianne. Ella es evocada por momentos de manera directa, sobre todo en los versos 49 y 53, aunque en la mayor parte del poema la aproximación a Julianne se realiza desde una perspectiva objetiva de la tercera persona; es decir, que la carga narrativa de la vida de la prima, pesa más en este poema que la voz que conversa con los personajes de los dos poemas anteriores (el de Hinostroza, una posible autorreflexión o, en su defecto, una serie de confesiones sobre la base del recuerdo del yo poético a uno de los hijos, acaso un hermano; el de Pimentel un coloquio con Marlene). El tono de los tres textos convoca al lector justamente por el tono conversacional que desarrollan. Así como en los dos primeros,³¹⁰ en el de Mendizábal, los nombres propios de lugares (Berkeley, Detroit, Harlem, Vietnam) contextualizan la realidad y la cuestión social (motown, wounded-knee, woman-liberation) que pretende evocar Julianne. Y, como en el de Hinostroza, se inserta un discurso -esta vez en cursiva- ajeno al principal de la voz poética como un efecto narrativo (v. 56-59). Pimentel apela a este recurso de manera más atomizada y a partir, muchas veces, de distinta tipografía. El discurso coloquial es evidente en el lenguaje de los tres poemas, de manera que los ejemplos que citaremos han sido escogidos deliberadamente por su cualidad radical. Hinostroza: “De este destino diré hoy que lo vi crecer” (v. 84). El discurso coloquial se encuentra referido en este verso por la sintaxis que repite el objeto directo a partir del pronombre “lo”, porque se le refirió por

³¹⁰ Como se ha mencionado, el espacio evocado por el poema de Hinostroza en el que se explicita el nombre emblemático de la montaña “Huascarán”, posee un carácter rural que remite indirectamente al departamento de Áncash (más allá de los datos biográficos, que indican que el padre del poeta, Octavio Hinostroza, tuvo su origen en este departamento del Perú. De allí que el juego biográfico proponga la posibilidad de hacer del padre un hijo y reconstruir su infancia desde la adultez. (Hinostroza, 2012, pp. 11-20). En el caso de Pimentel, se precisan las coordenadas urbanas desde el verso 5: “Y Lima-Perú en sus piletas secas” hasta alcanzar el centro de Lima por la referencia a la Av. Abancay (v. 147), por ejemplo.

adelantado: “De este destino”. Se trata de una “incorrección” normativa bastante común en el discurso cotidiano. Asimismo, la elección del verbo “decir” en futuro, en lugar de otras formas más alturadas y la expresión en frases relativas “que lo vi crecer” resultan marcas evidentes de la oralidad y del coloquio que inunda el tercer periodo de nuestra poesía. Pimentel: “CONCHA TU MADRE” (v. 125), CONCHA DE TU MADRE (v. 156), A LA GRAN PUTA DE TU MADRE (v. 158); además de aplicar las mayúsculas que resaltan las groserías, el autor da cuenta de ellas directamente en el poema más de una vez. Mendizábal: “no sintió asco al limpiarle el culito a su pequeña” (v. 50), como la “lechecita” (referida inocentemente al semen) en el verso trigésimo tercero del poema de Hinostroza, Mendizábal apela al castellano coloquial para enfatizar la palabra poco altisonante “culito”. Estos tres breves ejemplos son botones de muestra del estilo coloquial que comparten los tres poemas. A través de él, la identificación del lector resulta más concreta.

Por otro lado, un cercano vínculo a lo popular insufla el universo poético de los tres poemas. El poeta cultivado ha quedado de lado, para ceder el lugar a una voz cuestionadora, no solo de la tradición poética, sino de la tradición en el ámbito social. La condición rural, familiar, asociada al discurso de la inocencia infantil hacen de “Del infante difunto” un poema expresado por una voz poética que reflexiona y evoca, pero que se permite cuestionar los rituales religiosos que acaso obnubilan la mirada inteligente de lo natural y aplican las censuras: “Las campanas del ángelus nos doblaban las rodillas, y de la muerte sabíamos que era una bella palabra. Sí, porque mirábamos a los púlpitos de arcilla achacosa en donde dormitaban ángeles bonachones, y nosotros sabíamos llevar el domingo en los hombros, como una prenda nueva” (v. 19-23). Por su parte, en el poema “Sinfonía en Marlene”, la situación comunicativa se enmarca en una anécdota aparentemente popular: la percepción de un admirador por una joven mujer de clase

media que trasiega su vida cotidiana a partir de diferentes circunstancias cotidianas. Asimismo, la actitud cuestionadora se radicaliza en diferentes formas, pero en su mayoría converge en la disposición en la que se encuentra determinada la vida moderna. Hay también ecos lejanos de un rechazo religioso o moral: “Fuiste expulsada del reino del sol” (v. 10); el cuestionamiento, por ejemplo, al insinuar los problemas laborales: “Los ocho trabajos que tenía la perdían así desbocadamente” (v. 4); o lo disfuncional en la familia: “¿Qué chicos? Los de tu hermano. Un día los dejó en tu casa aduciendo deudas, marchándose al extranjero sin esposa. Y la esposa se fue con otro. Y ahora ¿quién cuida a los chicos? (v. 43-45). Por último, en el poema “prima julianne”, se incide también en el mismo aspecto que el de Pimentel: la manera en que la vida termina disponiéndose para las personas comunes. El cuestionamiento no se encuentra en el amor, sino en la metáfora colectiva que connota los diferentes momentos en la búsqueda del sentido de la vida de la protagonista: la búsqueda de justicia social: “allí peleó con los negros y ubicó bombas en la motown allá por el 67” (v. 2), el altruismo: “en harlem quiso ser negra” (v. 5), las expectativas en una pareja: “ella pensó es un licenciado del viet-nam algo especial algo especial” (v. 9-10), el desamor: “hasta que su vida se hizo insoportable al lado de julianne” (v.16), el compromiso marital a causa del embarazo: “y lo invitaba a acariciar su cada vez más abultado vientre pero ed ya no era más ed” (v. 41-42), la frustración. Los tres textos abordan los avatares de la vida, experiencias vitales, típica temática de la poesía conversacional, pero no desde una perspectiva filosófica o existencialista, sino desde una cotidianidad en la exposición de escenas que permite un flujo popular con el que se convoca al lector. Es evidente que estos poemas del tercer periodo han marcado un cambio en el rumbo de la poesía en lo que apreciamos como un tercer periodo. Se alejan de las percepciones más abstractas de la generación del 50 sobre el tema y se prolongan convergencias literarias determinantes, como, por ejemplo, el discurso

conversacional entre estos poetas. Allí quedan como libros emblemáticos del tercer periodo *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) de Antonio Cisneros, *Poemas de entrecasa* de Manuel Morales, (1969), *Contra natura* (1971) de Rodolfo Hinostroza, *Un par de vueltas por la realidad* (1971) de Juan Ramírez Ruiz, *Archivo de huellas digitales* (1985) de Eduardo Chirinos, *El huso de la palabra* (1989) de José Watanabe, *Monte de goce* (1991) de Enrique Verástegui, *Pastor de perros* (1993) de Domingo de Ramos, el póstumo *Mentadas de madre* (2008) de Pablo Guevara, por citar solo algunos ejemplos al azar.

4.3.1 Primer factor del periodo: hegemonía del estilo conversacional

También conocida como “poesía coloquial” (Alemany), “poesía comunicante” (Benedetti), “realismo coloquial” (Pacheco), “poesía exteriorista” (Coronel Urtecho), el término “conversacional” con el que se relaciona a la tendencia de la década de 1960 en Latinoamérica, ha sido teorizada y bautizada por Roberto Fernández Retamar y estudiada, entre muchos autores, por Carmen Alemany Bay, quien incluso la postula como un movimiento. Aunque la poesía conversacional parece haberse incubado en Latinoamérica desde los años de la vanguardia, se consolida como un estilo novedoso y determinante en nuestra lírica peruana recién en los años sesenta, como sucedió también en otros países, con poetas como Jaime Sabines, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Juan Gelman, por citar algunos nombres. En su ensayo “La otra vanguardia”, José Emilio Pacheco (1979) expone una teoría que sostiene el rol que cumplieron tres poetas: Salomón de la Selva (nicaragüense, 1893-1959), Salvador Novo (mexicano, 1904-1974) y Pedro Henríquez Ureña (dominicano, 1884-1946), como precursores de la poesía que nos convoca en este punto. Para Pacheco, la antipoesía y la poesía conversacional tienen su origen en una perspectiva lírica que ha superado el modernismo canónico y que comienza

a desarrollarse a partir de esa triada de poetas que manifiestan un corte realista que se nutre del “modernism” anglosajón. Por ello, el paralelismo con la vanguardia y sus ismos es evidente, porque tampoco constituyó parte de ella. A diferencia del surrealismo, por ejemplo, en poemarios como *El soldado desconocido* (1922) de De la Selva, se manifiestan anticipadamente rasgos que se desarrollarán -como se verá en este trabajo- en los poetas de la década del sesenta: la representación degradada del mismo poeta; el interés por la realidad circundante y, en este caso, la guerra;³¹¹ el coloquialismo; la incorporación del prosaísmo de la “New poetry”. Lo mismo destaca Pacheco sobre Novo y Henríquez Ureña, quienes se interesaron por difundir y traducir la poesía norteamericana con obras como *Antología de la poesía norteamericana moderna* (1924) y “Panorama de la otra América: veinte años de literatura en los Estados Unidos” (en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928), respectivamente. Y en su propia obra lírica, estos autores desarrollaron la dicción poética angloamericana, tal y como los modernistas extrajeron aspectos de los estilos franceses. El vínculo que entabla José Emilio Pacheco entre estos tres poetas de los años veinte y la poesía de la década de 1960 confirma una vez más que la lírica, como cualquier otra arte -que se aprecie desde la historia específica que la convoque-, resulta ser una evolución más sutil de lo que a veces se muestra con el canon.

Una de las voces más importantes sobre la teorización de la poesía conversacional -si no, además, la primera voz- es la del cubano Roberto Fernández Retamar. Sus teorías sobre la gestación y caracterización de esta poesía se encuentran en su ensayo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”³¹² incluido en *Para una teoría de la literatura*

³¹¹ Nótese la relación en este sentido entre los poemas de Antonio Cisneros sobre la violencia, por ejemplo, en Vietnam, y el libro de Salomón de la Selva que reúne la reflexión sobre el tema en una obra concreta.

³¹² Este artículo de Fernández Retamar es importante, además, ya que brevemente discute aspectos relacionados con la periodización, con la valoración de las categorías “generación” y “posmodernismo” cuya aplicación en nuestra historia de la lírica peruana también se encuentran cuestionadas en esta tesis.

hispanoamericana, publicada en 1995 como la primera edición completa de los textos que venía reuniendo en apariciones conjuntas como libro desde 1975. En el prólogo general de esta obra, deja claros sus vínculos con una teoría “contrahegemónica”, pero abierta al debate y al encuentro con autores modernos importantes como Wellek, Reyes, Said, Derrida, entre otros. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” fue originalmente una conferencia dictada en 1968 en la Casa de las Américas. Fernández Retamar inicia su texto explicando la situación que generan sus reflexiones. En 1957, dictó una charla sobre la poesía hispanoamericana “actual” en la cual reconoció dos generaciones: la de Vallejo, Huidobro, Borges, Guillén y Neruda, por un lado; y, por el otro, la de Lezama Lima, Paz y Diego, a los que llamó “los poetas trascendentistas”. *Ad portas* de los años sesenta, en esa conferencia, el crítico indicó que ya se notaban rasgos de la nueva poesía hispanoamericana que se concretarían en la generación de poetas “jóvenes” como Alejandro Romualdo, Jorge Enrique Adoum, Juan Gelman, Roque Dalton, José Emilio Pacheco; pero, sobre todo, en dos fundamentales de la generación de Paz y de Lezama Lima: Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Uno de estos rasgos elementales lo constituía lo conversacional, “raíz de la poesía de los próximos años”, según Fernández Retamar. Aunque el autor se apoya en el concepto “generación”, procede inmediatamente a hacer la aclaración de la manera utilitaria con que la aborda y realiza una digresión para cuestionar la aplicación de esta categoría con fines determinantes de periodización.³¹³ En primer lugar, las generaciones suelen aplicarse para otorgar jerarquías de valor entre distintos poetas, cuando únicamente lo que se busca con

³¹³ “Cuando me valga del término *generación*, voy a utilizarlo sin ningún sectarismo cronológico, y teniendo en cuenta la existencia de esas épocas poéticas y no poéticas en el interior de las cuales aquellas se interpretan.” (Fernández Retamar, 2013, p. 162). A pesar de sus observaciones, Fernández Retamar se desliza en la tentación de acomodar “generaciones” en décadas; así, en la nota 2 de la misma página alude a “integrantes de la generación de 1940”.

ellas es diferenciarlos. En segundo lugar, explica que los cambios de estilo no implican necesariamente cambios generacionales.³¹⁴

Para desarrollar el concepto “antipoesía” que derivará en la referencia de lo conversacional, el crítico cubano regresa a la relación entre los poetas chilenos Neruda y Parra. Con la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954, Parra inicia una “corriente” poética: la antipoesía. Cuando el crítico se pregunta contra quién se erige la antipoesía, se responde sin duda que es “antiNeruda”. De tal forma que Fernández Retamar construye una analogía entre los movimientos *pre* y *pos* para explicar el principio de la antipoesía aplicado a diferentes momentos de la producción poética hispanoamericana. Así, el posmodernismo (sobre el que el crítico proporciona varios ejemplos, pero ninguno que calce con la realidad peruana),³¹⁵ que sigue al modernismo, procura rechazar a este último como parte de una constante (explicada también por Octavio Paz en la naturaleza pendular de ruptura y tradición poéticas en *Los hijos del limo* o en *El arco y la lira*) que también se refleja en la generación de Parra: la reconocida posvanguardia. Entonces, la poesía de posvanguardia de Parra aplica la antipoesía para negar el estilo anterior: la vanguardia donde se enmarcaba Pablo Neruda. Los movimientos reconocidos como “pos” encarnan una semejanza: un estado “en contra”, una reacción. Hay, de esta manera, una antipoesía que se erige contra el modelo anterior en la evolución del proceso poético. El posvanguardismo resulta, para Fernández Retamar, la antipoesía por antonomasia.

³¹⁴ Este es también nuestro cuestionamiento sobre la división en generaciones de diez años cada una para nuestra última etapa de la poesía peruana.

³¹⁵ Para explicar el posmodernismo como etapa contraria a la prédica de la poesía modernista, Fernández Retamar propone ejemplos desde el análisis de Federico de Onís, quien caracteriza este periodo en la poca “originalidad individual creadora”, “la desnudez prosaica”, “la ironía” y “el humorismo”; todos estos rasgos que no se pueden aplicar como rasgos absolutos a Eguren, Valdelomar o el primer Vallejo, quienes suelen ser ubicados como nuestros posmodernistas. Al contrario, estos tres poetas reconocen el vínculo con el modernismo, a pesar de sus variantes, y su poética no resulta demasiado alejada del tono modernista. De tal manera que aplicar la teoría de que existe un posmodernismo poético peruano como ejemplo de antipoesía modernista nos parece, en lo personal, exagerado. Remítase al capítulo anterior a este sobre la primera mitad del siglo XX de nuestra tesis.

Al explicar el carácter de esta antipoesía particular de Nicanor Parra en el posvanguardismo, se indica la prescindencia de toda retórica y la sustitución de un vocabulario poético gastado para engendrar expresiones coloquiales comunes (con rasgos de informativo periodístico o de léxico burocrático) cuyo contexto suele ser “conversacional”. Según el crítico cubano, el término proviene de Pedro Lastra (de su artículo “La generación chilena de 1938” publicado en 1966). Sin embargo, Fernández Retamar aclara que la propuesta de Lastra no arroja luces sobre la poesía de Parra de ese momento, sino de cualquier estilo poético o literario que siempre ha introducido la forma de hablar de su momento para reemplazar un supuesto vocabulario poético gastado. Para aclarar mejor lo conversacional en la antipoesía de Parra, el autor analiza los rasgos constitutivos inherentes a este estilo. En primer lugar, distingue la influencia de la poesía anglosajona (clara en nuestros poetas de los años sesenta a quienes reconocemos como nuestros primeros poetas conversacionales). Sobre este sustrato, se expande la aproximación entre el verso y la prosa (que consiguen de manera aventajada nuestros poetas de los años setenta); mejor aún, entre el verso y la “conversación”. Casi al final del texto, añade un punto más, muy importante, para colegir el carácter de lo conversacional: la tendencia hacia un nuevo realismo, que, consideramos, expresan perfectamente tanto “Hora Zero” como “Kloaka”, entre nosotros. Para Fernández Retamar, esto es lo que caracteriza a la poesía de Parra: se expresa como conversacional antes que como antipoesía. Para finalizar, a modo de resumen y aclaración de los dos tópicos, el crítico explica las diferencias entre poesía conversacional y antipoesía, que, finalmente, son un intento de renovación de la poesía latinoamericana, es decir, comparten el mismo proyecto, pero desde dos perspectivas semejantes, no iguales.

Antipoesía

- Se define negativamente

Poesía conversacional

- Se define positivamente

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Tiende a la burla, al sarcasmo • Descreimiento • Sentido demoledor contra el pasado • Señala la incongruencia de lo cotidiano • Engendra una retórica cerrada en sí misma y transmisible | <ul style="list-style-type: none"> • Tiende a lo grave, no solemne, no excluye el humor • Creencias políticas (y religiosas) • Crítica al pasado, pero a la vez cierto tono positivo que no lo descarta en su forma de apreciar el presente y derivar al futuro • Señala la sorpresa o el misterio de lo cotidiano • Engendra una retórica que difícilmente se encierra en fórmulas, abierta a nuevas perspectivas |
|--|---|

De tal manera que la poesía conversacional se consolida en la década de 1960 y no como un tono discursivo, sino como la representación de la relación entre la manifestación de la realidad y la voz poética que evidentemente se desencadena del vínculo entre lo social y la experiencia vivencial del poeta mismo. Son nuestros poetas peruanos, “los nuevos”, los encargados de insuflar los novedosos vientos que los alejan del periodo anterior. A partir de ellos discurre el tono conversacional, apelar al lector y vincularlo (técnica que comparte con la narrativa), presentar un “nuevo realismo” (que probablemente acabó con la odiosa distinción de la poesía del periodo anterior entre “puros” y “sociales”)³¹⁶ establecido por una tendencia con un fin teleológico de asociar el universo interior de la voz poética con un contexto temático -incluso fuera de la obra y próximo a la realidad- de manera que se expanda la connotación lejos de lo confesional, apuesta deliberada por

³¹⁶ Carmen Alemany cita un comentario de Mario Benedetti: “Yo empecé a escribir este tipo de poesía [conversacional], en *Poemas de la oficina*, porque en Uruguay y Argentina se escribía una poesía de evasión y hermética y esta retórica no gustaba nada. No los escribí contra esa poesía, solo que no me sentía cómodo con esa retórica”. (Alemany, 1997b, p. 52). Quizá esta haya sido también la mirada que se tuvo sobre los poetas puros de la generación del 50 y uno de los motivos de distinción concretos de los nuevos poetas de la generación del 60.

el coloquialismo y la oralidad,³¹⁷ aplicación de diferentes registros y códigos lingüísticos (inserción de frases hechas, de citas de diferentes orígenes, por ejemplo), derivado de esto último se aprecia una continua exploración de las posibilidades de la lengua, y la implantación -dentro del poema- de textos no considerados parte de la lírica con lo que se amplía la intertextualidad de la poesía con otros “géneros” o especies. Si bien es cierto se aprecia una manifestación de base contra la injusticia, la evolución en la manera de trabajar el componente social en el propio discurso desarrolla una interesante evolución conforme lo siguen practicando las generaciones del 70 y del 80, hasta su relativa difuminación durante la generación del 90.³¹⁸

Acerca de las influencias de la poesía conversacional, la transmisión de las obras de T.S. Eliot y de Ezra Pound, sobre todo, al inicio de esta manifestación fue fundamental. De la misma manera jugó un importante rol la posición acerca de la revolución cubana. En cuanto a la figura de Nicanor Parra, este dio el impulso con la antipoesía que, como se aprecia en el cuadro, evolucionó hacia lo conversacional. Según acota Mario Benedetti, “la realidad nos influyó a todos” (Alemany, 1997b, p. 51) y esto cuenta, apreciablemente, para las siguientes hornadas de poetas. Y, aunque los temas realistas definitivamente se entrelazan en sus poéticas, se aprecia también una cuota de ironía y de humor que

³¹⁷ Cabe mencionar, que a diferencia de lo que acontecía en Latinoamérica, “los poetas españoles no se interesan tanto en explorar los poderes poéticos del habla coloquial –la música de la conversación, decía Eliot- como en renovar la canción tradicional”. (Octavio Paz, 2014, Tomo I, p. 381). Una vez más, la lírica española quedaba fuera del norte referencial directo de nuestros poetas, a pesar de un grupo que, inicialmente, mantuvo la línea española, incluido Javier Heraud.

³¹⁸ Remitimos al debate Chueca – Yrigoyen sobre el tema que se retomará también en este capítulo. Además, hay que valorar la opinión de Alemany (1997b) sobre lo que determinaría también un giro hacia un nuevo periodo en vista de los cambios también de los escritores del tercer periodo en cuanto al “nuevo sentir solidario”: en estos días, desde el descrédito de determinadas realidades que estamos viviendo, la creación de aquellos poetas de los años 60 se ha plegado hacia formas de creación más íntimas y personales. Por ejemplo, el libro de Marco Martos, *Musas del celuloide* (2016), más ligado a un homenaje personal, que versa sobre las heroínas del cine. Sin embargo, se encuentra en el marco del carácter conversacional en la medida en que continúa introduciendo al lector en “la mitología popular” (Alemany (1997a): “introducen la mitología popular: canciones de moda, referencias que proceden del cine, etc.” (Alemany, 1997a, p. 12). Por cierto, Alemany asume la “poesía coloquial” como un movimiento de nivel latinoamericano (1997a, p. 9), mientras que nosotros la abordamos como parte de lo conversacional que determina uno de los factores del tercer periodo de la lírica peruana del siglo XX.

establece la diferencia en esta nueva producción lírica. De esta manera, no solo se desacraliza la figura alejada del poeta y de la poesía (recuérdese las metáforas del modernismo, durante nuestro primer periodo, para la poesía y el poeta), sino que se aproxima al lector mismo.³¹⁹

La crítica ha destacado en innumerables textos las características de lo conversacional en los poetas de la generación del 60. Uno de los ejemplos de mayor capacidad de síntesis de lo mencionado anteriormente es el célebre poema de Luis Hernández “Ezra Pound: cenizas y cilicio”, del libro *Las constelaciones* (1965), donde claramente se aprecia la veneración por Pound,³²⁰ pero, además, el sugerente coloquialismo de la segunda parte que contrasta con el aparente distanciamiento objetivo de la primera. Asimismo, se inicia con el idioma inglés y se insertan frases y citas (además en latín). El tono confesional y conversacional se muestra de manifiesto inmediatamente en la segunda parte como contraste de la primera.

Ezra Pound: cenizas y cilicio

1

Tower of Pisa
Alabaster and not ivory. Y eterno,
Para ferias de fascistas
Quien la canta.

5 Y ebrio ya de belleza y en demencia
(Puede ser que sus ojos sean nuestros)
Rojo mar y el adriático crepúsculo
Y dos guerras herrumbradas en su frente:
Frente a la lívida amenaza de la historia:

*Influencia del “modernism”
anglosajón encarnado en la figura
de Ezra Pound.*

Apelación a frases en inglés

*Plural que indirectamente convoca
al lector
Referencias indirectas a hechos
históricos, más allá del castigo que
recibe Pound por su actitud*

³¹⁹ Regeneración del lenguaje hacia la claridad (mediante la recuperación del habla de la conversación) y, con ello, una evidente y explícita aproximación al lector son, para Carmen Alemany, los dos elementos de “mayor hallazgo de la poesía conversacional”. (Alemany, 1997b, p. 52). Nótese cómo el abandono de estos elementos en pos de una expresión subjetiva nuevamente conduce a los poetas del siguiente periodo hacia un nuevo hermetismo en formas diversas.

³²⁰ Lo mismo se podría afirmar, a partir del irónico y sugerente título, del poema de Hernández “Cantos de Pisac” en clara referencia a los *Cantos de Pisa* del poeta norteamericano.

- Ezra Pound,
10 Ezra
 Y su ejército perenne en pie
 De muerte. *colaboracionista con el fascismo
 durante la segunda guerra mundial*
- Torre de Pisa
15 Et cinis et cilicium. *Referencia del título en latín*
- 2**
- Ezra:
 Sé que si llegaras a mi barrio *Materiales cotidianos*
 Los muchachos dirían en la esquina: *Convocatoria indirecta al lector*
 Qué tal viejo, che' su madre, *Coloquialismo y expresión vulgar*
20 Y yo habría de volver a ser el muerto
 Que a tu sombra escribiera salmodiando
 Unas frases ideales a mi oboe.
- El milagro se oculta entre lo oscuro
 Donde olvido y memoria son tan sólo
25 Los reflejos de lo áspero y amado,
 La ilusión que ha surgido de enebro
- Duramente recuerdo tus poemas,
 Viejo fioca, *Coloquialismo y actitud
 desmitificadora incluso del poeta
 mismo*
 Mi amigo inconfesable.

Por supuesto, el empleo de coloquialismos se puede apreciar desde mucho antes que el primer periodo; probablemente desde la vanguardia, cuando Vallejo, por ejemplo, apelaba a ellos en poemas emblemáticos como “A mi hermano Miguel”, el cual también posee un tono confesional y conversacional. El coloquialismo se registra en él, pero en espontáneas expresiones de oralidad como en los versos finales del poema citado: “Oye, hermano, no tardes/ en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.”³²¹ Sin embargo, la ironía

³²¹ Carmen Alemany afirma la importancia de Vallejo en este aspecto: “Vallejo, sin duda, es el poeta que más mella dejará en la formación literaria de los poetas coloquiales y, muchas veces, el espíritu del escritor peruano traspasará la frontera de sus versos y se inmiscuirá entre los versos de sus herederos” (Alemany, 1997a, p. 56). Quizá esta sea una razón más, para que ni siquiera los poetas de Hora Zero se hayan atrevido a desconocer la importancia de Vallejo y, hayan reconocido su influencia ante su representación coloquial de su propia realidad. Asimismo, José Antonio Mazzotti rastrea la norma popular en la poesía culta peruana y encuentra inicios del uso del coloquialismo desde *Baladas peruanas* (poemas escritos antes de 1918 y publicados póstumamente en 1935) de González Prada y, por supuesto, no solo en *Los heraldos negros* de Vallejo, sino en sus siguientes libros de poemas. Mazzotti (1990), p.

que encarna el decimonoveno verso en la segunda parte del poema con el tono desmitificador de la figura de un Pound³²² “recontextualizado” y actualizado dentro de un barrio limeño -aquí el sociolecto es fundamental-, es decir, en la realidad peruana; esto implica un paso novedoso, en la manifestación de nuestra lírica.

Concretamente, estos poetas tratan de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema. Se elabora una escritura a partir de lo que habitualmente se ha considerado como extrapoético, tanto en materia como en el lenguaje del poema, creando una poesía realmente popular, ajena al populismo programático que se ha realizado en más de una ocasión. El texto se vuelve ambivalente y queda asumido y a la vez sometido a una sabia y consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad. Semántica y léxicamente, en las composiciones resalta el carácter cotidiano; se reproducen formas sintácticas o esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares y llanos relativos a la vida cotidiana, lo que lleva la incorporación de palabras malsonantes, maldiciones, juramentos, etc. (Alemany, 1997a, p. 12).

Después del primer periodo encausado por el modernismo -e incluso dentro de la propia evolución de algunos poetas representativos de él-, constantemente ha habido rasgos del discurso coloquial en la poesía en diferentes medidas, pero la hegemonía de lo conversacional se siente intensamente en este tercer periodo debido a la influencia del componente añadido: lo anglosajón. En una entrevista con Roberto Fernández Retamar, Carmen Alemany incide en el tema de lo coloquial que distingue los primeros momentos de la poesía conversacional.³²³ Sobre este punto Fernández Retamar explica:

156. También, en Mazzotti (2007), p. 89, además de Vallejo, cita al grupo “Orkopata” y a Carlos Germán Belli como ejemplos concretos del discurso coloquial en nuestra poesía. Una recopilación de todo esto se ubica también en Mazzotti (2002) pp. 61-63.

³²² Compárese con la irónica “recontextualización” que realiza Antonio Cisneros de la figura de Marx (“viejo aguafiestas”) en una metonimia del comunismo en el poema “Karl Marx died 1883 aged 65”.

³²³ La investigadora de la Universidad de Alicante, el término apropiado para distinguir a estos poetas es “coloquial” antes que “conversacional”, porque este último refiere al tono en el que lo coloquial se aplica en los poemas: “lo inadecuado sería utilizar solo el nombre de “conversacional” para una poesía que no solo trata de acercarse al tono característico de la conversación, sino que también utiliza materiales que han venido siendo dominio de la prosa” (Alemany, 1997a, p. 30). Sin embargo, desde nuestra opinión, lo

¿Qué es lo que ocurre en esta pendularidad del arte? Llega un momento en que las formas que vivifica la poesía se vuelven retórica. Hace tiempo que hay una suerte de reacción contra esta poesía coloquial y se busca una poesía distinta, pero realmente se va y se viene. La poesía se mueve oscilantemente, [...] en muchos poetas, esta poesía -la coloquial- fue, digamos, subversiva. En otros -o en alguno de los mismos- se volvió retórica, en consecuencia, convencional, y hasta bufonesca. (Alemany, 1997a, p. 213).

La poesía conversacional se ha consolidado en nuestra lírica a partir del desarrollo de una inobjetable relación de obras. Desde su concreta manifestación desde los años sesenta, parece haber anclado más allá del tercer periodo que proponemos y se extiende todavía durante el cuarto periodo, es decir, durante nuestra actualidad. Sin embargo, al considerar la hegemonía de lo conversacional en poemas que evidencian esta estética, podríamos seguir su evolución y determinación durante el tercer periodo. Basta un ejemplo concreto de obras de cada generación, para reconocer lo que la crítica ha afirmado constantemente: las generaciones del 60, 70 y 80 han aplicado lo conversacional como un distintivo común.

Entre los años 1968 y 1969, Marco Martos escribió los poemas que componen su segundo libro *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969). La diferencia con los textos del primer poemario salta a la vista en la extensión y el tono narrativo que estos últimos evocan. Tras la asimilación de la estética que se venía imponiendo por los “nuevos”, Martos accede circunstancialmente a la realidad de Ayacucho y de nuestro país de finales de la década de 1960. Es testigo de la represión y también del germen de Sendero Luminoso, aunque nadie fue totalmente consciente de ello en ese momento. De tal manera

mismo podría aplicarse en sentido inverso sin que la diferencia adquiriera mayor trascendencia. Es decir, se puede asumir que el nombre “coloquial” corresponde más con un tono del registro discursivo que solo es un factor, entre otros, de un estilo que va más allá de querer representar la oralidad en la poesía. Entre “coloquial” y “conversacional” apreciamos un equilibrio de perspectivas que solo demuestra lo endeble de las nominaciones de las manifestaciones literarias.

que la experiencia de la realidad y el discurso se fusionan en este libro de carácter conversacional. Desde el epígrafe tomado de Ítalo Calvino se aprecian las relaciones con la historia y la intertextualidad que permitirán apreciar las metáforas de los primeros poemas. Obsérvese cómo en “Muestra de arte rupestre” los versos ya invocan al lector (el interlocutor): “Mi sueldo (y el tuyo lector)/ no alcanza”, con ironía. Asimismo, “Bartleby en el cementerio de elefantes (poema literario)” no solo es otro caso de intertextualidad, sino de proyección de versos largos y libres que se aproximan a lo narrado; lo mismo se aprecia claramente en poemas como “Contra Biaba”, “Hombres y moscas”, “Inconexiones al gran vendaval”. Por otro lado, el cuestionamiento de la realidad concreta -sin abandonar por ningún momento el tono irónico- se aprecia en “Último informe de don Damián de la Bandera sobre las condiciones objetivas en la muy noble y leal ciudad de Huamanga, en el año del Señor de mil novecientos sesentainueve” (“La cárcel espera, con las puertas bien abiertas/ a quien quiera cambiar la miseria de Huamanga”). Y así como la ironía, las referencias intertextuales y el ámbito popular se encuentran en la mayoría de los poemas, el discurso coloquial es evidente también en ellos. Baste mencionar solo algunos versos de “Carta a Nausícaa” para exponer este punto fundamental. El poema, como su título lo sugiere, asume una carga conversacional que parte desde una imagen del yo poético a punto de iniciar la escritura frente a la hoja en blanco. Se trata de hilvanar las ideas que compondrán una carta a la hija. En medio de ella (“Perdóname hija el bajo lenguaje/ que empleo:/ ¡qué manera de joder el hado maligno!”), se filtra el discurso poco alturado que además de coloquial, permite mezclar citas (“No se preocupe señora, yo cuidaré a su niña”./ Y ha recetado para tu cuerpo niñísimo/ inyecciones todos los días”).

A partir de algunos aspectos, al poemario conversacional de Martos, se le puede asociar el libro *Un par de vueltas por la realidad* (1971) de Juan Ramírez Ruiz. Esta vinculación

demuestra que el germen establecido por los poetas del sesenta se radicaliza con los del setenta. En principio, el estilo conversacional fue reconocido por Hora Zero como un método poético revolucionario.³²⁴ Desde la formación del movimiento, Juan Ramírez Ruiz es considerado como uno de los autores que más ha apostado, justamente, por revolucionar el discurso lírico a partir del coloquialismo y la proyección del “poema integral”.³²⁵ Junto a ello, el carácter popular de sus versos y su anclaje en la realidad cotidiana constituyen el sello de su poesía. El libro de Ramírez Ruiz está sumido en lo conversacional a tal nivel que cualquier elección de cualquier poema que lo componen, podría ser una muestra clara del carácter hegemónico de este tipo de poesía. El libro se confecciona con una “Entrada” donde se incorporan, antes que los poemas, los textos no literarios que contextualizan la escuela de donde provienen las composiciones poéticas: allí se encuentran manifiestos de “Hora Zero” y reflexiones introductorias al universo lírico del poemario. A continuación, se encuentra la primera tanda de textos bajo el capítulo 1 “Vía férrea”; la segunda parte titulada “Media docena de inconvenientes por remediar”; la tercera, “Todos los detalles de una experiencia repetida durante días, meses y años” (precedida de la “Ilustración N°1”); la cuarta, “Un par de vueltas por la realidad” (precedida de la “Ilustración N°2”); y, finalmente, la sección “Salida”. Las referencias constantes a lo real en direcciones, nombres, lugares y fechas constituyen el marco de fondo de su poesía. Considérense los títulos de la segunda parte, “Media docena de inconvenientes por remediar” y casi todos los de la tercera parte “Todos los detalles de

³²⁴ “3) HZ reconoce el método de Poesía Conversacional como una de las formas colectivas y revolucionarias de elaborar un texto” “Nuevas respuestas” en “Contragolpe al viento. Hora Zero. Nuevas respuestas” (1977) en Mora (2009), p. 555.

³²⁵ Véase el texto, que como un arte poética del movimiento, había preparado Juan Ramírez Ruiz, “Poesía integral/ Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero” (1971) que se incluye en el prólogo a *Un par de vueltas por la realidad*, en el que explica sobre la poesía integral que “un poema integral intentará el entroncamiento de las reminiscencias y lo viviente en la particularidad proyectada a una generalización en base a una experiencia compartida a nivel de clase” y sobre el nuevo lenguaje que “será sencillo, directo, duro y sano. Hallará sus palabras en el habla popular, en el argot, en los giros populares y en la invención de nuevos términos.” (Mora, 2009, pp. 539-541).

una experiencia repetida durante días, meses y años” que portan nombres propios de personajes que pueblan las historias del poemario, y que, de por sí, insisten en dejar constancia de la realidad a partir de lugares y fechas. El carácter narrativo de los poemas resulta más que evidente, así como el discurso coloquial y las anécdotas cotidianas que encarna el libro. Las composiciones que suelen extraerse de este texto fundacional de “Hora Zero” son “20 de enero” (Escobar, 1973), “El Júbilo”, “Y qué hace la calle Wiracocha” (“Vía de una sola dirección”), “Irma Gutiérrez”, “Julio Polar”, “El único amor posible...” (Oviedo, 1973), “Paradero” (González Vigil, 1999), “El Júbilo”, “Le quitaron la ciudad a Mario Luna”, “Ilustración N°1” (Mora, 2009). Cualquiera de ellos representa una muestra clara de la propuesta marcada por el realismo exteriorista (nótese la cantidad de veces que los poemas de la segunda parte se certifican con la frase “Pasó aquí” o alguno de sus derivados: “Esto ocurrió hoy”, “Está sucediendo”, “Aún sucede”, etcétera), la tendencia narrativa, el tono coloquial y conversacional. Por ello, tomamos, como ejemplo, “Ilustración N°1”, que podría considerarse un arte poética. El poema comienza, como una crónica que determina la realidad a partir de datos externos, poco relacionados con la poesía: “Son las 8 y 40 de la noche – Latitud 40° Sur”. Inmediatamente los versos arrancan con un tono conversacional: “No joven,”, que se mantiene en un interlocutor en los demás “Vea joven. Pero Ud. escriba certeza.”. “Sí, Ud. amigo, por qué no?”. Las referencias a los poetas anglosajones que nutrieron a la generación anterior permiten evocarlos, aunque con un tono de rechazo: Thomas, Giacometti, pero, sobre todo, el “señor Eliot” y el “calato de Pisa en Rapallo o Venecia” que evidentemente se refiere a Ezra Pound. La intención de este poema, manifiesto, es el de referir la “nueva poesía” que marca lo concreto de la realidad: “‘Lucía’ ha comenzado en el cine Colmena de Lima./ Vallejo está en una foto. Neruda bajando la escalera/ y hace mucho duerme Juan Pablo el bizco/ y Bernardo el más flaco de los ingleses./ Vea joven.

Pero Ud. escriba certeza./ Esta será la certeza. Alguien debe dejarla en su sitio.” Se trata evidentemente de una invocación por radicalizar el discurso coloquial en pro de un aparente nuevo estilo, que en realidad consiste en una expansión de los recursos que ofrecieron los poetas de los años sesenta. Con ironía, se refiere “y la nueva belleza es un problema colectivo.”, que es, en realidad, un mensaje donde los aspectos de la generación del 60 siguen más que vigentes. En este sentido, la influencia de *Poemas de entrecasa* (1969) del fundador del movimiento “Gleba”, Manuel Morales (Iquitos, 1943-Porto Alegre, 2007) -quien solo es, por algunos meses, menor que Antonio Cisneros- podría haber cumplido un rol fundamental, pues el discurso coloquial, la ironía y el giro en la temática se conecta con la exploración que expanden los horazerianos como Juan Ramírez Ruiz. *Poemas de entrecasa* es un libro que nos sirve para sostener el argumento de que entre las generaciones ha fluido una evolución de nuestra lírica reconocible en un periodo, más que la existencia de una ruptura del sistema literario. Sobre Morales, como un vínculo entre generaciones, Ricardo González Vigil afirma:

Poemas de entrecasa constituye un primer poemario de notable solidez artística. De hecho, su impacto fue notorio entre los poetas jóvenes de 1968-1973. Aunque no faltan contactos con la poesía de la Generación del 60 (en particular, con los textos epigramáticos o brechtianos de Antonio Cisneros y Marco Martos), su cercanía es mucho mayor con el aludido Brecht y con la antipoesía hispanoamericana (sobre todo, con Nicanor Parra), con un desparpajo expresivo de tono muy diferente al “cultista” o “cosmopolita” de las voces dominantes en la Generación del 60, este tono comenzaría a tipificar a la Generación del 70. Morales aportó un sarcasmo de “mala leche”, gusto por la replana y las groserías, retrato de los rincones de la urbe, así como una recreación de situaciones melodramáticas “acentuadas por las alusiones a la música comercial” y una óptica irreverente (González Vigil, 1999, p. 245).

Aunque fue concebido como una experiencia dentro de los límites generacionales de la década de 1970, Carmen Ollé publica su libro emblemático *Noches de adrenalina* recién

en 1981. Este es otro texto de corte absolutamente conversacional. En él, discurre la voz poética a través de un monólogo extenso que bien podría ser considerado un diálogo con los protagonistas que el texto menciona; entre ellos, Elsa, Margarita, Sira. Los poemas se suceden unos a otros sin que los separe ningún título, número u otra marca. De tal manera fluye el discurso de corte evocativo y narrativo con evidentes marcas de coloquialismo: “Despierto y me levanto de un catre viejo/ estoy inclinada en el WC el culo suspendido/ he venido del brazo de mi compañero de clase por un solo motivo/ buscando a Sira a Elsa a Margarita” (p. 8),³²⁶ “LA CACA ES TAN PODEROSA COMO UN PEQUEÑO COMPLEJO” (p. 13), “Uhm... activista en la U” (p. 31) o “CUApaNDO LApAS MApaDREpeS MUEpeSTRApaN LApAS Topo ApaLLApAS/ DEpe SApaNGREpe Apa SUpu PRIpiMOpO GEpeNIpiTApA COpoN EpeL/ OpoRGUpuLLOpo DEpe SEpeR MUpuJEpeREpeS DEpe CApaRNEpe Ypi HUEpeSOpo” (p. 31). Lima es nombrada como la realidad objetiva en la que se enmarca la reflexión poética, los recuerdos y su deteriorado presente, donde se despliegan las confesiones que narran la vivencia cotidiana. Esta llega a la transgresión poética al tocar de manera tan directa no solo la realidad, sino también la corporeidad: “¿dónde radica la belleza en la consumación de unos frescos senos o en la felación?” (p. 21).

Si bien *Noches de adrenalina* ha sido concebido bajo la perspectiva de una poeta de los años setenta, *Pastor de perros* (1993) de Domingo de Ramos puede servirnos de ejemplo para observar cómo un poeta de la generación del 80 mantiene la “nueva” estética conversacional impuesta desde los años sesenta y la prolonga hasta entrada la década de 1990 con sus propias y particulares señas: como la cuota onírica o extrasubjetiva, el abandono del discurso por masas obreras explotadas y las jerarquías marginales dentro

³²⁶ Ya que no necesariamente se debe interpretar separación entre los poemas -cabe la posibilidad de entenderlos todos como parte de un monólogo extenso-, remitimos a las páginas de la edición de 1992 de “Lluvia editores”.

de la subalternidad.³²⁷ El libro se encuentra en una línea de identificación con lo marginal, la objetividad realista desde el filtro de la alucinación, el coloquio o la oralidad, lo grotesco, la narratividad poética y, sobre todo, lo conversacional. El poemario se divide en dos secciones: “Pastor de perros” y “Mientras yo agonizo”. La primera se compone de tres poemas que marcan la cadencia narrativa y conversacional del libro: “Pastor de perros”, “El viaje... primer encuentro” y “A la hora del pay”. Este último poema resulta bastante sugerente desde las metáforas del protagonista, el pastor, que se encuentra acompañado de “perros”, sus acólitos en el submundo de drogas duras que lo sumergen en diferentes perspectivas de la descomposición social. Si bien es cierto Lima ha desaparecido como referente explícito, se encuentra sugerida en la descripción de la metrópoli, así como sutilmente en el sociolecto y detalles contextuales: “Penetramos sin sexo/ en otras calles en otras zonas punk-metal-chicha-bocacalles/ confusas con casas nupciales y ventanas rotas y el Pastor nos dice garrs/ garrs sin respirar en codeína en trance ‘Habrá escasez dura represión/ la sucia represión terruca realidad terruca salida’” (p. 27);³²⁸ “La ciudad 7 p.m. en la pampa donde corren los toros con su embestida/ ilusoria contra la paja En la pampa del Ángel bajo la sombra/ del floripondio las agujas del San Pedro y el olor de las amapolas/ crecieron estos pies niños y claros y rotundos/ asfixiados de terokal embolsados en un cielo núbil” (p. 31). El discurso poético elevado se intercala con el coloquial, que se mantiene incólume, pleno de oralidad y rasgos del castellano andino: “Este sucio reino que nos raja los pies nos exilia nos dopa/ desde sus gordos edificios las ratas mordisquean los muslos/ de la gente de las muchachas de apretados

³²⁷ Ya desde su primer libro *Arquitectura del espanto* (1988) se puede apreciar este desarrollo: “Lo más llamativo resultaba el hecho de que resurgía y se reelaboraba en el contexto sangriento y caótico de los 80 el universo popular suburbano que de alguna manera ya se había hecho evidente en la década del 70 con los primeros libros de Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz. De Ramos planteaba la 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” (Mazzotti, 2002, p. 140).

³²⁸ Las citas provienen de la primera edición de la editorial “Asaltoalcielo” consignada en la bibliografía.

dientes y tetas crepusculares/ Oh sagrados culos del incesto con su olor corrompido en esta noche” (p. 28), “Mierda y luz” (p. 33), “gravándonos en su puta lengua en sus libros en sus señales de tránsito” (p. 29), “soy Consumación Expiación Homeldemente” (p. 40). A este discurso coloquial hay que agregar la atomización de una sintaxis desestructurada ya sea por el efecto que la realidad del poema pretende sugerir (efectos de las drogas), ya sea por las inflexiones que el sustrato andino ha dejado marcado en el castellano que se aplica.³²⁹

Así como Domingo de Ramos prolonga en los noventa la poesía conversacional (lo coloquial, lo narrativo, lo exterior, lo social, la referencia a un interlocutor; pero también lo marginal, lo onírico, lo descentrado) en sus libros, de la misma manera se podría estimar a autores como Enrique Verástegui o José Watanabe, quienes desde los años setenta desarrollan una práctica poética bastante relacionada con este tono lírico innovador. *Monte de goce* (1991) de Enrique Verástegui y *Cosas del cuerpo* (1999) de José Watanabe expanden, cada uno a su modo y estilo, vínculos con esta poesía. Y si se piensa en autores que ejecutan el discurso conversacional en sus poemas manteniéndose en la generación del 80, Oswaldo Chanove en *El héroe y su relación con la heroína* (1983) y Jorge Frisancho en *Reino de la necesidad* (1987), podrían ser un ejemplo de ello. Pretender analizar a los autores o las obras que se involucran con la poesía conversacional en nuestra lírica da pie a una tesis entera; sin embargo, hemos querido dejar constancia de algunos libros que evidencian la hegemonía de lo conversacional en este tercer periodo. Y así, junto al contenido que presentan a través del carácter conversacional, estos poetas prestaron atención, evidentemente, a las formas de composición, pues la cuota narrativa de su producción los condujo a forzar, en muchos casos, la dimensión de los

³²⁹ Sobre el lenguaje del poemario de De Ramos, remitimos al excelente artículo de Luis Chueca “Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Pastor de perros* de Domingo de Ramos” en *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, pp. 51-82.

versos que suelen desbordarse, sin alcanzar el carácter libre de extensión de la prosa. De tal manera que muchas estrategias de la forma del poema responden a la necesidad de otorgarle “narratividad” y se aprecian, en los poemas, en las divisiones estróficas inesperadas para el lector, la aplicación de vírgula (barra diagonal), uso de paréntesis y asteriscos, entre otros recursos heredados del vanguardismo (como la ausencia de puntuación, diferente tipografía, disposición radicalmente diferenciada de la posición de los versos, nombres propios de marcas, etcétera.). A modo de resumen, podríamos citar a Mazzotti, quien sostiene que “el debate público en el que se reformulan las tendencias estilísticas y político-culturales de la *intelligentsia* literaria del país ha reconocido por lo menos dos líneas *de lenguaje*: 1) la de la continuidad y transformación del legado narrativo-conversacional, y 2) la de la radicalización del coloquialismo mediante la adaptación de una vanguardia experimental en las formas y más afín a la ruptura de la linealidad sintáctica y semántica del poema” (Mazzotti. 2002, p. 60). Ciertamente, los ejemplos abundan además de los que ya hemos mencionado; sobre todo, a partir de la continuidad de poetas como Cisneros, Hinostroza, Martos, Hernández, Morales, Sánchez Lihón, los representativos de “Hora Zero” y los de “Kloaka”.

4.3.2. Segundo factor del periodo: actitud desmitificadora

Creo además que el poeta, como decía Eliot,
no inventa ninguna realidad sino simplemente
la evidencia...

Antonio Cisneros
Entrevista de César Hildebrandt
“Los poetas y la revolución”

Cuando Antonio Cornejo Polar destaca la cuota de Bertolt Brecht en la poesía de Antonio Cisneros, en realidad expone una actitud que acompaña no solo al poeta, sino a muchos de los que conforman el tercer periodo. En “La poesía de Antonio Cisneros: primera

aproximación” (1987), Cornejo Polar explica que la influencia brechtiana en el poeta peruano rinde frutos al lograr una disociación entre la poesía y la individualidad del creador, vínculo que se había manifestado desde el romanticismo. No solo se trata de una asimilación del objetivismo narrativo de Brecht; lo que consigue Cisneros del poeta y dramaturgo alemán es manifestar de una forma más concreta los vínculos entre la poesía y la realidad circundante que imbuye al poeta. Por ello, lo conversacional -entendido más allá de un tono coloquial o estético- implica una conexión intrínseca con la actitud desmitificadora.

Si bien los poetas jóvenes por naturaleza son rebeldes y se encuentran enfrentados con su realidad en casi la totalidad de los casos, especialmente los poetas del tercer periodo se sienten involucrados con los sucesos concretos de su entorno que los obligan a tomar una posición que la crítica solamente resaltaba en algunos autores de la generación del 50 de una manera bastante evidente. La poesía que se desarrolla a partir de 1960 cobra un cariz más marcado en cuanto a la actitud crítica de la realidad circundante. Con ello, no se pretende homogeneizar toda la producción de estos años; sin embargo, resulta evidente que dentro y fuera de nuestro país, la realidad interpeló de tal manera a los autores de este momento, que las obras destilaron indefectiblemente la nueva actitud del poeta con la historia.

Durante este tercer periodo, se manifiesta un desarrollo interesante de la posición de los poetas con la realidad o el discurso oficial sobre ella. De tal manera que, al comienzo, se puede apreciar una apuesta por las masas trabajadoras cuya moral supera la de sus opresores. Esta visión fue la que intensificó las adhesiones de los poetas por la revolución cubana o cualquier movimiento que pretenda el cambio social. Recuérdese el tono altamente contestatario, de tintes marxistas leninistas, de “Hora Zero” en manifiestos como “Contragolpe al viento” (“Por todo lo anteriormente mencionado, HZ se reconoce

como un MOVIMIENTO CULTURAL REVOLUCIONARIO MARXISTA-LENINISTA y VANGUARDIA -en el campo de la cultura- DEL PROLETARIADO, CAMPESINADO Y DE TODAS LAS CAPAS OPRIMIDAS DEL PUEBLO PERUANO”)³³⁰ y compáreseles con los manifiestos de “Kloaka” contra el orden represor, pero de menor radicalismo como se refiere en un documento interno (“¿POR QUÉ KLOAKA? Porque queremos testimoniar la situación histórico-social que se vive (y se padece) hoy en el Perú. Después del gobierno reformista burgués de Velasco Alvarado y la dictadura militar de Morales Bermúdez, el país desembocó en la democracia burguesa parlamentaria de Belaúnde Terry, cuyo gobierno representa los intereses económicos del gran capital imperialista, pugnando por acomodar el país al modelo transnacional del FMI y los consorcios del imperialismo yanqui. En esta situación, solo una minoría de sirvientes nativos disfruta de bienestar económico, mientras que la inmensa mayoría de la población, es decir, los trabajadores y el conjunto de las masas sufren una explotación feroz, sin precedentes en nuestra historia”)³³¹ o en “Para acabar con el juicio de Dios” de “Nor Kloaka” (“El Movimiento Poético Revolucionario Nacional KLOAKA se dirige a todos aquellos seres, víctimas del dolor y la angustia social, que caminan por las calles de Piura, Catacaos y todas las concentraciones urbanas y rurales del Norte, para hacerles partícipes de la fundación del movimiento que anuncia la liberación integral (económica, psicológica, social y cultural) de los hombres y las mujeres de nuestro país, quienes durante siglos han padecido la explotación, discriminación y marginación por parte de los capitalistas burgueses culpables absolutos de haber convertido la sociedad peruana en una Cloaca Infernal”). Esto se mantiene así, hasta la década de 1980, cuando surge Sendero Luminoso, cuya violencia radical y plasmada en el día a día, motiva un declive progresivo en el proselitismo poético abierto -salvo en los casos evidentes de Edith Lagos, José

³³⁰ En Tulio Mora (2009), pp. 550-551.

³³¹ En Paolo de Lima (2013), p. 443.

Valdivia Domínguez (Jovaldo), José Gamarra Ramos, entre otros-, el cual comienza un natural autocondicionamiento hacia la actitud desmitificadora de los poemas con mayor ironía y desarticulación de los sujetos. Esto contrasta, de todas maneras, con el individualismo constante que fue recobrando terreno desde los poetas de la década de 1990.

Para Manuela Caballero Guisado y Artemio Baigorri Agoiz, la situación mundial había jugado un rol especial en la toma de posición de los jóvenes poetas del sesenta:

Con el crecimiento económico posterior a la II GM, en un contexto de pleno empleo, ampliación del periodo educativo y una creciente sociedad de consumo, aparecen las ya entonces denominadas subculturas juveniles que se consolidan como entidades autónomas que vendrían a fracturar el perfil de las clases sociales. La oleada contestataria de los '60 incorpora nuevos significados juveniles a los modelos de conducta valorados por la sociedad. La juventud ya no es considerada un conglomerado interclasista, sino una herramienta portadora de mensajes emancipadores y para algunos incluso es clasificada como una especie de nueva clase revolucionaria” (Caballero & Baigorri, 2013, p. 2).

Es por ello, que teniendo en cuenta el contexto latinoamericano, Carmen Alemany afirma que “existe una voluntad de cambio tan generalizada en estos poetas” (Alemany, 1997b, p. 52) conversacionales. Y como lo expresa Antonio Cornejo Polar, no solo la Revolución Cubana liberó estos aires, sino también la Revolución Nicaragüense que posiblemente insufló, en poetas como Antonio Cisneros, la convicción de que “la defectividad del mundo construido por los hombres” conlleva a una “correlativa urgencia de transformarlo” (Cornejo Polar, 2013b, Tomo II, p. 435). La desmitificación como cuestionamiento del orden y de la historia oficial se aprecia claramente en el libro que marca la consolidación de nuestro primer periodo: *Comentarios reales* de Antonio Cisneros. En él, a través de diferentes momentos y figuras de la historia peruana, se

pretende insertar una vuelta de tuerca en la reflexión poética enlazada con las consecuencias del presente.

La poesía de Cisneros tiene que leerse como un riguroso ejercicio de interpretación de la realidad, especialmente de la realidad social, entendiendo que la hermenéutica poética consiste en la producción de sentidos que viven, por supuesto en el lenguaje. En este muy complejo proceso Cisneros emplea con frecuencia y amplitud inusuales los conocimientos adquiridos por las ciencias sociales. En 1967 señaló la importancia de estas disciplinas (que desplazaban con su rigor y su enraizamiento en la realidad a los «pálidos hombres de Filosofía y Letras») y todo indica que él no estaba dispuesto a desperdiciar la vitalidad del pensamiento científico-social. El uso de ese saber convenía tanto al principio realista que preside su poesía cuanto a la forma objetiva con que se propone realizarlo.

En *Comentarios reales*, por ejemplo, es evidente el peso del pensamiento histórico contestatario que está terminando la desmitificación de la versión hispanista de la Conquista y la Colonia y que por entonces comienza similar trabajo con respecto a la Emancipación. (Cornejo Polar, 2013b, Tomo II, pp. 436-437).

Por ello, poemas con referencias históricas directas como “Los conquistadores muertos”, “Cuestión de tiempo”, “Consejo para un viajero” e indirectas como la serie “Tres testimonios de Ayacucho” manifiestan esta revisión de la historia; pero también “Paracas” o “Pachacamac” con sus sutiles versos de denuncia y la serie “Oraciones de un señor arrepentido” que desmantela los aspectos y detalles realistas de la fe y los dogmas en función de la religión. Muchos de los autores reunidos en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* (1998) coinciden con esta apreciación del poeta, sobre todo remitimos al artículo de James Higgins “La ironía desmitificadora”.³³²

³³² Podrían consultarse, asimismo, otros trabajos que desarrollan directamente el tema como “La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros” de Camilo Fernández Cozman en <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-5-cisneros.htm>

Más allá de la presentación de esta relectura de la historia y del discurso oficialista en los poemas, la actitud desmitificadora que involucra a los poetas de este tercer periodo se manifiesta también en la consideración que sobre sí mismos manifiestan los autores. Aunque no es un aspecto determinante, la autorreferencia al quehacer poético se convierte en una forma de exponer el carácter y la actitud de estos poetas. En este sentido, las artes poéticas jugaron un papel significativo, porque dejaron de ser textos de reflexión sobre el excelso oficio del poeta o el significado trascendental de la poesía y se llenaron del discurso irónico que alejaba al poeta y a su obra del pedestal de iluminado demiurgo. La desmitificación alcanzó así al poeta y a la misma poesía en una nueva propuesta de “artes poéticas”.

ARTE POÉTICA 1

1
 Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
 mete su trompa entre la Realidad
 se come una bola de Caca
 eructa
 pluajj
 un premio

2
 Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
 mete su trompa entre la Realidad
 -que es cambiante-
 se come una bola de Caca
 -dialécticamente es una Caca Nueva-
 eructa
 -otra instrumentación-
 pluajj
 otro premio

3
 Un chanco, etc.

Antonio Cisneros

DESCABEZO ESTATUAS

Me canso de frotar una palabra con otra
 y hacer chispita
 ya no quiero poner esta letra aquí,
 esta tonta coma

ARTE POÉTICA

Deja tu alfiler de entomólogo, poeta:
 las palabras no son mariposas con teta.

Sentado en la cima del osario
 preguntas: seré yo el nuevo notario?

Pasan muchas frases de hombro caído,
 tú las quieres con un poquito de sonido.

Las palabras, o mejor, las vampiro
 ya vienen volando con lujurioso suspiro.

Pronto serás tú, entre gozoso y aterrado,
 el mamado.

José Watanabe

ARS POÉTICA

*Farbe, du wechselnde, Komm
 freundlich zum Menschen herab*

1

Pido una zancadilla para que caiga de narices
 el alto verso
 Quiero sacar las palabras de mi casa
 a empujones
 y coger el pronombre por los pelos
 hasta hacerle confesar la dirección del sustantivo
 para entrar a su línea dando voces
 para arrimarle un clavo entre los ojos
 para aplastar con mis pies a sus mansos adjetivos
 para agarrármela a escobazos con los verbos conjugados
 con los verbos no conjugados y con los adverbios
 si me miran mucho
 Quiero abrir las ventanas y que entre
 una luz no escrita
 y apilar los libros en el patio
 y colgar la máquina de escribir en la pared
 como una cabeza de venado con su bala
 limpiamente acertada entre la M y la N
 antes de prender fuego a la casa
 y bailar con mis amigos sobre la lengua de Vallejo
 sin tener después que juntar los pedazos
 y contarlo llorando en un poema.

Rosella di Paolo

ARTE POÉTICA

El silencio reposa locuaz en mis orejas
 Y escarbo como un topo bajo el cielo.

Eduardo Chirinos

La poesía es un Arte
 Continuo: por ello plagio

Consérvame en la soledad
 De las costas abruptas
 Y grises y de los mares

Sin sol, más aún,
 Creo en el plagio
 Y con el plagio creo,
 Continúo, pleno
 El aire de colores

Fromme gesunde Natur

Y así he sabido ver
 En cada mal suceso
 Una esperanza

To know even hate
 Is but a mask of love

2

Cantas:
 Y ése es tu brillo

Así las flores
 Suavemente

Habitan el jardín
 Que hay en tus ojos

Y through your eyes
 To your heart

Luis Hernández

Es famosa el “Arte poética 1” de Cisneros que aparece en *Como higuera en un campo de golf* (1972). En ella, el campo semántico metafórico en que “se degrada” el quehacer literario se magnifica con la mezcla de la imagen del chanco, el eructar y comer, y de la “Caca” en mayúscula que se repite hasta tres veces. Asimismo, la ironía del significado del premio, de la onomatopeya “plujj”, de la ridiculización del discurso intelectual en la caricatura de lo dialéctico y la realidad cambiante (con ecos hasta de Heráclito), alejan de las coordenadas acostumbradas tanto la imagen del poeta como de la poesía. El contraste entre defecar y recibir un premio en relación con la figura del poeta como un chanco (y

no -aunque sea- un cerdo, relativo mayor valor arbitrario del concepto) sostienen la desmitificación del discurso. Se desmitifica la labor de un tipo de ejecución vinculada a la poesía y se la muestra automatizada gracias a las estrofas repetitivas y, sobre todo, a la última que consume la ironía *ad infinitum*. Asimismo, más allá de que la “Realidad” se conciba como una concreción con mayúscula esta arte poética pretende aproximarse a la realidad aun discurriendo por el ejercicio, muchas veces inasible, de la producción literaria. Gracias al título “Arte poética”, el referente queda explicitado y la intención de la desmitificación se resuelve para el lector, aunque los vínculos semánticos no sean propios del tema desarrollado por la tradición. Solo de esta manera ni el primer verso que corresponde con una imagen plástica se escapa de la intención desacralizadora del autor.³³³

Otra arte poética conocida es la de José Watanabe, autor vinculado con la generación del 70. En su libro *Historia natural* (1994), el poeta cierra el texto con una “coda” donde aparece como último poema su “Arte poética”. Al igual que la de Cisneros, la de Watanabe se construye con frases coloquiales -que irrumpen en el universo de la palabra que reflexiona sobre la palabra- con estridencia y, por supuesto, con el realismo que porta la oralidad: “con teta”, “un poquito”, “el mamado”. En esta segunda arte poética, el poeta queda relegado en una situación pasiva o resulta superado por el lenguaje mismo. Es una vez más el tópico que desde Mallarmé (“Ptyx”), la lírica moderna incide en el complejo universo de la palabra justa para nivelar la experiencia y la expresión.³³⁴ Sin embargo,

³³³ Es muy difícil analizar un arte poética de un autor de la generación del 60 y no pensar en “Ars poética” de Luis Hernández, donde el poeta es un plagiador (“Creo en el plagio”), no un presuntuoso creador con aires “adánicos”. Y todo esto se encuentra referido con mucha ironía (Basta la primera estrofa “La poesía es un Arte/ Continuo: por ello plagio” para detenernos en este punto o asumir que “creo” del verbo “crear” puede entenderse como “creo” del verbo “creer”) y franqueza a partir de un discurso conversacional y un leve tono coloquial que incluye citas y frases en diferentes idiomas, además de un referente (un “tú”) al interior del poema al que se invoca en la segunda parte: “Cantas”, “que hay en tus ojos”.

³³⁴ Nos referimos a una interpretación del sentido del famoso poema “Ptyx” de Mallarmé que simboliza la necesidad del poeta por encontrar la palabra justa que no posee en el habla que maneja para referir su experiencia. Por ello, echa mano de un término creado por él que representa este vacío o desbalance entre

este poema irónico, casi sexualiza el género femenino de las palabras y la usa en una sugerente imagen de mamadoras, con “lujurioso suspiro”, las vampiro. Y al poeta, por supuesto, lo aleja del tradicional universo literario y lo aproxima a su calidad de “entomólogo”, “notario”, “el mamado”, metáforas de aspectos donde el poeta delega el control de su creación, se convierte en un operario, en un oficiante de trabajos burocráticos o de selección, aparentemente alejados de la riqueza de la creación poética. En otras palabras, esta arte poética se trata de una forma actual y realista de graficar las complicaciones de la composición lírica para destacar la falibilidad del poeta. Nuevamente, la forma en que se ironiza al respecto porta la novedad en la actitud de los poetas de este periodo.

Otro ejemplo, se puede encontrar en una poeta de los ochenta, Rossella di Paolo. En su libro *Piel alzada* (1993) aparece “Descabezo estatuas” como una evidente arte poética. Desde el título ya se hace referencia a una acción (descabezar) que implica desautorización o iconoclasia ante algo o alguien que ha sido entronizado en una estatua; es decir, algo o alguien que se reconoce como digno de inmortalizar o adorar; en este caso, la creación poética, sin lugar a duda, a la que se pretende desmitificar. Para ello, el discurso coloquial con el que se expresa el contenido que figura el quehacer poético es evidente: uso de diminutivos (“chispita”), aplicación de verbos comunes y orales (“poner”), frases (“a empujones”, “coger por los pelos”, “agarrármela a escobazos”) y personificaciones irónicas que cargan de vitalidad la gresca en la que se ha convertido el oficio de crear poesía. Di Paolo, enmarca la producción de los poemas en el marco de una cotidianidad casera (“Quiero sacar las palabras de mi casa/ a empujones”) que evidencia el realismo y la problemática del poeta nuevamente precario, lejos de una imagen de conocedor y ducho maestro de la lengua. Así, el poeta se cansa, no quiere, califica de

experiencia y expresión: la palabra justa que encaje con sus rimas, “ptyx”, y complete el sentido de su expresión.

“tonto” a los elementos del lenguaje con los que tiene casi una bronca de callejón, en la que va a arrimarle un clavo entre los ojos, va a empujar, va a realizar una zancadilla, va a coger de los pelos, va a agarrarse a escobazos con los componentes del lenguaje; basta con que estos la miren feo. Asimismo, la aparición de “Vallejo” en su poema no es gratuita si se mantiene en el recuerdo la herencia que dejó el poeta para la posteridad sobre este tema en el famoso soneto “Intensidad y altura”. Si bien es cierto, las artes poéticas han permitido mostrar la forja de la poesía de diferentes maneras, algunas -como la del mismo Vallejo y su deliberada actitud de vanguardia- han expresado las contradicciones del trabajo artístico con lengua incluso con referencias coloquiales. Sin embargo, los poetas de este tercer periodo evidencian una necesidad por dejar explícita la categoría terrenal de crear poemas y, con ello, acabar con una perspectiva elevada y alejada de la composición poética y del poeta mismo. Lejos quedaron las artes poéticas románticas que elevan al poeta a una dimensión extrasensorial, los blasones modernistas de rimadores florilegios y poetas cisnes, o las artes poéticas con metáforas del poema como una rosa vanguardista o de entelequia y del poeta como un moderno creacionista. Haciendo una excepción -como siempre- en Vallejo, las artes poéticas de este tercer periodo “cuentan con el factor humorístico, lo que conduce a estos escritores a ironizar y a desacralizar la realidad, incluso desmitificando la figura del poeta y situándose de este modo en un nivel más próximo al lector” (Alemany, 1997b, p. 52).

4.3.3. Tercer factor del periodo: influencias

-Hablaba de Brecht. ¿Qué otras vertientes puede reconocer en su poesía?

-Algo que me ayudó mucho fue la poesía anglosajona. Significó para mí una cierta forma narrativa, un rechazo a la metáfora, un robustecimiento de la imagen como una integridad.

**Antonio Cisneros
Entrevista de César Hildebrandt
“Los poetas y la revolución”**

Si bien es cierto, cuando se pretenden demostrar las influencias de un poeta esto resulta demasiado complicado por diferentes factores de reconocimiento interno y externo, apreciación del autor mismo y de la crítica sobre la obra. Por ello, cuando se procuran destacar las influencias de algunos autores en este tercer periodo se están considerando, por supuesto, la heterogeneidad del mismo y el reconocimiento generalizado de algunos nombres que han quedado plasmados de manera explícita o implícita en la producción de los poetas. Por eso, es evidente que, a partir de la explicación de la crítica, desde la década de 1960, se aprecia una penetración –primero- de la lengua inglesa en huellas culturales claras y –luego- una progresión de la cultura norteamericana en referentes disímiles que se asimilan o se cuestionan. Como ya se ha referido, Pound y Eliot son los poetas que han proporcionado las bases de la línea conversacional que se desarrolla a lo largo de este tercer periodo. Ambos poetas del *modernism* anglosajón no solamente aparecen mencionados en poemas directamente, como en el caso citado de “Ezra Pound: cenizas y cilicio” de Luis Hernández, por ejemplo, sino que su influencia, obviamente, se encuentra como un flujo latente en los preceptos que los poetas conversacionales han recogido de ellos y en la manera como los demás que han seguido desarrollando esta vía los han transformado o trasvasado a nuevas coordenadas poéticas. Así, una de las lecciones aprendidas por los poetas del tercer periodo es que para Pound, no hay temas o elementos circunscritos solo a la poesía o a la prosa: todo lo que se podía expresar en un cuento, en un ensayo o en una novela también se pueden manifestar en un poema. Una percepción de la poesía como esta se aprecia claramente en sus *Cantos* y, sin duda, determina el tono narrativo y la apertura al verso extenso en muchos de los poemas de este periodo.³³⁵ Dicha

³³⁵ En este sentido, hágase un repaso rápido por la superficie de los tres poemas (“Del infante difunto”, Hinostroza; “Sinfonía en Marlene”, Pimentel; “prima julianne”, Mendizábal) que comparamos para ofrecer una muestra de la cohesión de las tres generaciones que componen nuestro tercer periodo.

influencia resulta fundamental para incentivar la experimentación de un poeta como Enrique Verástegui que se ha calificado constantemente como neovanguardista. Gracias al carácter abierto de la poesía -como la comprendía Pound-³³⁶, los poemas de Verástegui apelan a formas de esquemas, acopio de cifras, fórmulas científicas, con reiteración en toda su obra desde *Leonardo* (1988) en adelante.³³⁷ Por ejemplo, en el prólogo titulado “Arte poética a propósito del libro *Monte de goce*” (del poemario aludido y publicado con retraso en 1991), Verástegui explica sus fundamentos acerca de esta concepción del poema.³³⁸

Monte de goce no es un libro de poemas, es mejor la escritura continua a través de la cual pasan los géneros literarios: narraciones, sonetos, formas teatrales, guion de cine; sí, claro, hay eso: un flujo de conciencia (como en Joyce), hay también esquemas matemáticos que provienen de mi vinculación con los estudios de economía que hice en San Marcos. La significación de tales combinaciones o permutaciones obedece a mi deseo de representar la variación de los cuerpos en el lecho amatorio. [...] Por supuesto, los diagramas aluden a las cuestiones *ex-machina*. Hay poemas en los que propongo la construcción de una máquina erótica o sexual, de ejercicio sexual; esto es un símbolo de los muchos disfraces del erotismo, pero sin dejar de tomar en cuenta que, más que el texto de la erótica, lo que me propuse fue una erótica del texto, tan sedicioso como delicioso, de modo que si el motivo es el erotismo, su movimiento es polifónico: una multitud de

³³⁶ Téngase en cuenta la afinidad de Verástegui por Pound desde el comienzo de su vida de poeta, por ejemplo, en los versos finales de la tercera parte titulada “Te excitan estas cosas” del “Poema escrito sobre una impresión causada por «El Remolino de los amantes» -una pintura de William Blake” que aparece en su primer libro *En los extramuros del mundo* (1971) y que Verástegui le dedica como homenaje a Pound: “Pound es un tomito de poemas/ demasiado costoso para nuestros pálidos bolsillos./ Me contentaré con ir a visitarlo diariamente a las bibliotecas.” O considérese el detalle que narra Miguel Idefonso del 29 de marzo de 1990 y que consta en la introducción de la edición de 2012 de *En los extramuros del mundo* de la editorial Caja Negra: “Al ver su biblioteca [la de Verástegui], con cientos de libros -*Cantos* de Ezra Pound destacaba en uno de los estantes de su pequeña oficina- [...] me trasladé hacia fines de la década del sesenta, cuando el poeta escribía su primer libro [...]” (p. 11). Añádase a esto la influencia incuestionable de Verástegui en los poetas del periodo siguiente. Además de Idefonso o de Roy Vega Jácome, como se verá más adelante, Carlos Olivera (Cusco, 1983) inicia su libro *Cuadernos de navegación* (2015) con un único epígrafe y es de Enrique Verástegui. Los ejemplos de este tipo de tributo o reconocimiento del poeta de Cañete sobran en el culto de varios de los poetas del cuarto periodo.

³³⁷ Una evolución similar se aprecia en la obra de Juan Ramírez Ruiz, conformada por sus tres libros publicados: solamente cifras en *Un par de vueltas por la realidad* (1971); aplicación de cifras y signos matemáticos, disposición de esquemas y códigos extralingüísticos en poemas de *Vida perpetua* (1978) y *Las armas molidas* (1996).

³³⁸ Véase también el prolífico y alucinado texto *El motor del deseo* (1987), en el que Verástegui comprueba su fascinación por teorizar de manera alternativamente académica sobre la actividad poética.

voces se cruzan y entrecruzan, se atraen y se repulsan a la vez, pero enlazándose como en un coro *a capella* produciendo un rico espectro de tonos.³³⁹ (Verástegui, 1991, p. 8).

Por ello, resulta más sencillo citar los poemas de este libro que no contienen un esquema o vírgulas o algún bosquejo (como el que aparece en el I.3 del poema “Dibuxo del venerable varón F.J. de la C.”), que realizar la tarea contraria. Cuando baja la cuota de diagramas y esquemas suele aumentar la prosa y la narratividad: compárense las partes “Despliegue I” (tendencia a los gráficos y esquemas) con “Despliegue II” (mayor tendencia a los diálogos y a la prosa narrativa o expositiva, excepto por los diagramas en “Para una filmación en blanco & negro (16mm.). *Monte de goce* lleva al límite el concepto de verso y hasta de poema mismo y se adelanta con mucho a las generaciones posteriores como un constructo de la posmodernidad. Tal radicalidad no la ha logrado o explotado algún otro poeta en nuestro medio más de lo que ha estampado Verástegui como su sello poético. Aunque Luis Hernández no duda en colocar una fórmula matemática en una de sus más famosas poesías, “Canción de amor”: “Te amo/ $\sqrt{-1}$ / Eres un amor irracional”, y Eduardo Chirinos configura un libro de poemas bajo la estructura de una revista con el interesantísimo libro *El fingidor. Revista de literatura* (2003), ninguno ha asumido un discurso poético tan radicalizado como el que propone el delirio de Verástegui, quien prueba el lema de Pound: “en la poesía cabe todo”. (Alemany, 1997a, p. 69). Así, también, Juan Ramírez Ruiz, por ejemplo, presenta su poema “Teresa (Está sucediendo)” en forma de un anuncio (de periódico); descontextualizado de *Un par de vueltas por la realidad*,

³³⁹ ¿Podría asumirse que esta es una influencia directa de estrategias discursivas polifónicas como las que aplica Eliot en *The wasted land*?

podría perder su carga poética más significativa, de no ser por la expresión condensada de los versos.³⁴⁰

Por su parte, Carmen Alemany resalta, asimismo, dos aspectos que podrían considerarse influencia de T.S. Eliot en estos poetas. En primer lugar, para Eliot existe una relación continua entre prosa y verso y que el poeta norteamericano (nacionalizado británico desde 1927) apostaba a una interacción entre ellos. (Alemany 1997a, p. 65). De esta manera, los discursos dramáticos de los poetas de este tercer periodo podrían indirectamente mantener una conexión con el *fluir* de *The waste land*. En segundo lugar, Eliot desarrolla la tesis de que la poesía podría cumplir una función social (Alemany 1997a, p. 59) y, en este sentido, poetas como Hinostriza o Cisneros³⁴¹ confían en su labor literaria en relación con su momento histórico. Y aunque esto no se pueda probar directamente, lo mismo podría aplicarse a los poetas del setenta como los de “Hora Zero” que ven en la poesía la capacidad para la revuelta social. En definitiva, a partir de los postulados y la asimilación de Pound y Eliot, se puede inferir, en rasgos generales, que la opción por la fusión entre poesía y prosa a través del habla coloquial, que marca el derrotero de la poesía de este tercer periodo pueda establecerse del aprendizaje de estos exponentes del *modernism* anglosajón sobre el que ningún poeta anterior -salvo las pocas aproximaciones académicas de Jorge Eduardo Eielson- había hecho reconocimiento tal.

A estos dos referentes, hay que añadir el influjo “beat” de la poesía norteamericana como lo observa Wáshington Delgado (1984, p. 170). ¿Cuánto del flujo y cadencia narrativa de *Howl* de Allen Ginsberg no se encuentra en los recodos de Rodolfo Hinostriza y en Juan Ojeda? La influencia de la poesía “beat” se encuentra expreso en diferentes referencias

³⁴⁰ **Teresa (*Está sucediendo*)** Teresa/ mujer de treintaiocho años/ (sola entre millones)/ quiere tener relaciones/ con cualquier hombre,/ en cualquier lugar/ y a la brevedad posible./ Se anticipa/ (y esto es un asunto grave)/ le queda poco tiempo/ y además/ ya perdió toda serenidad.

³⁴¹ Casi todos los autores presentes en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* (1998) coinciden en determinar a Pound y Eliot como las influencias más representativas de Cisneros.

directas de los poetas del tercer periodo. Por ejemplo, en “Jack Kerouac”, poema de Mirko Lauer,³⁴² rinde homenaje a una de sus influencias, del mismo modo como en el poema de Luis Hernández “Ezra Pound: cenizas y cilicio”. Compárense los versos “Qué tal viejo, che’ su madre,” (Hernández) con “Espérame viejo bastardo” (Lauer). También Wálter Curonisy, quien fue un poeta de fuerte raigambre beat,³⁴³ compone “Poema a Allen Ginsberg”; y Óscar Málaga, “Poema para Jack Kerouac”. La influencia beat se aprecia también en los primeros libros de Verástegui según José Antonio Mazzotti (2002, p. 65). Y así como la generación beat se mantuvo en el circuito “underground” de EE.UU., se pueden trazar paralelismos con el concepto de “andesground” de “Kloaka”, de tal modo que, si la *beat generation* estuvo plenamente unida al espíritu del jazz, “Kloaka” y los poetas jóvenes del 80 supieron trazar el puente con la movida de rock subterráneo de ese momento.³⁴⁴ Róger Santiváñez nuevamente encarna el vínculo entre las generaciones de admiradores de la poesía *beat*. Sobre ello, basta leer los argumentos que esgrime Eduardo Chirinos (1991, pp. 117-121) en el artículo “El chico que se declaraba con la mirada”. Y aunque se podría redactar un estudio completo sobre la influencia de la poesía anglosajona en la poesía peruana a través de las obras y preceptos de T.S. Eliot, Ezra Pound y los poetas beat, se ha insistido también en otras influencias extranjeras como la ya revisada de Brecht y la de Saint John Perse. Este poeta -pseudónimo de Marie-René-Alexis Saint-Léger Léger- suele vincularse con la estética de Rodolfo Hinostroza -no de manera gratuita: tómese en cuenta el epígrafe extraído de *Anábasis* en el último poema de *Consejero del lobo*- y, como se ha expuesto anteriormente, la obra del poeta peruano

³⁴² Recogido en la Revista “Harauí” N°5, Lima, noviembre 1965, y en la antología de Eslava & Chirinos (2011).

³⁴³ Ricardo González Vigil fue el encargado de preparar la edición póstuma del libro que reúne la obra de Walter Curonisy (1940-2012), *Rehenes del tiempo* [Lima: FCE, 2012], en cuya contraportada se indica: “Poeta peruano de la generación del 60m claramente influenciado por la Beat Generation, particularmente por su admirado amigo Allen Ginsberg, a quien conoce en Lima en el año 60”.

³⁴⁴ Al respecto, véase la entrevista de Ángel Esteban a Róger Santiváñez en Dialnet-KloakaElRockAndesgroundYLaMovidaEspanolaDeLosOchen-5507769%20(1).pdf

insufla indirectamente al poeta francés en los demás autores que reconocen haber recibido su influencia. Según, Camilo Fernández Cozman (2001), Hinostriza aprende de Saint John Perse que la imaginación es una forma del conocimiento (ciencia y poesía son categorías cognoscitivas del mismo nivel) y, por ello, antes que Verástegui, Hinostriza aplica fórmulas y proposiciones matemáticas y otros signos que escapan del campo semántico de las palabras e ingresa en códigos como en el famoso poema “Gambito de rey”, donde el discurso numérico del ajedrez determina el correlato de las acciones. Por otro lado, el universo infantil resulta una referencia de Perse ineludible por Hinostriza. El carácter laudatorio de la infancia se hace recurrente, como una búsqueda de los orígenes.³⁴⁵ Por último, la convergencia de lo clásico con lo actual nutre a ambos poetas de manera que las referencias bíblicas y grecolatinas se expresan actualizadas como la intertextualidad con Jenofonte referida por Saint John Perse en el título de su *Anábasis*. Finalmente, solo queda reafirmar que el lenguaje de la poesía del tercer periodo amplía particularmente sus referencias al aplicar extranjerismos y frases en diferentes idiomas; pero, notoriamente, anglicismos. Este podría considerarse el inicio de un cauce que resultará normal para los siguientes poetas que escriben en los rangos de la globalización y la posmodernidad tecnológica que se encuentran en actual actividad.

4.3.4. Cuarto factor del periodo: temática de la violencia

En realidad, basarse en una temática para determinar un periodo de producción literaria resulta un punto flojo en los cimientos de la argumentación. Los temas fluyen en la historia de la literatura de tal manera que hasta los que no se podían observar -porque todavía consistían en elementos aún no inventados- se presuponían y se abordaban indirectamente. Los temas se escriben, se olvidan, se retoman y nunca se agotan en

³⁴⁵ Remitimos líneas arriba a nuestras consideraciones sobre el poema “Del infante difunto” de Hinostriza.

ninguna de las formas literarias. Solamente considérese el tratamiento del amor en poesía para comprender lo inútil que resulta sostener que un tema determina un periodo. Sin embargo, teniendo en cuenta el campo literario (Bourdieu) y la manera en cómo la realidad social en su totalidad contradictoria repercute (Cornejo Polar) en los autores del tercer periodo, no se puede discutir que la tendencia por abordar una temática sí expresa un lado de las características que cohesionan la pluralidad de voces de este grupo de poetas. Habiendo expuesto brevemente, algunos puntos del contexto social que vinculan a los poetas del periodo, resulta plausible considerar que la actitud comprometida y solidaria que estos demuestran los hacen producir -además de los eternos temas subjetivos de la lírica misma como el amor, la vida, la muerte, etcétera- desde una crítica social contra poderes totalitarios que implica una forma de aproximarse al tema de la muerte, de la soledad del exilio, de la historia, de las experiencias vitales y, por qué no, hasta del amor. La temática que enfrenten estos poetas se encuentra, en todo caso, remitida a la violencia como eje temático en progresión. Por eso, se puede afirmar que las generaciones del 60, 70 y 80 compartieron tiempos violentos que podrían otorgarle cierta cohesión a su producción o a la forma de expresarla.

La posibilidad de abarcar o comprender la producción poética de estas generaciones dentro de un periodo común se funda, por lo tanto, en la manera como la violencia política que sufrió nuestro país -sobre todo, durante el periodo del conflicto armado- ha dejado una clara impronta en la expresión lírica. Aunque la violencia y la represión han sido una constante en la historia de nuestra nación desde que fue entendida como tal -quizá heredadas desde la imposición de la conquista-, es evidente la manifestación de sus causas y consecuencias en la poesía de estos autores que cuestionan la tradición. En su vida y obra, la violencia ha engendrado un discurso que marca la tendencia poética entre las décadas de 1960 y 1980 de una particular manera. Esta forma de interpretar el hecho

social y político en relación con un periodo de nuestra poesía se origina en el evidente vínculo entre la época de las guerrillas y la generación del sesenta y se desarrolla hasta la generación del 80 y su experiencia directa con las acciones de Sendero Luminoso y del grupo MRTA.

La toma de La Habana por las fuerzas revolucionarias de Fidel Castro, el 1 de enero de 1959, determinó un cambio radical para toda Latinoamérica. Finalmente, un grupo de tendencia extrema había impuesto, con armas, la justicia popular y había destronado el poder político del dictador Fulgencio Batista que EE.UU. y el capitalismo favorecían. La toma de La Habana no solo fue un triunfo de la revolución cubana, sino un mensaje claro y conciso a los clamores que desde la independencia de España exigían las poblaciones oprimidas por las repúblicas soberanas, aunque igualmente colonizadas por el capital extranjero: el triunfo de la revolución por el pueblo y para el pueblo era posible.³⁴⁶ A partir de ello, en casi todos los países latinoamericanos comenzó una agitación política que EE.UU. y las empresas que habían enraizado sus intereses en América, en plena guerra fría, decidieron calmar con todas las formas posibles bajo un rechazo represivo contra lo “subversivo”, de lo “antisistema”, entendido como guerrilla, comunismo, socialismo. Un recuento de los hechos simbólicos que marcan la insurgencia popular y las formas en que se procura desbaratarla antes de que otras “cubas” proliferen en la región se encuentra en el tercer tomo del libro de Eduardo Galeano *Memoria del fuego*. En los límites del ensayo, la historia, el testimonio y la poesía, este tercer tomo titulado *El siglo del viento* (1986), el escritor uruguayo recuerda pasajes fundamentales de nuestro siglo XX. La Nicaragua sandinista, la Guatemala enfrentada a las empresas

³⁴⁶ Así lo expresa también Miguel Gutiérrez desde la perspectiva de la literatura en “Sobre el Grupo Narración” incluido en el libro de Néstor Tenorio *El grupo Narración en la Literatura Peruana*: “En los primeros años de la década de los 60 la suerte y destino de la Revolución Cubana y las guerras de liberación contra el colonialismo en diversas partes del mundo habían puesto en primer plano en los círculos intelectuales de Europa occidental y América Latina el tema del compromiso del escritor, del cual se venía ocupando Jean-Paul Sartre desde la inmediata posguerra” (Tenorio, 2006, pp.58-59)

transnacionales (“United Fruit”, “Getty Oil”, “Texaco”, “International Nickel Co.”), El Salvador de Romero, la República Dominicana bajo la dictadura de Trujillo, el Haití sojuzgado por Duvalier, las divisiones de la revolución mexicana, y, sobre todo, las dictaduras fascistas de Uruguay, Argentina, Brasil y Chile dan cuenta de la represión de los intentos de cualquier voz que cante la insurgencia o que exija la justicia social o el cambio de rumbo político y económico. El triunfo de la revolución cubana costó muchas vidas y represión en Latinoamérica, más allá de las fronteras de la isla.

En el caso del Perú, como lo afirma Alberto Flores Galindo en *Buscando a un Inca*, se puede trazar un vínculo de la violencia entre las guerrillas que surgen en los años sesenta y el conflicto armado que generó Sendero Luminoso a partir de la década de 1980. De tal manera, se constituye un periodo de violencia -particularmente durante estas tres décadas- y que, en una espiral, alcanzará niveles desbordantes. Como eco de los tiempos de la revolución cubana, en nuestro país, el surgimiento de la guerrilla fue inmediato a través del MIR-Perú, comandado por Luis de la Puente Uceda. Si bien desde el periodo anterior ligado a figuras como González Prada o Mariátegui, el problema del indio y de la tierra ha desatado diferentes denuncias intelectuales, políticas y artísticas, es a partir de 1963 cuando la aparición y rápida anulación del Ejército de Liberación Nacional (ELN) conduce la lucha a otro nivel que supera las manifestaciones anteriores. La guerra de guerrillas iniciada por el MIR en 1965 concreta una realidad de violencia inicial en relación con la tierra, el agro, el campesino relegado y la justicia social. Este inicio de la violencia no prosperó, no solo por la falta de apoyo de las comunidades campesinas y la falta de unidad de los grupos guerrilleros, sino porque su más importante impulsor, De la Puente Uceda muere en el último enfrentamiento “oficial” en Yahuarina. A pesar de la dispersión paulatina del MIR y de la inserción de sus facciones en la vía política del país a través de grupos de izquierda, la facción “MIR- El Militante” originaría en 1984 el

Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que aprovechó el inicio del conflicto armado propulsado desde 1980 por Sendero Luminoso y que alcanzaría su accionar hasta 1997, cuando toman la Residencia del embajador de Japón en Lima. Este acto sería el símbolo de su capitulación como grupo terrorista.³⁴⁷

Para Flores Galindo, la ausencia del orden y la presencia que debería ejecutar el Estado de nuestro país, es decir, el vacío de poder permite la proliferación de la organización de las luchas armadas. Estas se vinculan rápidamente con problemas relacionados con la tierra y con la justicia social que encarna ya no el indio (en la mirada intelectual de la primera mitad del siglo XX), sino el campesino (otra forma de observar al mismo sujeto). En el ensayo “El Perú hirviente de estos días...” que compone parte de *Buscando a un Inca*, el sociólogo explica la crisis del feudalismo peruano como el inicio del espacio propicio para canalizar la violencia ante la ausencia de la autoridad. 1964 es el año simbólico para explicar esta situación.

A diferencia de los años 1920-1923, en 1964 la rebelión no se encierra en una región sino que abarca, literalmente, todo el país. [...] No existe otra circunscripción de la costa o la sierra donde la hacienda no haya sido puesta en jaque por los campesinos. (Flores Galindo, 2005, p. 321).

La sindicalización campesina y las ocupaciones de tierras fueron los actos fundamentales para la convulsión social de la década de 1960 en la sierra. El alzamiento en La Convención en 1962, la desarticulación del Frente de Izquierda Revolucionaria (FIR) y el encarcelamiento posterior de Hugo Blanco, sobre todo, determinan para Flores Galindo los primeros y diferentes pasos hacia la reivindicación del campesino (del indígena) la

³⁴⁷ Es muy complicado evaluar los actuales vínculos de los remanentes terroristas circunscritos en la zona del VRAEM tanto con las ideas de Sendero Luminoso como con las del grupo MRTA, pues no solo la inspiración guerrillera ha cambiado, sino que su filiación con el narcotráfico ha desvirtuado la continuidad de los actos violentos de estos seguidores en relación con el conflicto armado entre los años 1980 a 1999.

abolición de “una opresión secular”. Las consecuencias de estos levantamientos se observan en las haciendas tradicionales y los latifundios ganaderos que enfrentan directamente el jaqueo popular y comienzan a perder poder.

Al año siguiente, en 1965, cuando cesaba la agitación campesina, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Ejército de Liberación Nacional trataron de organizar guerrillas en Cajamarca (desmantelada prematuramente), Junín, Ayacucho y Cusco. La experiencia iniciada en junio termina trágicamente a fin de año; las columnas, ubicadas por el ejército, terminan cercadas y aniquiladas. Los dirigentes guerrilleros, como Máximo Velando, Lobatón o Luis de la Puente, son fusilados y sus cuerpos arrojados desde helicópteros. No habían podido confundirse con la población serrana. Requería una labor paciente obtener confianza de los campesinos. Las armas llegaron tarde: ese fue el balance que muchos hicieron de aquel desencuentro entre las organizaciones políticas y el movimiento campesino. (Flores Galindo, 2005, p. 331).

Luego del golpe de estado contra Belaunde, y para extinguir o -en el peor de los casos- bloquear las posibles rebeliones campesinas que originaron la frustrada guerrilla inicial, el gobierno militar de Juan Velasco dicta la reforma agraria en 1969, la cual, sin embargo, no otorgó el poder o dominio ejecutivo de la tierra al campesino, aunque sí mermó la oligarquía y el poder terrateniente. Acabadas las figuras del latifundista y del gamonal, el estado es incapaz de colocar algún ente de control en las zonas más alejadas del país donde se siguieron generando conflictos producidos por la injusticia y la desidia (acompañadas, tal vez, por el racismo y el menosprecio) de diferentes actores del gobierno.

Entonces la desaparición de los terratenientes no acarrió necesariamente un cambio sustancial para los campesinos, pero se generó, de esta manera, una situación en el campo que podríamos definir como «vacío de poder». En algunos lugares buscaron ocupar el lugar vacante narcotraficantes, en otros lugares comerciantes locales, sin faltar pequeños terratenientes que lograron evadir la Reforma Agraria, o funcionarios estatales. La combinación entre atraso económico y vacío de poder fue generando una opción diferente: el proyecto que a partir de 1980 (de manera pública) y

desde años antes de manera clandestina, proclamó un grupo poco conocido en el heterogéneo panorama de la izquierda peruana. Su nombre alcanzaría rápidamente resonancias mesiánicas: Sendero Luminoso. (Flores Galindo, 2005, p. 332).

Es así como Flores Galindo asocia el mismo problema con la siguiente etapa del conflicto controlada con una evidente carga distinta de violencia por parte de Sendero Luminoso.³⁴⁸ Sus dirigentes provenientes de clase media, que sabían quechua, casados y vinculados con comuneros, con una doctrina y una disposición a la *tabula rasa* para alcanzar un radical, efectivo y verdadero cambio en la organización del gobierno y en la apreciación del campesino o del indio; es decir, un resarcimiento de toda injusticia provocada por un orden o sistema capitalista opresor; este nuevo conjunto de características, potencia el conflicto hacia una lucha armada. Y en medio de todo este nuevo panorama, no se puede dejar de lado el rol significativo que jugó la longeva (tercera fundada oficialmente en el Perú) Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga en la difusión de las ideas que generó el pensamiento marxista, leninista, maoísta de Sendero Luminoso.

A diferencia de las guerrillas de 1965, en 1980 los combatientes no eran extraños al mundo rural, porque hablaban quechua, habían nacido allí, tenían parientes en los pueblos y por eso consiguieron llevar a muchos campesinos. Algunas de estas levas fueron impuestas. Sendero Luminoso, desde el inicio, fue una organización vertical y autoritaria, convencida de portar un

³⁴⁸ El vínculo entre Sendero Luminoso y las guerrillas se puede aseverar a partir de diferentes fuentes. Una de ellas es la referencia que se hace en el libro de Gustavo Gorriti *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*: “El 24 de marzo, la reunión [del Comité Central de Sendero Luminoso] se centró en analizar los antecedentes de insurrección armada en el Perú, en el pasado cercano. Luego de una ‘Visión general de las guerrillas de la década del 60. Perú: insurrección, revolución, guerrillas’, se pasó a estudiarlos en detalle. El movimiento de Hugo Blanco en La Convención fue analizado bajo el epígrafe: ‘El camino de nuestra revolución y *Tierra o Muerte*’. Las movilizaciones campesinas de 1963-64 fueron examinadas utilizando el libro de Hugo Neira: *Los Andes: Tierra o Muerte*. Y finalmente, la parte más importante de la discusión se dedicó a examinar las fallas de las guerrillas del MIR” (Gorriti, 2008, p.59). Para tener un panorama más amplio, se podría revisar el libro *Incendiar la pradera* (2015) de José Luis Rénique en el que se explora la idea de “revolución” asociada a movimientos de base de izquierda a partir de tres “ciclos de actividad radical”: la formulación de intelectuales como González Prada y Mariátegui, la intervención armada de Hugo Blanco y Luis de la Puente Uceda, y, finalmente, el último ciclo donde se encuentra la “guerra popular” de Abimael Guzmán.

mensaje correcto y acertado, que todos debían acatar. El mesianismo es impositivo: se lo acepta o se lo deja. No hay lugar a situaciones intermedias. (Flores Galindo, 2005, p. 343).

Asimismo, como lo explica Carlos Iván Degregori en *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*, la represión de las protestas por la gratuidad de la enseñanza ocurrida en Ayacucho en 1969 significa el germen para la organización del grupo que en realidad se deriva del fraccionamiento del Partido Comunista del Perú y, por ello, institucionaliza su nombre oficial como Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (en honor a Mariátegui a partir de un lema propio de la agrupación: “Por el Sendero Luminoso de José Carlos Mariátegui”).³⁴⁹ También cabe considerar la filiación que, según Miguel Gutiérrez, se puede reconocer entre los líderes de los grupos que conformaron este periodo de violencia. Abimael Guzmán, nacido en 1934, comparte la misma pertenencia a la generación del 50 con “otros activistas políticos” como Luis de la Puente Uceda, Guillermo Lobatón, Juan Pablo Chang, Hugo Blanco, Héctor Béjar e Ismael Frías (Gutiérrez, 2008, p. 18).

La literatura peruana, como parte del grupo de intelectuales, especialmente del sector medio urbano, de nuestro país, no se ha mantenido ajena a esta situación. La figura por antonomasia que se asocia, por ejemplo, con las guerrillas es la del joven poeta Javier Heraud debido a su trágica muerte el 15 de mayo de 1963 en Madre de Dios.³⁵⁰ A esta se le suele asociar la inmolación del poeta Edgardo Tello el 17 de diciembre de 1965. Otro caso es el del “Grupo Narración”, pensado desde 1963, pero concretado finalmente en 1966 y conformado por escritores que asumen un compromiso político indisoluble de su

³⁴⁹ Véase el cuadro que Flores Galindo (2005, p. 335) cita de Ricardo Letts, en el cual se muestra un esquema de la evolución y fraccionamiento del Partido Comunista del Perú donde se visualiza claramente cómo desde la polémica chino-soviética, ocurrida en 1963, durante casi diez años, en 1971, ya se cuentan hasta siete organizaciones con diferentes alcances sobre la lucha armada.

³⁵⁰ Cecilia Heraud Pérez *Entre los ríos: Javier Heraud (1942-1963)* Lima: Mosca Azul, 1989. Véase, además, la cantidad de textos en homenaje al poeta caído escritos por importantes autores peruanos reunidos en el libro de Aníbal Cueva García *Javier Heraud en la literatura peruana* Lima: AFA, 2012.

carácter literario.³⁵¹ Acorde con su orientación maoísta, estos narradores proponen una literatura que otorgue voz a las masas populares y que haga una defensa fehaciente de la clase proletaria. Desde la creación literaria, procuraban transformar la realidad en relación con los sectores sociales explotados; a la vez que, con sus acciones concretas como escritores, es decir, como agentes políticos, intervenían en la lucha por una sociedad que alcance la justicia y la redistribución de la riqueza. Poetas y narradores, los escritores peruanos de la década de 1960 –como no había sucedido anteriormente- se encuentran acuciados por las guerrillas y los levantamientos campesinos que constituyen el país que los interpela.³⁵² Es evidente que esta realidad social marcaría un cambio en sus expresiones artísticas para lograr claramente un paso en dirección a un nuevo periodo, al menos, en nuestra poesía.

Desde la generación del 60, se deja de lado la tendencia de la crítica por dividir a los poetas entre puros y sociales y, más bien, aspectos vinculados con el compromiso que toda poesía posee, expresan, como referente, los conflictos de nuestra realidad: en primer lugar, la injusticia y la descomposición social, luego, la violencia con la que se procura suprimir la lucha del pueblo y al pueblo mismo.³⁵³ En esta línea se mantienen varias

³⁵¹ Revisar la “pequeña crónica” que realiza Miguel Gutiérrez en “Sobre el Grupo Narración” en Néstor Tenorio Requejo (2006).

³⁵² Nótese cómo Miguel Gutiérrez explica la conformación y organización del “Grupo Narración” sobre la base de dos sucesos fundamentales: “El primer acontecimiento lo constituyó la experiencia guerrillera del 65/66 y el segundo la situación existente entre diversos sectores de la intelectualidad ante las medidas sociales que desde octubre del 68 estaba llevando a cabo el gobierno militar” (Tenorio, 2006, p. 62) Luego Gutiérrez precisa acerca del motivo de la crónica publicada en el N°3 de la revista del grupo que trata: “sobre la lucha en 1969 de los pueblos de Huanta y Ayacucho en defensa de la gratuidad de la enseñanza y que fue reprimida sangrientamente por las fuerzas del orden” (Tenorio, 2006, p. 63). Con estos dos puntos, Gutiérrez enlaza las guerrillas con el inicio de Sendero Luminoso como una constante referencia para la producción de “Narración”. Y aunque este grupo se encontraba conformado por narradores, el poeta José Watanabe, exponente de la generación del 70, también militó en el grupo en su primera etapa demostrando así su sensibilidad con estos temas.

³⁵³ “Tanto el esquematismo elegíaco de una poesía social, como el idealismo que impulsa hacia la ‘belleza’ o ‘pureza’ se alejan de la vida y del lenguaje de aquí y ahora. Lo primero estrangula al escritor haciéndole creer que escribe ‘para el pueblo’ –lo que a veces le lleva a postular una imagen roussoniana del hombre-, y lo segundo asfixia al escritor en un mundo sin drama; ambas líneas, por lo demás, llevan a la esterilidad o a la curiosa contradicción o amalgamamiento de estilos opuestos” Julio Ortega en Cevallos (1967), p. 142.

expresiones poéticas también durante la década de 1970, hasta alcanzar una voz contundente del entorno violento y desmesurado que habitan con cotidianidad aquellos referidos en la poesía durante la década de 1980. A la par del conflicto social y político, las generaciones articulan sus discursos. Los movimientos de guerrilla captan el entusiasmo inicial de la poesía de la generación del 60, los cambios sociales, sobre todo, enfocados desde la sociedad limeña acaparan el discurso del deterioro en la generación del 70 y la violencia y su escalada iracunda fluye en la poesía de la generación del 80. En las tres generaciones, los cambios políticosociales nacionales (pero también internacionales) ofrecen una realidad de la cual se nutre la mayoría de poetas. La violencia (manifestación concreta de la injusticia social no resuelta) y sus marcas en la sociedad que los rodea se erige como una temática determinante para estas tres “generaciones”, con lo cual se podría apuntalar la cohesión del periodo que conforman.

Una de las vías para demostrar esta hipótesis podría sostenerse desde la revisión de la producción de los autores de estas generaciones a partir de las antologías que, en principio, las constituyeron. Se trata de *Los nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos, *Estos 13* (1973) de José Miguel Oviedo y *La última cena* (1987) editada por algunos integrantes de Kloaka. En ellas, el tema de la violencia asociado a la descomposición social y a referentes netos como la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam,³⁵⁴ las guerrillas peruanas y las acciones de Sendero Luminoso registra flujos temáticos, de diferente medida y expresión, que orientan parte de la producción de estas tres generaciones de poetas. Una aproximación temática sobre la violencia desde sus primeras exposiciones en antologías otorga luces para observar un aspecto en el que se ahondará de tal manera que

³⁵⁴ Recuérdese que José María Arguedas comienza a publicar sus poemas en la década de 1960, entre los que se encuentran el titulado “A Cuba” y “Al pueblo excelso de Vietnam”. De manera que, asumiendo la heterogeneidad de este periodo, Arguedas se ubica en él como poeta representativo con una evidente sintonía. Este punto es muy importante si se tiene en cuenta, además, que con la redacción de sus poemas en edición bilingüe violenta nuestro apacible canon anquilosado en la lengua castellana.

emerge un evidente periodo cohesionado en nuestra poesía peruana del siglo XX en consonancia con la violencia de aproximadamente tres décadas de duración.³⁵⁵

En 1967, en el prólogo de *Los nuevos*, Cevallos llama la atención acerca de cómo Cuba y las guerrillas determinan una “postura” que evidentemente actualiza un periodo diferente al que vivieron los poetas de la generación anterior, la del 50, incluso para aquellos que se abocaron a la llamada poesía social. De estos, marca el deslinde con los nuevos poetas del sesenta:

La situación social que permitía una postura fácil frente a la realidad –que podía ser vista todavía en blanco y negro- se distorsiona y se hace cada vez más difícil. Estos poetas [del sesenta], motivados por las circunstancias, escribieron poesía de circunstancias que anunciaban una inminente revolución, que como vemos, no es tema fácil de alcanzar. El cepo que, a raíz de la revolución cubana, se estrecha cada vez más sobre los movimientos guerrilleros surgidos en diversos puntos de América Latina, nos hacen ver que el panorama es mucho más complicado que la simple y hueca exaltación que nos ofrecían los poetas-sociales [del cincuenta]. (Cevallos, 1967, p. 8).

Por eso, uno de los autores seleccionados en la antología, Julio Ortega, confirma que su generación “nace –efectivamente- con dos hechos: la Revolución Cubana y la muerte de Javier Heraud” (Cevallos, 1967, p. 140). Sin embargo, él mismo aclara que la poesía de los años sesenta no se convirtió en un panfleto procubano, sino que el hecho político ha inspirado un discurso netamente original.

Yo no firmo comunicados ni hago poesía ingeniosa, ni me entusiasman las declaraciones de los escritores cubanos porque, simplemente, no me bastan; por mucho que esté de acuerdo con la

³⁵⁵ Esta aproximación temática es deliberada y posee un carácter netamente inicial en la investigación. Sobre la profundidad que puede alcanzar la revisión de la violencia en la poesía peruana, remítase al artículo “La violencia política peruana en cuatro poetas del 60: Marco Martos, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros y Raúl Bueno” en *Argos Arequipensis. Libro de homenaje a Raúl Bueno Chávez* (2014) y al libro *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)* (2013) de Paolo de Lima o a la tesis doctoral de Luis Fernando Chueca por la Pontificia Universidad Católica de Chile: *Nación y violencia en la poesía peruana (1983-2014)*.

Revolución Cubana, no voy a orientar mi pensamiento según las ideas de los escritores cubanos. Nosotros tenemos lo nuestro. [...] Si en nuestra sociedad hay un violento proceso de desmitificación de las imágenes tradicionales, y si hay una extraordinaria energía emergente, el escritor podrá ofrecer nuevas imágenes en las que esa sociedad se reconozca íntimamente motivada, proyectada hacia un orden nuevo, justo y humano. Los escritores jóvenes vivimos en el corazón de los cambios. Para nosotros es clara una disyuntiva política que absorberá esos cambios en una progresiva industrialización o en una modificación radical a partir de la liberación nacional. (Cevallos, 1967, p. 141).

Evidentemente, un poeta suele acusar directa o indirectamente los problemas que acontecen en su realidad, pero la forma de la violencia, desde las guerrillas hasta las acciones de Sendero Luminoso, cambia los referentes previos y señala el común denominador de este periodo. Los vínculos se entrecruzan desde el nivel vivencial y la experiencia y, por lo tanto, no resulta ocioso recordar que Rodolfo Hinostroza militó en prensa y propaganda para el MIR y que tanto Marco Martos como Antonio Cisneros trabajaron en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, además de la militancia no armada de Cisneros en el ELN (1963-1965).³⁵⁶ “Un cambio de la realidad trae un cambio en la poesía” sentencia Cevallos (p. 9). En palabras del mismo Hinostroza,³⁵⁷ *Consejero del lobo* (1965) no se puede desligar de su contexto vinculado al bloqueo contra Cuba y la crisis de los misiles de 1962, pero aquí la poesía canta una realidad peruana con diferentes armas del contexto que las que se usaron en las generaciones anteriores.

³⁵⁶ Sobre la docencia en la UNSCH, ver Flores Galindo (2005) p. 336. De esta experiencia, Martos compondrá el conocido poema “Retablo” en *Cabellera de Berenice* (1991) donde se expone una perspectiva de testigo de los sucesos vinculados con Sendero Luminoso. Asimismo, revisar el texto ya mencionado “La violencia política peruana en cuatro poetas del 60” de Paolo de Lima en *Argos Arequipensis. Libro de homenaje a Raúl Bueno Chávez*, pp. 261-263. Sobre la militancia de Cisneros, ver “La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación” de Antonio Cornejo Polar en *Crítica de la razón Heterogénea. Textos esenciales* (Tomo II, p. 435). Acerca de los vínculos de Hinostroza con Cuba y los poetas guerrilleros peruanos, revisar las secciones dedicadas a Javier Heraud y Edgardo Tello en su libro *Pararrayos de Dios. Crónicas de poetas* (2012).

³⁵⁷ Cevallos (1967) pp. 11, 69.

“El día de los santos inocentes de Bay Fu” de Antonio Cisneros, “Hereditad” y “Exilios” de Carlos Henderson, “Juana de Arco” e “Inéditos” de Rodolfo Hinostroza, “Como una cascabel a la mañana” de Mirko Lauer, “Casa nuestra” de Marco Martos, “Memoria de polvo y luz”, “La revolución”, “Informe para Isolda” y “Zoos polítikos” de Julio Ortega son algunos de los poemas de la antología *Los nuevos* que reflejan el palpito de los conflictos políticos que derivan de la revolución cubana o del levantamiento en armas y de situaciones estrechamente ligadas a consecuencias de estos sucesos. Si bien es cierto “El día de los santos inocentes de Bay Fu” se puede vincular con una experiencia de fe o la historia religiosa de Cristo,³⁵⁸ los atisbos de violencia se encuentran expresados en metáforas extendidas a la Guerra de Vietnam en Phu Bai. El exterminio de inocentes durante la guerra y a la matanza ordenada por Herodes cobran en Cisneros una peculiar relación en estos versos desmitificadores de un sistema “garante del orden” (en la metonimia de Lyndon B. Johnson y de Herodes): “Y casi una semana duró el Día./ “Viejo Rey, tu corona rodará hasta la cabeza de algún recién nacido”./ Mas Herodes sabía que los muertos no gobiernan./ Y eso lo sabe Johnson./ El Día de la Guerra del Vietnam tiene ya muchos años./ Mis abuelos nunca oyeron el canto de los niños muertos en el siglo primero,/ ni podían temer la rabia y los cuchillos del Rey de Judea./ –Rey de Muerte en catorce kilómetros cuadrados./ Mas los hombres de Johnson/ recuestan su trasero sobre todos los campos de la tierra,/ [...]”. De la misma manera, Julio Ortega expone su visión de Da Nang y la Guerra de Vietnam en “Informe para Isolda”: “I/ Anoche, 24 de diciembre de 1966,/ mientras el corazón soportaba apenas un poco de dicha/ abríamos los regalos (una blusa para mamá,/ [...] Una barriada de Da Nang, Vietnam del Sur,/ a la misma hora era borrada por un fuego/ que arranca gritos y pela la cabeza de los hombres”

³⁵⁸ Así lo entiende Eduardo Urdanivia en su artículo “‘Y blanquearé más que la nieve’ Poesía y experiencia de la fe en la obra de Antonio Cisneros” en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* de Miguel Ángel Zapata (1998), p. 184.

Y en “La Revolución” de Julio Ortega también asoma el contexto directamente: “Muchachos, todos muchachos: Cuba, Cubita linda, San José republicano y la Virgen socialista, el que ha vuelto no ha vuelto del todo: entre los días espera y pregunta por la arena que copió con inocencia el tiempo y el cuerpo de los estudiantes, las canciones y la ira”. Ambos poemas refieren hechos violentos como la muerte de los inocentes en el primer caso y la lucha de los jóvenes en el segundo en función de la Guerra de Vietnam y de la Revolución Cubana directamente mencionadas.

Ningún otro poema de los recopilados por Cevallos enunciará directamente cuestiones concretas de esta manera tan fehaciente; sin embargo, muchos filtran en sus versos cuestiones vinculadas a la violencia y a la revolución sin anclarse necesariamente en el contexto mundial o en nuestro país. Los versos de Henderson en “Hereditad” y en “Exilio”, por ejemplo, nos remiten a un discurso mantenido en el aire del tiempo en constante repetición o llamado a tomar la fuerza para enfrentar los abusos de un orden opresor: “Ya bastante tenemos con lazos de ceniza y follajes de/ moho en los desiertos. ¡Oh, la furia inclemente que sume/ a estos pueblos!/ La sangre regada, marchita. ¡Para jamás levantarse!/ Y si de hereditad hablamos es mejor que cerremos nues-/ tras tiendas y que el viento sople su barbarie” (“Hereditad”) y “No habíamos hecho ninguna concesión,/ ni inclinado las rodillas. Porque el viejo orden/ ha asolado nuestros pueblos,/ nos decíamos, son imprescindibles nuestros actos,/ que nuestros cantos cobren libertad. [...] Nuestro retorno/ no nos conduzca con premura a la destrucción.” (de “Exilios”). Menos vínculos directos y más generalizaciones se encuentran en los poemas escogidos de Hinostroza y Lauer, aunque es imposible negar el desarrollo del tema, sobre todo, del primero en su poesía como ya se ha mencionado. “Las hojas manan sangre y no agua, las águilas/ sumergen sus alas sobre el caos, este estrépito intolerable es la guerra,/ esto que se malogra es la buena humanidad que enarca un ceño ante las nubes esperando/ agua en

lugar de hiel y humores pestilentes” (de “Inéditos” de Hinostroza, en Cevallos, 1967, p.85).

Por su parte, los poemas más claramente ligados con las luchas contra la injusticia en nuestro país que conllevan a la insurgencia se encuentran en “Memoria de polvo y luz” (vinculado con la huelga y Chimbote) y “Zoos Políticos” (en filiación con los campesinos de Puno cuya protesta llega hasta Chimbote) de Julio Ortega. Sin embargo, es en “Casa nuestra” de Marco Martos, donde se concentra la connotación al máximo para exponer la complejidad del problema que subyace en el origen histórico de la violencia: la injusticia política nacida desde la conquista, pero, sobre todo, repetida por tantos gobiernos una y otra vez aun después de la Independencia. Desde el título, la idea de “casa” y su posesivo colectivo y común “nuestra” apelan a las metáforas de la condición social de un pueblo en relación con su país o tierra; es decir, el lugar que lo determina y que el pueblo mismo interpreta como su hogar. La ley natural del orden espontáneo se violenta desde los primeros versos por una acción que implica la llegada de la represión y de la supresión del justo orden por un control legal: “En veleros, en corceles, con sus lanzas, con sus cascos,/ con sus letras no aprendidas al comienzo,/ en galeras, llegaban en oleadas/ y en la casa que era nuestra,/ aquí mismo, nos mandaban.” Sin necesidad de entender el viaje literalmente como una invasión foránea (en alusión a la conquista), sino abriendo la interpretación, más bien, como la imposición de un nuevo orden “legal” y “oficial” sobre el “natural” (que puede aludir a cualquier gobierno que imponga un tipo de sistema reducido por la economía o la cultura al bien de un reducido sector de la sociedad en detrimento de la explotación del interés de las mayorías), obsérvese cómo “veleros” y “corceles” remiten a los vehículos con los que se acompañan “lanzas” y “cascos”, dos metáforas de la imposición violenta. Las “letras no aprendidas al comienzo” podrían sugerir la exclusión a partir de un sistema cultural en virtud de la ley escrita (como “la

ciudad letrada”), pero el conflicto se manifiesta en el mando sobre la casa “que era nuestra”. Luego, la oposición entre un “Ellos” en tercera persona plural y el tácito pueblo en las referencias a la primera persona plural evidencia el conflicto: “Ellos eran los reyes,/ Ellos tenían las armas.” Y el resultado final es explícito: “Y cuando al fin se fueron,/ después de muertos, de tiros y tratados,/ como herencia nos dejaron,/ sangre y cruz, lengua y nada/ y la casa dividida/ en porciones y cucharas.” La reclamación cierra el poema, de tal manera que este problema se extiende más allá de la época de la conquista; pero nosotros insistimos en una lectura que también puede reinsertarse a partir de cada conflicto social como los que suelen estallar constantemente debido al abuso y a la represión del pueblo: Bagua, Conga, Espinar, Las Bambas y muchos otros nombres actualizan constantemente la connotación del poema de Martos en función de la injusta desigualdad en nuestro país.

Una directa relación intertextual entre el poema de Martos y “No busquen una patria” de Manuel Morales podría establecer el puente entre la generación de las décadas de 1960 y de 1970, así como entre *Los nuevos* y *Estos 13*. El poema de Morales es el primero que aparece en la antología de José Miguel Oviedo con la que se presentan los poetas de la llamada generación del 70.³⁵⁹ De la misma forma, clara y sencilla, con que Martos expone el conflicto en su poema, Morales ejecuta un lenguaje directo y bastante significativo. El poema se encuentra compuesto de cinco oraciones que se entrecruzan en diez versos. La actitud de la voz poética es la de dirigirse en imperativo a un colectivo (que evidentemente remite al grupo que se oponía al “Ellos” en el caso de Martos) y realizar ciertas

³⁵⁹ Sobre este hecho de que el poema se encuentre encabezando la selección de *Estos 13* se puede remitir a Víctor Vich [<https://www.youtube.com/watch?v=GeLuAhFO3ls>], para colegir la manera como se podría volcar todo su contenido de denuncia y su enfoque de la violencia de nuestra realidad en la generación de poetas antologados. Se trata de un poema representativo (o “sintomático” como lo califica Vich) que abre el libro de manera significativa. Además, se considera una lectura anticipatoria de la mayor violencia que se desarrollará durante la década de 1980.

apreciaciones sobre la situación en la que se encuentra. En el poema de Morales, las consignas que se alternan con afirmaciones concretas son:

1. “No busquen una patria que contenga rosas.” [consigna]
2. “Hoy ya no existen las rosas.” [afirmación]
3. “Solo existe una patria en la palma del pecho y otra en el centro del ojo.” [afirmación]
4. “Sigan buscando rosas.” [consigna]
5. “Encontrarán un balazo en el pecho y otro en el centro del ojo.” [afirmación final de tipo advertencia]

En el primer imperativo, la idea de patria (“casa” para Martos) que implica la unidad o el reconocimiento del colectivo o nación se asocia a la idea de “rosa” que evidentemente connota no poesía, sino el aspecto ideal de cohesión de esta nación: la justicia, quizá, la equidad, el respeto y el reconocimiento de la alteridad, entre otras posibilidades. Las siguientes dos afirmaciones pretenden expresar la realidad cotidiana: no hay ilusiones de rosas o ideales (en la primera), porque la idea de patria termina graficada en el patriotismo (en la segunda) convocado por espacios como “la palma del pecho” y “el centro del ojo”. Ambos espacios resultan significativos. El primero refiere a la acción típica, pero no necesariamente verdadera, de demostrar una actitud de respeto por la nación: la mano en el pecho. La segunda, además de focalizar la identidad en el ojo, se expone el lugar donde, sin duda, se capta la “visión” de realidad y donde se alojará la certera violencia del final. La siguiente consigna -más que un aliento a mantener la búsqueda del ideal- parece una amenaza si se atiende adecuadamente a la deliberada conexión del séptimo verso (“Sigan buscando rosas. Encontrarán”) y su injerencia con los últimos tres versos. La unión de las dos últimas consignas sin un conector o enlace como “y” o “pero” que determine el sentido de las frases, no solo destaca lo coloquial de

la expresión, sino la crudeza del efecto de “buscar” con “encontrar” alejada de toda idealización y, más bien, con cierta ironía, potenciada en la paradoja de la muerte: “un balazo en el pecho y otro en el centro del ojo”. Es decir, el acto de seguir un ideal que, por lo mismo, implique el bienestar de la patria alcanza, como consecuencia, la represión violenta alojada en el símbolo gráfico del “balazo”. Esta imagen de violencia no solo significa la muerte denotativamente al expresar el balazo en el pecho; sino, también “simbólicamente”, al encontrarse en el lugar donde reside el amor por la patria cohesionada. Asimismo, destruye la visión, la percepción, el juicio, de la realidad al cegar el centro del ojo. El giro dramático entre la primera consigna unida a las dos siguientes constataciones se acrecienta en las últimas dos oraciones por repetir los lugares “pecho” y “centro del ojo”, porque los espacios abocados al ideal se han convertido en los mismos descerrajados por la violencia de un orden que no pretende alcanzar este mismo ideal. No se trata evidentemente de una interpretación donde quepa algún extranjero como en el caso del poema de Martos, sino del orden impuesto sobre los ideales que busca una nación no completamente cohesionada. Por ello, más allá de que “Nuestra casa” se circunscriba al problema inicial plasmado con la opresión de la conquista, se trata de una denuncia vigente entre el orden excluyente y el pueblo escindido y es, justamente, en este actual sentido en el que encuentra un eco con “No busquen una patria”.

Aunque el de Manuel Morales es el que mejor podría evocar el ambiente de consecuencias en el que se propiciaron las guerrillas del sesenta y la germinación de Sendero Luminoso en el ochenta, *Estos 13* presenta otros poemas donde los vestigios de la violencia se encuentran entre matices. Así, también en “Para los amigos allá lejos que inútiles murallas tejieron” de Jorge Nájar, “Salmo de gloria” de Óscar Málaga, “Escrito en la piedra” de Abelardo Sánchez León, “Virgen del perpetuo socorro” de Tulio Mora y “Breve estudio de Jorge Manrique” de Enrique Verástegui, se expresan reminiscencias del tema de la

violencia. Aún menos claros y generales trazos de esta temática se aprecian en “Acerca del infierno” de Antonio Cillóniz, “Cruzando la plaza de armas en un gran vacilón” de Óscar Málaga, “Piscis” de Elqui Burgos, “Y qué hace la calle Wiracocha aquí qué hacen estas palabras en el año 70” de Juan Ramírez Ruiz, “¿Hasta acá llegará, hasta San Isidro?” y “¿Por qué tuvo que ser la única respuesta?” de Abelardo Sánchez León y “En el viejo libro de los cuentos de hadas” de Enrique Verástegui. Los demás poemas escogidos para la antología como los de Feliciano Mejía, José Rosas Ribeyro, José Cerna o José Watanabe no se orientan hacia la violencia o las consecuencias de ella, pero esto no implica que estos poetas no la hayan tocado en el desarrollo de su obra posterior; recuérdese solamente, como un ejemplo al azar, el conocido poema de Watanabe “El grito/ Edvard Munch”, que sin duda se encontraría de manera obligatoria en cualquier antología sobre la literatura de la violencia de nuestro país. Esta escasa elección de poemas en torno a la violencia para la antología se encuentra explicada o referida por su antólogo José Miguel Oviedo:

Aunque su personal fascinación por la acción política es indiscutible, los poemas casi no dan testimonio de su actitud frente al odiado orden establecido [...] Lo que pasa es que ese yo ha hipertrofiado su propio vitalismo, ha proliferado y extendido sus tentáculos fagocitando todo lo que lo rodea, desovándolo en una forma de poesía centrípeta, que solo cobra sentido por el sujeto víctima o actor que pone a vibrar el caleidoscopio de su experiencia. Esa experiencia, es naturalmente, limitada por la edad o por un medio que todavía no han podido comparar con otros (“quiero recorrer el mundo”, declara esperanzado Juan Ramírez Ruiz en la contracarátula de su libro, y casi todos sus compañeros podrían hacerle coro), pero ha sido vivida con pasión, con dolor, casi con locura. Lo que tocamos en sus textos es “la vida inmediata” de los poetas. (Oviedo, 1973, pp. 21-22).

Luego de la incubación de la violencia patente en la descomposición social, graficada por los poetas durante la generación del 70, la explosión de la realidad encontró eco en la

siguiente generación. La evidente similitud entre los grupos “Hora Zero” y “Kloaka” (incluso con la movilización de Roger Santiváñez entre ambos) y la efervescencia del discurso conversacional para dejar muestra de los tiempos violentos vinculan directamente a ambos grupos de poetas. Así, tal como sucede en *Los nuevos* (1967) y en *Estos 13* (1973),³⁶⁰ los poemas que reflejan la violencia también se pueden rastrear en los autores seleccionados para la antología que configura esta nueva generación: *La última cena* (1987).³⁶¹ La diferencia reside en que el tema de la violencia fue experimentado en carne propia por esta generación de poetas en su día a día,³⁶² tal como la militancia en los de la generación del 60 o el pensamiento y la reflexión incubadora en los de la generación del 70. Sin embargo, al igual que *Estos 13*, *La última cena* (que incluso debe su nombre al contexto cercano a la muerte en que se vivía: doce poetas/apóstoles escogidos en lo que podría ser una última reunión antes de la muerte violenta) no colecciona preferentemente poemas con un contenido absolutamente directo sobre la violencia que aquejaba a la realidad del país.

Expresan la violencia, el conflicto armado, la descomposición social o la injusticia que desemboca en la insurrección directamente, “Pucayacu” de Raúl Mendizábal, “De Reyes en el caos” de Roger Santiváñez, “Diuturnum Illud” de José Antonio Mazzotti, y “Camal: el olvido es un desierto triste” de Rodrigo Quijano. De manera tangencial o general, el tema se encuentra referido en “La expulsión” de José Alberto Velarde, “Norte”, “Muchachos echados en 2 camas paralelas”, “Primera muerte” de Róger Santiváñez, “Amalia/Foto-Poema de amor lumpen” y “El lugar donde nos amamos...” de Dalmacia

³⁶⁰ Nótese la remisión que realiza José Miguel Oviedo entre ambas antologías en *Estos 13*, p. 11.

³⁶¹ Así, también, considérense las motivaciones poéticas que Oviedo cita en *Estos 13*, pp.15-16, que versan sobre el marxismo-leninismo (incluso se apela a una etapa “más justa, más luminosa”) que se convertirá en bandera de Sendero Luminoso y que se difundirá como un eco durante la década de 1980 en la vida cotidiana de las personas (y, por cierto, de los poetas) que convivieron con la violencia de estos años.

³⁶² Entre muchas manifestaciones de esta situación apremiante para los poetas, recuérdese “Mensaje Urgente” (1984) del grupo Kloaka donde se expresa el acto de matar instalado en la vida misma. Este manifiesto fue publicado en *Harauí 73* y recogido en Paolo de Lima (2013), p. 457.

Ruiz Rosas,³⁶³ “Poema para Groucho, el de los bigotes” y “Roma-Cártago” de Eduardo Chirinos, “Banda nocturna” de Domingo de Ramos, “Yegua es la hembra del caballo”, “Dante y Virgilio bajan por el infierno”, “El estanque” y “Castillo de popa” de José Antonio Mazzotti,³⁶⁴ “La idea está escondida...” de Rodrigo Quijano. Las obras escogidas de Julio Heredia, de Rafael Dávila-Franco, de César Ángeles Loayza (a pesar de la violencia que se pueda leer en los poemas sobre su personaje Linton) y de Jorge Frisancho no se orientan dentro de la temática que nos convoca.

Si bien “Pucayacu” es el texto más emblemático que aborda con sobriedad en su contenido metáforas de las matanzas de responsabilidad de las fuerzas armadas durante la década,³⁶⁵ no se puede dejar de lado “Poema para Groucho, el de los bigotes” que apela a un tono totalmente opuesto, pleno de ironía, para reflejar el pavor y la incompreensión de la burguesía sobre el sustrato teórico del conflicto.³⁶⁶ Estos dos poemas expresan la diversidad de enfoques en esta antología. Asimismo, desde la perspectiva de una suerte de testigo o persona que reflexiona sobre la lucha armada desde la cotidianidad, el fragmento “De Reyes en el caos” de Roger Santiváñez expone la posibilidad de una vida alternativa de Edith Lagos, la senderista, poeta y joven símbolo de los seguidores del “pensamiento Gonzalo” entre otras reflexiones del yo poético paralelamente con los sucesos aparentemente anodinos de un viaje en ómnibus por la carretera central que terminan en una potencial captura, enfrentamiento o disuasión.³⁶⁷ Estos textos seleccionados reflejan la manera como la violencia se ha internalizado en las vidas de las personas, en su día a día. Es por ello que la mayoría de poemas que abordan el tema

³⁶³ Revítese Paolo de Lima (2013), donde se propone un análisis completo de estos poemas desde el tema de la violencia, pp. 305-314.

³⁶⁴ Revítese Paolo de Lima (2013), quien desarrolla un análisis completo de estos poemas desde el tema de la violencia, pp. 127-132, pp. 151-162.

³⁶⁵ Véase el análisis profundo que realiza Paolo de Lima (2013) sobre el poema, pp. 104-115.

³⁶⁶ En este sentido, muy similar al poema “Karl Marx died 1883 age 65” de Antonio Cisneros. Un análisis completo de este poema desde el tema de la violencia se encuentra en Paolo de Lima (2013), pp. 170-172.

³⁶⁷ Paolo de Lima (2013) realiza un análisis completo de este poema desde el tema de la violencia, pp. 250-256.

tangencialmente no pueden evitar las referencias a la violencia, aunque el contenido principal que los oriente sea otro. Por ejemplo, en “Banda nocturna” de Domingo de Ramos, el tema evidente convoca los avatares entre las personas que rodean y se vinculan con el yo poético y este como protagonista en una travesía nocturna muy parecido al leitmotiv de *Pastor de perros*; sin embargo, las evocaciones como “La ley es cruel me dicen los que no sobrevivieron a/ esta/ guerra inconclusa donde mi banda de leñadores se/ dedicó/ a demoler las gordas columnas de la Justicia” o “y mudas piedras rodaron/ sobre las calles como una escuadra preparándome una/ celada/ a plena luz del día con guardias de tránsito y/ helicópteros/ de papel. Me detienen/ me botan/ me organizo y vago en/ plazas y barrios demoliendo las gordas columnas de la/ Justicia” destilan sugerentes palabras de un campo semántico de violencia insurgente a causa de la injusticia.³⁶⁸ Esta forma de convivir con la violencia y de insertarla en temas aparentemente inconexos con ella es la manera en que la antología *La última cena* demuestra la vigencia de este conflicto en el universo poético de los autores.

“Camal: el olvido es un desierto triste” de Rodrigo Quijano constituye uno de los más simbólicos poemas en relación con la violencia, porque más allá del momento en que fue escrito, desde su título perviven dos coordenadas fundamentales para revisar los tiempos del conflicto armado desde nuestra perspectiva presente. La primera coordenada es, por supuesto, la violencia misma tras la metáfora del “camal” como el recinto de muerte, de beneficio (en el sentido de su novena acepción en el DLE: descuartizar una res), de sacrificio, de matanza que evidentemente evoca el espacio de esa época. La otra coordenada se concentra en la imagen del olvido como un desierto triste; es decir, una especie de metalepsis de la memoria: hay que recordar, pues “el olvido es un desierto triste” para un pueblo. Al igual que “Nuestra casa” de Martos y “No busquen una patria”

³⁶⁸ Paolo de Lima (2013) realiza un análisis completo de este poema desde el tema de la violencia, pp. 215-224.

de Morales, el discurso en “Camal” es bastante sencillo, aunque potenciado gracias a la connotación. A diferencia de los anteriores, este poema es más extenso; sin embargo, como los otros dos, persiste una alusión constante a una colectividad identificable con la nación. Desde el primer verso, se presenta una “multitud” que avanza sobre el lugar donde yacen los “pedazos” y a la que en el segundo verso se le increpa: “¿recuerdas?”. En sencilla referencia, la multitud llamada a recordar se convierte en participante, como la nación lo fue, de una carnicería (matanza) de la que los ojos y otros miembros del cuerpo como aortas y coronarias (en referencia concreta a la sangre derramada) son prueba de ello. “Ahí el mugido de dolor es el último”. En este noveno verso, se destaca la metáfora de las víctimas de la matanza en las reses sacrificadas y es evidente el dolor no solo físico, sino simbólico que conlleva todo acto de violencia. “El perdido ganado vacuno” y las demás referencias a él resultan entonces una animalización de los muertos en uno de los animales que simbolizan el sacrificio por antonomasia.

Resulta interesante, asimismo, que el yo poético apele a un tú directamente con la repetición de la frase “y tú lo sabes y no hay forma de evitarlo”. El conflicto de los años ochenta trajo no solo dramáticas muertes de los lados en combate; las víctimas se multiplicaron en todas direcciones y, muchas veces, masas inocentes sucumbieron en violaciones sobre sus derechos básicos como seres humanos. En este sentido, la frase cobra un tono de réproba increpación. Luego, de una introducción con las reses, se cambia al chillido de las gallinas (solo otra forma de alegoría del dolor) para concentrarse más en las reacciones del mismo protagonista. Los versos “Un timbal retumbará en mis sienes”, “En el recuerdo lo he perdido todo”, “Mi cuerpo en el equilibrio de los insectos,/ perfectos,/ sosteniendo bemoles y acordes novenos, pensando/ que es difícil mantener el ritmo/ si sabes que el único baile que queda es el último/ redoble del timbal sobre la torturada piel del animal/ que muge y cae sobre las clínicas losetas y que no hay/ forma

de evitarlo” conforman un discurso sugerente sobre de la actitud turbada por la que transita el yo poético en esta situación límite de violencia intensificada a través del reconocimiento de las víctimas (animalizadas) y su dolor en pugna contra el olvido. La música y el baile se asocian a dicha situación límite que implica, quizá, hasta la cordura como último sostén frente a la violencia y sus consecuencias.

Los siguientes versos ingresan en otra parte del poema donde el punto central lo concita la memoria, que lucha contra las figuras que pretenden convertir el suceso en olvido: “La niebla cambia la tarde en un borroso recuerdo del/ día”, “quiebran las puertas de mi memoria./ Qué año era aquel”, “Hay un ritmo que se olvida al reventar la ola”, “Hay un perverso espejo en el recuerdo anverso/ que niebla y calla”. Esta parte se contrasta con los últimos versos contundentes que devuelven a la constatación de la realidad violenta al yo poético a partir de una poderosa imagen: “Pero afuera arden las cosas, las gallinas chillan en/ sus ollas,/ Kión, el hacha quiebra rodillas y dedos.” El cambio radical de la animalización por la restauración de la persona en “rodillas y “dedos” en lugar de “patas” o “alas” retoma la crudeza del tema: se trata del sacrificio de la masa a partir de la violencia. El yo poético insiste en que todo “arde afuera”, también las casas en escenas cada vez más cercanas a la denotación. Aunque también insiste en el combate por la memoria donde el olvido va ganando la batalla.

Este excelente poema mantiene el tono y la temática de la violencia de los otros dos escogidos como emblemas de las anteriores antologías. De manera que el conflicto armado, evocado en una colectividad o enunciación plural, se enmarca en un problema que involucra la nación desde estas tres perspectivas. Con destreza, los poetas Marco Martos, Manuel Morales y Rodrigo Quijano han logrado captar las raíces del problema en acciones injustas donde pagan inocentes y las acciones violentas arrancan la vida de manera inexorable. La violencia se muestra, así, como un tema poético, político y social

que engarza particularmente a las generaciones del 60, 70 y 80. Se trata de un común denominador de reconocible influencia histórico y social desde la revolución cubana de 1959 que determinaron las guerrillas en nuestro país y que desembocaron indirectamente en el conflicto interno liderado por Sendero Luminoso y el grupo MRTA. Esta inicial aproximación meramente temática sirve como introducción a uno de los ejes que determinan la cohesión de tres generaciones en un periodo de nuestra poesía peruana, pues a través de ellas fluye un río latente: las consecuencias de la violencia política de nuestro país.

Otros poetas de generaciones anteriores como la del 50 también expresaron su discurso lírico en este sentido. El caso más inmediato es el de Gustavo Valcárcel quien, a tono con los tiempos, publica *¡Cuba sí, yanquis no!* (1961), *Poesía revolucionaria* (1962), *¡Pido la palabra!* (1965) y *Poesía extremista* (1967) durante la década de 1960. Por otro lado, *Historia de Artidoro* (1994) de Wáshington Delgado y *Ni pan ni circo* (2005) de Alejandro Romualdo son solo dos ejemplos donde el tema de la violencia y de la lucha armada se encuentra desarrollado en la metáfora de sus contenidos líricos en libros algo tardíos en el currículum de sus autores. Esto no contradice, por supuesto, el vínculo entre los poetas de la generación del 50 y del 60 ni cierra la posibilidad de expresarse sobre un aspecto que, evidentemente, pueden asumir, de manera independiente, autores de diferentes momentos o, incluso periodos, pero que coinciden en la situación o el momento común de encontrarse bajo la influencia del fenómeno político y social.

Por último, la diferencia con los próximos poetas de la generación del 90 reside en que la mayoría de estos suelen referirse al terrorismo a partir de sus experiencias o consecuencias individuales y no asumen el tema de la violencia como una tendencia clara y marcada de los tiempos en los que viven, porque la temática posmoderna los orienta

hacia otras vías y formas de reflexión.³⁶⁹ Es evidente, además, que a partir de 1992, con la captura de Abimael Guzmán, el tercer periodo (1964-1991) de nuestra poesía del siglo XX comienza a declinar considerablemente hacia un cambio de paradigmas que se fusiona con su etapa residual. La posmodernidad desde la que los poetas de la llamada generación del 90 escriben, les ofrece una diversidad de expresión que evita concentrarse en la manifestación de la hegemonía de un solo discurso, pues la caída de los grandes relatos –simbolizada en las pantallas que reproducían la caída del muro de Berlín a millones de ojos incrédulos- constituye un eje desde el cual enunciarán la violencia de manera distinta y diversa del periodo anterior de poetas que comenzó (ad)mirando la gesta de Fidel Castro.

Breve corpus de la violencia de poetas del tercer periodo

Teniendo en cuenta lo expuesto en este acápite y, sobre todo, la selección de las antologías y la que sirve de estudio para la tesis doctoral de Paolo de Lima (2013) podríamos tentar el siguiente cuadro como una antología de muestra del desarrollo de la temática en poetas del tercer periodo.

Poetas de la década de 1960 (en torno a las guerrillas)	Poetas de la década de 1970 (en torno a las guerrillas y la descomposición social)	Poetas de la década de 1980 (en torno a la descomposición social y a la guerra interna)
Javier Heraud “Yo no me río de la muerte”, “Palabra de guerrillero” [José María Arguedas “A Cuba”, “A nuestro padre creador Túpac Amaru”] [Wáshington Delgado “Elegía en 1965”]	(Pablo Guevara “Los ecuestres”) Manuel Morales “No busquen una patria” Jorge Pimentel “Tromba de agosto”, “Trombosis” José Watanabe “El grito/ Edvard Munch”	(Marco Martos “Retablo”) (Antonio Cisneros “Un perro negro”) (Rodolfo Hinostroza “Procesiones negras”) Raúl Mendizábal “Día de los muertos, 1983”, “Pucayacu”

³⁶⁹ Sobre este punto, remitimos al texto de Luis Fernando Chueca “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa”, donde en el penúltimo punto, “Cinco”, se detalla la reacción de estos poetas frente a la situación de violencia vivida y expresada en su propia obra. Sin embargo, este punto se analizará más adelante en este mismo capítulo de nuestro trabajo.

<p>César Calvo “El cetro de los jóvenes”, “El recuerdo”, “Elogio de la furia”, “Sábado de gloria”</p> <p>Livio Gómez “Epigrama 3”</p> <p>Luis Hernández “Abel”</p> <p>Rodolfo Hinostrza “Gambito de rey”</p> <p>Antonio Cisneros “Túpac Amaru relegado”, “Karl Marx died 1883 aged 65”, “In memoriam”, “Crónica de Chapi, 1965”</p> <p>Julio Ortega “Memoria de polvo y luz”</p> <p>Marco Martos “Relaciones peligrosas”</p>	<p>Marcial Molina Richter “La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona”</p> <p>Rosina Valcárcel “Acorralados”</p> <p>Tulio Mora “Túpac Amaru (1740-1781)”</p> <p>María Emilia Cornejo “Mi pueblo no es”</p> <p>Carlos Orellana “Estado de sitio”</p> <p>José Pancorvo “Canción de la botella violenta”</p>	<p>José Antonio Mazzotti “19 de junio / la muerte en los penales, 1986”, “Diuturnum illud/ sueño profético de Wanka Willka”, “Castillo de popa”, “Díptico con lágrima”, “La Catedral”</p> <p>Eduardo Chirinos “Poema para Groucho, el de los bigotes”, “De cosas que nos enteramos en conversaciones/ Historia(s) de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)”</p> <p>Domingo de Ramos “Banda nocturna”, “Su cuerpo es una isla en escombros”</p> <p>Róger Santiváñez “Reyes en el caos”, “Homenaje a Ernesto Che Guevara”</p> <p>Dalmacia Ruiz Rosas “Odio esta ciudad”, “El lugar donde nos amamos”</p> <p>Magdalena Chocano “[fragmento CV]”</p> <p>Alejandro Sustí “Cadáveres”)</p>
---	---	---

La muerte de Javier Heraud marcó de manera indeleble el comienzo de este periodo.³⁷⁰

Tanto Vallejo como Heraud fueron los poetas intocables en el parricidio hecho por “Hora Zero”. Juan Ojeda y Luis Hernández se unieron en la muerte tomada por propia mano y en cada una de sus marginalidades trascendieron con la obra particular que legaron. Vista desde esta perspectiva, la muerte, como tema, en este periodo asume un tono bastante peculiar. No solo se enfoca de manera colectiva, sino directamente involucrada con los poetas. Es verdad que la muerte tampoco puede determinar el periodo, porque se trata de

³⁷⁰ Marca a la que se le deberían añadir la muerte de Edgardo Tello (1942-1965), también de resonancia para la generación del 60. Sobre Javier Heraud, remitimos nuevamente al libro imprescindible de su hermana, Cecilia Heraud Pérez, *Entre los ríos. Javier Heraud (1942-1963)* [Lima: Mosca azul/Campodónico, 1989 o la nueva edición de la PUCP de 2014]. Ténganse en cuenta, también los poemas “Javier Heraud” y “Héroe de nuestros días” con los que Antonio Cisneros casi concluye sus *Comentarios reales* (1964) y la dedicatoria de César Calvo en su libro *El cetro de los jóvenes* (1966) a Javier Heraud, Luis de la Puente y Edgardo Tello.

un tema vasto que siempre consigue la repercusión en los poetas desde diferentes aristas en todos los periodos y épocas de la literatura. Sin embargo, considerando los puntos mencionados que derivan en una idea de la muerte que involucra a varios de los poetas de este momento, simbólicamente, se podría interpretar el poema de Eduardo Chirinos “De cosas que nos enteramos en conversaciones (Homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)”, de su poemario *Archivo de huellas digitales* (1985), donde se hace un homenaje a Heraud y se plantea una sentida reflexión sobre los poetas suicidas del periodo. De esta manera, la voz de Chirinos sintetiza la cohesión del periodo en una suerte de homenaje.

DE COSAS QUE NOS ENTERAMOS EN CONVERSACIONES

Homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)

Para Luis La Hoz

*Mortales, ustedes buscan conocer la hora de la muerte
y la ruta por donde ella vendrá
PROPERCIO Elegiae, Libro II, 27 (citado por J. O.)*

—«Eran tiempos difíciles. Repartir volantes, participar en marchas,
apoyar las huelgas.

Algunos le vieron frecuentando bibliotecas públicas,
huyendo de las voces, de los horribles clamores de feria.

- 5 Entonces ya escribía, pero pocos conocieron sus poemas:
hojas esparcidas por la voluntad del viento,
ley impuesta sobre el seco y oscuro dominio de los hombres.»

At vos incertam, mortales, funeris horam

Quaeritis, et qua sit mors aditura via. Dice Propertio.

- 10 Y es verdad.

La gente empezó a interesarse, quería saber sobre su vida,
despejar con palabras el misterio que envolvía su muerte.

«Murió como un toro. Todavía lo recuerdo:

agachó su cabeza y embistió la oscura velocidad del automóvil que destrozó su cráneo.

- 15 Sin sufrir.

Con la certeza de quien ha derribado una muralla para oprobio y vergüenza de los hombres».

(Como un toro,

que simula alejarse de lo que, en verdad, es su único misterio.

Como un toro,

- 20 *que ha contemplado la duración hasta hacer de lo real una horrenda fábula.*

Como un toro,

que sufre de una implacable soledad).

—«Fue una muerte extraña e incomprensible,
como conviene a una vida extraña e incomprensible.»

25 Alguien lo contó de otra manera.

«Un campamento hippie en los jardines de Europa.
Una piedra grabada. En la oscuridad
los nombres de un poeta, año de nacimiento / año de muerte
& en el medio

30 el fragor de hierro que ensordece la llanura.

¿Fue acaso el mismo tren?

La pampa es también una llanura y la ciudad un accidente,
un punto simbólico arrocado en la extensión de un mapa».

En eso cerró los ojos, y calló.

35 Los que estábamos cerca pudimos ver cómo se agarrotaban sus dedos,
cómo el dolor asomaba por su rostro simulando una sonrisa.

—«Son los tragos», dijo. Y como pudo continuó:

«Le llevaron para hacerle el psicoanálisis. Ustedes saben,
calmantes / sueros / inyecciones / Mi voz altísima
En los bosques / Las hojas intrincadas / La fronda de las cañas /

40 Derribando / La yerta soledad de las ciudades».

*(Una vez, en la meseta de Anta, vi cómo las ruedas del tren degollaban una oveja.
Desde la ventanilla vi su cuerpo rodando sobre el pasto, su cabeza
inmóvil junto a las líneas de hierro.*

Fue un instante.

45 *Un instante que ahora se fija y sacude en mi memoria).*

Se recordó a Arquímoro, nombre que en griego significa «el que muere antes»,
y vasos y botellas fueron limpios.

—«No entiendo por qué se lo llevaron.

Él amaba la vida, por eso cantó

50 hasta brillar en la región más oscura del infierno».

—«Son muchas las regiones oscuras del infierno», dijo una mujer.

«Hacia el Este, atravesando la cordillera, verán muchos árboles
y pájaros sobrevolando ríos de anchísimas corrientes:

es el país de los que nunca conocieron el mar;

55 las fieras comparten su reino con los hombres y la muerte
más que misterio es una costumbre, como vestirse y comer.

Allí dejó su cuerpo,

pero nadie lo entendió entonces: *era un buen muchacho,
quién lo iba a decir: educado, inteligente, buena familia.*

60 *Pudo haberse dedicado a otras cosas.»*

Es verdad. Pudo haberse dedicado a otras cosas,
pero eran tiempos difíciles
y algo había que hacer.

Este extenso poema conversacional, claro representante del tercer periodo de nuestra lírica del siglo XX, desarrolla el tema de la muerte desde la perspectiva que cohesiona la experiencia de las tres generaciones que componen este periodo: la del 60, la del 70 y la del 80. Chirinos, poeta de la generación del 80, remarca los nexos y rinde homenaje a la

generación del 60 en el recuerdo de Ojeda, Hernández y de Heraud, y, este último, en la figura del poeta celebrado por la generación del 70. El intercambio entre el pasado clásico y el presente (también en poetas como Hinostroza), el discurso coloquial a pesar de las citas en latín (considérese el mismo título), la introducción de otros discursos, la referencia directa a los hechos (no las muertes en sí necesariamente, sino el *modus vivendi* al que se refieren las voces del poema: “Eran tiempos difíciles. Repartir volantes, participar en marchas,/ apoyar las huelgas.”, “Una vez, en la meseta de Anta, vi cómo las ruedas del tren/ degollaban una oveja.”, “y vasos y botellas fueron limpios”), las descripciones, la narratividad, el tono confesional (“Murió como un toro. Todavía lo recuerdo.”, “Alguien lo contó de otra manera.”), el compromiso social subyacente, todos elementos de lo hegemónico del tercer periodo desarrollan referencias indirectas a las muertes de Ojeda, Hernández y Heraud a modo de homenaje sintetizado en los últimos versos de admiración: “Es verdad. Pudo haberse dedicado a otras cosas,/ pero eran tiempos difíciles/ y algo había que hacer.”, con los que se cierra circularmente el poema en relación con la muerte y el compromiso, la vida y la literatura.³⁷¹

A pesar del poema citado, Eduardo Chirinos se adhiere a una línea de poetas que particularmente se desarrolla buscando su propio lenguaje, alejado de la línea hegemónica. La singular obra de este poeta -el más reconocido internacionalmente de su generación- nos permite remarcar la heterogeneidad del periodo: no todos los poetas fueron conversacionales. Así, recordamos nuevamente la fuerte línea de herencia española (generación del 27, Machado, etcétera) que influyó a un grupo de poetas como Heraud de comienzos de los años de la década de 1960 o el camino individual que siguieron poetas como César Calvo. La heterogeneidad en las propuestas de Cillóniz o

³⁷¹ Una revisión más profunda del poema por Paolo de Lima se encuentra en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLTigres/PdL_Tigres1.html o en su tesis doctoral de 2013.

del mismo Watanabe (alejados de “Hora Zero”) durante los años setenta, así como la obra de Mario Montalbetti, retomada años después de *Perro negro, 31 poemas* (1978) durante los años noventa en adelante, configuran la línea totalmente heterogénea que los poetas, en transición, y de los años ochenta también siguieron: Alfonso Cisneros Cox, Carlos López Degregori, Renato Sandoval, Odi Gonzales, Rossella Di Paolo, entre otros. Todo esto expresa la riqueza del tercer periodo de poetas que cuestionaron la tradición poética y comenzaron a buscar, en diferentes discursos y recursos, una propuesta de identidad moderna y a la vez renovadoramente auténtica según sus expectativas y el fuerte componente de la época de violencia que compartieron.

4.4. Representantes del tercer periodo

Como se ha expuesto en los periodos anteriores, el hito que tomamos para exponer la concreción de la emergencia de un nuevo periodo se basa en un libro de poemas publicado. Para el caso de este tercer periodo de nuestra lírica del siglo XX, *Comentarios reales de Antonio Cisneros* resulta ser aquel hito. Publicado en 1964, un año antes que *Consejero del lobo* de Rodolfo Hinostroza, Cisneros logra el nivel poético del sistema literario que se venía sugiriendo sutilmente desde las primeras obras de 1962 con su propio libro *David*, o con *Charlie Melnik* de Luis Hernández y que alcanza un notable desarrollo con su siguiente libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). El valor de *Comentarios reales* es indudable para nuestra lírica peruana contemporánea. Prueba de ello resultan muchos de los artículos recopilados en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* (1998). De esta recopilación destaca el artículo que sintetiza la primera parte de la obra del poeta que incluye su origen: “La poesía de Antonio Cisneros: Primera aproximación” de Antonio

Cornejo Polar. En su texto, el crítico destaca la base narrativa de su poesía de raigambre objetiva (exteriorista, conversacional o coloquial):

la poesía no crea una realidad otra, solventada únicamente por la palabra que la dice, ni tampoco repite miméticamente el orden objetivo de la realidad, sino, más bien, revela y esclarece el sentido del mundo real y los procesos que lo constituyen. Al hacerlo, la poesía asume el carácter cognoscitivo (diferente y específico por cierto) que le permite incorporar a la realidad nuevas tensiones y nuevas alternativas de transformación. (Zapata. 1998, p. 127).

Asimismo, insiste en las cuestiones políticas, ideológicas y sociales que la poesía refleja gracias al interés personal de Cisneros por involucrarse en el proceso político y sociocultural del país. A esto contribuye su conocimiento de las ciencias sociales. Aunque para Cornejo Polar esto vale en la desmitificación de la Conquista y la Colonia en *Comentarios reales*, en realidad, la proyección alcanza nuestros tiempos con los poemas a Heraud. A ello, añade la configuración de personajes de identificación popular y la tendencia por postular una visión colectiva (al aplicar una multiplicidad de voces con el que el yo poético se socializa), antes que un romántico individualismo de la voz poética que representa una forma cerrada de dicción literaria. Cornejo también resalta que los puntos tocados en los poemas como los que componen *Comentarios reales* se encuentran en contradicción con la “historia oficial”, pues se precisa de un sentido desmitificador y contestatario. Así, el contenido del poemario es también reivindicativo. La desmitificación se apoya, también en el uso del humor y la ironía que Cornejo considera mecanismos del efecto de distanciamiento de influencia brechtiana.

Con todo ello coincide Martha Bermúdez Gallegos en “Poética y política de la transgresión: Antonio Cisneros”. Ella destaca una poética de transgresión cultural, la decodificación de la cultura dominante, la creación de una voz inconfundible, crítica (hasta de sí misma) y un humor acre, desacralizante y desmitificador (“La invalidación

del pasado peruano por parte de la historia oficial es uno de los motivos que aparecen a nivel poético junto con la superación del mito de las grandes instituciones como la religión o la academia.” (Zapata, 1998, p. 283). Por ello, la poesía resulta ser arma para exigir un cambio en el proceso histórico. La autora llama la atención, sin embargo, en un elemento importante para entender el resultado del éxito del poemario: el rol de un lector solidario -que la generación de Cisneros construyó-, es decir, un receptor capaz de entender lo intelectual y lo contextual del texto. El receptor modelo debería tener el carácter joven, contestatario, cosmopolita, culto (sin una excluyente vocación académica), así se trataría de un sujeto predispuesto a la reevaluación histórica, a la irreverencia anárquica, a la autocrítica ironía, que son las tres tendencias de la transgresión textual y social que se exhiben en el poemario.

La transgresión poética de Cisneros en *Comentarios reales* se trata, por lo tanto, de una reescritura de la historia, a partir de una confrontación o replanteamiento que se opone a la ideología dominante de una cultura oficial y elitista. Esta reconstrucción de la historia peruana se ejecuta desde el punto de vista del sector inferior en la jerarquía cultural. Para Bermúdez, Cisneros desenmascara, desmitifica a la cultura oficial, apela a las estrategias de transformación formal brechtianas, al humor grotesco y a la ironía. Echa mano de la intertextualidad con la cual convoca obras, sistemas y estructuras que el lector cómplice reconoce y emplea. Para ello, la estrategia que el poeta usa es colocar testimonios contra la versión oficial en diversas voces del pueblo; con ello se desjerarquiza el discurso. En un enlace de la noción de dominación entre el pasado y la actualidad, Cisneros utiliza clichés históricos: nombre, lugares, batallas con una deliberada manipulación de polos como el temporal y del discurso oficial. Con ello, se aprecian imágenes insólitas que combinan la vida moderna con el pasado.

Más allá de estos ejemplos de estudios sobre el libro, Antonio Cisneros³⁷² expresa sobre su propio libro:

Comentarios reales es un libro al que, francamente, no le guardo demasiado aprecio. Sin embargo, es una de mis obras más recordadas, citadas, y eventualmente, festejada por el lector.

Mi desgano ante sus páginas se debe a la excesiva pretensión. La cosa era meter toda la historia del Perú, desde los chamanes de Pachacámac hasta el asesinato de Javier Heraud, en un volumen.

Pasando, claro está, por las barbas de los conquistadores, los esclavos, los obispos, los siervos y Túpac Amaru con los cuatro caballos descuartizadores.

En cualquier caso, fue un intento de revisar la historia burguesa, tradicional, desde la poesía.

Poesía, que es también, al fin y al cabo, una forma de conocimiento. (Zapata, 1998, p. 25).

Para efectos de nuestra tesis, sintetizamos que lo conversacional, en este caso -más allá del tono coloquial y convocando el aspecto social-, se expresa de manera contundente en los poemas que componen *Comentarios reales*. Por lo señalado del poemario, lo narrativo del texto, además de la ironía, la apelación al lector, la temática y las claras influencias determinan un nuevo horizonte en las prácticas de nuestra lírica que superan aquellas renovaciones que atendieron los jóvenes poetas de 1945 que determinan la última oleada del periodo anterior. Aunque, como se ha expuesto anteriormente, el periodo se presenta con una naturaleza heterogénea, sin intenciones de homogenizarlo o reducirlo, se puede afirmar que *Comentarios reales* consolida el inicio de lo que determinará la hegemonía del periodo conforme se desarrolle hasta los comienzos de la década de 1990 donde una realidad renovadora de los grandes discursos y nuevas perspectivas poéticas estimulen la liberalidad de los poetas de las siguientes generaciones.

Los representantes de este tercer heterogéneo periodo se determinan canónicamente por la recurrencia con la que las historias y las antologías los exponen al lector. En este

³⁷² De su texto "Poesía una Historia de Locos" incluido en Zapata (1998).

sentido, como hemos expuesto en el capítulo anterior, mostraremos los cuadros que consagran los nombres con los que construimos el imaginario colectivo de este momento de nuestra lírica. Sin embargo, previamente, especificaremos tres casos particulares que, sin duda, ejemplifican la relatividad de la valoración de un representante de este periodo: el límite debido al nacimiento y al carácter de la obra, la variación del estilo hacia el que hegemonícamente impera en el siguiente periodo, la publicación de las obras bajo un periodo diferente al que corresponde por la fecha de nacimiento.

En primer lugar, nos referimos a Arturo Corcuera, nacido en 1935, se encuentra en el límite de dos generaciones y, en nuestro caso, de dos periodos. Según sus propias palabras: “A mí que me registren. Yo siempre he dicho que nací a la poesía por generación espontánea”. (Corcuera, 2003, p. 42). A pesar de que, desde nuestra visión -dada su estética- pertenezca más al final de lo que reconocemos como el segundo periodo de nuestra lírica, algunas antologías lo consideran parte de la generación del 50 y otras, parte de la siguiente. En el libro *Generación poética peruana del 60*, Carlos López Degregori lo presenta como “el más joven heredero de la generación del 50”, mientras que Edgar O’Hara lo asume como “el eje mayor de un grupo amplio de amigos [...] que empiezan a ser leídos de otra manera, sobre todo en el caso de Heraud y Hernández. (López Degregori & O’Hara, 1998, p. 16).³⁷³ Para González Vigil, la razón de esta ambigüedad

³⁷³ Quizá la imagen de ‘eje mayor de un grupo de amigos’ a la que apela O’Hara se encuentra ilustrada en el siguiente testimonio del propio Corcuera: “Mi amistad con Antonio Cisneros es anterior a la publicación de *Destierro*. Es decir, desde antes que naciera oficialmente poeta ya éramos amigos. [...] Me es difícil precisar cuándo lo conocí, tengo como la vaga certidumbre de haberlo conocido siempre. A parece su figura, alta y esmirriada, cada vez que evoco los tiempos dorados de los años 60. No hay un solo recuerdo en mi memoria del que no surja: Toño en la Plaza Francia, en el Patio de Letras, en los chifas con Emilio Choy, en los cines clubes; en Punta Negra; en Platero, mi viejo Ford del 32; en el Juanito; con Doña Ana María, en mi casa de Manuel Gómez, y con Doña América en la suya del jirón Chiclayo; en la Casa de la poesía, paraje barranquino de nuestra juventud romántica, donde se consumaron tantas aventuras y tantos amores. [...] Por aquella época, en San Marcos, hacíamos un poco de ruido, congregando una gran audiencia en el Salón General de La Casona, un conocido grupo de poetas decididos a cambiar el mundo. Lo conformábamos fundamentalmente Mario Razetto, César Calvo, Reynaldo Naranjo y yo. Ocasionalmente también estaban Federico García y Pedro Morote que siguieron después otros caminos. Algo huraños, por el Patio de Letras, asomaban los rostros amicales de Rodolfo Hinostraza, Pedro Gory, Carlos Henderson, Carmen Luz Bejarano. Varios años más tarde se uniría al grupo Javier Heraud, a quien habíamos visto más de una vez en la primera fila de nuestros recitales. Él

se encuentra lógicamente en el carácter de su producción y no se asienta en la fecha de nacimiento:

No solo por las fechas de publicación, también por el acentuado tono de poesía 'social' con resonancias de Vallejo, Romualdo y la poesía 'comprometida' de España, los dos primeros poemarios de Corcuera pertenecen al ámbito de la generación del 50. Sin embargo, Corcuera superó pronto esta etapa de poeta adolescente, todavía en formación artística, para convertirse en una de las voces más características de la Generación del 60, merced a *Sombra del jardín* y, sobre todo, *Noé delirante*. (González Vigil 1999, Tomo II, p. 60).

En segundo lugar, mencionamos a Pablo Guevara, quien es, definitivamente, un representante de este periodo literario, a pesar de haber nacido en 1930 y, cronológicamente, ser candidato a la generación del 50. Tras haber publicado tres poemarios, su obra capital no refleja necesariamente la realidad estilística de su poesía producida desde *Hotel del Cusco y otras provincias del Perú* (1972). El coloquialismo de su discurso, su tendencia a lo narrativo, el componente social y el reflejo de lo cotidiano se aprecian como marcas claras de su más reconocida tendencia vigente hasta su último libro póstumo de 2008, *Mentadas de madre*.³⁷⁴ Ricardo González Vigil (1999), sintetiza esta apreciación generalizada sobre el poeta:

Pablo Guevara es el poeta de la Generación del 50 de mayor proyección hacia los rumbos de las generaciones siguientes; incluso en el plano vital se encuentra perpetuamente ligado a cada hornada de poetas jóvenes, los que acuden con él con admiración y sintonía. [...] sumándose a la renovación poética que cristalizó con la Generación del 60, hará suyo el horizonte de autores de

nos confesaría más tarde que se escapaba de sus clases en La Católica para oírnos recitar. Por nuestra parte, nosotros también empezamos a ir a La Pontificia, a encontrarnos principalmente con Javier, con Toño, con Lucho Hernández, con Luis Enrique Tord, con Livio Gómez que crecían aceleradamente y con quienes ya teníamos una estrecha amistad, consolidada definitivamente, cuando nos confundimos los dos grupos en las borbollantes tertulias de la *Casa de la Poesía*. [...] La silueta de Marco Martos aún no aparecía en el horizonte con *Casa Nuestra*, y la de Hildebrando Pérez, en San Marcos, vendría años después con *Aguardiente*". (Corcuera, 2003, pp. 39-41).

³⁷⁴ Ambos poetas de transición también han sido observados por Antonio Cornejo Polar en su historia (1980), p. 162.

lengua inglesa (T.S. Eliot, Ezra Pound, etc.) con su adopción de rasgos narrativos y dramáticos y su exploración de diversos niveles de lenguaje integrados en el texto. (González Vigil, 1999, Tomo I, p. 719).

En tercer lugar, nos referimos a José María Arguedas nacido en 1911 y fallecido en 1969. ¿Cómo Arguedas podría considerarse parte de este periodo con tal fecha de nacimiento? Teniendo en cuenta a Arguedas como poeta, se puede afirmar que se encuentra con claridad en este periodo. Comienza a publicar su poesía en 1962 y, efectivamente, sus temas (Cuba y Vietnam, en “Cubapaq” y “Al pueblo excelso de Vietnam”, y la realidad concreta y de corte social en “A nuestro padre creador Túpac Amaru” y “Llamado a los doctores” [Cornejo Polar (2013) “Nota sobre la poesía de José María Arguedas” y en Mauro Mamani (2011) *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyki*]) siguen la línea que se ha descrito. Asimismo, José María Arguedas es un autor que rompe el canon al publicar en quechua. Su poesía reunida bajo *Katatay* ve la luz recién en 1972.

En cuarto lugar, queremos destacar el caso de poetas como Jorge Wiese Rebagliati cuya envergadura y relevancia son incuestionables en la historia de nuestra poesía peruana. Nacido en Lima, en 1954. Su trayectoria académica como docente e investigador no solo se encuentra reconocida en nuestro medio, sino en el ámbito internacional. Sus lúcidos artículos y libros, así lo confirman. Jorge Wiese es un poeta que, a la fecha, sin embargo, ha publicado solamente un libro de poesía en 2005: *Vigilia de los sentidos*. Este extraordinario poemario se muestra particularmente influido por la tradición clásica del quehacer poético: rítmica y métrica elaboradas, referencias a clásicos y clásicos modernos de la literatura, entre otros aspectos que lo alejarían de la contemporaneidad de los trabajos líricos publicados durante el mismo 2005, por ejemplo. Estas consideraciones se acentúan en la primera parte del libro titulada “Personae”. Sin embargo, los poemas que componen la segunda parte de la obra, titulada “Nortes” se aproximan más a las vivencias,

al tono confesional, por momentos, y a la referencia de lugares concretos. Incluso, algunos poemas como “Diario romano”, “Apuntes toscanos” y, especialmente, “Norte” (en sus cuatro partes) liberan el verso en camino a la prosa poética que por momentos recoge los ecos conversacionales de este tercer periodo. Si nos ceñimos al dato biográfico, Jorge Wiese pertenecería a un momento generacional de transición de la generación del 70 a la del 80, pues es menor que Enrique Verástegui (Lima, 1950), pero mayor que Eduardo Chirinos (Lima, 1960 - Montana, 2016); sin embargo, su primera publicación se realiza en medio del cuarto periodo cuando el poeta celebra aún su quincuagésimo aniversario. En este sentido, su poesía se encuentra plena de ideas maduras que recogen el trabajo elaborado y decantado de años de experiencia lírica. De tal manera que Wiese representa también el caso de poetas que expresan una relación particular con la poesía y que no necesariamente publican sus obras como libros desde su inicio como jóvenes poetas.³⁷⁵ Este tipo de situaciones determina la contingencia de la periodización de nuestra lírica, pues Wiese contaría con los argumentos necesarios para reconocerlo en el tercer periodo, a pesar de haber publicado en el periodo siguiente. Si aplicáramos el ambiguo método generacional peruano de nuestra lírica por décadas, las cuestiones se complicarían aún más, porque habría nacido bajo la generación del 70, publicado como la generación del 2000 y representaría las expectativas de la tradición poética que casi podría observarse como *sui generis*, alejadas de los intereses de las generaciones de jóvenes poetas.

Calendario de evolución del tercer periodo de la poesía peruana del siglo XX por poemarios publicados

³⁷⁵ Piénsese en el caso citado de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969) con *Katatay*, publicado recién en 1972, o el de Raúl Mendizábal (Piura, 1956) que reúne su poesía recién en 1995, cuando publica su primer libro (antología) *Dedeálade. Poemas y canciones*, o en Frido Martín (Lima, 1963) quien se inicia en la publicación de sus textos (escritos desde 1986) con *Naufragios*, recién en 2003, por ejemplo.

1960	1961	1962	1963	1964
JAVIER HERAUD <i>El río</i>	ANTONIO CISNEROS <i>Destierro</i> LUIS HERNÁNDEZ <i>Orilla</i> JAVIER HERAUD <i>El viaje</i> CÉSAR CALVO <i>Poemas bajo tierra</i> REYNALDO NARANJO <i>Junto al amor</i>	ANTONIO CISNEROS <i>David</i> LUIS HERNÁNDEZ <i>Charlie Melnik</i> GERMÁN CARNERO ROQUÉ <i>ese cantar de alondra...</i>	CÉSAR CALVO <i>Ausencias y retardos</i> GERMÁN CARNERO ROQUÉ <i>La rama natural</i> JUAN OJEDA <i>Ardiente sombra</i> OMAR ARAMAYO <i>Aleteos al horizonte</i>	ANTONIO CISNEROS <i>Comentarios reales</i> JULIO ORTEGA <i>De este reino</i> REYNALDO NARANJO <i>Los encuentros</i> OMAR ARAMAYO <i>La estela del vacío</i> <i>El llanto de los bolsillos</i>

1965	1966	1967	1968	1969
LUIS HERNÁNDEZ <i>Las constelaciones</i> RODOLFO HINOSTROZA <i>Consejero del lobo</i> MARCO MARTOS <i>Casa nuestra</i> WINSTON ORRILLO <i>La memoria del aire</i> <i>Travesía tenaz</i> OMAR ARAMAYO <i>Malby, el dolor pensativo</i> <i>Antigua canción</i>	JULIO ORTEGA <i>Tiempo en dos</i> JUAN OJEDA <i>Elogio de los navegantes</i> MIRKO LAUER <i>En los cínicos brazos</i> ROSINA VALCÁRCEL <i>Sendas del bosque</i>	CÉSAR CALVO <i>El cetro de los jóvenes</i> WINSTON ORRILLO <i>Crónicas</i> JESÚS CABEL <i>Ausencia</i>	ANTONIO CISNEROS <i>Canto ceremonial contra un oso hormiguero</i> GERMÁN CARNERO ROQUÉ <i>Canto rodado</i> MIRKO LAUER <i>Ciudad de Lima</i> WINSTON ORRILLO <i>Orden del día</i> JULIO ORTEGA <i>Las viñas del moro</i> REYNALDO NARANJO <i>Júbilos</i> OMAR ARAMAYO <i>Prohibido pisar el grass</i>	MARCO MARTOS <i>Cuaderno de quejas y contentamientos</i> WINSTON ORRILLO 9 <i>poemas</i> MANUEL MORALES <i>Poemas de entrecasa</i> OMAR ARAMAYO <i>Lámpara ciega</i> ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN <i>Poemas y ventanas cerradas</i> JESÚS CABEL <i>Intemperie</i> <i>Confesiones</i> <i>Hoguera</i> <i>Lágrimas</i> <i>Siembra</i>

1970	1971	1972	1973	1974
LUIS HERNÁNDEZ <i>Vox horrísona</i> JORGE PIMENTEL <i>Kenacort y valium 10</i> CÉSAR TORO MONTALVO <i>Mágicas y Malibú, el meleno de la guitarra</i>	RODOLFO HINOSTROZA <i>Contra natura</i> ANTONIO CISNEROS <i>Agua que no has de beber</i> WINSTON ORRILLO <i>14 y un sonetos</i> JOSÉ WATANABE <i>Álbum de familia</i> JUAN RAMÍREZ RUIZ <i>Un par de</i>	ANTONIO CISNEROS <i>Como higuera en un campo de golf</i> ENRIQUE VERÁSTEGUI <i>En los extramuros del mundo</i> MIRKO LAUER <i>Santa Rosita y el péndulo proliferante</i>	MARCO MARTOS <i>Donde no se ama</i> JORGE PIMENTEL <i>Ave soul</i> JORGE NÁJAR <i>Malas maneras</i> JESÚS CABEL <i>Incitación al Nixonicidio y más alabanza de</i>	MIRKO LAUER <i>Bajo continuo</i> REYNALDO NARANJO <i>Las manos en el fuego</i> NICOLÁS YEROVI <i>Después del vino el amor o la siesta</i>

	<i>vueltas por la realidad</i> LUIS LA HOZ <i>Signo de los vientos</i> NICOLÁS YEROVI <i>Mapa de agua</i>	WINSTON ORRILLO <i>Calendario</i> ELQUI BURGOS <i>Cazador de espejismos</i> ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN <i>Habitaciones contiguas</i> CÉSAR TORO MONTALVO <i>Las crías de los huevos de mármol</i>	<i>la Revolución Chilena</i> SONIA LUZ CARRILLO <i>Sin nombre propio</i> NICOLÁS YEROVI <i>Crónicas de ciego</i>	ÉDGAR O'HARA <i>Situaciones de riesgo</i>
--	---	--	--	--

1975	1976	1977	1978	1979
REYNALDO NARANJO <i>De cántaros, pájaros y hachazos</i> CÉSAR CALVO <i>Pedestal para nadie</i> RICARDO SILVA SANTISTEBAN <i>Terra incógnita</i> OMAR ARAMAYO <i>Axial</i> ROSINA VALCÁRCEL <i>Navíos</i> ÉDGAR O'HARA <i>Dominios imprevistos</i>	REYNALDO NARANJO <i>Violín desconocido</i> WINSTON ORRILLO <i>Autoelegía</i> JULIO ORTEGA <i>Rituales</i> JORGE NÁJAR <i>Patria de peregrinos</i> PATRICK ROSAS <i>Leguisamo solo</i> NICOLÁS YEROVI <i>Penetrándote</i> ÉDGAR O'HARA <i>Orígenes y finalidades</i>	TULLIO MORA <i>Mitología</i> WINSTON ORRILLO <i>Admonición</i> ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN <i>Rastro de caracol</i> CÉSAR TORO MONTALVO <i>Especímenes</i> LUIS LA HOZ <i>Primer incendio</i> ÉDGAR O'HARA <i>Observaciones ínfimas</i> LUIS ALBERTO CASTILLO <i>Melibea & otros poemas</i>	ANTONIO CISNEROS <i>El libro de dios y de los húngaros</i> HILDEBRANDO PÉREZ <i>Aguardiente</i> WINSTON ORRILLO <i>Nuevos poemas de amor</i> RICARDO SILVA SANTISTEBAN <i>Sílabas de palabra humana</i> MIRKO LAUER <i>Los asesinos de la última hora</i> CESÁREO MARTÍNEZ <i>Cinco razones para comprometerse (con la huelga)</i> JUAN RAMÍREZ RUIZ <i>Vida perpetua</i> JESÚS CABEL <i>Cruzando el infierno</i> LUIS LA HOZ/ NICOLÁS YEROVI <i>Quiero morir soñando</i> CARLOS LÓPEZ DEGREGORI <i>Un buen día</i> MARIO MONTALBETTI <i>Perro negro, 31 poemas</i> ENRIQUE SÁNCHEZ HERNANI <i>Por la bocacalle de la locura</i>	MARCO MARTOS <i>Carpe diem</i> WINSTON ORRILLO <i>Telegramas</i> JUAN BULLITA <i>Sitio</i> JORGE NÁJAR <i>Temblando en las arenas de Lutecia (primera visión de París)</i> SONIA LUZ CARRILLO <i>...Y el corazón ardiendo</i> ÉDGAR O'HARA <i>Huevo en el nogal</i> CARLOS ORELLANA <i>La ciudad va a estallar</i> ALFONSO CISNEROS COX <i>Láminas</i> RÓGER SANTIVÁÑEZ <i>Antes de la muerte</i>

			ALFONSO CISNEROS COX <i>Espejismos del alba</i> LUIS REBAZA <i>Población activa</i>	
--	--	--	---	--

1980	1981	1982	1983	1984
ENRIQUE VERÁSTEGUI <i>Praxis, asalto y destrucción del infierno</i> CESÁREO MARTÍNEZ <i>Dónde mancó el árbol de la espada y arcoíris</i> ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN <i>Oficio de sobreviviente</i> CÉSAR TORO MONTALVO <i>Torres y praderas de Machu Picchu</i> CARLOS ORELLANA <i>Aguas</i> LUIS REBAZA <i>Hipervivientes</i>	RICARDO SILVA SANTISTEBAN <i>Las acumulaciones del deseo</i> ANTONIO CISNEROS <i>Crónicas del niño Jesús de Chilca</i> CARMEN OLLÉ <i>Noches de adrenalina</i> WINSTON ORRILLO <i>Sobre los ojos</i> <i>Elegía</i> PATRICK ROSAS <i>Las claves secretas y otros poemas</i> LUIS LA HOZ <i>Las predilecciones</i> MARCELA ROBLES <i>Como escribirle a cualquier amante</i> ENRIQUE SÁNCHEZ HERNANI <i>Violencia de sol</i> ALFONSO CISNEROS COX <i>Lomas</i> JORGE ESLAVA <i>Poemas (Ceremonial de muertes y linajes. De faunas y dioses)</i> EDUARDO CHIRINOS <i>Cuadernos de Horacio Morell</i> JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI <i>Poemas no recogidos en libro</i>	NICOLÁS YEROVI <i>Sol sin Dios</i> CARLOS GUEVARA <i>Cerrando los postigos</i>	JORGE PIMENTEL <i>Palomino</i> WINSTON ORRILLO <i>Animal de amor</i> CESÁREO MARTÍNEZ <i>Celebración de Sara Boticelli</i> CARLOS LÓPEZ DEGREGORI <i>Las conversaciones</i> JORGE ESLAVA <i>Ítaca</i> OSWALDO CHANOVE <i>El héroe y su relación con la heroína</i> EDUARDO CHIRINOS <i>Crónicas de un ocioso</i>	CÉSAR CALVO <i>Como tatuajes en la piel de un río</i> ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN <i>Buen lugar para morir</i> LUIS LA HOZ <i>Ángel de hierro</i> ÉDGAR O'HARA <i>Trayectos para el hereje</i> JORGE ESLAVA <i>Caballo de madera y otras canciones</i> RÓGER SANTIVÁÑEZ <i>Homenaje para iniciados</i> MARIELA DREYFUS <i>Memorias De Electra</i> ROCÍO SILVA SANTISTEBAN <i>Asuntos circunstanciales</i>

1985	1986	1987	1988	1989
TULIO MORA <i>Oración frente a un plato de col y otros poemas</i> RICARDO SILVA SANTISTEBAN	MIRKO LAUER <i>Sobre vivir</i> SAMUEL CÁRDICH <i>Hora de silencio</i> CARLOS LÓPEZ DEGREGORI	TULIO MORA <i>Zoología prestada</i> ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN <i>Antiguos papeles</i>	CARMEN OLLÉ <i>Todo orgullo humea la noche</i> ENRIQUE VERÁSTEGUI <i>Leonardo</i> RICARDO SILVA	ENRIQUE VERÁSTEGUI <i>Ángelus novus</i> TULIO MORA <i>Cementerio general</i> JOSÉ WATANABE <i>El</i>

<p><i>La eternidad que nunca acaba</i> <i>La alternativa que nunca acaba</i> GERMÁN CARNERO ROQUÉ <i>Un solo canto el canto del camino</i> ELQUI BURGOS <i>Sublimando al impostor</i> JORGE NÁJAR <i>Finibus terras</i> JESÚS CABEL <i>Crónicas de condenado</i> JOSÉ ROSAS RIBEYRO <i>Curriculum mortis</i> NICOLÁS YEROVI <i>Los años inmóviles</i> CARLOS GUEVARA <i>Campo</i> ENRIQUE SÁNCHEZ HERNANI <i>Banda del sur</i> RENATO SANDOVAL <i>Singladuras</i> LUIS REBAZA <i>Del reino y la frontera</i> EDUARDO CHIRINOS <i>Archivo de huellas digitales</i> ROSSELLA DI PAOLO <i>Prueba De galera</i> JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI <i>Fierro curvo (órbita poética)</i></p>	<p><i>Una casa en la sombra</i> MARCELA ROBLES <i>Pozo de luna</i> ALFONSO CISNEROS COX <i>Cántiga</i> ALONSO RUÍZ ROSAS <i>Caja negra</i> EDUARDO CHIRINOS <i>Sermón sobre la muerte</i></p>	<p>CÉSAR TORO MONTALVO <i>Crisantemos</i> <i>Sabor de la cascada</i> CARLOS GUEVARA <i>Historia</i> GIOVANNA POLLAROLO <i>Huerto de los olivos</i> OSWALDO CHANOVE <i>Estudio sobre la acción y la pasión</i> EDUARDO CHIRINOS <i>Rituales del conocimiento y del sueño</i> CARLOS REYES <i>Mirada de búho</i> ROCÍO SILVA SANTISTEBAN <i>Este oficio no me gusta</i> LUIS EDUARDO GARCÍA <i>Dialogando el extravío</i></p>	<p>SANTISTEBAN <i>Río de primavera, cascada de otoño</i> WINSTON ORRILLO <i>La capital del corazón</i> ÉDGAR O'HARA <i>Lengua en pena</i> CARLOS LÓPEZ DEGREGORI <i>Cielo forzado</i> MARCELA ROBLES <i>Deseo bajo tierra</i> RÓGER SANTIVÁÑEZ <i>El chico que se declaraba con la mirada</i> EDUARDO CHIRINOS <i>El libro de los encuentros</i> ROSSELLA DI PAOLO <i>Continuidad de los cuadros</i> DOMINGO DE RAMOS <i>Arquitectura del espanto</i> PATRICIA ALBA <i>O un cuchillo esperándome</i> JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI <i>Castillo de popa</i> DORIS MOROMISATO <i>Morada donde la luna perdió su palidez</i> ODI GONZALES <i>Juego de niños</i> JORGE FRISANCHO <i>Reino de la necesidad</i></p>	<p><i>huso de la palabra</i> ÓSCAR MÁLAGA <i>Arquitectura de un puente</i> JESÚS CABEL <i>Ácido (El Paraíso artificial)</i> SONIA LUZ CARRILLO <i>Tierra de todos</i> MARÍA EMILIA CORNEJO <i>En la mitad del camino recorrido</i> [póstumo, 1970] ENRIQUE SÁNCHEZ HERNANI <i>Altagracia</i> ALFONSO CISNEROS COX <i>El agua de las fuentes</i> JORGE ESLAVA <i>Territorio</i> ÓSCAR LIMACHE <i>Viaje a la lengua del puercoespín</i> ALONSO RUÍZ ROSAS <i>Sacrificio</i> EDUARDO CHIRINOS <i>Canciones del herrero del Arca</i> LUIS EDUARDO GARCÍA <i>El exilio y los comunes</i></p>
--	---	---	---	---

1990	1991	1992	1993	1994
<p>JUAN BULLITA <i>Arreglo de cuentas</i> MARCELA ROBLES <i>Extrema unción</i></p>	<p>JULIO ORTEGA <i>Canto del hablar materno</i> ROSINA VALCÁRCEL <i>Una mujer canta en medio del caos</i></p>	<p>MARCO MARTOS <i>Cabellera de Berenice</i> RICARDO SILVA SANTISTEBAN</p>	<p>ENRIQUE VERÁSTEGUI <i>Taki onqop</i> TULIO MORA <i>País interior</i> CESÁREO MARTÍNEZ <i>El</i></p>	<p>JOSÉ WATANABE <i>Historia natural</i> JOSÉ ROSAS RIBEYRO <i>Ciudad del infierno</i></p>

	<p>ENRIQUE VERÁSTEGUI <i>Monte de goce</i></p> <p>ÉDGAR O'HARA <i>Curtir las pieles</i></p> <p>CARLOS LÓPEZ DEGREGORI <i>El amor rudimentario</i></p> <p>GIOVANNA POLLAROLO <i>Entre mujeres solas</i></p> <p>RÓGER SANTIVÁÑEZ <i>Symbol</i></p> <p>ALONSO RUÍZ ROSAS <i>La conquista del Perú</i></p> <p>EDUARDO CHIRINOS <i>Recuerda, cuerpo</i></p> <p>LUIS EDUARDO GARCÍA <i>Confesiones de la tribu</i></p> <p>JORGE FRISANCHO <i>Reino de la necesidad</i></p>	<p><i>Junto a la puerta del fuego</i></p> <p>JORGE PIMENTEL <i>Tromba de agosto</i></p> <p>JORGE NÁJAR <i>Los días irremediables</i></p> <p>OMAR ARAMAYO <i>Los dioses</i></p> <p>RENATO SANDOVAL <i>Pérdigas</i></p> <p>ALONSO RABÍ DO CARMO <i>Concierto en el subterráneo</i></p>	<p><i>sordo cantar de Lima</i></p> <p>LUIS LA HOZ <i>El antiguo ardor</i></p> <p>RENATO SANDOVAL <i>Luces de talud</i></p> <p>MARIELA DREYFUS <i>Placer fantasma</i></p> <p>ROSSELLA DI PAOLO <i>Piel alzada</i></p> <p>DOMINGO DE RAMOS <i>Pastor de perros</i></p> <p>ODI GONZALES <i>Valle sagrado</i></p> <p>ROCÍO SILVA SANTISTEBAN <i>Mariposa negra</i></p>	<p>CARLOS LÓPEZ DEGREGORI <i>Lejos de todas partes</i></p> <p>OSWALDO CHANOVE <i>El jinete pálido</i></p> <p>JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI <i>El libro de las auroras boreales</i></p> <p>ALONSO RABÍ DO CARMO <i>Quieto vaho sobre el espejo</i></p>
--	--	--	--	---

Representantes del tercer periodo por historias

Tabla 1 Historias de la literatura peruana

Wáshington Delgado Historia de la Literatura Republicana [Rikchay, Lima, 1984]	Augusto Tamayo Vargas Literatura Peruana [Peisa, Lima, 1992]	César Toro Montalvo Historia de la literatura peruana [Tomo X: "Siglo XX. Poesía – Teatro (1990 – 1995) Lima: AFA, 1996	Ricardo González Vigil Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV Literatura Lima: El Comercio, 2004
GENERACIÓN DEL 60 TERCERA ONDA CREADORA DE POESÍA PURA Y SOCIAL	POESÍA DEL 60	GENERACIÓN DEL 60	GENERACIÓN DEL 60
Antonio Cisneros	Antonio Cisneros (Los "nuevos")	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros
Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza (Los "nuevos")	Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza
Luis Hernández	Luis Hernández (Los "nuevos")	Luis Hernández	Luis Hernández
Javier Heraud	Javier Heraud	Javier Heraud	Javier Heraud

César Calvo	César Calvo	César Calvo	César Calvo
Livio Gómez	Livio Gómez	Livio Gómez	
Arturo Corcuera	Arturo Corcuera (poesía del 50)	Arturo Corcuera (G. 50)	
Marco Martos	Marco Martos	Marco Martos	
	Juan Ojeda	Juan Ojeda	Juan Ojeda
Hildebrando Pérez	Hildebrando Pérez (Los “nuevos”)	Hildebrando Pérez	
	Antonio Cillóniz (el 70)	Antonio Cillóniz	Antonio Cillóniz (citado)
	Mirko Lauer (Los “nuevos”)	Mirko Lauer	
	Carmen Luz Bejarano	Carmen Luz Bejarano	
	Winston Orrillo	Winston Orrillo	
	Julio Ortega (Los “nuevos”)	Julio Ortega	
	Ricardo Silva Santisteban (del 70)	Ricardo Silva Santisteban	
	Carlos Henderson (Los “nuevos”)	Carlos Henderson	
	Gloria Claussen María Eugenia Gonzales Olaechea Gabriela Briceño Reynaldo Naranjo Manuel Pantigoso Mario Razzeto Pedro Gori Marcos Yauri Montero Guido Fernández Córdova (solo citado) Freddy Gambetta (solo citado) Antonio Maurial Manuel Ibáñez Rosazza Jorge Rumrill (Los “nuevos”) Walther Márquez (Los “nuevos”) Alberto Vega Herrera (Los “nuevos”) César Vega Herrera (Los “nuevos”) Alberto Valcárcel (Los “nuevos”)	Juan Cristóbal Guillermo Chirinos Cúneo Antonio Claros Lola Thorne	
GENERACIÓN DEL 70 LOS POETAS ÚLTIMOS	EL 70 EN LA POESÍA PERUANA	GENERACIÓN DEL 70	GENERACIÓN DEL 70
José Watanabe	José Watanabe	José Watanabe	José Watanabe
Abelardo Sánchez León	Abelardo Sánchez León	Abelardo Sánchez León	Abelardo Sánchez León
Enrique Verástegui	Enrique Verástegui (Piélagos)	Enrique Verástegui	Enrique Verástegui
Jorge Pimentel	Jorge Pimentel	Jorge Pimentel	Jorge Pimentel
	Manuel Morales	Manuel Morales	Manuel Morales (citado)
	Carlos Zúñiga Segura	Carlos Zúñiga Segura	Carlos Zúñiga Segura (citado)

	Juan Ramírez Ruiz	Juan Ramírez Ruiz	Juan Ramírez Ruiz (citado)
	Armando Rojas	Armando Rojas	Armando Rojas (citado)
	Jorge Nájar	Jorge Nájar	Jorge Nájar (citado)
	César Toro Montalvo	César Toro Montalvo	César Toro Montalvo (citado)
	Carmen Ollé (en el 80)	Carmen Ollé	Carmen Ollé
	Tulio Mora (Estación reunida)	Tulio Mora	Tulio Mora
José Rosas Ribeyro	José Rosas Ribeyro (Estación reunida)		José Rosas Ribeyro (citado)
	María Emilia Cornejo	María Emilia Cornejo	María Emilia Cornejo (citada)
	Nicolás Yerovi (del 80)	Nicolás Yerovi	Nicolás Yerovi (citado)
	José Luis Ayala (Los “nuevos”, poesía del 60)	José Luis Ayala	José Luis Ayala
Segundo Cancino	Segundo Cancino (poesía del 60)	Segundo Cancino	
		Danilo Sánchez Lihón	Danilo Sánchez Lihón (citado)
	Elqui Burgos (Estación reunida)	Elqui Burgos	
	Omar Aramayo (Los “nuevos”, poesía del 60)	Omar Aramayo	
	Rosina Valcárcel (Los “nuevos”, poesía del 60)		Rosina Valcárcel (citada)
	Jesús Cabel		Jesús Cabel (citado)
	Patrick Rosas		Patrick Rosas (citado)
	Sonia Luz Carrillo	Sonia Luz Carrillo	
	Luis La Hoz (del 80)		Luis La Hoz (citado)
	Ricardo González Vigil	Ricardo González Vigil	
	Gustavo Armijos	Gustavo Armijos	
	Enriqueta Beleván	Enriqueta Beleván	
Feliciano Mejía		Feliciano Mejía	
		Cesáreo Martínez	Cesáreo Martínez (citado)
	Aidé Romero	Aidé Romero	
	Armando Arteaga	Armando Arteaga	
	Luis Farfán Escaffi (Gleba, solo citado) Jorge Ovidio Vega (Gleba) Humberto Píndeo (Gleba) Ricardo Falla (Gleba) Juan Bullitta Juan Cristóbal (poesía del 60) Raúl Bueno (Los “nuevos”, poesía del 60) José Carlos Rodríguez Alfredo Pita Luis Hernán Ramírez Luis León Herrera Orfelinda Herrera de Ángeles Elvira Ordóñez Raquel Drassinower	Luz María Sarria (G. 80) Heinrich Helberg Enrique Solano Francisco Ponce Sánchez Humberto Pinedo Óscar Colchado Lucio Antonio Escobar Javier Huapaya Jorge Espinoza Sánchez Rafael Yamasato Rafael Aguilar 1952 (G. 70) Tarsicio Navarro Róger Contreras Max Dextre Percy Zaga	Óscar Málaga (citado) Marcial Molina Richter (citado) Samuel Cárdich (citado) Ana María García (citada) José Cerna (citado) Ricardo Oré (citado) Elvira Roca Rey (citada) Ladislao Plasencki

	LA POESÍA EN LOS 80		
	Bethoven Medina Sánchez (del 80)	Beethoven Medina Sánchez	Beethoven Medina
	Carlos López Degregori	Carlos López Degregori (G. 70)	Carlos López Degregori
	Alfonso Cisneros Cox	Alfonso Cisneros Cox (G. 70)	Alfonso Cisneros Cox
	Jorge Eslava Calvo (Generación del 80)	Jorge Eslava (G. 80)	Jorge Eslava
	Eduardo Urdanivia Bertarelli	Eduardo Urdanivia Bertarelli (G.80)	Eduardo Urdanivia Bertarelli
	Giovanna Pollarolo	Giovanna Pollarolo (G. 80)	Giovanna Pollarolo
	Oswaldo Chanove	Oswaldo Chanove (G. 80)	Oswaldo Chanove
	Alonso Ruiz Rosas	Alonso Ruiz Rosas (G. 80)	Alonso Ruiz Rosas
	Róger Santiváñez (Sagrada Familia / Kloaka)	Róger Santiváñez (G. 80)	Róger Santiváñez
	Eduardo Chirinos (Generación del 80)	Eduardo Chirinos (G.80)	Eduardo Chirinos
	José Antonio Mazzotti	José Mazzotti (G. 80)	José Antonio Mazzotti
	Rocío Silva Santisteban	Rocío Silva Santisteban (G. 80)	Rocío Silva Santisteban
	José Morales Saravia	José Morales Saravia (G. 70)	José Morales Saravia
	Édgar O'Hara (Sagrada Familia)		Édgar O'Hara
		Luis Alberto Castillo (G. 70)	Luis Alberto Castillo
	Jaime Urco		Jaime Urco
	Mario Montalbeti		Mario Montalbeti
	Enrique Sánchez Hernani (Sagrada Familia)		Enrique Sánchez Hernani
		Óscar Limache (G. 80)	Óscar Limache
		Mariela Dreyfus (G. 80)	Mariela Dreyfus
		Domingo de Ramos (G. 80)	Domingo de Ramos
		Patricia Alba (G. 80)	Patricia Alba
	Carlos Reyes Ramírez	Carlos Reyes Ramírez (G. 80)	
		Jorge Frisancho (G. 80)	Jorge Frisancho
		Maurizio Medo	Maurizio Medo
	Sui-Yun	Sui Yun	
		Miguel Ángel Zapata	Miguel Ángel Zapata
	Pedro Granados	Pedro Granados	
	Patricia Llona Dora Salazar Mariela Sala Eguren Gloria Mendoza Borda Jorge Espinoza Sánchez (del 70) Inés Cook	Rossella Di Paolo (G. 80) Doris Moromisato (G. 80) Alberto Páucar (G. 80) Augusto Monge Boris Espezuía Salmón Dimas Arrieta Eli Martín	Fernando Castro Ramírez José Pancorvo Ana Luisa Soriano Raúl Mendizábal Renato Sandoval Luis Rebaza Odi Gonzales

	<p>Augusto Tamayo San Román José Iztueta Maruja Llona Óscar Málaga</p>	<p>Heriberto Tejo Gómez Ismael Augusto Iván Suárez Morales Josefina Barrón Mifflin Julio Aponte Julio Chiroque Magdalena Chocano Miguel Ángel Huamán Patricia Matuk Rosario Valdivia Paz Soldán Teobaldo Llosa José Luis Jara Velarde Luis Eduardo García Pedro Escribano Edith Lagos Elvira Castro de Quiroz Miguel Cabrera</p>	<p>Luis Eduardo García Alonso Rabí Do Carmo Rodrigo Quijano Mary Soto Julio Heredia Alberto Velarde Dalmacia Ruiz-Rosas Sandro Chiri Luzgardo Medina Alberto Alarcón Manuel Liendo</p>
--	---	--	--

Representantes del tercer periodo por antologías generales

Tabla 2 Corpus Antología del s. XX

Ricardo González Vigil Poesía Peruana Siglo XX (2 tomos) [Copé, Lima, 1999]	Alberto Escobar (ed.) Antología de la poesía peruana (2 volúmenes) [Peisa, Biblioteca Peruana, Lima, 1973]	César Toro Montalvo Manual de Literatura Peruana [AFA, Lima, 1990]	José Miguel Oviedo Poesía Peruana. Antología esencial [Visor, Madrid, 2008]	Ricardo Silva Santisteban Poesía Peruana. Antología general Tomo II De la conquista al Modernismo Ricardo González Vigil Tomo III De Vallejo a nuestros días [Lima: Edubanco, 1984]	Gustavo Armijos (ed.) Poesía peruana contemporánea. Antología selecta de la tortuga ecuestre [Cultura Peruana, Lima, 2003] Gustavo Armijos 30 años de poesía peruana contemporánea [Lima: Universidad Garcilaso de la Vega, 2003]
GENERACIÓN DEL 60					
Marco Martos	Marco Martos	Marco Martos	Marco Martos	Marco Martos	Marco Martos Marco Martos
César Calvo	César Calvo	César Calvo	César Calvo	César Calvo	
Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	
Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza	
Livio Gómez	Livio Gómez	Livio Gómez		Livio Gómez	Livio Gómez
Juan Ojeda	Juan Ojeda	Juan Ojeda		Juan Ojeda	Juan Ojeda Juan Ojeda
Winston Orrillo	Winston Orrillo	Winston Orrillo		Winston Orrillo	Winston Orrillo Winston Orrillo
Javier Heraud	Javier Heraud	Javier Heraud		Javier Heraud	
Arturo Corcuera	Arturo Corcuera	Arturo Corcuera		Arturo Corcuera	
Luis Hernández	Luis Hernández	Luis Hernández		Luis Hernández	

Ricardo Silva Santisteban		Ricardo Silva Santisteban		Ricardo Silva Santisteban	Ricardo Silva Santisteban Ricardo Silva Santisteban
Mirko Lauer	Mirko Lauer	Mirko Lauer		Mirko Lauer	
Julio Ortega	Julio Ortega			Julio Ortega	
Hildebrando Pérez	Hildebrando Pérez			Hildebrando Pérez	
Luis Armando				Luis Armando	
Reynaldo Naranjo	Reynaldo Naranjo				
Manuel Pantigoso					Manuel Pantigoso
Mario Razzeto	Mario Razzeto				
Wálter Curonisy				Wálter Curonisy	
Peter O'Brien Santiago Aguilar Germán Carnero Roqué Pedro Morote	Antonio Cillóniz	Max Dextre			Carmen Luz Bejarano Guillermo Chirinos Cúneo Francisco Ponce Sánchez Rigoberto Meza Chunga Jorge César Alvarado Gómez
GENERACIÓN DEL 70					
Armando Rojas	Armando Rojas	Armando Rojas		Armando Rojas	Armando Rojas
José Watanabe	José Watanabe	José Watanabe	José Watanabe	José Watanabe	
Tulio Mora	Tulio Mora	Tulio Mora		Tulio Mora	Tulio Mora
Enrique Verástegui	Enrique Verástegui	Enrique Verástegui		Enrique Verástegui	Enrique Verástegui
César Toro Montalvo	César Toro Montalvo	César Toro Montalvo		César Toro Montalvo	César Toro Montalvo
Jorge Pimentel	Jorge Pimentel	Jorge Pimentel		Jorge Pimentel	
Manuel Morales	Manuel Morales	Manuel Morales		Manuel Morales	
Danilo Sánchez Lihón	Danilo Sánchez Lihón			Danilo Sánchez Lihón	Danilo Sánchez Lihón Danilo Sánchez Lihón

Juan Ramírez Ruiz	Juan Ramírez Ruiz	Juan Ramírez Ruiz		Juan Ramírez Ruiz	
Jorge Nájar	Jorge Nájar			Jorge Nájar	Jorge Nájar Jorge Nájar
Abelardo Sánchez León	Abelardo Sánchez León		Abelardo Sánchez León	Abelardo Sánchez León	
José Rosas Ribeyro	José Rosas Ribeyro			José Rosas Ribeyro	José Rosas Ribeyro
Carlos Zúñiga Segura		Carlos Zúñiga Segura			Carlos Zúñiga Segura
Omar Aramayo	Omar Aramayo	Omar Aramayo			
Carmen Ollé		Carmen Ollé		Carmen Ollé	
María Emilia Cornejo	María Emilia Cornejo			María Emilia Cornejo	
José Cerna	José Cerna			José Cerna	
	Juan Cristóbal	Juan Cristóbal			Juan Cristóbal Juan Cristóbal
José Luis Ayala		José Luis Ayala			
Juan Bullitta				Juan Bullitta	
Cesáreo Martínez				Cesáreo Martínez	
Elqui Burgos	Elqui Burgos				
Óscar Málaga	Óscar Málaga				
Jesús Cabel				Jesús Cabel	
Samuel Cárdich					Samuel Cárdich
Patrick Rosas				Patrick Rosas	
Sonia Luz Carrillo					Sonia Luz Carrillo
Luis La Hoz				Luis La Hoz	
Nicolás Yerovi				Nicolás Yerovi	
		Gustavo Armijos			Gustavo Armijos Gustavo Armijos
		Ricardo González Vigil		Ricardo González Vigil	
Ricardo Falla Otilia Navarrete Marcial Molina Richter B. Azpur P.	Feliciano Mejía Raúl Bueno Carlos Garayar	Antonio Claros Arnold Castillo			Julio Carmona Heinrich Helberg Javier Huapaya Javier Huapaya Jesús Cabel

Rosina Valcárcel Luz María Sarria Ana María García Ricardo Oré Elvira Roca Rey Ángel Garrido Espinoza					Gloria Mendoza Borda Gloria Mendoza Borda Juan Flores Paredes
DE LOS AÑOS 70 A LOS 80					
Eduardo Chirinos			Eduardo Chirinos	Eduardo Chirinos	Eduardo Chirinos Eduardo Chirinos
Róger Santiváñez				Róger Santiváñez	Róger Santiváñez Róger Santiváñez
Mario Montalbetti				Mario Montalbetti	Mario Montalbetti
Carlos Guevara				Carlos Guevara	Carlos Guevara Carlos Guevara Morán
Rossella Di Paolo			Rosella Di Paolo		Rossella Di Paolo
Édgar O'Hara				Édgar O'Hara	
Eduardo Urdanivia Bertarelli					Eduardo Urdanivia Bertarelli Eduardo Urdanivia Bertarelli
Luis Alberto Castillo				Luis Alberto Castillo	
Carlos López Degregori				Carlos López Degregori	
Fernando Castro Ramírez				Fernando Castro	
Giovanna Pollarolo					Giovanna Pollarolo
José Pancorvo					José Pancorvo
Enrique Sánchez Hernani				Enrique Sánchez Hernani	
Jorge Eslava Calvo				Jorge Eslava Calvo	
José Morales Saravia				José Morales Saravia	
Oswaldo Chanove				Oswaldo Chanove	

Luis Rebaza				Luis Rebaza	
José Antonio Mazzotti				José Antonio Mazzotti	
Carlos Reyes Ramírez					Carlos Reyes Ramírez
Juan de la Fuente					Juan Carlos de la Fuente
Rocío Silva Santisteban					Rocío Silva Santisteban
Carlos Orellana Marcela Robles Jaime Urco Alfonso Cisneros Cox Dida Aguirre García Ana Luisa Soriano Raúl Mendizábal Renato Sandoval Óscar Limache Alfonso Ruiz Rosas Giuliana Mazzetti Mariela Dreyfus Domingo de Ramos Patricia Alba Doris Moromisato Odi Gonzales Luis Eduardo García Ana Valera Tafur Alonso Rabí Do Carmo Alfredo Herrera Flores Rodrigo Quijano Jorge Frisancho					Isaac Rupay Isaac Rupay Rosa Natalia Carbonel Rosa Natalia Carbonel Julio Chiroque Paico Armando Arteaga Armando Arteaga Juan Carlos Lázaro Jorge Espinoza Sánchez Julio Aponte José María Gahona José María Gahona Luzgardo Medina Luzgardo Medina Raúl Jurado Párraga Raúl Jurado Párraga Elí Martín Elí Martín Juan Vega Moreno Luis Fernando Chueca Lawrence Carrasco Antonio Sarmiento Carlos Bayona Mejía Miguel Ángel Guzmán Dávila Miguel Ángel Guzmán Dávila Ricardo Ayllón

					Luz Vilca Luz Vilca Enrique Acosta Roberto Salazar Gamarra Pablo Landeo Muñoz Boris Espezúa Salmón Jorge Ita Gómez Dimas Arrieta Orlando Granda Manuel Cadenas José Gallino William Oropeza Alcalde Nelson Ricardo Ramírez
--	--	--	--	--	---

Tabla 2 Corpus antologías del S. XX (2)

<p>Carlos Garayar “Poesía peruana del siglo XX. 50 poetas del siglo XX” [Peisa/El Comercio, 2001]</p>	<p>Luis La Hoz 10 aves raras de la poesía peruana [Lima: Cultura Peruana, 2007]</p>
<p>Javier Heraud Arturo Corcuera César Calvo Luis Hernández Rodolfo Hinojosa Antonio Cisneros Marco Martos Mirko Lauer</p>	<p>Walter Curonisy Juan Bullita Guillermo Chirinos Cúneo Enriqueta Beleván</p>
<p>Jorge Pimentel José Watanabe Elqui Burgos Abelardo Sánchez León</p>	<p>Patrick Rosas</p>
<p>Carmen Ollé María Emilia Cornejo Enrique Verástegui</p>	<p>Óscar Aragón Armando Arteaga</p>
<p>Eduardo Chirinos Mariela Dreyfus Rossella Di Paolo Patricia Alba</p>	

Tabla 3 Corpus segunda mitad del siglo XX

<p>Carlos López Degregori, Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez, Alejandro Sustí Gonzales “Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008” U. de Lima, Lima, 2012</p>	<p>Luis Fernando Chueca, José Güich, Carlos López Degregori “En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana (1950-2000)” U. de Lima, Lima, 2006</p>	<p>Carlos Torres Rotondo, José Carlos Yrigoyen “Poesía en rock. Una historia oral. Perú 1966-1991” [Altazor, Lima, 2010] Especie de antología por la evocación de autores citados</p>	<p>Ernesto Lumbreras “Intersecciones. Doce poetas peruanos” [Calamus, México, 2009]</p>
<p>Domingo de Ramos</p>	<p>Domingo de Ramos</p>	<p>Domingo de Ramos</p>	
	<p>Jorge Pimentel</p>	<p>Jorge Pimentel</p>	
<p>Cesáreo Martínez</p>	<p>Cesáreo Martínez</p>		
<p>Juan Ramírez Ruiz</p>		<p>Juan Ramírez Ruiz</p>	

Abelardo Sánchez León	Abelardo Sánchez León		
Carmen Ollé	Carmen Ollé		
Enrique Verástegui		Enrique Verástegui	
Róger Santiviáñez	Róger Santiviáñez		
Eduardo Chirinos			Eduardo Chirinos
Rossella Di Paolo			Rossella Di Paolo
Rocío Silva Santisteban			Rocío Silva Santisteban
Jorge Frisancho			Jorge Frisancho
Manuel Morales Armando Rojas José Watanabe Elqui Burgos María Emilia Cornejo Luis La Hoz Guillermo Chirinos Vladimir Herrera Ana María Gazzolo Carlos López Degregori Giovanna Pollarolo Mario Montalbetti Jorge Eslava Calvo José Morales Saravia Oswaldo Chanove Mariela Dreyfus Patricia Alba José Antonio Mazzotti Doris Moromisato Rodrigo Quijano Magdalena Chocano Luis Fernando Chueca	Pablo Guevara Luis Hernández Marco Martos Antonio Cisneros	Tulio Mora José Rosas Ribeyro José Cerna Óscar Málaga Manuel Aguirre Elías Durand Luis Alberto Castillo Enrique Sánchez Hernani Raúl Mendizábal Bruno Mendizábal	Reynaldo Jiménez Maurizio Medo

Representantes del tercer periodo expuestos en generaciones por décadas

Tabla 4: representantes de la generación del 60

Francisco Carrillo “Antología de la poesía peruana joven” [Lima: ediciones de la Rama Florida & Biblioteca Universitaria, 1965]	Carlos López Degregori, Edgar O’Hara “Generación poética peruana del 60” [Lima: U de Lima, 1998]	Leonidas Cevallos “Los nuevos” [Lima: Universitaria, 1967]
Antonio Cisneros	Antonio Cisneros	Antonio Cisneros
Marco Martos	Marco Martos	Marco Martos
Julio Ortega	Julio Ortega	Julio Ortega
Carlos Henderson	Carlos Henderson	Carlos Henderson
César Calvo	César Calvo	
Winston Orrillo	Winston Orrillo	
Javier Heraud	Javier Heraud	
Mercedes Ibáñez	Mercedes Ibáñez Rosazza	
Luis Tord	Luis Enrique Tord	
Raúl Bueno	Raúl Bueno	
	Rodolfo Hinostroza	Rodolfo Hinostroza

	Mirko Lauer	Mirko Lauer
	Arturo Corcuera Mario Razzeto Luis Hernández Reynaldo Naranjo Antonio Claros Joaquín Martínez Pizarro Manuel Ibáñez Rosazza Juan Ojeda	

Tabla 5: representantes de la generación del 70

Tulio Mora “Hora Zero: los broches mayores del sonido” [Cultura Peruana, Lima, 2009]	José Miguel Oviedo “Estos 13” [Mosca Azul, Lima, 1973]
Juan Ramírez Ruiz Feliciano Mejía Tulio Mora José Rosas Ribeyro José Cerna Enrique Verástegui Manuel Morales	Juan Ramírez Ruiz Feliciano Mejía Tulio Mora José Rosas Ribeyro José Cerna Enrique Verástegui Manuel Morales
Carlos Henderson Javier Dávila Durand Fernando Cañola Carlos Ramírez Soto Juan Sánchez Enriqueta Beleván Jorge Pimentel José Carlos Rodríguez Sergio Castillo Alberto Colán Jorge Nájjar Donald Sánchez Rubén Urbizagástegui Edison Mego Julio Polar Carmen Ollé José Diez Mario Luna César Gamarra Ricardo Oré Cinthya Pimentel Isaac Rupay Rafael Goto Yulino Dávila Elías Durand Ricardo Paredes César Valcárcel Bernardo Álvarez Arturo Concepción Cucho Ángel Garrido Espinoza Eloy Jáuregui Óscar Orellana	Antonio Cillóniz Jorge Nájjar José Watanabe Óscar Málaga Elqui Burgos Abelardo Sánchez León

Flor de María Ayala
 Róger Santiváñez
 Lucía Ocampo
 Abel Herrera
 Fernando Obregón
 Miguel Silvestre
 Paul Guillén

Tabla 6: representantes de la generación del 80

José Beltrán Peña “Antología de la poesía peruana. Generación del 80” [Lima: Beltrán, 1990]	Paolo de Lima Poesía Peruana Actual: 1978-2000 En “Espéculo” Revista de estudios literarios de la U. Complutense de Madrid. N°16, noviembre 2000 - febrero 2001
Eduardo Chirinos José Mazzotti Magdalena Chocano Mariela Dreyfus Oswaldo Chanove Rocío Silva Santisteban Roger Santiváñez Rossella Di Paolo Domingo de Ramos Jorge Frisancho	Eduardo Chirinos José Antonio Mazzotti Magdalena Chocano Mariela Dreyfus Oswaldo Chanove Rocío Silva Santisteban Róger Santiváñez Rossella Di Paolo Domingo de Ramos Jorge Frisancho
Alberto Páucar Augusto Monge Boris Espezúa Salmón Dimas Arrieta Doris Moromisato Eduardo Urdanivia Bertarelli Eli Martin Giovanna Pollarolo Heriberto Tejo Gómez Ismael Augusto Iván Suárez Morales Jorge Eslava Josefina Barrón Mifflin Julio Aponte Julio Chiroque Maurizio Medo Miguel Ángel Huamán Miguel Ángel Zapata Patricia Matuk Rosario Valdivia Paz Soldán Sui Yun Teobaldo Llosa Alonso Ruiz Rosas Carlos Reyes Ramírez José Luis Jara Velarde Luis Eduardo García Luz María Sarria Patricia Alba	Carlos López Degregori Mario Montalbetti Raúl Mendizábal Dalmacia Ruiz Rosas Rodrigo Quijano

Como ya se ha mencionado anteriormente, los rótulos o nombres que encierran los periodos de nuestra lírica, resulta el trabajo más complejo de la investigación. A pesar de haber propuesto mantener aquello que la tradición histórica y crítica de nuestra literatura ha fundado en nuestro imaginario colectivo sobre la primera mitad del siglo XX, estos nombres siempre serán discutidos. Es decir, asimilar el primer periodo al nombre del movimiento modernista que resulta ser la imagen o expresión más hegemónica de este primer momento -aunque no la única expresión poética, naturalmente- no significa circunscribir la poesía de las primeras décadas del siglo XX y reducir las propuestas y heterogeneidad del periodo. Asimismo, asimilar el segundo periodo al nombre “vanguardismo” no significa desconocer las variantes que se mantuvieron lejos de la vanguardia, sino que se intenta expresar la comunicación que hubo durante las décadas de 1920 y 1930, especialmente con la poesía que se conectó con un resurgimiento de la exploración a partir de 1945 (y que se conoce como la generación del 50). Ninguno de los dos rótulos para la poesía de los dos primeros periodos es convincente, probablemente, porque se espera que un nombre agote el carácter de toda la poesía de un determinado momento, en lugar de entender que se trata de una simple orientación en el cauce del canon y de lo hegemónico, aunque esto no satisfaga todas las expectativas. Si bien los rótulos de los dos periodos anteriores han querido mantener nombres que se han aplicado constantemente para aligerar la comprensión de la evolución de nuestra lírica, el tercer periodo se muestra huérfano de esta condición. Uno de los nombres que más claro evidencian la hegemonía de este periodo es el de “poesía conversacional”. Sin embargo, como se ha visto, en esta parte de nuestra investigación, lo conversacional se puede relacionar y confundir con lo coloquial, lo exteriorista, lo narrativo, la antipoesía, entre otros términos. Ya que lo conversacional se suele asumir ligeramente como un tono

poético que imita una conversación, tampoco conviene nombrar el periodo entero con este rótulo. Esto significaría reducir, para muchos, obras extensas a un estilo –además de olvidar la heterogeneidad del periodo. Por todas estas consideraciones, se debería proponer una denominación que mantenga el carácter con el que nace la poesía conversacional o la que expresa la hegemonía de este tercer periodo. Se debe tratar de cobijar el aspecto realista, social, el tono conversacional (por cierto), la tendencia a lo exterior o el exteriorismo, la actitud narrativa de la poesía, la complicidad con el lector implícito, además de los detalles que hemos expuesto hasta aquí y que caracterizan el grueso de la producción poética de este tiempo. Ya que lo conversacional surge de una idea de “antipoesía”, y ya que lo conversacional se asume con un tono irónico y de cuestionamiento de la historia oficial para mostrar los detalles sociales de la realidad un nombre que destaque la heterodoxia debería ser el que nominalice el tercer periodo. Este podría ostentar, así, esta responsabilidad de asumir el carácter hegemónico de aquellos poetas que “discrepan de la doxa”. No cerramos la discusión sobre el rótulo, pero dejamos una posibilidad abierta con el mismo espíritu como el que impulsó a Alberto Escobar a reconocer el comienzo de estos poetas bajo la idea de los cuestionadores de la tradición.

4.5. Propuesta de organización: denominación y caracterización del cuarto periodo

La percepción de la poesía última convoca aquello que se reconoce como la “generación del 90” y las formas como se han referido, tanto la crítica como los autores mismos, a los jóvenes poetas del año 2000 en adelante: “post-2000”. Para efectos de nuestra investigación, ambos grupos de poetas (“generación del 90” y “post-2000”) vendrían a constituirse en nuestro cuarto periodo de la lírica peruana del siglo XX que lleva ya más de un cuarto de siglo de producción. De las historias de literatura peruana, la única que logra alcanzar una reflexión, aunque breve, sobre el cuarto periodo de nuestra lírica es la

de Ricardo González Vigil (2004a).³⁷⁶ En ella, el crítico se anima a evaluar lo que él reconoce como la generación de 1990 o 1992³⁷⁷ y la del 2000. Bajo el subtítulo que sintetiza el proyecto de la primera, “Diversidad es la consigna”, González Vigil afirma que aspectos como la caída de la URSS, con la muerte de las utopías, el apogeo de la recepción del concepto de “posmodernidad”, la aldea global y las proyecciones sobre el tercer milenio, influyeron en la llamada “Generación X” que -según nuestra propuesta, en su versión peruana y lírica- inicia un cuarto periodo en la producción de nuestra poesía del siglo XX. Para el crítico, la clave del carácter de este periodo se encuentra en la dispersión estilística. El lenguaje fracturado con voces diglósicas de personajes urbanomarginales, convive con escrituras multiformes, donde se reformulan crónicas, efectos de los medios de comunicación masiva, los poemas totalizantes con cuotas narrativas y dramáticas, en una constante exploración expresiva, todo ello conforma un panorama diverso, disperso y heterogéneo que abren los poetas desde la década de 1990 quienes no escatiman en sus influencias ni en la mezcla de ellas. Para la segunda “camada” de poetas de nuestro cuarto periodo -a los que González Vigil se refiere, con duda, como la “¿Generación de 2000?”-, aplica la “colectivización”, como marca distintiva, que será la forma espontánea de sobrevivir a través de efímeras agrupaciones con las que los poetas jóvenes alcancen la publicación o su inicial reconocimiento. A pesar de arriesgar nombres y de enunciarlos, más que de ahondar en alguno de ellos -dada la proximidad estética-, González Vigil deja patente en su historia que este cuarto periodo

³⁷⁶ La de Higgins, a pesar de haber sido publicada en 2006, solo alcanza a referirse escuetamente a poetas de la década de 1980. La de Toro Montalvo (1995-1996) solo indica parcialmente nombres de la “generación del 90”. Habrá que esperar la circulación del volumen 4 [*Literatura contemporánea. Poesía (1920-2000)*] de *Historia de las literaturas en el Perú* dirigida por Raquel Chang Rodríguez que, dado el título, incluirá también parte de este último periodo de nuestra lírica. Todas las demás historias no abordan, naturalmente, esta última producción lírica debido a su anterior fecha de publicación.

³⁷⁷ La fecha de 1990 corresponde con la reiteración de cada diez años de una “generación”, la de 1992 se basa en función de un hito histórico nacional: la captura de Abimael Guzmán y el traspaso del sistema a la dictadura de Fujimori; así como un marco de carácter internacional: el quinto centenario de la llegada de los españoles a América.

-en términos de nuestra investigación- se caracteriza, *grosso modo*, en palabras de Jerónimo Pimentel, por la “posmodernidad literaria, entendida como la ausencia de una poética hegemónica por más de veinte años” (González Vigil, 2004a, p. 170). No niega, asimismo, que desde los años 90 ha habido poetas, como Gonzalo Portals, Alberto Valdivia Baselli, Jerónimo Pimentel, Cecilia Podestá, Roberto Zariquiey, Fred Rohner, entre otros, que demuestran una producción individual, alejada de los colectivos y, definitivamente, particular en el desarrollo de este periodo.

Ahora bien, consideremos que el trabajo de transgresión del discurso se radicalizó con la poesía desde el segundo periodo de nuestra lírica peruana contemporánea. En este extenso segundo periodo, el discurso poético amplió sus marcos hasta acoger aquello que no tenía sentido, metáforas indescifrables, disociaciones entre significado y significante, lo incomunicable adquirió presencia, de tal manera que la ruptura con el orden hegemónico de un discurso poético del primer periodo se hizo evidente. El surgimiento del tercer periodo, en parte, también se asocia a los cambios en el sistema literario que conllevan a una nueva transgresión: la introducción de lo conversacional que implicaba no solo integrar el discurso coloquial al poético,³⁷⁸ sino insuflar un sistema con aspectos relacionados a la manera de aprehender la realidad que circundaba en los poetas de este periodo. El fin se circunscribía a volver a aproximar la poesía a la masa de lectores. Si bien el cuarto periodo de la poesía marca también un cambio de actitud y de arte en la

³⁷⁸ “[Luis Hernández] fue el primero que puso en un poema: *Que tal viejo, che su madre*. O sea, fue el primero que utilizó un lenguaje que verdaderamente rompía con una retórica. Es impensable, por ejemplo, eso en un verso de Romualdo o de Eielson”. Comentario inicial de Oscar Malca, extraído a modo de síntesis de “Sobre la poesía última. Una conversación/ Malca, Montalbetti, Santiváñez y Verástegui” en *Hueso Húmero*, 17, abril-junio, 1983, p. 32. Otro ejemplo: “en el carácter poético de los poemas de Juan Ramírez Ruiz la presencia práctica del enunciador es un factor determinante. La presencia cargada de su historia, de su ubicación social. Ella empapa y mancha sus textos, de una manera que no ocurre con la poesía clásica. Aunque hay un estilo inconfundible, una manera hacer poemas en la poesía de Jorge Eduardo Eielson, para poner uno de los mayores ejemplos, no requiere de una presencia semejante. Tal presencia surge en cambio del propio texto. No tiene en ese sentido un sustento práctico. En los poemas de Juan Ramírez Ruiz, en cambio, su poeticidad está fundada en su presencia como ser histórico” (López Maguiña, 2015, p. 4).

creación lírica en relación con el anterior, una secuela más importante que un endeble momento residual del tercer periodo permanece en los poetas que surgen a partir de la década de 1990 hasta nuestros días.

Uno de los primeros en apreciar y teorizar sobre este cambio estético fue Luis Fernando Chueca, quien en un lúcido artículo “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa” (2001),³⁷⁹ expresa las líneas poéticas del nuevo periodo que, por cierto, admitía una fuerte carga de lo conversacional, pero reformulado, tal y como lo pretende explicar José Carlos Yrigoyen en una réplica del artículo de Chueca titulada *La hegemonía de lo conversacional. Algunos apuntes sobre poesía peruana última (1988-2008)*. Con un breve texto, “¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión”,³⁸⁰ Chueca expone sus precisiones a los argumentos de Yrigoyen y, de esta manera, se tiene el primer debate acerca de la configuración de un nuevo periodo en nuestra lírica.

El subtítulo del texto publicado por Luis Fernando Chueca remite a una lectura o interpretación de la poesía peruana de los noventa, con una intención de abarcarla en líneas generales: “Una lectura de la poesía peruana de los noventa”. Si bien se concentra en esta década, el primer punto de discusión propuesto por el autor invalida el término “generación” para enmarcar a estos poetas dentro de una concepción gregaria. Esto se debe a que el punto de partida del ensayo radica en el cuestionamiento de una “generación

³⁷⁹ En *Lienzo*, N° 22, U. de Lima, 2001, pp.61-132. Luis Fernando Chueca es un poeta que se encuentra en tránsito entre los residuos de una poesía no tan extrema con ecos del tercer periodo hacia la mezcla de prosa y verso de exploración y con publicaciones en el cuarto periodo. Con una orientación hacia aspectos vinculados con las metáforas de un campo semántico entre lo corporal, la muerte y la violencia, como base, lleva publicados cuatro poemarios que indiscutiblemente lo colocan entre las voces importantes de nuestra lírica; sin embargo, esto no parece reflejarse así en las antologías o textos críticos –como se verá en este capítulo- que parecen no citarlo tanto como las referencias a sus ensayos y antologías. ¿Acaso más se le valora por su excelente carrera como estudioso de la poesía peruana que como poeta creador? Esto resulta una muestra del desequilibrio y relatividad del canon del cuarto periodo en formación en estos mismos momentos.

³⁸⁰ En *Intermezzo Tropical* N° 6/7, Lima, 2009.

del 90” y la hipótesis con la que concluye consiste en que aquello que ha girado constantemente en los poetas de esta década es la dispersión o lo diverso acorde con su condición finisecular y posmoderna.

El ensayo se presenta en siete partes numeradas y el autor dedica la primera introductoria (la titulada “Cero”) a cuestionar el modo como se intenta presentar una secuencia de generaciones en la poesía peruana determinada por las décadas del 50, 60, 70, 80 y 90. En opinión de Chueca, esta perspectiva reduccionista obedece a intereses de los implicados, pero se aleja de una observación seria de la naturaleza del fenómeno poético como continuidad a pesar de su carácter natural de cambio y ruptura. La sección “Uno” expone los argumentos que sirven para cuestionar la manipulada noción de “generación” acondicionada a los poetas de la década mencionada y, más bien, propone organizarlos bajo otros términos como “promociones” o simplemente “grupos”. La heterogeneidad que el autor destaca en los poetas determina que cualquier aproximación de carácter generacional a este grupo ha servido simplemente para el reconocimiento y la publicidad de las nuevas voces aún no consagradas o conocidas. Cabe destacar que los endeble vínculos entre poetas impiden la aplicación del concepto “generación” y que solo “filiaciones y proximidades no bastan para construir generaciones” (Chueca, 2001, p. 66). En otras palabras, si la del 50 pudo presentar algunas bases para aplicar el concepto “generación”, mantenerlo y aplicarlo a los poetas de los años noventa carece de sentido. Luego, el autor del ensayo postula las características de los poetas del 90. En primer lugar y en líneas generales, destaca un aspecto muy importante: surgen grupos que repiten estrategias de posicionamiento como hicieron también los poetas en décadas pasadas. Así, la continuidad de las llamadas “generaciones” del 70 y del 80 podría observarse no solo en la postura individual, sino, en cierta medida, también en la apuesta por la difusión gregaria a través de movimientos como “Gleba”, “Sagrada Familia”, “Hora Zero” o

“Kloaka”. Los poetas del 90, sin embargo, no consolidaron su expresividad a partir de grupos de relevancia como los dos últimos mencionados, a pesar del significativo rol de “Neón” (como después destaca el autor en relación con la Semana Cultural Sanmarquina en 1991, entre otros aspectos). Esto marca las primeras particularidades de estos poetas: creación individual, cancelación de lo gregario, no parricidio (lo que extiende puentes con la tradición, porque no se funda nada radicalmente nuevo), no malditismo (a pesar de haber algunos casos), no reconocimiento inmediato por la crítica (deliberadamente o no, se cancela la tradicional imagen -en su mayoría- de “poeta joven”), primeras publicaciones tardías. En “Tres”, Chueca desarrolla la propuesta del concepto “conversacional” –reiterativo desde la poesía de los años sesenta- para explicar que, hasta cierto punto, dejó de interesar a estos autores, como un signo determinante en la creación poética. Así, busca argumentar la dispersión antes que la anulación total de lo conversacional. La frase “la hegemonía de lo conversacional” que para Chueca une la tradición poética nacional posgeneración del 50, servirá a José Carlos Yrigoyen como título para el libro de respuesta a este ensayo, como ya se ha mencionado. La dispersión de los poetas del 90 produce una suerte de apariciones no insulares, sino más bien significativas como la de Montserrat Álvarez o la de Xavier Echarri. Lo interesante a destacar es la posmoderna influencia nacional e internacional ecléctica que nutrió a los poetas del noventa. Por ello, la dispersión y la heterogeneidad (que Chueca vincula con el carácter de los poetas de la década del 80) devienen en el sello de estos “últimos” poetas del siglo XX.

Siguiendo la consigna de que ningún artista es Adán ni representa el fin de un orden, en el siguiente punto, Chueca desarrolla la explicación de lo que denomina los “espacios” que orientaron la dirección creativa de estos poetas. Así, procura encontrar vínculos y apostar por la continuidad (la secuencia del fenómeno lírico) que la noción de

“generación” como instrumento metodológico esquivada. Chueca ofrece los detalles del desarrollo de las líneas poéticas anteriores, por cierto, con sus características propias. Para ello, explica que los dos ejes que organizan los nueve “espacios” o líneas directrices de estos poetas son: la configuración del sujeto poético y la construcción del lenguaje. De esta manera, a través de ejemplos concretos se observará lo más importante en esta dialéctica de ruptura y continuidad, aspectos clave en toda evolución poética. El primer espacio corresponde con la revitalización del “poeta maldito” que sirve de claro vínculo con las dos “generaciones” anteriores. Asimismo, se repite la percepción de una ciudad ya prefigurada como espacio favorito por estas. El segundo espacio se percibe en el sujeto que -siendo protagonista o testigo- representa un contexto urbano y popular. Así, se mantiene otra vez el vínculo con las dos generaciones anteriores. El tercer espacio lo constituyen el coloquialismo y la cotidianidad (cuyos antecedentes se remontan al vínculo con la generación del 60). De esto se derivan las experiencias consuetudinarias “clases medias” que no caen en un simplismo, sino configuran un real proyecto literario en muchos casos. En cuarto lugar, se encuentra el espacio de la veta culturalista (las referencias constantes a fuentes literarias, musicales, cinéfilas, etcétera) que traza los puentes con la tradición desde los sesenta hasta los ochenta. En quinto lugar, se propone la construcción del sujeto autobiográfico que recupera la memoria familiar como un espacio que se orienta también hacia la poesía del sesenta y setenta con evidentes referentes en Cisneros y Watanabe, respectivamente. El sexto espacio es el de la ritualización. A partir de ella, los poetas de los noventa se centraron en un ámbito de la “oscuridad”, de la “plenitud” (clara en Josemári Recalde) o de la “palabra”. En séptimo lugar, se ubica el lirismo extremo con el que los poetas de los noventa desrealizan la experiencia. Quizá aquí se concentre la exploración más personalizada de estos jóvenes poetas. Como octavo espacio, Chueca reconoce la construcción de un “recorrido” y de un

complejo lenguaje que tiende al barroquismo. Finalmente, la libertad total de la palabra, es decir, la evidente actitud experimental que vincula a estos poetas con la generación del setenta compone el noveno espacio. Estas evidentes líneas discursivas de los poetas del noventa no pretenden homogeneizar la propuesta; nada más lejos de la interpretación de la “dispersión” que como sustrato de ellos propone el autor del ensayo. Chueca plantea que, a partir de estos nueve derroteros, se pueden condensar líneas más consistentes que ofrezcan un panorama de la década del 90 como: el registro coloquial o narrativo conversacional en relación con un desarrollo de lo lírico o con una vocación experimental. Además, acepta que con estos nueve espacios deja de lado otros también válidos como “el sujeto poético femenino” (vínculo con la poesía de la década del 80), “la voz femenina”, “el sujeto poético de opción homosexual”. También desataca, para cerrar esta parte la voz particular de César Gutiérrez y de Lorenzo Helguero que en dos obras concretas no encuentran eco alguno en esta “impuesta generación”.

Finalmente, Luis Fernando Chueca elabora sus conclusiones en las dos últimas partes de su ensayo. En “Cinco” reflexiona acerca de la relación de los poetas del noventa con el contexto nacional e internacional. Ante un entorno de escepticismo político y social internacional (caída del muro, fin de la historia según Fukuyama, muerte de ideologías, globalización) y una evidente descomposición a nivel nacional (corrupción, inutilidad de organizaciones políticas, pragmatismo, autoritarismo), los poetas de los noventa “dialogan” con la sociedad en su marcada vocación “realista”, en su recurrencia de lo íntimo, de lo trascendente y lo desrealizado, y en su voluntario camino de exclusión de cualquier referencia directa a la violencia política en relación con la guerra interna de 1980 a 1992. Chueca hace énfasis en el significativo mutismo que sobre este tema despliegan los poetas de los noventa, “sobrevivientes” también de este periodo histórico. En “Seis” concluye con la particularidad de la poesía de los noventa: la convivencia

plural, en todo sentido, que, finalmente, consolida la dispersión sobre lo conversacional. Los poetas de esta década coinciden con el tono de la época posmoderna y finisecular (asentado en el fin de milenio). Recogemos la última valoración de Chueca al estudio de este grupo de poetas, porque se vincula con los objetivos directos de nuestra tesis: “La poesía no cambia cada diez años; tampoco detiene su permanente movimiento. [...] trazar un mapa de lo ocurrido es, no sólo importante, sino imprescindible. [...] al lado del propósito de brindar un panorama de los noventa, animó a este trabajo la paradójica pretensión de contribuir a desterrar un modo de organización de nuestra poesía que no favorece a la comprensión cabal de los fenómenos poéticos”. (Chueca, 2001, p. 120).

Años después de la publicación del artículo de Luis Fernando Chueca, aparece el libro *La hegemonía de lo conversacional. Algunos apuntes sobre poesía peruana última (1988-2008)* de José Carlos Yrigoyen (2008). Este breve ensayo, además de ser una réplica directa al texto de Chueca, expone una reflexión propia acerca de la poesía peruana de los noventa que alcanza el desarrollo de la primera década de lírica peruana del siglo XXI. Es decir, Yrigoyen aplica su reflexión a los veinte años de la “última” poesía peruana, como lo sugiere en el subtítulo. De allí que el periodo de interés esté marcado por las fechas 1988-2008 entre paréntesis. Cabe recalcar que, a diferencia de Chueca, Yrigoyen no pretende una rigurosidad académica en su ensayo. No cuestiona el término “generación” con el que se pretende englobar a la producción poética del noventa, sino, más bien, lo aplica sin problemas. Tampoco discute acerca de alternativas en la ordenación de rótulos y adopta incluso el de “poeta post-2000” tomado del ensayo de Mauricio Medo, “¿Nueva poesía peruana?: atisbando el siglo XXI”. La intención, acaso más personal que académica, mueve al autor para desarrollar sus ideas sobre un grupo de poetas que lo involucran en este, su ensayo de tres partes.

El primer punto resulta ser una especie de introducción para exponer el estado de la cuestión de la poesía de los noventa. Para ello, comienza enfocándose en los cambios poéticos de la generación del 80 en dos libros de dos autores Kloaka: *Symbol* y *Pastor de perros*. Antes de ello, Yrigoyen manifiesta el declive cualitativo que se notaba en el ambiente poético desde los setenta en relación con la “corriente hegemónica” que se impuso desde la generación del 60: la conversacional. Para explicar las nuevas perspectivas que produjo este desgaste toma a Róger Santiváñez como ejemplo de la manera en que conectado con la segunda etapa de “Hora Zero” se convierte en el puente de la tradición que pasa por fundar Kloaka en los ochenta y llega hasta el cambio con *Symbol* en 1991. Así, desde la perspectiva del autor, Santiváñez representa una analogía entre su desarrollo poético y el devenir de la poesía peruana en este último periodo. Yrigoyen explica, casi de manera similar a Chueca, que al final de los ochenta quedan solo dos alternativas: o seguir “ultraretorizándose” en lo conversacional o experimentar en lo formal hacia expresiones más frescas. Por ello, destaca la manera como tanto Santiváñez y Domingo de Ramos influyen en el viraje de la poesía de los noventa sin escapar de la tradición.

En el segundo capítulo, el autor analiza, en líneas generales, qué configura la generación del 90 revisando la propuesta de Chueca y consigue delinear la ruta que tomarán los poetas que, desde esta perspectiva, sigan su camino ya en el nuevo siglo; es decir, los poetas de la primera década del 2000. Inicia sus ideas aseverando la desventaja de no contar con la suficiente distancia para observar el panorama de los noventa. Junto a ello, cuestiona los títulos de “dispersión” y “diversidad” con los que la asocian los críticos (léase Chueca, 2001 y González Vigil, 2004a) y plantea que la causa de esto también se encuentra en la carencia de una antología representativa de su evolución. Sobre este punto, rescata, sin embargo, la antología de Ricardo González Vigil de 1999, a la que

reconoce como el primer intento serio de enfocar el panorama conversacional que se enfatiza en la diversidad de los noventa. Asimismo, destaca la antología *Los relojes se han roto* de Enrique Bernales y Carlos Villacorta, miembros del grupo “Inmanencia”, quienes -de manera contraria y paradójica en relación con los preceptos poéticos aducidos en dicho grupo- reúnen a poetas conversacionales. Además de la crítica sobre la avidez publicitaria de este grupo de poetas de la Universidad Católica que no logró proponer un verdadero camino alternativo a partir de una poesía ciertamente inmanente y no conversacional, destaca que, al menos, ellos encarnan el hastío de la tradición. En segundo lugar, el autor afina sus baterías contra la crítica que no tuvo complacencia con esta “generación”. Al igual que Chueca, reconoce los tres nombres que trascendieron en palabras de los críticos: Montserrat Álvarez, Xavier Echarri y Lizardo Cruzado. Toma como ejemplo la crítica contra Abelardo Oquendo, quien asume la calidad inferior de esta generación del 90 basada, entre otros puntos, en la cantidad de publicaciones. Por ello, Yrigoyen esgrime una réplica a partir de un balance entre los poetas jóvenes existentes y sus libros publicados y lo traslada a otras generaciones para observar el magro resultado de la generación del 70 con lo que invalida la lógica del juicio de Oquendo. Finalmente, aunque reconoce el valor del ensayo de Chueca, lo cita para expresar sus concordancias, pero, sobre todo, sus discrepancias, con las que comenzará a exponer sus propios argumentos acerca del tema: en los noventa no hay un cuestionamiento de la hegemonía conversacional, se trata de una poesía en buena medida conservadora que continúa con la tradición y los últimos cuatro “espacios” planteados por Chueca no alejan necesariamente a estos poetas de lo conversacional a pesar de lo experimental. Asimismo, Yrigoyen explica los dos problemas de base en el ensayo de Chueca. En primer lugar, los poetas elegidos para el estudio no guardan la misma calidad (en el caso de Bili Sánchez y Francisco Jurado en cuanto al lirismo extremo, por ejemplo) y esto produce la idea de

dispersión de esta “generación” y una relatividad en el análisis. En segundo lugar, los “espacios” que propone Chueca son muy abiertos y no se circunscriben necesariamente a la generación de los 90 como pretende, sino que bien se podrían utilizar para organizar a los poetas de otras generaciones. A pesar de esto, destaca el espacio nominado como “voluntad de construcción arquitectónica que diseña un recorrido”, que aplicado a autores como Alberto Valdivia podrían revelar la clave del cambio novedoso de estos poetas. Después de la crisis de los ochenta, la hegemonía conversacional es evidente en la poesía peruana a pesar de autores que experimentan como Rodríguez-Gaona; ni siquiera los poetas insulares cuestionan lo hegemónico, de tal manera que en los noventa se mantiene el “status quo”, asumido como una continuidad en la secuencia que se produce desde el tercer periodo, como lo interpretamos nosotros.

El tercer y último capítulo del libro consiste en el análisis de grupos y poetas. Algunos pocos que se iniciaron desde el noventa y, sobre todo, los que comenzaron en los primeros años del 2000 (los quince antologados en la colección “Piedra/sangre”) constituyen la mejor muestra regular de la poesía peruana última. Así, a través de ellos, Yrigoyen propone su caracterización general. Explica el dinamismo de los primeros años del siglo XXI que convergió en el auge de editoriales independientes (espacio con el que no contaron los poetas del noventa) y que, sin embargo, durante el 2005 observa una desaceleración. Una de las primeras diferencias entre los poetas “post-2000” y la “generación del 90” es el abandono del malditismo y del escándalo de los primeros y su organización en grupos para poder publicar “colectivos” en los que expresen sus primeros poemas. Así, el autor hace un recuento de la historia de los grupos “Tetramerón” de la Universidad de Lima, “Sociedad elefante”, “El grupo de la serpiente” y “Coito ergo sum” de San Marcos, “Cieno” de la Universidad Católica para impulsar individualmente a sus poetas y sus propuestas. Cabe destacar que, constantemente, se hacen referencias al estilo

conversacional y a las influencias que, en diferentes medidas, se asimilan de las generaciones anteriores: desde Cisneros pasando por Hinostriza y llegando a posturas de los ochenta. Con esto, se observa el carácter de continuidad de la tradición poética. Además de los grupos, Yrigoyen incluye una lista de jóvenes poetas promisorios también en esta línea. Por otro lado, se concentra en el breve estudio de poetas de vocación experimental y neobarrocos que, a pesar de sus propuestas, no niegan lo conversacional o las influencias de la tradición.

De tal manera, el libro concluye con la más evidente semejanza entre los poetas del noventa y los del 2000: la continuidad. Existe un privilegio de lo conversacional (desde la perspectiva de la crítica), pero evidentemente los poetas “post-2000” rechazan el coloquialismo fácil y popular que asimilaron los del noventa. Hinostriza se convierte en una referencia fundamental para estos poetas, así como Cisneros lo fue para los poetas de los setenta³⁸¹ y ochenta. Si algo distingue a los jóvenes del noventa y del 2000 es la prioridad de referentes, pero no estos mismos. Finalmente, los poetas que se alejan de lo conversacional en los 2000, como Elio Vélez, presentan un trabajo más sólido que los propuestos como experimentales por Luis Fernando Chueca en su ensayo.

Luego de la publicación del libro de Yrigoyen, Chueca ingresó al debate sobre las últimas producciones poéticas. Su respuesta en un nuevo texto, “¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión” (2009), procura ofrecer argumentos en los que claramente se observa un nivel académico crítico por sobre las suposiciones y visiones personales muy tentadoras cuando algunos poetas trabajan apreciaciones críticas sobre otros colegas o sobre el desarrollo de la poesía misma. Por ello, el punto débil en el ensayo de Yrigoyen, desde la perspectiva de Chueca, se concentra en la manera como los conceptos “conversacional” y “hegemonía”, entre otros aspectos, resultan poco sólidos si

³⁸¹ Evidente contradicción con lo que se ha argumentado sobre los conflictos entre “Hora Zero” y Cisneros.

de una aproximación académica se trata. El artículo de Luis Fernando Chueca se divide en cuatro segmentos a través de los cuales se desarrolla su contraargumentación. En “uno”, realiza una recapitulación de la postura de Yrigoyen para reconocer la necesaria polémica sobre el tema. Así, en primer lugar, Yrigoyen afirma en su texto que no hubo un rechazo de la posición hegemónica del paradigma de lo conversacional y que, si alguien se distanció de él, corresponde con las normales excepciones a la regla que se dan desde los sesenta cuando se acuña el término. Luego, Yrigoyen procura “desmontar” cuatro de los nueve “espacios” propuestos por Chueca en su ensayo del 2001. En ellos, se observaría un alejamiento de lo conversacional, pero que, en realidad, no representan esta postura, porque no contienen una suficiente calidad y trascendencia para desestabilizar la “hegemonía de lo conversacional”. El cuestionamiento de Chueca a estas observaciones de Yrigoyen se basa en lo poco serio de las afirmaciones, pues se sostienen en validaciones implícitas sin la debida discusión. Es decir, rebate con argumentos sobre el espacio “lirismo extremo” y da por sentado que los otros espacios pueden sobreentenderse equivocados desde la misma perspectiva. En “dos” comienza la contraargumentación propiamente dicha de Chueca. De inmediato observa que el problema de fondo se encuentra en la relatividad con la que Yrigoyen asume la definición de la categoría “conversacional”. Cita las pocas afirmaciones para confirmar la poca solidez en el uso del término, sobre todo, cuando lo reduce a la frase “británico modo”. Por ello, Yrigoyen incluye en lo conversacional autores que Chueca discute (de los noventa: Javier Gálvez, Lorenzo Helguero, Josemári Recalde, Chrystian Zegarra, Victoria Guerrero; de los dos mil: Romy Sordómez, Paul Guillén y Andrea Cabel). Con brevedad, se revisa exactamente el punto de la producción de cada autor cuestionado para mostrar cómo si en algún aspecto o libro (o parte de libro) alguno de estos nombres siguió la línea conversacional, esto no lo determina encasillado en este estilo. El caso más radical

-con el que coincidimos plenamente con Chueca- se trata del caso de Recalde: “no entiendo cómo una poesía de celebración ritual y bordes místicos como la de Josemári Recalde puede ser calificada como conversacional sin experimentar la sensación de que la categoría ha pasado a significar algo diferente de lo que se pretendía con su establecimiento.” (Chueca, 2009, p. 136). Y este es el riesgo de la relatividad de lo que se comprende como “conversacional” y, por lo mismo, Chueca reitera esta deficiencia hasta en dos oportunidades sobre la aproximación de Yrigoyen. El riesgo se presenta cuando este usa ejemplos de autores que, más bien, pueden emplearse para rebatir lo conversacional en sus obras. Ante esto, Chueca pretende ordenar los argumentos sobre la categoría. Destaca su consagración en los años sesenta y, basándose en Cornejo Polar, explica la dimensión del concepto: trasciende “el lenguaje intrínsecamente poético” con el que el sujeto lírico perdía la identificación social (pues su competencia lingüística lo diferenciaba de los hablantes comunes) y lo aproxima a una “democratización” de la poesía. Añade a Quijano, como fuente, para entender que esta categoría implica la vinculación del discurso poético con el componente real social emergente. Ambos aspectos determinan el valor no solo estético que comporta el término, sino, además, el valor político o social en él. Habiendo aclarado esta dimensión del concepto, Chueca se pregunta si el término sigue manteniendo este significado cuando se aplica –cuarenta años después de ejercer su determinación en el canon poético- a autores como Carlos Oliva o Montserrat Álvarez, por ejemplo, despojado ya de su perspectiva política, historizadora y crítica. “¿Resulta provechoso establecer una común matriz conversacional en Miguel Idefonso y Selenco Vega? ¿Qué tan cerca están entre sí el hipercoloquialismo de Martín Rodríguez-Gaona y el registro de representación suburbana y popular de Roxana Crisólogo?” (Chueca, 2009, p. 137) se pregunta –no sin cierta ironía- Luis Chueca. Inmediatamente, añade dos aclaraciones relacionadas al punto. En primer lugar, Chueca

no sigue lo conversacional porque, alejado de la cuestión crítica del término y a pesar de las grandes posibilidades estilísticas a las que este remite, busca alternativas para organizar la producción poética de los noventa que capten la complejidad del momento. En segundo lugar, la diversidad que él prefiere observar en la poesía de los noventa no es exclusiva a esta época; se encuentra también en las dos anteriores décadas. Lo que distingue la diversidad de los noventa radica en que “Eliot y Pound como las líneas maestras, o la representación poética de la “oralidad” o las “voces” como una tarea necesaria, por mencionar dos temas muy mentados en los 80, no eran preocupaciones generales entre los noventeros, que asumían su aventura poética de una manera más abierta, y en realidad desconcertada” (Chueca, 2009, p. 138) debido a la crisis y descomposición social que el autor ya había explicado en su ensayo de 2001.

Como sucede con la imprecisión de la categoría “conversacional”, en “tres”, Chueca cuestiona la relatividad del término “hegemonía” a partir de dos puntos: la mayor calidad poética y la valoración crítica, a los que se refiere Yrigoyen.³⁸² Sobre la calidad poética, Chueca responde a la objeción de Yrigoyen de citar a dos autores irrelevantes (Sánchez y Jurado) para la poesía de los noventa, indicando que “para entender un proceso es necesaria una consideración amplia de las posturas y poéticas en juego. Poetas buenos, malos y regulares son los que dan dinamismo a una escena y se vuelven, en ese sentido, indispensables a la hora de reconocer sus coordenadas.” (Chueca, 2009, p. 139). A continuación, Chueca propone un inteligente ejercicio. Realiza una breve pero sólida confección de un canon solo para comprobar que, de los elegidos, tanto lo conversacional como lo no conversacional es muy relevante en la poesía de los noventa. De manera que aquello que no siga lo conversacional, ¿debe entenderse como irrelevante para la poesía

³⁸² En realidad, propone tres discrepancias de Yrigoyen relacionadas con la “hegemonía”, pero discute estas dos y desestima con razón la tercera sobre la cantidad, pues se opone incoherentemente a la propia perspectiva conversacional del autor del ensayo de 2008.

de los noventa? Sobre la valoración crítica vinculada a la “hegemonía”, deconstruye el argumento sobre la inferencia de que si dos indiscutiblemente representativos autores del comienzo de los noventa, así como dos autores representativos del final de los noventa, son conversacionales, esto no determina que lo hegemónico sea lo conversacional en esta época. Insiste en la postura de su ensayo de 2001, donde explicaba que muchos autores parten de lo conversacional para experimentar o para iniciar su propia búsqueda; es decir, la mayoría no entendió necesariamente lo conversacional como la línea que regiría su propia escritura poética. Vuelve, asimismo, a destacar la diversidad en actos poéticos que estimulaba la búsqueda de los nuevos poetas.³⁸³

Finalmente, con “cuatro”, Luis Fernando Chueca concluye acerca de lo no necesariamente positivo de su propia visión de la poesía de los noventa bajo el rótulo de la “dispersión”, acaso tratando de entender la base de la molestia de un poeta de los noventa como Yrigoyen. Sin embargo, guste o no, los efectos políticos y sociales de la realidad peruana de los años noventa, como ya lo explicó en su ensayo de 2001, fueron determinantes para estos autores. Asimismo, la influencia del discurso sobre la posmodernidad marca una impronta –consciente o no- en los poetas finiseculares. Probablemente, reconoce Chueca, un eje de oposición bien definido (vanguardia versus modernismo, poetas puros versus sociales, conversacionales consagrados versus horazerianos) haya repercutido de una manera más positiva, en tanto los poetas hayan vislumbrado con total conciencia el rumbo a superar, como hizo Vallejo con *Trilce*. Con todo, el saldo que desliza Chueca en cada momento sobre el debate es positivo para la importante discusión de este tema. No se encuentra, necesariamente, en total oposición a

³⁸³ Chueca añade un comentario bastante interesante sobre cómo tampoco se puede entender lo insular en contra de lo hegemónico conversacional simplemente como un cambio de registro. Lo interesante de este comentario es el derivado siguiente donde afirma que el sistema poético “literatura peruana” está determinado por la confluencia de sistemas literarios distintos y hasta enfrentados. Esto obviamente sigue la línea de Cornejo Polar acerca de la heterogeneidad de nuestra literatura.

los planteamientos de Yrigoyen; valora, por ejemplo, la observación del referente fundamental que representa Hinostroza para los poetas jóvenes. Rescatamos, finalmente, el carácter académico y fundamentado que mantiene Luis Fernando Chueca en sus dos ensayos, además de los motivos por los que se anima a desarrollar el debate: “una de las preocupaciones que me llevaron a escribir ‘Consagración de lo diverso’ fue precisamente la ausencia de una revisión detenida y de discusiones consistentes sobre lo que venía ocurriendo. El intercambio ecuánime de ideas, tan escaso sobre todo cuando de lo más reciente se trata, resulta indispensable para una comprensión más amplia del proceso poético de nuestro país” (Chueca, 2009, p. 134). Este es el carácter de la primera discusión y teorización sobre lo que consideramos un cuarto periodo de la evolución de nuestra lírica del siglo XX.

En cuanto al otro grupo, componente de este periodo, un artículo que engarzaba la correspondencia entre Mirko Lauer y Mario Montalbetti titulado “Post-2000. Nueva poesía peruana” (2004), presenta, de la misma manera, las primeras e importantes opiniones respecto de los siguientes nuevos poetas que componen el periodo. Aunque resulta inevitable pretender realizar balances de cada década, lo que resulta claro de la percepción de estos dos poetas es que muchas de sus valoraciones se condicen con lo que se venía discutiendo entre Chueca e Yrigoyen.

En primer lugar, en las primeras misivas, ambos autores establecen su particular canon:

Micaela Chirif, Víctor Coral, Bruno Mendizábal, Higa,³⁸⁴ Dante Herrera (para

³⁸⁴ Probablemente, Montalbetti se refiera al libro *Cieloextenso* de Arturo Higa, para haberlo considerado con los poetas a los que, normalmente, este edita a través de “Álbum del Universo Bakterial”. Higa aparece citado varias otras veces como uno de los más finos artífices de la presentación de algunos de los poemarios de este grupo de poetas. Sobre ello, Maurizio Medo (2005) expresa: “otro hecho que consideramos sustantivo, y del cual, tradicionalmente se prescindía: la apuesta por la edición de libros-objeto donde se unen aspectos conceptuales/textuales/visuales. Arturo Higa Taira, como también lo señala Jerónimo Pimentel, se encargó asumiendo el trabajo de producción editorial, de dotar a sus poemas de un *plus* significativo, elaborando el diseño del poemario de tal forma que el libro como producto alcanza el más alto grado comunicativo, que es de lo que finalmente se trata”. Sobre la referencia de Jorge Pimentel sobre Higa, ver directamente “Cuatro apuntes sobre nueva poesía peruana” (2004). También ver

Montalbetti), Elio Vélez, Andrés Piñeiro, Rubén Quiroz, Elma Murrugarra, Roxana Crisólogo, Lorenzo Helguero, Rafael Espinoza (para Lauer). Más adelante, aumentan el canon con los autores que citan o comentan: Rómulo Acurio, Santiago del Prado, Emilio Laferranderie, José Carlos Yrigoyen, Jorge Trujillo (Lauer), Carolina Fernández, Felice Ianna, Frido Martín, Francisco Melgar (Montalbetti).

Los primeros puntos que expone Mirko Lauer corresponden con el entorno en el que se desenvuelven estos poetas: la oferta de poesía joven ha crecido gracias a la capacidad de autoedición que se obtiene hoy en día a través de internet, por ejemplo; la ausencia de un público de gusto unificado; un alto nivel textual y retórico que garantiza la capacidad de estos poetas, quizá, en un concepto de calidad que cambia, como los demás paradigmas; la velocidad como elemento que modela la naturaleza actual de la poesía; debido a la globalización lo provinciano deja de ser enfático a la hora de afirmar la identidad. Lauer comienza su intento de expresar el carácter de esta nueva poesía con dos significativas apreciaciones: temática sobre la vida cotidiana, no intimista, “público-heroica”; y tono juvenil con más pudor que las generaciones anteriores, sobre todo, en el discurso femenino. Por su parte, Montalbetti señala como dos primeras caracterizaciones: la impronta que ha dejado huella de lo conversacional en los versos extensos; carácter cultismo/culterano.

Mirko Lauer es el que introduce una de las marcas más importantes de las vertientes por las que fluye la poesía de una parte de estos autores: una tendencia en separar la poesía del contexto (elementos sociales que lo integran como el barrio, el amor, la profesión, la juventud, etc.). A esta opinión, Montalbetti añade la evidente dificultad formal en el discurso de otro grupo de autores, así como su gusto por lo fragmentado. Es, entonces,

noticia sobre el AUB en [<http://sol-negro.blogspot.pe/2010/11/muestra-album-del-universo-bakterial.html>]

cuando Lauer dirige el cauce de estas reflexiones hacia el carácter de alejamiento de la experiencia directa con la realidad como una negación de lo que se hacía con énfasis antes en poesía y, por ello, se destaca aquello que los dos protagonistas del diálogo denominan culteranismo o barroco/culterano que hace necesario “un diccionario en la mano” (como ironiza Montalbetti en la página 73). Un ejemplo de esta tendencia es el estilo de Emilio Laferranderie con su libro *Lugares prácticos*, al que le dedican parte del intercambio de ideas.³⁸⁵ En la misma tendencia “epigonal o fundacional” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 80) de alejamiento de la tradición reciente de nuestra poesía (“La veta culterana me parece el caso extremo de un deseo de tomar distancia frente al tono conversacional que se le quedó pegado a la poesía luego de los 60” [Lauer & Montalbetti, 2004, p. 81]), incluyen también a Trujillo, Vélez, Acurio, Piñeiro, Frido Martín (en su *Naufragios*) explicitando las variaciones de estilo entre ellos. Cabe añadir que una tendencia al purismo en esta poesía es reconocible por Lauer. En el caso de Quiroz, eligen el poema “Rotación” (en *La vocación de la palabra*) para explicar la carga neobarroca con la que se asocia a esta posición. Este culteranismo conduce a acabar con lo dialógico e instaurar lo monológico del poeta frente a la comunidad, contra la aproximación que buscaban los poetas del periodo anterior.

Sin embargo, la persistencia de lo conversacional también queda manifiesta a la vista, especialmente, de Mirko Lauer quien explica la innegable presencia:

la influencia ha sido amputada, pero la presencia sigue allí. [...] Si hubiera que buscar un paradigma reconocible de excelencia, digo, entonces tendríamos que quedarnos con la influencia

³⁸⁵ Otro libro al que le dedican una valoración determinante es *El libro de las señales* de José Carlos Yrigoyen, al que Montalbetti considera el mejor de esta serie y Lauer que “definitivamente hay que ponerlo en cualquier dream-team post-2000” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 89); pero, evidentemente, porta una reformulación en la línea de lo conversacional (“La velocidad de este libro es singular [...] me recuerda al Hinostraza de “Nudo borromeo”, [Lauer & Montalbetti, 2004, p. 85]), ya que el mismo crítico reconoce la cuota narrativa y dialógica de los poemas. Este resulta ser el único libro ovacionado como una obra que destaca por sí misma y no por algunos de sus buenos poemas o versos. Asimismo, lo eximen del “efecto lounge” que parece caracterizar negativamente a la producción poética de este periodo.

remota de la poesía conversacional. Me refiero a una influencia difusa pero persistente, como la que mantuvo el modernismo chocaniano hasta mucho después de su partida, o la que mantuvo el primer envión europeizante de la generación del 50 hasta hace poco. Ya no el tono directamente prestado de Cisneros-Hinostroza, o aquel otro más modesto de Martos [...] Esos tonos han volado, pero los buenos recursos retóricos de inserción de la vida cotidiana en la poesía están todos allí: el humor no grosero, el ingenio semi-corrosivo, el guiño al mundo del espectáculo, el suspiro adolescente. (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 88).

Sobre el nuevo gusto y especulando sobre el *modus operandi* de estos poetas, Montalbetti propone el concepto “efecto lounge” que explica como “lo que ellos hacen es tomar un tema más o menos popular (un tema “standard” en la jerga, un desencanto amoroso, una molestia cotidiana) y le dan vueltas y vueltas hasta que el aburrimiento del lector más que el cumplimiento estructural de una forma reconocible hace que se detengan” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 82). Acertada o no, infravaloración o no, esta explicación corresponde concretamente con la manera en cómo un receptor decodifica los poemarios o poemas del cuarto periodo. Es posible que tanto el poeta como el crítico se encuentren en dos direcciones diferentes, pero siempre es conveniente tomar en cuenta la manera como un crítico (y más en el caso de un poeta mismo) asimila el fenómeno poético actual. Esto determina una nueva tendencia de lo que se experimentaba al leer poemas del periodo anterior al que corresponde también Montalbetti. Sin embargo, en opinión de Lauer, “esto es parte de algo que comenzó hacia los años 80: la opción del asalto al cielo con peligro de caída de culo fue siendo cada vez más reemplazada por la opción de los caminos intermedios, sin gloria pero sin riesgo” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 88).³⁸⁶ Este “efecto lounge” tiene como mayor implicancia la nueva perspectiva de lo

³⁸⁶ Esta opinión resulta significativa si se acepta nuestra propuesta de que el cambio evidente en la década de 1990 con *Symbol* de Santiváñez tiene sus orígenes justamente en su autor, experimentador de nuevas vías desde la década anterior, la de 1980.

constitutivo del poema, es decir, “de la crisis del poema como forma poética” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 83). Esto no es otra cosa que una afirmación de que el sistema que asume con ciertas reglas las expectativas de lo que es un poema o de la configuración de un poema se encuentran en cambio evidente. Ante esta prueba, Lauer afirma: “Hubo un tiempo aquí en que todo poema parecía próximo a un modelo identificable, en lo diacrónico y en lo sincrónico, y eso permitía entender mejor las relaciones familiares entre poetas”. (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 86) Para Montalbetti, estos jóvenes poetas “terminan escribiendo contra la lengua y no con ella” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 83). Lauer y Montalbetti también llaman la atención del aparente cambio en la forma de enfrentar la nueva poesía: más llena de buenos textos o versos, pero cada vez menos libros. Montalbetti llega, incluso a comparar las publicaciones con un LP (long play): “un libro de versos más que de estrofas o poemas” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 77). Probablemente, esta impresión se base en la relación con la fragmentación con la que los poetas jóvenes asumen su discurso poético: “se nota en una serie de poetas para los que la división de lo que hacen en versos es una inconveniencia o una incomodidad que no se entiende bien para qué está” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 77). Esto podría conducir a la destrucción del poema como idea de unidad lírica y a considerar más los mejores versos que quedan integrados en un discurrir de palabras. Quizá esta impresión se deba al poco oficio o experiencia que para la fecha demuestran los poetas observados.

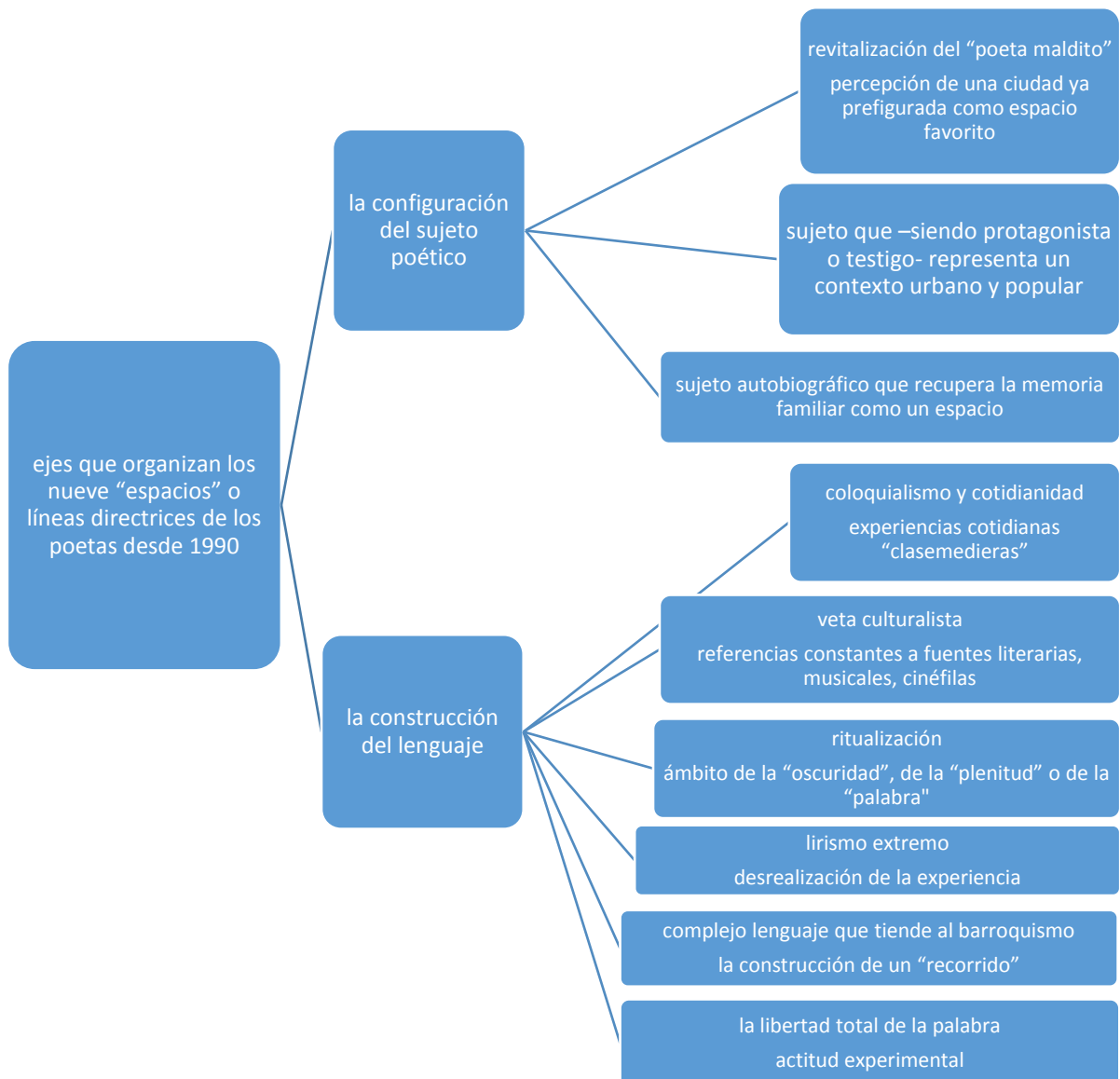
Otro detalle particular es la ausencia de un poeta o de un libro de poemas que se erija como un hito fundamental, como lo fue Antonio Cisneros con *Comentarios reales*, por ejemplo. Finalmente, resulta interesante comprobar que para ambos poetas el concepto “generación” ya viene quedando demasiado holgado y que la naturaleza propia de estos

poetas tiende mucho más al individualismo (“Definitivamente es el final de la célula, la patota, la collera, la mesa de cantina, etc.”, [Lauer & Montalbetti, 2004, p. 72]).³⁸⁷

Luis Fernando Chueca (2001)



³⁸⁷ Si José Carlos Yrigoyen respondió a Luis Fernando Chueca con un texto no tan académico y más cargado de la subjetividad -quizá debido a que lo involucraba en el tema-, Pedro Granados responde al texto de Mirko Lauer y Mario Montalbetti en su propio blog, con un artículo bastante controversial y de un nivel tampoco tan académico y riguroso: “Mirko Lauer y Mario Montalbetti/ Post-2000” [<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2007/07/15/mirko-lauer-y-mario-montalbetti-post-2000/>] (15/07/2007) que también se encuentra recogido en su libro de 2013. Granados discute, punto por punto, aquellos dictámenes que considera los más relevantes, aunque destila -como en el caso de Yrigoyen- un nivel de ironía argumentativa, por momentos bastante subjetiva y hasta con implicancias personales. Sus conclusiones generales expresan que existen cambios también en estos nuevos poetas, en relación con los del periodo anterior, por razones relacionadas a la hibridez típica de la posmodernidad, al efecto de internet y la globalización, además del deseo por superar el coloquialismo enquistado en nuestra lírica. Por supuesto, critica el canon escogido por los autores.



José Carlos Yrigoyen (2008)



Mirko Lauer/ Mario Montalbetti (2004)



Este cuarto periodo emerge lentamente -casi de manera imperceptible para la crítica- y se encuentra auspiciado por poetas que no necesariamente representan una nueva propuesta radical acorde con su juventud y lo que se había apreciado en el modernismo, la vanguardia o la poesía de los años sesenta. Asimismo, lo hegemónico y residual del periodo anterior se mantiene casi incólume de manera bastante paralela, a través de un prolongado proceso, al mismo tiempo que los cambios literarios en el sistema de este nuevo periodo se encuentran en formación y emergencia. Mucho de la innovación del cuarto periodo se basa en el “reciclaje” de elementos anteriores y esto expresa una multiplicidad heterogénea de propuestas. Esta mezcla que, quizá, sea percibida en la particular diversidad del último tramo de nuestra poesía se encuentra determinada por los nuevos tiempos que se vivían en nuestro país: la agudización de la crisis, el aparente callejón sin salida al que conducía la espiral de violencia terrorista e, innegablemente, los cambios internacionales que tienen como referente la caída del muro de Berlín, es decir, el derrumbamiento de las ideologías de oposición al capitalismo y la implementación de la conciencia de la globalización y de los tiempos posmodernos.

4.5.1. La posmodernidad, la globalización, el neoliberalismo, la revolución cibernética como factores externos en el cuarto periodo

El contexto en el que se enmarca el cuarto periodo de nuestra poesía peruana del siglo XX se encuentra afectado por los procesos políticos, económicos y sociales de alcance exterior y global. Definitivamente, el hecho de que, cada vez más, la repercusión de los asuntos internacionales alcance una influencia efectiva en nuestro medio representa el carácter fundamental que se manifiesta como el sustrato de nuestro desarrollo histórico de mayor evidencia hoy en día, en que los tiempos actuales se desarrollan a partir de una mentalidad de mayor interconexión, simultaneidad y uniformidad tecnológica. La globalización como fenómeno concreto -asociada al neoliberalismo- implica que la

estrechez de los mecanismos históricos mundiales tenga injerencia en el desarrollo particular de nuestra nación. El aislamiento, en estos días, significaría más bien un lujo antes que una marginación. Como se verá más adelante, sí se puede hablar de la época posmoderna desde Latinoamérica o el Perú, porque se trata de apreciar el estado actual como un devenir de lo que Frederic Jameson (2016) sostuvo como “la lógica cultural del capitalismo tardío”.

Por ello, resulta pertinente citar -a modo de explicación introductoria- la percepción de un panorama general mundial de estos momentos desde la sociología en palabras de Manuela Caballero Guisado y Artemio Baigorri Agoiz:

A finales del siglo XX, la juventud seguirá siendo el *propter hoc* de la mayoría de las aproximaciones al tema. Una juventud que, a resueltas de la mayor parte de los diagnósticos, estaría marcada por las incertidumbres y paradojas de los tiempos postmodernos y por la falta de un sistema de valores sólido por el que guiarse. Como dice un reciente estudio sobre los valores de los adolescentes españoles, ‘con miedo a la soledad, el aburrimiento y el silencio. Invierten en valores como el pacifismo, la tolerancia y la ecología, despreocupando valores más importantes como la responsabilidad y el compromiso’ (Elzo, 2008). Pero, a la vez, la revolución de las tecnologías y su impacto cultural en niños y jóvenes habría provocado, a juicio de quienes más alegremente manejan el concepto, la existencia de una generación con más conocimientos y experiencia que sus padres; son los nativos digitales, que socializados con las nuevas tecnologías tendrán más capacidad que sus predecesores para adaptarse a los cambios que la net-sociedad exige (Boschma & Groen, 2006), lo que ha alimentado uno de los discursos más vulgares, estereotipados y falsos, en torno a la juventud: el de ‘la generación mejor preparada de la Historia’. ¿Pero alguna vez no ha sido así, por más que la aceleración histórica que el incremento exponencial de la velocidad de transmisión de la información provoca pueda hacernos creer que se trata de un fenómeno nuevo o exclusivamente actual? (Caballero Guisado & Baigorri Agoiz, 2013, pp. 2-3).

Este cuarto periodo incluye lo que las ciencias humanas han establecido bajo el carácter de las denominadas generación X, generación Y, generación Z (o *millennial* o generación net).³⁸⁸ Estos grupos de jóvenes que se han desarrollado con el fruto de la revolución tecnológica y cibernética y que se llevan ventaja unos a otros, asimismo, debido a la veloz transformación de los horizontes de desarrollo industrial, definitivamente, en nuestro país, también experimentan un cambio en relación con las generaciones anteriores que crecieron durante la década de 1980, esta aún bastante mecánica (máquina de escribir) antes que digital (computadora). Si proponemos el marco de condiciones externas a la poesía de un cuarto periodo en nuestra lírica es porque los modos de producción también cambian y dejan lentamente su huella en las expresiones poéticas, pero son verificables a pesar del fuerte momento residual del periodo anterior que convive con la renovación lenta del sistema literario del cuarto periodo.³⁸⁹ Por ejemplo, todavía en la década de 1990 se siguen líneas relacionadas con la urbe y lo coloquial: así como Pimentel escribe “Concha tu madre” en “Sinfonía en Marlene” en 1971, Santiváñez coloca “Konchetumá” en “Paz” de *Symbol* en 1991, veinte años después. Sin embargo, las consideraciones en torno al relativo y precario concepto de la posmodernidad que engloba con más nitidez este cuarto periodo de la poesía constituyen algunas de las bases del cambio expresivo en el sistema literario.

En su artículo “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, George Yúdice (1989) expone algunos planteamientos actuales acerca del concepto aplicado a nuestro territorio continental.³⁹⁰ Para autores como Nelson Osorio no se puede aplicar el concepto

³⁸⁸ Todos estos, conceptos descritos brevemente también por Manuela Caballero Guisado (Caballero Guisado & Baigorri Agoiz, 2013, p.33).

³⁸⁹ Como lo indica Anderson (2000, p. 89), los patrones de consumo y producción han cambiado con la posmodernidad y esto implica un cambio desde lo económico hasta lo cultural que también incide en nuestro canon centralista peruano.

³⁹⁰ Una respuesta simple y directa a la pregunta del título del texto de Yúdice puede ser afirmativa en el caso de nuestra lírica del cuarto periodo, porque, justamente, el canon parcializado y globalizado, enmarcado en lo escrito y enraizado en el sistema culto, además de las fronteras de lo occidental centralizado en Lima, así lo permiten. La posmodernidad afecta, sin duda, y alcanza a la poesía del cuarto

originado en una realidad foránea a la realidad Latinoamericana, porque, además, si la modernidad no ha sido procesada, menos podría afirmarse sobre la condición posmoderna de nuestras tierras. Sin embargo, para el autor del artículo, sí se puede sostener que existe una posmodernidad entre nosotros en el sentido en que se reconoce una transnacionalidad. Por ello, Yúdice afirma que la posmodernidad se puede abordar desde dos ámbitos: una, la heterogeneidad de formaciones económico-socio-culturales; otra, las posibilidades de participación democrática en estas formaciones heterogéneas. En este sentido de heterogeneidad, no pretende explicar la posmodernidad como un derivado de la modernidad, sino como una multiplicidad de modernidades. Las particularidades permiten nuevas maneras de pensar o imaginar un concepto en la posmodernidad y por eso la verdad universal se relativiza en pluralidades de verdades a partir de multiplicidad de experiencias. Por todo ello, Yúdice define la posmodernidad:

a mi ver la postmodernidad no es un estilo, ni una estructura del sentir ('structure of feeling' en términos de Raymond Williams), ni una nueva episteme que viene a sustituir a la modernidad. Prefiero concebir nuestra época como una condición en la cual se está repensando lo que ha sido la modernidad, condición en la cual nos damos cuenta de que ha habido varias modernidades, es decir, varias maneras de encarar los modos de implantación y transformación del capitalismo, el cual proporciona los términos en que se definen las modernidades. (Yúdice, 1989, pp. 110-111).

Yúdice asume la posmodernidad a partir del carácter que Lyotard, acaso su mayor difusor, determina en ella: el declive de los metarrelatos, es decir, la ausencia de fe en las explicaciones globalizantes.³⁹¹ Se trata de la crisis de un discurso utópico o esencialmente

periodo y, por lo tanto, resulta válido considerarla al momento de deliberar sobre los factores que influyen en el quehacer de este grupo que, quizá, injusta y de manera incompleta, representan nuestra poesía peruana actual. Remitirse a la discusión sobre el canon en el capítulo 1 de esta tesis.

³⁹¹ La explicación de esto se encuentra en la aceptación de lo que Fredric Jameson llamaba "la estética del simulacro" (en el artículo "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", *Casa de las Américas*, 155-156 , 1986) y que se puede apreciar en: populismo estético, destrucción de la expresión del

el desmoronamiento de los socialismos reales. Por ello, no hay un relato, sino una multiplicidad de intervenciones a lo que antes se erigía como una verdad única. Para el caso de América Latina, la posmodernidad se encuentra en su heterogeneidad, evidentemente, asociada a la multiplicidad de modernidades. Latinoamérica es posmoderna en la medida en que su heterogeneidad le permite entender desde múltiples perspectivas el concepto de lo democrático, de lo moderno, de lo estético.

Por otro lado, en su discurso de aceptación del premio Nobel, “La búsqueda del presente. Conferencia Nobel, 1990”,³⁹² Octavio Paz sintetiza sus sólidas y varias reflexiones acerca de la modernidad: “¿Qué es la modernidad? Ante todo, es un término equívoco: hay tantas modernidades como sociedades. Cada una tiene la suya. Su significado es incierto y arbitrario, como del periodo que la precede, la Edad Media. Si somos modernos frente al medioevo, ¿seremos acaso la Edad Media de una futura modernidad?” (Paz, 2014, Tomo II, p. 544). De tal manera que, siguiendo la coherencia lógica, plantea con irónica elocuencia -y con toda razón- que la posmodernidad resulta “una modernidad más moderna”. Afirma, además, que, sin el vínculo entre modernidad y tradición, no se podría apreciar el fenómeno literario porque “una anima a la otra y la otra le responde dándole peso y gravedad” (Paz, 2014, Tomo II, p. 545). En el mismo discurso, Paz explica la noción de modernidad asociada al tiempo lineal y, sobre todo, a la valoración del presente -que ya había planteado extensamente en *Los hijos del limo*- de la siguiente manera:

La idea de *modernidad* es un subproducto de la concepción de la historia como un proceso sucesivo, lineal e irrepetible. Aunque sus orígenes están en el judeocristianismo, es una ruptura con la doctrina cristiana. El cristianismo desplazó al tiempo cíclico de los paganos: la historia tuvo

ser y auge de lo simulado, mengua de afectos, instauración del pastiche, incorporación del historicismo en lugar de la Historia, la moda retro, pérdida del pasado radical, narcisismo y esquizofrenia sociales, sujeto y obra asumidos como texto, el terror de la existencia simulada, maquinismo capitalista de la revolución cibernética, abolición de la distancia crítica, pérdida de coordenadas en el espacio urbano. Cfr. nota 15 del artículo de Yúdice (1989).

³⁹² Octavio Paz *Obras completas* [2º edición. 8 volúmenes, Tomo II, *Excursiones e incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*] México: FCE, 2014, pp. 539-550.

un principio y tendrá un fin [...] El tiempo nuevo, el nuestro, es lineal como el cristiano pero abierto al infinito y sin referencia a la Eternidad. Nuestro tiempo es el de la historia profana. Tiempo irreversible y perpetuamente inacabado, en marcha no hacia su fin sino hacia el porvenir. El sol de la historia se llama futuro y el nombre del movimiento hacia el futuro es Progreso. (Paz, 2014, Tomo II, p. 546).

Para Paz, la idea de modernidad se asocia indefectiblemente al cambio, pues es la fuerza que conduce al anhelado progreso. Bajo esta premisa el poeta mexicano ha podido explicar la evolución de la producción de sus colegas en una serie de rupturas y encuentros con la tradición, como se ha podido apreciar en el desarrollo de los periodos que planteamos en nuestra investigación. Así, Octavio Paz explica que la evolución y la revolución caracterizan los modos del cambio. Es justamente el cambio el que identifica al hombre moderno. Sin embargo, cuando procura exponer directamente la tendencia actual relacionada al concepto de posmodernidad -frente al que siempre se muestra reticente- destaca el carácter de crisis que insufla esta perspectiva. “La baja de la idea de modernidad, y la boga de una noción tan dudosa como *postmodernidad*, no son fenómenos que afecten únicamente a las artes y a la literatura: vivimos la crisis de las ideas y creencias básicas que han movido a los hombres desde hace más de dos siglos” (Paz, 2014, Tomo II, p. 546). Y resulta inevitable asociar esta concepción al fin de las utopías que marcaría la regularidad de la posmodernidad. Por eso, Octavio Paz afirma que nuestra posmodernidad determina que por primera vez las sociedades vivan sin doctrinas metahistóricas, de tal manera que los “grandes relatos” -como se conocen familiarmente- abandonen su dimensión colectiva y convencional y adquieran una circunscripción a lo privado en el ámbito de lo religioso, lo filosófico, lo ético y lo estético. De allí la relatividad característica de la posmodernidad. Lo público en las ideas cede ante la jerarquía del juicio privado.

Estas ideas que destacan la relevancia del presente según Paz y las que destacan la multiplicidad de la modernidad según Yúdice -a pesar de la oposición de este-³⁹³ podrían condecirse como complementarias de la explicación del marco de nuestros tiempos en los que se desarrolla la poesía del cuarto periodo. La globalización en conjunción con el neoliberalismo emplaza las condiciones en las que la posmodernidad desplegó su desarrollo en la colectividad. La caída del comunismo y de las ideas de colectividad auspiciada por la posmodernidad afianzaron el terreno para que el desarrollo del neoliberalismo acrecentara y normalizara la sociedad de consumo. Si como afirma Paz al respecto, “Todo se vuelve cosa que se compra, se usa y se tira al basurero” (Paz, 2014, T. II, p. 549), la poesía que gira en torno a esta reflexión sobre dichas consecuencias si no cae también en este círculo vicioso del consumo se establece como una, en principio, distinta a la del periodo anterior. La instalación del neoliberalismo doctrinal en Latinoamérica³⁹⁴ condujo a las peores páginas de la historia, es decir, el camino hacia la dictadura, a través de la violencia y la represión antidemocrática. Prueba de ello son las dictaduras de derecha de Videla y Pinochet, por ejemplo.

En cuanto al carácter posmoderno asumido en la condición heterogénea de la lírica, se puede afirmar que este cuarto periodo se ha calificado como diverso y hasta híbrido. En todo caso, consideramos que el término que mejor lo determinaría sería el de “difuso” en el sentido de vago, impreciso. Esto se debe al influjo que lo posmoderno ha insuflado en el horizonte de expectativas de los mismos productores de la lírica de este periodo. Aunque Paz explica el carácter simultáneo desde la modernidad, se puede apreciar esta

³⁹³ Para George Yúdice, el concepto de posmodernidad no funciona para construir historias de la literatura, por ejemplo. “Insisto en el abandono de la idea de que la modernidad y la postmodernidad constituyan estilos con rasgos identificables y atribuibles a productos culturales. Es este el tipo de pensamiento que permite que críticos como Ihab Hassan o John Barth u Octavio Paz construyan sus historias de la literatura y cultura según un limitado repertorio de criterios. (Yúdice, 1989, p. 111).

³⁹⁴ Ver un resumen completo del tema en el artículo de Perry Anderson “Balance del neoliberalismo: lecciones para la izquierda” en *Revista de Crítica Cultural*, n° 26, junio 2003.

condición exacerbada, por supuesto, en la misma posmodernidad: “Simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato solo para rescatar al pasado milenario y convertir a una figurilla de fertilidad del neolítico en nuestra contemporánea” (Paz, 2014, T. II, p. 549). Lo difuso ha impedido, quizá, que la crítica - en retardada sintonía con la producción posmoderna- aprecie el cuarto periodo desde sus inicios en la década de 1990 y, más bien, se ha argumentado la falta de distancia del fenómeno o la proximidad del horizonte estético como una explicación a esta miopía.³⁹⁵ Ya Chueca, entre otros autores, se quejaban de lo poco atractivos que resultaban los nuevos poetas de este cuarto periodo para las reseñas de libros o artículos de crítica. Pero este aparente desinterés de la crítica por los poetas nuevos podría originarse, como lo afirmamos, en el carácter difuso, natural del periodo. Por otro parte, la coexistencia de lo residual del tercer periodo (por ejemplo, en la modificación que venía experimentando el tono conversacional) y la emergencia de la fragmentación radical o la consolidación de una evolución del estilo neobarroco han propiciado este carácter difuso de la poesía de fin de siglo y han hecho difícil, por muchos aspectos, determinar con claridad el carácter de estos poetas. Entonces, la diversidad -que ciertamente existe- entendida en su heterogeneidad se muestra probablemente difusa debido a aspectos propios del carácter posmoderno como la radicalización de la simultaneidad que implicaría un panorama complejo del periodo.

³⁹⁵ No es realmente nuevo el retardo espontáneo en la reacción de la crítica. Esta demora más en evolucionar sus puntos de consideración que los poetas en producir y esto nunca ha sido una excepción. Pocas veces se ha visto que un crítico haya comprendido a cabalidad simultáneamente a un poeta que introduce cambios en el sistema. ¿Cuántos críticos comprendieron y alentaron a Vallejo al publicar *Trilce*? Particularmente, la forma de asumir la producción literaria -teniendo en cuenta los libros publicados- con ecos relacionados a la tradición, tarda más en evolucionar que las formas poéticas de los renovadores del discurso lírico. En el caso del cuarto periodo, el acusado mutismo de la crítica confirma la retaguardia que esta vuelve a encarnar -con excepciones, por supuesto- en franco retroceso de lo que había conseguido con la comprensión de la emergencia del periodo anterior. Piénsese en críticos poetas como Washington Delgado y sus auspicios con los jóvenes de la generación del sesenta.

Cuando, en 2005, Victoria Guerrero publica su libro *Ya nadie incendia el mundo* insufla en el discurso del periodo un título que con mucha evidencia expresa las consecuencias de la posmodernidad. No se trata de verificar con la poesía lo que acontece en la realidad. De hecho, las protestas no han acabado ni en nuestro país ni en el mundo, pues, como se entiende, evidentemente, mientras exista un desequilibrio e injusticia, habrá reacción y protesta. De tal modo que Guerrero no testimonia necesariamente su tiempo, sino aplica una llamada sobre el escepticismo que concede la ironía con la que grafica el recorrido vivencial de su protagonista. De la misma manera, cuando Paolo de Lima publica su libro de poemas *Cansancio* (1995), no pretende exponer la abulia de la que se quejan las generaciones mayores acerca de las que conforman el cuarto periodo. De Lima, escoge un título sugerente para guiar la subjetividad del yo poético que desarrolla en los nueve poemas que componen el libro o, como lo afirma César Ángeles (2000), podría corresponder con la actitud renovadora en la exploración por un discurso poético que se libere del tono narrativo y coloquial. Con todo, ambos títulos proponen una referencia con el horizonte que se tiene sobre los estereotipos con los que se pretende determinar a los representantes de este periodo. Sin duda, los autores que optaron por explorar otras tendencias en el discurso poético han procurado sacudirse de la influencia de las poéticas anteriores. Así, en una línea determinada se abandona el exteriorismo por una inmanencia (ensimismamiento) o una creciente percepción desde la subjetividad individualizada. Este es exactamente el caso del grupo “Inmanencia”, conformado por los poetas Florentino Díaz, Enrique Bernales, Christian Zegarra y Carlos Villacorta. “Los inmanentes”, como se les conocía, representan un ejemplo concreto de esta línea etérea que nació en la Universidad Católica y que añadía una cuota de esoterismo y poesía mística, hermética, pero lúdica, y de abundantes referencias a expresiones tanto de la cultura occidental como oriental. Y, aunque “Inmanencia” se consideró una agrupación que pretendió -en su corta

duración y publicación de dos libros-³⁹⁶ anular las individualidades, tampoco logró configurar una alternativa colectiva que retomara la senda de grupos poéticos de las décadas anteriores. El cuarto periodo parece caracterizarse por un traslado de lo gregario al individualismo. Esto debe entenderse como una tendencia que progresivamente va radicalizándose.

La sociedad es percibida no en su carácter estructural, con una estructura que determine a las otras (economía, política, cultura), sino en su carácter contingente, donde se encuentran una serie de factores, disgregados, no necesariamente articulados entre sí; lo que niega aquel supuesto central. A través de estos discursos se acentúa la contingencia individual y se reivindica ya no el desarrollo social, ni los intereses o necesidades de las mayorías oprimidas, sino la búsqueda de la felicidad del individuo, de su realización personal. [...] Estamos ante un distanciamiento imbuido de una sensibilidad interiorista, y poco o nada inclinada a la interacción social. [...] En este discurso poético, pues, no hay multitudes (aunque sí hay, unas veces, un «nosotros» que remite a un grupo antes que una colectividad mayor o una nación), ni tribus, ni dioses, ni parodia de cantos primitivos, ni explícitas problematizaciones sociales, históricas, políticas, sensuales. (Ángeles, 2000).³⁹⁷

Si bien “Neón”, “Noble Katerva”, “El Club de la Serpiente”, “Coito Ergo Sum”, “Humúnculos”, “Elefante”, “Cieno”, “Cantera”³⁹⁸ son, efectivamente, grupos surgidos desde la década de 1990, ninguno de ellos (salvo, quizá “Neón”, algunos de cuyos

³⁹⁶ El grupo se aut publicó los libros *Inmanencia* (1998) y *Regreso a Oubórea* (1999).

³⁹⁷ César Ángeles “Los años noventa y la poesía peruana. A propósito del libro *Cansancio* de Paolo de Lima y otros poemas inéditos” (2000) [29/04/2017] en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALNoventa/CAL_Noventa1.html

³⁹⁸ A los que se pueden añadir experimentos como “Inmanencia” y los grupos que menciona Raúl Jurado Párraga como los marginados: “Estación 32”, “Geranio Marginal”, “Vanguardia”, “Colmena”, en su artículo “¿Poetas serranos en Lima?” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003, pp. 45-57. O “Verom Jusna” y los grupos de provincia cuyos representantes y revistas bien ubica Reinhard Huamán Mori en su artículo “Panorama actual de la literatura peruana”. [http://www.lasiega.org/index.php?title=Panorama_actual_de_la_literatura_peruana] Considérese también el texto de Miguel Ildefonso (1997) sobre los grupos poéticos durante la década de 1990.

integrantes se sentían en estrecho vínculo con poetas de las generaciones anteriores)³⁹⁹ tuvo la resonancia de sus antecesores “Hora Zero” o “Kloaka”. Para César Ángeles (2001), es evidente el abandono de manifiestos colectivos y actitud poética colectiva, a pesar de los recitales que demuestran solamente una “archipielaquización” -como él lo califica- de los poetas después de “Kloaka”.

Desde la disolución de este grupo a mediados de los 80 [...] no ha habido otro movimiento poético sacarronchas en el medio peruano. La cofradía Comité Killka, aparecida a finales de los 80, fue en realidad algo así como un fugaz segundo aire de los Kloaka; un aire que paulatinamente tuvo más smog que frescura, más frágil desconcierto que ácida rebeldía en las viejas calles de Lima-bohemia. Y lo del Movimiento Neón, a inicios del 90, no cuajó como contestación radical, sino que fue un grupo de jóvenes poetas que aparecieron en recitales varios para sentar su presencia en la escena poética oficial. (Ángeles, 2001).

No se trata de anular la vía grupal de poetas que sigue vigente desde 1990,⁴⁰⁰ sino de entender que la mecánica de estos grupos ha cambiado, así como la propuesta poética. Si bien “Hora Zero” y “Kloaka” fueron trampolines para muchos poetas, la constitución de estos grupos no tenía como objetivo el reconocimiento posterior, sino la capacidad de

³⁹⁹ Conformado según la primera antología (2002) por los poetas Harold Alva, José Calderón, Luis Espejo, Mesías Evangelista, Paolo de Lima, Miguel Ildefonso, Héctor Ñaupari, Carlos Oliva, Roberto Salazar, Juan Vega, Leo Zelada y, como se añade su reconocimiento después, en la siguiente antología (2015) Miguel Ángel Guzmán, Olga Saavedra, Isabel Matta, Percy Ramírez, Ana Palacios, José Carminis han publicado hasta dos importantes antologías: *Poemas sin límites de velocidad. Antología poética 1990-2002* (Lima: Lord Byron, 2002) y *La hoguera desencadenada. Movimiento Cultural Neón. Antología poética 1990-2015* (Lima: Summa, 2015). Como la muerte violenta de Juan Ojeda afectó a la generación del sesenta; la de Juan Ramírez Ruiz, a la del setenta; la muerte de Oliva marcó especialmente a los poetas de esta generación que conformaron el grupo “Neón”. A Oliva se le deben sumar las muertes de Juan Vega (asesinado/atropellado), Eli Martín (muerto por sida) y de José Luis Gal’ilno Bardales (muerto por cáncer), Miguel Ángel Guzmán (muerto por ataque cardíaco); cfr. Introducción Óscar Málaga en Álva (2015), p. 10 y el sitio [<http://leozeladabrauliograjeda.blogspot.pe/2010/06/fallecio-el-poeta-de-neon-jose-galilno.html>]. Por otro lado, tómense en cuenta los vínculos poéticos y vivenciales establecidos entre poetas como Miguel Ildefonso con Enrique Verástegui o Paolo de Lima con José Antonio Mazzotti.

⁴⁰⁰ Como lo afirma Jerónimo Pimentel: “Para 2003, existían solo en Lima más de siete grupos literarios encargados de difundir sus propias obras e ideas a través de manifiestos, panfletos, trípticos y plaquetas. Surgidos de las universidades Católica, San Marcos y Villarreal, estos noveles escritores no tenían otra forma de ver impresa su poesía que mediante la colectivización, que no implicaba, salvo alguna afinidad estética relativa, un programa ideológico compartido. La finalidad real era la publicación, llenar un vacío instaurado por la grosera falta de editoriales que miren con interés la poesía.” (Pimentel, 2004).

organizar colectivamente una forma de voz que dé cuenta de la realidad del entorno. A partir de 1990, exceptuando el grupo “Neón”⁴⁰¹ la vida de cualquiera de las agrupaciones mencionadas queda solo como una anécdota del proceso vital de los poetas desde su perspectiva individual. En otras palabras, la formación de grupos de poetas de este cuarto periodo se acerca más a la camaradería de los “Tres tristes tigres”, de la década de 1980, que a la postura colectiva frente al sistema, simplemente porque la actitud contestataria grupal ha cedido el paso a la actitud contestataria individualista. Si continúa la existencia de agrupaciones, estas cumplen otras funciones, como la de integrar los intereses de un grupo de jóvenes a partir de un taller de poesía, como el conocido taller de Renato Sandoval en la Universidad de Lima y que recuerda y cita Yrigoyen (2008, p.34), o el simple interés de compartir las publicaciones y sus costos entre varios jóvenes poetas.

Así como las agrupaciones fueron y siguen siendo en muchos casos una necesidad, de la misma manera, los recitales de poesía desde la década de 1990 se desarrollan en masa en las universidades. Será, tal vez, por destacar los focos de irradiación académica en consonancia con los poetas que César Toro Montalvo selecciona a los representantes de la generación del 90 a partir de las universidades en listas de nombres en el tomo XI de su *Historia de la literatura peruana*.⁴⁰²

Además de la posmodernidad que influye en la apreciación de una propuesta heterogénea, diversa o difusa, así como en el poco interés por llevar a cabo una orquestación colectiva como propuesta poética, otro elemento paraliterario que determina las nuevas formas de producción del sistema literario es la evidente influencia del desarrollo de la tecnología

⁴⁰¹ “Neón” sobrevivió oficialmente hasta el año 2000. Desde su fundación en 1990 hasta 1995 realizaron masivas lecturas de su poesía. En ese año, sus integrantes comenzaron a migrar y suceden los primeros decesos. Buscaron reivindicar la posmodernidad como lo expresan en su último manifiesto. [http://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/30_poesia/Manifiesto_atake/Manif.htm].

⁴⁰² Así, presenta como “núcleos” a: La Cantuta, la Universidad de Lima, la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, la Federico Villarreal, la Universidad Femenina del Sagrado Corazón de Jesús, la Universidad Nacional de Ingeniería, la Universidad Nacional de Trujillo, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad San Martín de Porres, la Universidad Cayetano Heredia, y a la Pontificia Universidad Católica del Perú.

vinculada al ciberespacio. A la par de la constitución de los primeros esbozos de publicaciones, internet llegó en los años noventa a insertarse en el universo académico y doméstico. Piénsese en las conocidas cabinas de internet -que hoy se encuentran en retirada, en comparación con la cantidad masiva en la que proliferaron a partir del año 2000- y cómo desarrollaron el acceso a internet de forma progresiva y contribuyeron a cambiar la percepción del mundo. La Red Científica Peruana (RCP) que estaba constituida por diferentes universidades, instituciones y personas naturales de todo el país se funda en 1992. La RCP instaló la primera cabina pública que se registra con 40 computadoras en el Centro Cultural Ricardo Palma. Con este modelo de acceso comunitario a internet comenzó un progresivo desarrollo de su uso académico que derivó en su aplicación en la banca y la industria y, finalmente, en la apertura a la sociedad entera. En 1995, se logra la conectividad con los servidores de EE.UU. y, con ello, se alcanza un nuevo estatus: se accede a la red informática mundial (“World Wide Web”, creada en 1991 por Tim Berners Lee). Una de las mayores repercusiones de esto corresponde -como en los años previos al modernismo en relación con el automóvil o la luz eléctrica- con la transformación de nuestros marcos referenciales: la percepción de una realidad virtual, el acceso al tiempo real, la percepción de la velocidad de otra manera, la simultaneidad, una nueva forma de lidiar con el procesamiento de la información, entre muchas otras que desde los jóvenes poetas de los años 90 comenzó una verdadera revolución de concepciones que terminan arrojando sus resultados progresivamente en el contenido y forma de sus poemas. ¿Escribir poesía en papel o frente a una luminosa pantalla? ¿Arrugar el papel o quemarlo para destruir un mal poema o simplemente modificarlo con una tecla o desaparecerlo y enfrentarnos nuevamente a la página en blanco cuantas veces el dedo pueda apretar dicha tecla? ¿Recuperar un poema extraviado o borrado? Todas estas reflexiones sobre la renovadora forma de producción -desde la

individual y solitaria tarea del poeta hasta la difusión masiva de sus obras- pueden alcanzar el debate, incluso, sobre la naturaleza de lo lírico. En estos días, del cuarto periodo, ya no sería ocioso reflexionar sobre la posibilidad de que un “twit” (¿tataranieto de un haiku?) o un “meme” (¿tataranieto de un caligrama?) califiquen en el grado de poemas.⁴⁰³ Acerca de las posibilidades de influencia de este nuevo universo en los referentes de los poetas más jóvenes, Roberto Valdivia expone el caso del libro inédito de Josué R. Hipolo titulado *ImagesWeb*:

El concepto del libro es el de un USB perdido-recuperado de la deepweb, los lugares más oscuros del internet legal, que son usados como pretexto para cada texto en prosa que es acompañado siempre por una imagen alrededor de la cual crece el concepto del poema. (Valdivia, 2016).

Si bien las ideas de la revolución tecnológica en la cibernética comienzan, quizá, desde que Herbert Marshall Mc Luhan, profesor de literatura inglesa, crítica literaria y teoría de la comunicación, acuñara el término “Aldea global” durante la década de 1960 con su libro *La Galaxia Gutenberg* de 1962 (y que haya sido someramente anticipada, además, por Carlos Germán Belli en su famosa obra *¡Oh, hada cibernética!*, publicada en 1961), la influencia masiva de la comunicación por computación en las vidas cotidianas de los poetas se aprecia más claramente en el cuarto periodo que en ningún otro. Internet y la conectividad es un factor determinante en la producción poética, a pesar de haber ingresado con cierta tardanza y de infiltrarse progresivamente y afianzarse conforme se desarrolla este cuarto periodo; sobre todo, porque a partir de 1989, internet crece de manera descomunal, y porque a partir de 1990, con la supresión de “Arpanet” (“Advanced Research Projects Agency Network”, o Red de la Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada), institución reguladora de internet, esta plataforma comienza su franca

⁴⁰³ [http://www.eldiario.es/hojaderouter/internet/internet-tecnologia-poesia-literatura_0_320218205.html]

expansión mundial y la inicia al convertirse en una vía de uso comercial. Si internet revolucionó la vida de los peruanos en general, evidentemente también alcanzó a sus poetas. Cabe considerar, en esta línea, la opinión de Róger Santiváñez acerca de que “la única manera de redescubrir la realidad es precisamente a través de la técnica, y de transformarla también; transformar la realidad, y nosotros en tanto personas”.⁴⁰⁴ Baste un solo ejemplo de los muchos que espontáneamente ilustran la nueva relación entre la poesía e internet, el grupo “Neón”, oficialmente finiquitado en 2000, se sigue manifestando de alguna manera a través del “Círculo Poético Neón”, gracias a la plataforma “yahoo-grupos”. En 2002, Leo Zelada funda el grupo y solo al año de iniciado alcanzaba las 10 000 personas que habían visitado el sitio.⁴⁰⁵

Asimismo, los blogs de poesía, a través de los cuales recirculan los textos poéticos o se ofrecen de forma gratuita, mantienen más que vivo el debate y la producción lírica del cuarto periodo. Hoy en día es casi normal que los poetas jóvenes -o no- mantengan un blog.⁴⁰⁶ Es el caso de Valeria Román Marroquín, quien nació en 1999 y, a los dieciséis años, es reconocida como un referente de los jóvenes poetas peruanos. Exponemos su opinión como un ejemplo concreto:

A los 13 abrí un blog, por pura diversión, creo que fue el que más me duró hasta que descubrí que la gente me leía. **Antes mantenía una identidad fantasma, la verdad es que sentía vergüenza, porque eran cosas muy personales.** Aun así, recién este año [2015] he comenzado a colaborar con revistas virtuales y blogs de poesía, así es como más o menos comencé a existir.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ “Sobre la poesía peruana última. Una conversación/ Malca, Montalbetti, Santiváñez y Verástegui” en *Hueso Húmero*, 17, abril-junio, 1983, p. 43.

⁴⁰⁵ [http://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/30_poesia/Manifiesto_atake/Manif.htm]

⁴⁰⁶ Poetas de este cuarto periodo como Paul Guillén, Enrique Bernales o Paolo de Lima han mantenido sus blogs: “Sol negro” [<http://sol-negro.blogspot.pe/>], “La fiesta del fauno” [<http://lafiestadelfauno.blogspot.pe/>] y “Zonadenoticias” [<http://zonadenoticias.blogspot.pe/>], respectivamente. Sin embargo, algunos críticos también se ubican a tono con los tiempos y también ofrecen su blog, como en el caso de Camilo Fernández Cozman con “La soledad de la página en blanco” [<http://camilofernande.blogspot.pe/>].

⁴⁰⁷ [http://www.playgroundmag.net/noticias/historias/Valeria-Roman-Marroquin_0_1618638128.html]

Probablemente, el blog se haya convertido, en estos tiempos, en el espacio alternativo de las revistas literarias. Piénsese, como ejemplo, en cómo se concibe y presenta “El Hablador. Revista de literatura”.⁴⁰⁸ Ahora se habla de revistas virtuales de literatura. Sin embargo, uno de los sitios pionero en una modalidad de ofrecer artículos sin el necesario formato de revista en nuestro país es “Ciberayllu” que se funda en 1996 [<http://www.ciberayllu.org>]. La historia de la “página de colaboraciones” se resume en su link de presentación:

Ciberayllu (© 1996) es una publicación electrónica que tuvo su inicio con un grupo de peruanos y amigos del Perú regados por el mundo, quienes, un poco en serio y otro tampoco (véase las notas sobre el origen del nombre), decidieron compartir sus escritos con quienes quisieran leerlos. Además de una experiencia común más o menos similar (por entonces la mayoría eran cuarentones, ligados al periodismo y a la actividad académica en ciencias sociales), los ciberayllícolas fundacionales solían juntarse en una pequeña lista de correo electrónico desde junio de 1995 hasta el primer lustro del nuevo milenio. En esa lista, compartían sus experiencias, confesiones, chismes, amistades, opiniones, arraigos y desarraigos, con el denominador común de un interés permanente por el Perú y América Latina.

⁴⁰⁸ [<http://elhablador.com/central1.htm>] Las primeras palabras del editorial de su primer número, de septiembre de 2003, presentan el proyecto: “El comienzo de una revista siempre implica planteamientos, proyectos y entusiasmos. **El Hablador** nace, de este modo, como una apertura hacia la producción textual, la creatividad y la discusión de temas fundamentales para el quehacer literario contemporáneo”. Otro buen ejemplo es “Vallejo & Co.” [<http://www.vallejoandcompany.com>] dirigida por Mario Pera y Bruno Pólack, quienes se presentan en el link “¿Quiénes somos?” de la siguiente manera: “Si bien nadie es dueño de la verdad, nosotros pretenderemos estar lo más cerca posible. Lograrlo no es nada fácil. Por ello, decidimos intentar unir al mejor equipo de columnistas y colaboradores los cuales, destacando en sus distintas especialidades del arte, aportan sus opiniones, reseñas y críticas siempre necesarias para promover un espacio de debate cultural en el ámbito hispanoamericano y, a su vez, mundial. A su vez, *Vallejo & Co.* trabaja para convertirse en un punto de encuentro para las poéticas y las diversas corrientes literarias y artísticas, así como de apoyo para los diferentes esfuerzos creativos. [...] **¿Quién nos apoya?** Como es fácil entender, no contamos con ningún tipo de soporte económico, ni estatal ni privado. Por lástima, la cultura y el arte -no es novedad- no son prioridad. Sin embargo, tenemos la sólida convicción de que quizás es mejor que sea así en pro de la independencia que este tipo de propuesta requiere. No podemos negar; no obstante, que contamos con el amparo de otras entidades incluso más propicias. La diosa poesía, por supuesto. La ilusión del saber que no tenemos nada y a la Nada volveremos. La libertad del no tener apoyos y compromisos con terceros. La intención de difundir el arte. Y, finalmente, la inquietud de nuestros colaboradores sin quienes, con su generosa e imprescindible participación, este proyecto en total austeridad no sería posible. Esperamos cumplir con las expectativas.”

(En noviembre del 2007 el editor publicó un escrito acerca de cómo esta publicación llegó a ser lo que es (¿qué es?), y lo aprendido en estos años acerca de publicaciones en la Internet.)

Durante su primera década (noviembre 1996-octubre 2006), la publicación se hospedó, gratis, en un servidor Internet de la Escuela de Agricultura de la Universidad de Misuri, en los Estados Unidos, donde trabajaba, y aún lo hace, uno de los fundadores de esta iniciativa ya no tan singular. Los archivos de la primera década continúan alojados en un servidor de esa universidad. En esos diez años, *Ciberayllu* publicó más de 700 trabajos. En mayo del 2006 —el mes más activo de la década—, las páginas de *Ciberayllu* recibieron más de 116,000 visitantes por mes, que abrieron 924,000 páginas.

Luego de una pausa de dos meses, *Ciberayllu* inició una segunda fase en enero del 2007, esta vez en sus propios servidores de Internet. *ciberayllu.org* es la sede de la publicación **Ciberayllu**, donde se mantiene la misma política de no incluir información comercial de ningún tipo. Paralelamente, se está desarrollando **ciberayllu.com**, donde se da a los lectores información relevante al material publicado en *Ciberayllu*.

Ciberayllu depende casi exclusivamente de material no solicitado, gracias al interés de los propios autores, como se estipula en la página de Colaboraciones.

A partir de ello, las posibilidades se amplían hasta “Urbanotopía”, ejemplo actual y diferente de los alcances concretos de este medio [<http://urbanotopia.blogspot.pe/>]. Martín Zúñiga Chávez, el director del proyecto -que resulta ser una suerte de catálogo que ya cuenta con más de doscientos poetas de todo el Perú- explica, en el link “¿Qué somos?”, de la página, la esencia del blog:

¿QUÉ ES URBANOTOPIA?

Concepto

Hacer una curaduría de poesía es algo que hace mucho tiempo se nos pasó por la cabeza, y en realidad, lo único que faltaba era el impulso para llevarlo a cabo. Y Alejandro Méndez nos dio la forma de hacerlo.

Se trata de crear una red, un mapa de poetas entrelazados por sus propias afinidades, sin mayores jerarquías ni censura alguna, todos unidos por enlaces inesperados.

La cosa es muy fácil: cuando seas mencionado por algún poeta, te pediré que me envíes al e-mail de este blog una foto tuya (no muy pesada, formato jpg, máximo 50KB); tres a cinco poemas de tu autoría (no importa la extensión, indicando título y si estuviera editado sus señas de edición); una pequeña declaración acerca de tu poética (no más de 10 líneas), una breve nota bio/bibliográfica (no más de 5 líneas) y un listado de poetas peruanos vivos que quieras mencionar (en lo posible no más de 5). Si de esos poetas tenés el e-mail, el teléfono, la dirección o como ponerse en contacto, por favor, dímelo.

*Aclaración: No hay ningún ítem cuyo llenado sea obligatorio y si en algún momento quieres hacer un cambio, no tienes más que avisarnos. Publicaré tu “entrada” en este blog, con todo lo que me enviaste. A su vez me contactaré con los poetas que mencionaste, y si están interesados en participar, les pediré lo mismo que te pedí, y así sucesivamente la red se irá tejiendo.

En la “entrada” de cada poeta figurará por quien ha sido mencionado y a quien menciona. Tanto el mencionante como el mencionado, estarán ligados por hiper-vínculos para que cada lector haga el recorrido que más le plazca, ya sea movido por el azar, la curiosidad o un estudio más académico del tema."

De lo que se trata es de hacer una página en permanente construcción, una bola de nieve que vaya con su rodar aumentando cada vez en tamaño. Ya lo hace Alejandro en Argentina, Anibal en Brasil y ahora, aquí, lo hacemos nosotros en Perú.

Espero que con tu colaboración, la cosa camine.

Y ahora, la bola de nieve empieza a rodar... Bon voyage!

Martín Zúñiga Chávez⁴⁰⁹

El blog representa una forma alternativa de crear un canon poético y se extiende a “curadurías” de Brasil, Argentina, España, México, Chile, Ecuador, Italia, Uruguay, Bolivia, Costa Rica, Colombia, Panamá, Venezuela, Estados Unidos, con las cuales la distancia se remite a hacer un click en el link “Compañeros de viaje” de la página web. Algo similar ocurre con el blog publicado por Claudio Carmona “Escritores peruanos”

⁴⁰⁹ [<http://urbanotopia.blogspot.pe/p/que-es-urbanotopia.html>]

que se erige como un directorio virtual de escritores de nuestro país [<http://escritoresperuanos.blogspot.pe/>]. También, como un ejemplo muy actual de los jóvenes poetas que se vinculan en internet surge “Sub 25. Poesía joven” [<http://poesiasub25.com>] dirigido por un grupo entusiasta con el joven poeta Roberto Valdivia a la cabeza:

Poesía Sub25 es una revista peruana de literatura que existe desde el año 2014, la idea que hemos planteado para nuestras publicaciones es mostrar a voces nuevas y jóvenes (no de edad, sino de espíritu) muy distintas a todo lo que ha venido aconteciendo como la “escena local”, y para ello realizamos convocatorias e investigaciones propias para encontrar desde cualquier lado del mundo escritores que se arriesguen y revelen poemas o cuentos o palabras que nosotros publicaremos con gusto (previo filtro) en cada una de nuestras revistas.

Junto con los blogs, los diversos clubs de fans o de difusión de algunos poetas aumentan los espacios virtuales en los que transcurre la poesía. Retomando el ejemplo de Leo Zelada y el grupo “Neón”, su blog se llama “Diario de un dragón” (<http://leozeladabrauliograjeda.blogspot.pe/>) y uno de sus sitios de club de fans es “Leo Zelada’s fans club” (<https://espanol.groups.yahoo.com/neo/groups/leozeladasfansclub/info>).⁴¹⁰ Estos medios se encuentran todavía alejados para muchos de los críticos o de los poetas del periodo anterior o resultan aun ajenos al quehacer poético. Sin embargo, significan una herramienta más que natural para los jóvenes poetas. El ciberespacio no ha cancelado, por supuesto, los tradicionales medios de difusión de la poesía (libros, plaquetas, revistas, diarios, talleres, etcétera), sino que los ha potenciado en una oportunidad interesante, quizá incalculable en su alcance y capacidad.⁴¹¹ La difusión de los eventos poéticos, como

⁴¹⁰ Algunas de estas personas prefieren reconocerse como “followers” -seguidores- y dejan de concebirse como “fans” -fanáticos. De modo que los más aparentemente insignificantes cambios proceden de profundas transformaciones.

⁴¹¹ Por cierto, se encuentran también aspectos negativos en una forma de mecanización tecnologicocibernética de la poesía como crear una aplicación para escribir como un poeta. [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150529_internet_poesia_mexico_aplicacion_finde_an]

los recitales o los concursos, por ejemplo, también se acelera conforme la tecnología sigue en su continuo desarrollo y, por lo tanto, Youtube, Facebook o Tumblr⁴¹² entre otros innovadores motores dinamizan nuevos medios y espacios de la poesía peruana.⁴¹³ Se ha pasado, por lo tanto, de una dimensión local a una escala mundial. Los mismos poetas del cuarto periodo son conscientes de ello: “Esta segunda etapa [del grupo “Neón” (1997-2000)] tuvo un énfasis estético en buscar una propuesta intercultural híbrida bajo el lema ‘Pasar de la generación X a la nueva civilización planetaria’”.⁴¹⁴

La revolución tecnológica de internet ha logrado reformular un elemento determinante en los periodos anteriores: la condición provinciana. Ante el centralismo limeño, lo provinciano se asumía como un elemento fundamental en la propuesta poética de los autores. Sobre este aspecto cabe recordar el rol fundamental que ha jugado lo provinciano en el segundo y tercer periodo que proponemos. Sin embargo, en este cuarto periodo, internet, herramienta procesadora de la globalización, ha enmudecido este valor agregado o signo de identidad. Hoy en día, los jóvenes poetas hacen cada vez menos énfasis en el origen provinciano y no necesariamente porque no haya un orgullo en ello, sino porque se aprecia una acentuación en referentes globales que conducen a una internacionalización o una renovada asimilación o revaloración del espacio geográfico. Sobre ello, Mirko Lauer afirma: “la desaparición, al menos ante mis ojos, de la presión de jóvenes poetizando desde la provincia que hubo en otros decenios. No es que no estén,

También páginas que detectan o denuncian plagios entre poetas. [<https://www.elcazadordelplagio.com/f1-plagios-de-poetas-de-internet>]

⁴¹² Tal y como lo sostiene Roberto Valdivia (2016), en el año 2010, en la versión en español de Tumblr, la poeta Luna Miguel dirige “Tenían veinte y estaban locos” que se constituyó en una plataforma “decisiva en el cruce de influencias de los primeros poetas de esta generación, siendo el lugar de encuentro entre las poéticas de [Kevin] Castro o [Valeria] Román [Marroquín] con los poetas alt lit [literatura alternativa] y después con la movida de los poetas mexicanos David Meza y Yaxkin Melchy”.

⁴¹³ Algunos ejemplos peruanos [<http://poetasrepulsivos.tumblr.com/post/109071040647/roberto-valdivia>], [<http://poesiasub25.com/articulos/g-eneracion-la-literatura-en-internet-es-mas-que-solo-estar-alli/>] Y otros internacionales: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html], [https://i-d.vice.com/es_mx/article/los-nuevos-poetas-de-internet], [<http://www.lavanguardia.com/gente/20160618/402586006802/poetas-internet.html>]

⁴¹⁴ [http://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/30_poesia/Manifiesto_atake/Manif.htm]

estoy seguro que están, pero creo que ya no hacen el hincapié que antes en el aspecto geográfico de su identidad” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 72).⁴¹⁵ Aunque estas afirmaciones puedan aceptarse y asociarse con una forma democrática de aceptación e inclusión, porque en el acceso a internet no hay diferenciaciones, la realidad está todavía bastante alejada de esta utopía. Internet no ha logrado acabar ni con el centralismo limeño ni con el racismo o marginación. Todo lo contrario, internet se ha convertido en un medio para desenvainar las armas del lenguaje más procaz, analfabeto y delirante a través de las redes sociales, para dejar constancia de una lamentable situación, sobre todo, en las proximidades de elecciones políticas. Bajo el anonimato de internet, los comentaristas y “comunicadores” pueden expulsar cómodamente sus fobias, complejos, discriminación y taras mentales con fluida coprolalia e irrespeto. Más allá de estas consideraciones sobre la contingente subjetividad que suelen destilar los cibernautas, amparados en el anonimato tecnológico de la libérrima internet, hay que afirmar que la poesía del cuarto periodo se encuentra hasta cierto punto “desterritorializada” en una virtualidad que no le aporta necesariamente un saludable desarrollo.

En resumen, el cuarto periodo se manifiesta, extraliterariamente, como una consecuencia de que los procesos de producción hayan cambiado. Si las formas de producción cambian, evidentemente, habrá consecuencias en el arte -y particularmente en nuestra lírica- que conforma la cultura. Estas transformaciones se expresan en la manera en que los poetas se aproximan a la creación literaria, evidentemente. Esto modifica incluso las

⁴¹⁵ Contraria a la opinión de Lauer, Reinhard Huamán Mori sostiene que “En provincias, en cambio, los grupos son numerosos y diversos entre sí. Muchos de ellos florecen y fenecen sin llegar a ser advertidos por los medios y prensa, de ahí su desconocimiento y la consecuente falta de valoración hacia su trabajo. Sus motivos de unión son también los mismos que los de sus pares capitalinos. Sin embargo, se sienten ligados también por un sentimiento provinciano que contrasta fuertemente con la política centralista del Estado.” Huamán Mori, Reinhard “Panorama actual de la literatura peruana” [consultado 24/05/2015] [http://www.lasiega.org/index.php?title=Panorama actual de la literatura peruana A continuación, procura ejemplos de agrupaciones en Cajamarca \(“Patio azul”\), Puno \(“Pez de oro”\), Barranca-Chimbote \(“Anábasis” y “El Universalismo”\), Arequipa \(“Triángulo”, codirigido por Luis Castillo, ganador del Premio Copé de Plata en 2005\), Iquitos \(“Urcututu”\).](http://www.lasiega.org/index.php?title=Panorama actual de la literatura peruana A continuación, procura ejemplos de agrupaciones en Cajamarca (“Patio azul”), Puno (“Pez de oro”), Barranca-Chimbote (“Anábasis” y “El Universalismo”), Arequipa (“Triángulo”, codirigido por Luis Castillo, ganador del Premio Copé de Plata en 2005), Iquitos (“Urcututu”).)

concepciones tradicionales de poesía, metro, ritmo, poema, estrofa, composición, escritura, enmendadura, etcétera. Pero, además de la alternativa de sentarse frente a una pantalla de un aparato (y expresar a través de lo virtual) o frente a la hoja en blanco (y expresar en concreto), los cambios alcanzan el campo literario en el que se inserta la lírica. Es el caso del boom editorial que, en nuestro medio terminó de consolidarse recién a comienzos del siglo XXI. El giro obligatorio durante la década de 1990 hacia el neoliberalismo reorientó y fortaleció la economía del país de manera que para el siglo actual en el que consumimos la nueva poesía, nuevas editoriales podían sostenerse a diferencia del panorama de crisis en el que sobrevivieron los poetas del periodo anterior. Compárese desde “La rama florida” hasta los jóvenes impulsos por publicar en nuestros días, cómo ha evolucionado el mercado editorial que auspicia el canon de la lírica peruana. “Estruendomudo”, “Álbum del universo bakterial”, “Tranvías editores”, “Lustra”, “Paracaídas”, entre otros, son los nombres que giran alrededor de la producción del cuarto periodo.⁴¹⁶ La producción de poemarios ha cambiado gracias al desarrollo de la tecnología. Hoy en día, publicar ha bajado los costos y esto ha alentado la aparición y diversidad de propuestas diversas que antes se hubiera restringido a un criterio de identificación de “calidad” más riguroso, a través del cual, asegurar la valía del esfuerzo de la publicación. Como publicar se ha vuelto una tarea más sencilla y económica, las agrupaciones para estos fines comenzaron a reducirse. De la presencia que tuvieron

⁴¹⁶ Considerar el caso emblemático de “Punche editores” explicado por Reinhard Huamán Mori en su artículo “Panorama actual de la literatura peruana”. [http://www.lasiega.org/index.php?title=Panorama_actual_de_la_literatura_peruana] Este vendría a ser un claro ejemplo de cómo resulta significativo considerar el “campo” literario actual y así comprender que los poetas han dejado de agruparse para sobrevivir y, más bien, las que necesitan este medio de supervivencia son, en estos tiempos, las editoriales. Es decir, la poesía mantiene la necesidad gregaria, pero ha sido trasladada a otro elemento del circuito literario. “Punche Editores Asociados” es el resultado de “Red peruana de editores” y ha logrado asociar a editoriales que, de esta manera, han logrado competir con otras casas de más larga data y tradición como PEISA. Ha sido una forma innovadora de mantener la presencia en Ferias del libro como la “FIL Lima” que significa una de las más importantes palestras actuales del circuito en nuestro país. También considérese la feria “La Independiente” (del 22 al 30 de abril de 2017) que alberga la comercialización de estas editoriales independientes que se multiplican. [<http://larepublica.pe/impresia/ocio-y-cultura/868005-feria-la-independiente-abre-puertas-desde-hoy>],

“Neón” y “Noble Katerva” hasta la anécdota de haber pertenecido a los demás grupos, la tendencia se ha dirigido a que los poetas más jóvenes encuentren su propio camino hacia la publicación de manera que no se necesita un frente común para manifestar una posición, ni un grupo para poder llegar a la palestra.

A diferencia de las décadas anteriores, como los 70, 80 y 90's, los autores, sobre todo los poetas, se organizaban en revistas, colectivos y agrupaciones con el fin de forjar una voz colectiva y tener mayor impacto en los medios, y así obtener el reconocimiento anhelado. [...] a inicios del siglo XXI las revistas y agrupaciones dejaron de tener mayor trascendencia debido a que ya no era necesario agruparse para ser escuchado ni tampoco para editar libros en colectivo, ya que económicamente publicar un libro no es tan costoso como hace 10 años atrás. Por esta razón, la fórmula del éxito ya no reside en las publicaciones periódicas, sino en la propia capacidad publicitaria y *massmediática* de sus autores. (Huamán, 2007).⁴¹⁷

Mientras la necesidad de agruparse para publicar disminuye, internet potencia la difusión de los jóvenes poetas. Un ejemplo actual es el del apurimeño J. Estiven Medina, quien se ha decidido por la publicación en internet de su primer poemario *Hablemos de mí mientras las hormigas devoran el sol* (2014).⁴¹⁸ Este medio se constituye, así, en una real alternativa a la edición concreta y tradicional en papel. Y, en este sentido, si bien el desarrollo de internet ha acelerado la difusión de la producción poética, esto se ha logrado a costa de exacerbar una “ética bastante ombliguista” como lo sostiene Roberto Valdivia (2016). En el cuarto periodo, lentamente, lo que constituye el camino del joven poeta consiste en su propia capacidad para generar una imagen. De tal manera que la globalización y medios como internet, blogs, Facebook y otros se erigen como una

⁴¹⁷ Reinhard Huamán Mori “Panorama actual de la literatura peruana” en [http://www.lasiega.org/index.php?title=Panorama_actual_de_la_literatura_peruana]

⁴¹⁸ Para adquirirlo se puede visitar páginas como esta: [<http://www.goodreads.com/book/show/32950472-hablemos-de-m-mientras-las-hormigas-devoran-el-sol>]

alternativa cada vez más considerable y deliberante en el camino de la nueva poesía.⁴¹⁹ Así se ha llegado a la “Alt Lit”, es decir, la “literatura alternativa” que hoy en día congrega a los jóvenes poetas que incluyen el lenguaje digital de las redes en sus textos literarios.⁴²⁰ Los medios de producción han declarado la obsolescencia de lo gregario por la exacerbación del individualismo acorde con los principios posmodernos y neoliberales. La búsqueda de una representatividad colectiva se fue diluyendo para dar paso a una exaltación de la experiencia personal individual y una tendencia por la anulación de lo identitario ahogado en la diversidad y en alejamiento de lo político y de lo social.

4.5.2. Factores internos que caracterizan el cuarto periodo

Así llegamos a la generación poética de los noventa. Década terminal, que observa con asombro la desaparición de regímenes que, si bien encarnaron una esperanza igualitaria, acabaron consumidos por el despotismo, la corrupción y la desaparición de la libertad. También asume con interés la influencia de la tecnología en las comunicaciones, que hace del mundo una comunidad cercana y cognoscible por vez primera en la historia de la humanidad. Década de desencanto, de reacomodos y conversiones, pero sobre todo de advenimientos: el de la post-modernidad, de la aldea global, de la sociedad en el mundo, en cambio, en el Perú, la década de los noventa es la de una crisis permanente, con la población atenazada por el cólera, el terrorismo, la inflación y la recesión -que llevaron a esfuerzos inimaginables el siempre desesperado afán de subsistencia de los peruanos- y que por estas razones sucumbirá a la vieja tradición autoritaria del ‘salvador de la patria’, cuyas nefastas intenciones en un primer momento la sociedad entera no supo distinguir, y por ello padeció sus consecuencias a lo largo de la década. También fue la década de la aparición de un nuevo actor social, autónomo frente a las ideologías y de obligatoria trascendencia en el

⁴¹⁹ “Como sucedió con la televisión, la llegada de nuevas formas de conexión y de simulación tenderá a unificar más que a dividir los centros urbanos del próximo siglo, incluso por encima de enormes diferencias del nivel medio de ingresos, Mientras prevalezca el sistema del capital, cada nuevo avance en la industria de las imágenes incrementa el radio de lo posmoderno. En este sentido, cabe sostener que su dominación global está virtualmente predeterminada” (Anderson, 2000, p.167).

⁴²⁰ “Alt Lit, un polémico fenómeno literario. Escritores jóvenes que usan el lenguaje de las redes sociales se están tomando las editoriales.” en [<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14640217>]

panorama político-social del Perú contemporáneo: la juventud. (Alva & Ñaupari, 2015, p. 13).⁴²¹

Con estas palabras, Leo Zelada y Héctor Ñaupari explican en 2002 su visión de la década de 1990. Si bien la reflexión surge enfocada en el grupo “Neón”, podría extenderse como una aproximación al carácter de inicios del cuarto periodo de nuestra lírica. Según los poetas, lo que la agrupación proponía era una visión dionisiaca (pero formalmente lúcida) de la poesía, vitalismo sensorial y reflexión sobre el entorno urbano, reivindicación de la posmodernidad estética (a través de una integración de formas, contenidos estructuras y temas de todo el siglo XX) o “lirismo de integración”, totalidad de las artes (mezcla de poesía, video, música y pintura), recuperación del espacio público (a partir de performances en los recitales con otras artes como la música y de la denominada “cultura viva”), una “poética del desgarramiento” (expresión de desesperanzas, anhelos, contradicciones emplazados en mitos occidentales y andinos), abandono (también de carácter posmoderno) de búsquedas totalizantes sobre la identidad de la nación o de la esencia de la poesía (no debate entre poesía pura y social) y de la despolitización de la literatura.

Estas premisas encuentran vínculos innegables con lo que se venía practicando desde el periodo anterior; sobre todo, en lo referido al entorno urbano que sin poder desasociarse aún del tono conversacional se mantiene vigente en muchos de los poemas del cuarto periodo, según se puede apreciar y tal y como lo afirma José Carlos Yrigoyen (2008). Es innegable el carácter conversacional de, por ejemplo, Gabriela Wiener (Lima, 1975) en algunos poemas de su libro *Ejercicios para el endurecimiento del espíritu* (2016), como

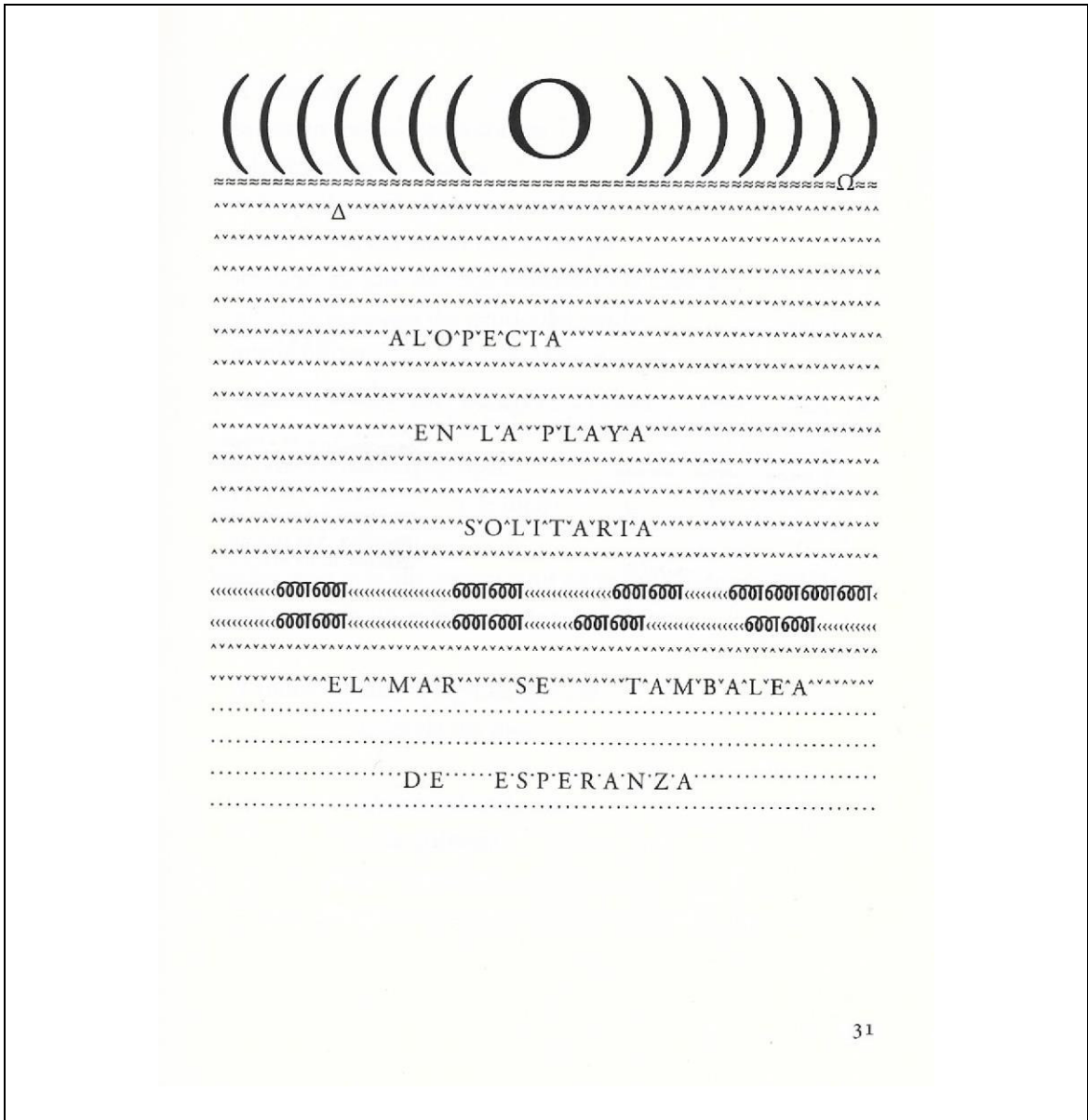
⁴²¹ Ensayo que sirve como prólogo en la antología *Neón. Poemas sin límites de velocidad. Antología poética (1990-2002)* [Lima: Lord Byron, 2002], p. 9 y reproducido también en el prólogo de la antología que prepararon Harold Alva y Héctor Ñaupari *La hoguera desencadenada. Movimiento cultural Neón. Antología poética 1990-2015* [Lima: Summa, 2015], pp. 13-19.

“Díptico”, texto con el que se abre la primera parte del poemario titulada “Nuestras vacaciones se precipitaban hacia el fin del mundo”. Las menciones anecdóticas en una suerte de primeros contactos confesionales de su acercamiento a poetas, el carácter narrativo, las referencias a nombres y lugares concretos como “Jorge del Pozo” o “Costa Verde”, los versos sin restricciones de puntuación alguna y que se amplían al ritmo de lo conversacional y que se extienden irregularmente en la página; todos resultan ser aspectos practicados en el periodo anterior. Y de ninguna manera, se niega ni se excluye esta forma discursiva. Sin embargo, las referencias intertextuales desde el título del libro con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (como ya lo había realizado Blanca Varela con sus *Ejercicios materiales*), y, en el caso del poema, con el libro de Josemári Recalde (Lima, 1973-2000) *Libro del sol* (2000), a partir de la penúltima estrofa (“años después escribió un libro/ donde decía que incendiaba su cuerpo/ porque no quería saber nada/ ni de esta realidad/ ni de la otra/ y se quemó vivo”) comienzan a marcar la diferencia de la exacerbación coloquial de lo conversacional del periodo anterior: no más lenguaje deliberadamente soez ni extremadamente coloquial, sino las expresiones coloquiales y referencias adecuadas para que el discurso fluya desde una subjetividad bastante marcada por la individualización de los acontecimientos experimentados, sin mostrar una pose que se apoye en una mera repetición audaz del exteriorismo ya trabajado previamente ni atisbos de una cuestión social (ni siquiera en el simbolismo de las primeras dos estrofas: “una vez le di de comer a los locos/ porque pensaba que así estaría cerca de Dios// había sido mala con el chico que me quería/ y esas bocas llenas de baba oscura/ acariciaban hermosamente mis culpas”). Se nota una evolución en la forma de trabajar el modelo de lo conversacional del periodo anterior.

Sin embargo, ya que algunos poetas del comienzo del cuarto periodo pretendieron distinguirse de lo anterior, muchos optaron por buscar esos caminos alternativos a lo

conversacional que Luis Fernando Chueca presenta en su ensayo (2001). De todos ellos, probablemente lo neobarroco (cuyas reminiscencias al igual que lo conversacional se encuentran en momentos anteriores al periodo en que se practica con mayor asiduidad) y lo experimental fueron alternativas discursivas como sustitución efectiva de la hegemonía de lo conversacional. A pesar de todo ello, el sello posmoderno de la época vivida marca las tendencias del cuarto periodo en la misma diversidad, en el carácter conciliador del pasado y el presente procurando una simultaneidad en todos los órdenes y reciclando tan diversos elementos culturales como fuera posible. De tal manera que la convergencia de lo diferente permite captar lo difuso de la posmodernidad en la producción lírica del cuarto periodo. Asimismo, posmodernos son los reflejos del decadentismo subjetivo e individualista, así como la evidente demostración de la iconoclasia frente a la caída de los grandes relatos expresada en la producción del último periodo de nuestra lírica peruana tan globalizada y tan consciente de su virtualidad potenciada con la tecnología del ciberespacio y la evolución de las computadoras y de los teléfonos celulares.

Por todo ello, *Placlitaxel* (2017), libro de Mario Morquencho (Los Órganos, 1982) podría ilustrar la tendencia de este particular camino del cuarto periodo. El contenido de los poemas se basa en metáforas extraídas del campo semántico del deterioro producido por el cáncer. Aunque en la poesía peruana del siglo XX, durante diferentes momentos, muchos libros han insertado distintos gráficos que, intratextualmente, cumplen funciones de significado, en este texto, se trabajan como contrapunto de la forma en que se expone el contenido. Se muestran fragmentos con caligrafía manuscrita, papeletas de diarios o agendas y textos que con ayuda signos ($\sim > ^ < . \vee \approx \Delta \Omega$ entre otros) conforman una expresión visual como de contenido, tal cual aparece el de la página 31.



Por otro lado, los poemas discurren entre los versos y la prosa, y se fusionan ritmos y disposiciones del contenido especialmente en poemas como “Agua” o “Doña Aura y el astronauta”, donde también se mezclan distintas tipografías que simbolizan más de una voz poética. Además, como en “Melodía del altoparlante del INEN”, las referencias de nombres propios aproximan el texto entero a un realismo que contrasta con las referencias inusuales como en los últimos versos del poema “Quimioterapia”: “como planeta de soledad encarnada en el desánimo/ ante la ext rp cí n/ de/ v í a l á c t e a s” o las del ya referido poema de la página 31. Como es evidente, también se filtran con naturalidad

objetos y conceptos modernos como en los versos “Timbra un SMS tuyo”, “Timbra mi celular es mi madre” (“664 U/ ML Carcinomatosis”), “*es por la quimio*” (“Todas las cosas a la oscuridad”), “a él le gustaba Buzz el astronauta de Toy Story” (“Doña Aura y el astronauta”), “PLACLITAXEL + CARBOPLATINO” (“Salón del exterminio”). Elementos narrativos y aplicaciones líricas, discurso coloquial y también alturado, elementos gráficos en contrapuntos con signos connotativos (como en el poema titulado “()” en la página 19), entre otros experimentos, expresan una de las tendencias hegemónicas más destacadas del cuarto periodo: la experimentación y la actitud posmoderna de presentar mezclas que pongan en jaque las rigurosas convenciones de lo que se asume tradicionalmente como poesía lírica.

4.5.2.1. Persistencia de lo conversacional en proceso de transformación

Como se ha referido sobre el periodo anterior, lo conversacional no contiene simplemente una alusión a un tono de voz poética que se relacione con un dialogismo (especie de conversación que precisa de un receptor) o con un tono confesional. Lo conversacional implica desde sus inicios un elemento social bastante considerable en el contenido de este tipo de poesía. Asimismo, lo conversacional remite automáticamente un carácter narrativo para exponer, por momentos, de manera objetiva la realidad que circunscribía a la voz poética que enunciaba sobre su entorno. Por esto último, el exteriorismo se asocia a lo conversacional y un característico tono coloquial se añade como parte de la intención por (re)crear la “realidad” en el poema. De tal manera que la extensión tanto de los versos como de los poemas mismos se prolongaba en la poesía conversacional, a pesar de que este último rasgo no era imprescindible. Por ello, lo conversacional en poesía resulta ser un calificativo bastante más complejo, que no se diluye en uno solo de estos aspectos anteriormente citados, sino que se constituye en la mezcla de todos ellos. Sin embargo, este concepto, por supuesto, se ha modificado tanto en lo que los críticos han considerado

que determina lo conversacional como en lo que los poetas mismos han decantado de él. Por ello, la tendencia realista de nuestra literatura ha insistido, con más claridad, desde los años sesenta en expresarse en nuestra lírica con bastante fuerza a través del componente conversacional. Reconociendo la presencia de lo conversacional en poetas tan diversos como Antonio Cisneros, José Watanabe, Eduardo Chirinos, Carlos Oliva o Tilsa Otta, es necesario comprender que el concepto se encuentra no solo vigente, sino en franca evolución. Lo conversacional une a estos poetas que lo practican de modos tan diferentes. La transformación de lo conversacional se puede apreciar en el abandono progresivo de algunos constituyentes o en la matización de los mismos: el referente social, el coloquialismo (y el abandono del lenguaje escatológico y la coprolalia), la perspectiva netamente exteriorista, el destinatario explícito (y el vínculo comunicativo con el lector implícito), la extensión de los versos y del carácter narrativo, entre otros. Por otro lado, se enfatiza más en aquello que no aparecía al comienzo en el concepto: la subjetividad por lo objetivo, descriptivo; el proceso de interiorización individual de la realidad (y de la urbe); además de los evidentes referentes nuevos. El espacio urbano en sus diversos registros se mantiene incólume como hilo conductor de lo conversacional en su representación del entorno de la voz poética desde lo histórico hasta lo lumpen, atravesando la clase media y Lima misma como ciudad emblemática de nuestra centralización.⁴²²

⁴²² Nótese esta evolución en la descripción que Roberto Valdivia hace del estilo del joven poeta Kevin Castro al referirse a su libro *Los tiempos jurásicos* (2012): “En un libro como *Los tiempos jurásicos*, que continúa hablando en el modo coloquial, no está el sonido de Hinostroza o Cisneros, está más bien el sonido del error, un sonido extraliterario, de repetición, un sonido que no debería ser.” Además, en líneas generales sostiene: “Los poetas peruanos jóvenes ahora empiezan a escribir en su mayoría desde ese modo [lo conversacional] (cuyas referencias Cisneros-Hinostroza-Hora Zero son las más cercanas cuando estos empiezan a escribir) para luego hacerlo implosionar. [...] El abandono/superación, etc. del conversacionalismo se da en este grupo de escritores de a cortos pasos y contrario a lo que se exigía no es un abandono por ruptura ni parricidio, sino un abandono por implosión.” (Valdivia, 2016, en <http://poesiasub25.com/articulos/dolce-stil-mostro-the-state-that-i-am-in-poesia-peruana-joven/>)

En este cuarto periodo, el ejemplo emblemático de un desarrollo de lo conversacional se encuentra -como ya se ha mencionado- en el primer poemario de José Carlos Yrigoyen (Lima, 1976) *El libro de las señales* (1999). Se trata de una obra compuesta por ocho partes (poemas) extensas, en las que transcurre la voz poética en modo narrativo. Desde el primer poema, las referencias concretas y precisas con nombres propios y ambientación pretenden aportar verosimilitud realista al texto: “esta noche de agosto”, “Santiago”, “Amsterdam”. La filiación con lo conversacional también se aprecia en la dirección del discurso a un receptor, aunque sea al yo poético mismo: “lo que quieres proponer”, “aún tiemblos”, “y no te has acostumbrado/ al roce de las plumas sucias/ que llevo bajo mi espalda”, “ruedas insomne”. La inserción de voces que se intercalan en el poema polifónico: “Es un problema porque aún tiemblos/ con el violento martilleo nocturno [...] perdiéndolo todo mientras removía/ el aire quieto de la calle”, que se expresan con comillas en las mismas estrofas que lo constituyen (de la segunda a la quinta). No solamente se considera una novedad para la tradición conversacional el yo poético de tono confesional homosexual, sino también el grado de interiorización o de subjetivación de los sucesos que se narran sobre el encuentro de la noche presentada. “Es cierto que antes de que yo llegara/ desconfiabas de los hombres inocentes, porque clavaban/ las puertas y las ventanas con tablas/ y levantaban barricadas en las calles con los muebles/ que a mi padre y al tuyo/ les había costado tanto conseguir.” Así, la subjetividad se apodera de las metáforas circundantes para potenciar la connotación del deseo homosexual reprimido por la tradición familiar y patriarcal (se clavan puertas y ventanas con tablas).

Permanece, sin embargo, el espacio urbano con mayor o menor relevancia en los diferentes poemas: “el aire quieto de la calle”, “Y tú detestas cuando por la ciudad/ comienza a sonar su redoble”, “cuando vagabas por las grandes capitales”. A pesar de

que el tono confesional (nótese el contraste entre la Historia con mayúscula y su historia “personal” en minúscula) y la narratividad (la recapitulación intermitente sobre evolución de la relación y las evocaciones al restaurante amarillo y los viajes) se encuentran con evidencia en todas las estrofas de este primer poema, los versos extensos adquieren la fluidez de la prosa espontáneamente en la mitad de la novena estrofa concediéndole con esto un nivel de velocidad a lo narrado/confesado:

Es hora de que lo entiendas:

todo animal se vuelve voraz

cuando es acorralado

por las formas de la muerte.

Tú mismo recuerdas cuando vagabas por las grandes capitales esas ganas de

venderte a cualquier precio antes de que el dueño de tu cuarto te tumbara la

puerta entre gritos y amenazas – “los europeos son muy fríos” me decías. Y sin

embargo recuerdas el ardor de tu cara cuando entraste a ese albergue de

Amsterdam donde dormían chicos muy blancos hundidos en el fondo de sus

literas.

Todo esto evidencia la perspectiva que adopta el poeta Yrigoyen en el debate con Chueca. Se trata de un autor excepcionalmente conversacional que encarna la evolución de la tradición de este estilo. De tal manera que se reconoce en el centro de la hegemonía de lo conversacional entre sus pares. No se trata del flujo narrativo de Jorge Pimentel o de Juan Ramírez Ruiz o de Raúl Mendizábal, por cierto; pero, sin duda, se expresa dentro de la evolución de esta propuesta. No se llega a un discurso soez o en extremo coloquial, más bien lo alturado y cifrado se manifiestan como parte de la evolución de lo sencillo, oral y, a veces, en extremo procaz de aquellos autores. Lo conversacional de un poeta de este cuarto periodo no necesariamente busca el encuentro automático con un lector capaz de ubicar la anécdota o la ambientación del poema. Por eso, Mario Montalbetti en

“Instrucciones para leer algo que ha sido inscrito en nuestras espaldas”⁴²³ explica - también de manera indirecta- el grado de cerrazón de los poemas conversacionales de Yrigoyen en este libro:

¿Cómo se lee algo que se ha inscrito en nuestras espaldas? En verdad, como sea. Con espejos, con la furtiva aparición de otras espaldas, leyendo las marcas de reajo, apuntando por encima del verso, como sea, mientras se haga eternamente. Sin detenerte ante lo que crees que es un mensaje (lo es: tú mismo lo has enviado) ni ante lo que parece su fin (también lo es: has decidido gozar). (Yrigoyen, 2005, p. 132).

El libro *Muestra de arte disecado* (2016) de Roy Vega Jácome (Lima, 1988) ganó el perimio “Copé de plata” de la XVII Bienal de Poesía.⁴²⁴ Se presenta estructurado en tres partes: “i. prehistoria personal”, “ii. acción y repliegue de los mosquitos” y “iii. muestra de arte disecado”. Un aspecto que llama la atención en el libro son los epígrafes. En la actitud típica de su momento literario, Roy Vega pretende una asimilación de algunos de los diferentes poetas que lo influyen, y, por ello, los convoca en los epígrafes, sin parricidios. Se nota más bien una asimilación de diferentes voces de la tradición;⁴²⁵ casi todos los poetas citados conforman periodos anteriores de nuestra lírica: Jorge Eduardo Eielson, Emilio Adolfo Westphalen, Antonio Cisneros, Luis Hernández, César Moro, Enrique Verástegui.

La mayoría de poemas de versos extensos, confesionales y narrativos contienen esta reformulación de lo conversacional. En ellos se aprecia el fluir de la voz poética dirigida

⁴²³ En Yrigoyen (2005), pp. 131-133.

⁴²⁴ Cabe recordar la importancia de los concursos y premios como el Copé en nuestro medio para configurar el canon de nuestra lírica. En el caso que convocamos, el jurado estuvo conformado por Marcela Robles (representante del Ministerio de Cultura), Ricardo Silva-Santisteban (representante de la Academia Peruana de la Lengua), Américo Mudarra (representante de la UNMSM), Giovanna Pollarolo (representante de la PUCP) y Pedro Cateriano (representante de Petroperú).

⁴²⁵ Este aspecto intertextual que permite a los poetas del cuarto periodo asimilar la tradición en lugar de rechazarla, se encuentra también en otros libros, como el de Cristhian Briceño *Breve historia de la lírica inglesa* (2012), trabajo de evidente integración de la tradición más allá de la nacional como se evidencia desde el título.

a un tú y que transita por ambientes urbanos a través de algunas referencias y descripciones de exteriores, sin anular la internalización bastante subjetiva de la experiencia del yo poético. Una muestra clara de todo esto es el poema titulado “pabellón”. A través de los extensos versos se despliega no solo la mirada del yo poético, sino su voz que casi ha suprimido el acento coloquial: “nada más extraño que detenerse en la mitad de un puente/ y observar el tráfico de las cinco de la tarde./ el individuo que contemplo viste ropas percutidas/ y se aferra a un costal que parece albergar un cadáver./ de pie como una estatua anónima,/ no aparta sus ojos del tráfico de las cinco de la tarde:/ su espalda es un almacén de cicatrices y horas muertas.” Desde el inicio del poema, la contextualización urbana y la mirada fija en un producto de la modernidad en medio de lo cotidiano: un marginal representa la persistencia de las imágenes caras al discurso lírico conversacional. “sin embargo, él observa una realidad que a mí me ha sido negada./ yo tan solo puedo lanzar hipótesis sobre aquello que él escruta”; la voz poética ingresa en la narración que produce y comienza una expresión del vínculo entre el observado y el observador. Esta es la forma como el alejamiento del yo poético en la poesía conversacional del periodo anterior deja el camino para una interiorización individual de los poetas de este cuarto periodo. La voz poética manifiesta su limitación en la capacidad para apreciar la realidad que este personaje observado, acaso marginal (“aquel costal arrullado por un espectro”), sí posee. Se presenta un balance entre lo que se pondera del observado y lo que el observador, desde su interior solo puede conjeturar. El yo poético revela más adelante, con metáforas de la urbe, la condición en la que se encuentra como observador: “no mira las rejas de mi ventana”, imagen muy sugerente de una Lima actual que no se encuentra mencionada directamente; ya que este recurso aleatorio es parte de la evolución de lo conversacional. Sin embargo, se mantiene la asociación de deterioro o degradación de lo urbano: “casi implorando que me ceda sus ojos/ para empaparme de la

fealdad que le es cotidiana.”. El poema no se muestra excesivamente extenso ni explicita nombres propios; tampoco acusa un lenguaje de replana; y, a pesar de mostrar objetivamente exterioridades es evidente que el yo poético se presta a una reflexión a través de la cual se interioriza la experiencia de manera individual, sin cuota colectiva. Todas estas constituyen variaciones de lo conversacional que se mantiene en evolución en poetas jóvenes como Roy Vega Jácome.

Por otro lado, “letanías de un cactus en el desierto gris” expresa lo conversacional sin suprimir el aspecto social. La voz poética “narra” y reflexiona sobre su pueblo y, de esta manera, adopta una pluralidad interesante desde el inicio: “mi pueblo perdió una guerra hace doscientos años./ melaza o alquitrán de las flores, jamás la volvió a recuperar./ mi gente dormitaba entre vellos capilares y cornetas de medianoche”. Los conflictos que se esconden en la metáfora del progreso moderno o del cambio negativo quedan como una denuncia velada en el poema: “mi gente fue heredera del polvo y el repaso,/ y a ella le debo el confort de la pluma ignorada./ dicen que tal es la exacta dimensión de los pueblos/ que adoptan las banderas implacables del vacío.”. Así también el poema “plegaria del ausente” aplica una considerable cantidad de sintagmas entre paréntesis y hasta permite filtrar el discurso directo de la voz de la madre: “descansa en paz, hijo”, algunos recursos de lo conversacional. En cuanto al poema “ciudad de neón y acrotomofilia (una miniatura)”, con un sugerente epígrafe de Enrique Verástegui, se expresa casi en prosa. Los extensos versos corresponden con oraciones que dejan fluir las palabras, las imágenes, las frases, a manera de la poesía beat o, al menos, con evidentes influjos de la poesía de Eliot: “encendiste el sexto cigarrillo de la noche y comenzaste a hablar de las niñas mutiladas en Uganda. hablaste de joseph kony, del machismo imperante en aquella zona de áfrica, de los safaris de carne humana.” El poema narra (hasta expresa una conversación como *leitmotiv*) y tiene una suerte de receptor explícito, además de aplicar

-aquí sí- nombres propios y apelar a la realidad concreta en referencias directas y actuales, por ejemplo, a los gobiernos de Uganda y de Corea del Norte: “a mí me tocó hablar de experimentos humanos y los casos de canibalismo en corea del norte. pude ver que un leve temblor recorrió tus brazos desnudos cuando te conté el testimonio de aquel joven que había perdido los suyos a manos del destacamento de inteligencia de kim jong-un.”. Las leves referencias al entorno urbano acompañan el desarrollo de la acción que se concentra básicamente en la relación amorosa del yo poético y su enamorada. Con la posmodernidad que caracteriza a este periodo, Vega Jácome mezcla la escena de encuentro físico amoroso que describe la mayoría de versos del poema con las referencias bastante crudas de la realidad; combina así un discurso que podría apelar a la sublimación amorosa con los referentes políticos del inicio del poema.

Por supuesto, no se puede afirmar que todos los poemas que componen el libro mantienen un carácter conversacional. Sin duda, muchos de ellos fluyen en las coordenadas más básicas de lo conversacional como lo narrativo y la extensión de los versos, pero, como todo artista, el libro de Roy Vega presenta variaciones que evidencian una poesía abierta a multiplicidades de expresión (en los poemas “fuga surrealista con listones morados”, “pequeño ritual dionisiaco”, “concierto de flautas enfermas”, “4:30 a. m. y el insomnio se transforma en un pálido reloj de arena”, “diálogo de los oficios ciegos”, “fragmentos de un demonio azul”, entre otros), por cierto de ninguna manera conversacionales, y donde, más bien, se pueden manifestar diversas influencias, rasgo típico de la refundación de los discursos poéticos de este periodo.

Conviene cerrar este punto con una breve reflexión sobre Domingo de Ramos. Algunos críticos, como José Antonio Mazzotti (2002), proponen que el discurso de De Ramos pertenece a un ámbito más allá de lo conversacional y lo vinculan con elementos de lo neobarroco. Sin embargo, como ya se ha expuesto anteriormente, *Pastor de perros* (1993)

expresa esta variación dentro del discurso conversacional en muchos aspectos como la extensión de los versos, el carácter narrativo, la dirección a un interlocutor, el coloquialismo, entre otros. Si bien Domingo de Ramos representa una postura diferente al estereotipo conversacional, esto justamente se puede apreciar como un argumento de nuestra propuesta. La poética de De Ramos constituye una evolución de lo conversacional que en esta transformación se inclina muchas veces por un componente onírico que subjetiva a la voz poética y que procura imágenes de alucinación y de un discurso fragmentado que, probablemente, han dado pie a considerarlo un poeta neobarroco y así alejarlo de lo conversacional. Sin embargo, desde nuestro enfoque, Domingo de Ramos se erige, quizá, como el más claro ejemplo de la variación de lo conversacional entrada la década de 1990.

4.5.2.2. La línea neobarroca y el culteranismo; la exploración lírica

Una de las alternativas que tanto la crítica como los mismos poetas han reconocido como una opción de salida al círculo cerrado que lo conversacional ha impuesto en nuestra tradición, podría encontrarse en el estilo “neobarroso” o neobarroco o lo que se entiende actualmente por lo culterano. Para Maurizio Medo (2005) esta “veta culterana” resulta una espontánea respuesta a la preeminencia del “tono conversacional” desde los años sesenta. En oposición a lo conversacional, lo culterano expone la tendencia hacia lo barroco en una aproximación a lo íntimo y lo cotidiano, incluido lo metafísico. Así también lo sugiere José Carlos Yriryoyen: “Cuando la corriente conversacional se convirtió en un callejón sin salida, en un camino muerto a mediados de los años ochenta, los poetas locales tuvieron dos posibilidades claras: seguir escribiendo de la misma manera hasta ultraretorizarse o lanzarse a la aventura de la experimentación formal” (Yriryoyen, 2008, p. 11). Este ha sido, probablemente el motivo principal para que se consolide la línea neobarroca y culterana que se practicaba someramente desde el periodo

anterior o bien que se busquen experimentaciones insulares y bastante personales por esta vía.

Para Medo, lo culterano no fue un aspecto originado por los jóvenes poetas de fin de siglo, pero ubica el desarrollo de la expresión en una obra como la de Rafael Espinosa *Reclamo a la poesía* (1996), *Fin* (1997), *Geometría* (1998), *Pica-pica* (2002) y *Book de Laetitia Casta y otros poemas* (2003). Junto a este autor, se erigen Frido Martín y José Pancorvo con lo que se presenta un triunvirato al que se alinean Elio Vélez y Jorge Trujillo. De la misma manera que lo conversacional rastrea largas raíces en nuestra literatura que anteceden al tercer periodo al que caracteriza, lo neobarroco proviene desde mucho antes de este cuarto periodo.⁴²⁶

Otro joven poeta que ha reflexionado acerca de su época es Paul Guillén (2007). Para él, “la línea neobarroca no sería negación de la línea conversacional, sino que coloquialismo y barroquismo serían dos operaciones, en apariencia contrarias que, en nuestro caso, se complementan, se bifurcan y se unen en varias de estas poéticas”. Guillén extrae del artículo de Chueca (2001) aquello que para este significa una línea “no conversacional” en la nueva poesía desde los noventa: “para Chueca, lo no conversacional estaría representado por una poesía del espacio de ritualización, de un lirismo extremo o de un lenguaje que tiende al barroquismo, aunque para esta última línea solo reconozca a Gonzalo Portals, Rafael Espinosa y Alberto Valdivia” (Guillén, 2007). Guillén se anima a codificar el carácter de la poesía neobarroca a partir de una filiación bastante holgada del tan relativo concepto de posmodernidad:

⁴²⁶ Según Paul Guillén (2007): “Esta línea coloquial/conversacional en el Perú, que viene desde inicios del siglo XX con las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada o los poemas de Carlos Germán Amézaga tiene una línea de continuidad con la “Rapsodia de Manhattan” de Carlos Alfonso Ríos con una tesitura *beat* en los años 50 hasta llegar a los paradigmáticos conversacionales de la generación del 60 como Antonio Cisneros, Luis Hernández, Marco Martos e, incluso, Manuel Morales. Esta línea se extremó con los poetas de *Hora Zero* y *Kloaka* hasta llegar a los jóvenes del 90 y post-2000”. Si reparamos que la década del noventa empezó con dos vertientes básicas los grupos *Neón* y *Noble Katerva* y una continuidad neobarroca que proviene desde el tan cercano y actual Martín Adán”.

Podríamos conceputar lo neobarroco como aquello que estaría signado por la repetición, el exceso, el detalle, el fragmento, la inestabilidad, la metamorfosis, el desorden, el caos, la complejidad, la disolución, la distorsión, de la misma manera, lo posmoderno podría ser conceptuado con estos múltiples conceptos, además, de participar de la incertidumbre, la duda, la perplejidad, el vacío, la esquizofrenia, el sentido de agotamiento, la mezcla de niveles, las formas y estilos o su yuxtaposición, el gusto por la repetición y la copia, el manejo de estructuras o superficies, la mezcla en un mismo discurso de lo popular y lo culto, la desconfianza en la razón, la modernidad y su pensamiento universalista, su apuesta por el nihilismo, el anarquismo, la contradicción. (Guillén, 2007).

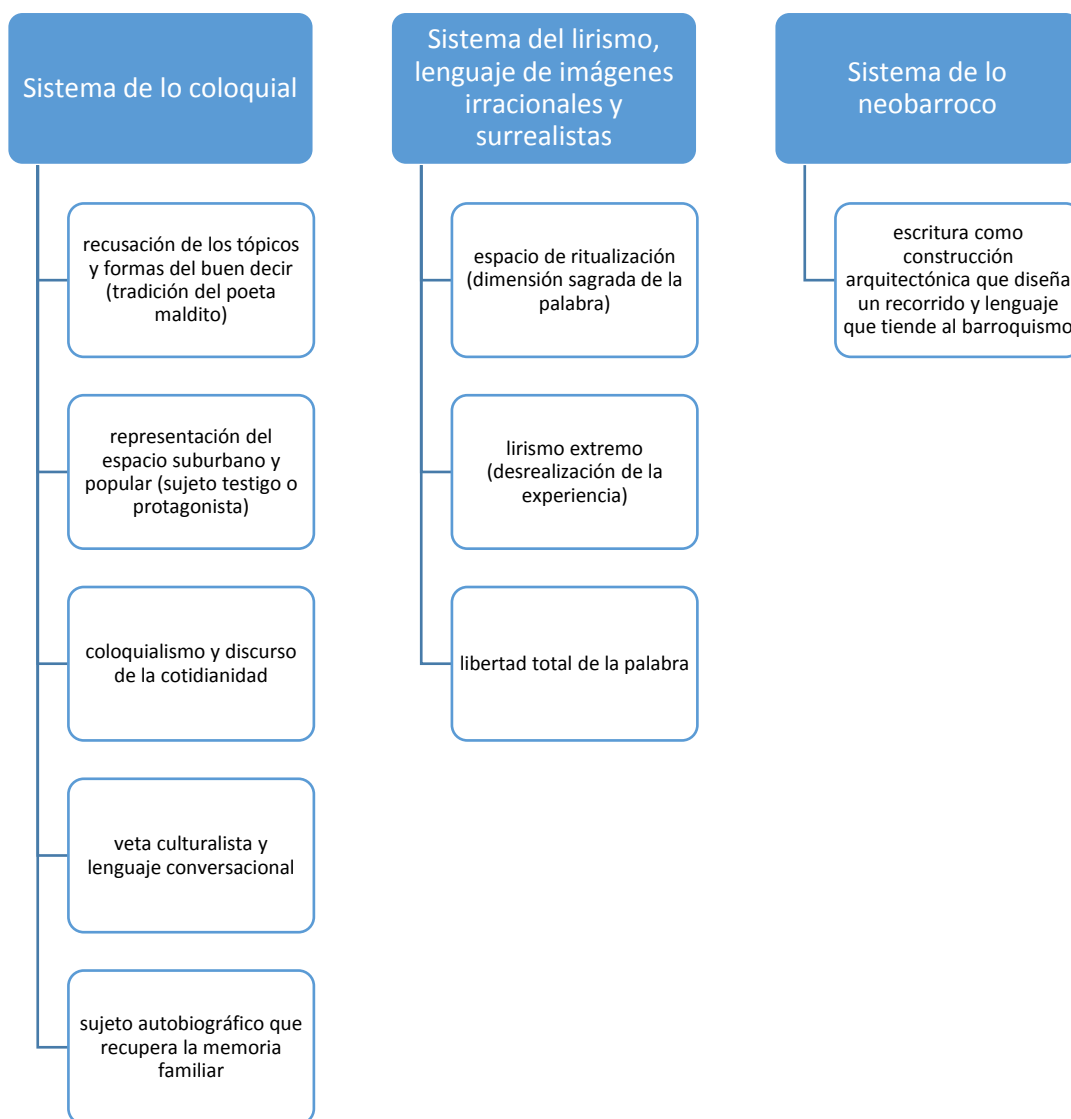
Estas características se aprecian -para Guillén- en poetas como Salomón Valderrama (*La Libertad*, 1979), Mónica Beleván (Lima, 1982), Pedro Favarón (Lima, 1978). A partir de ellos, destaca filiaciones con Andrés Piñeiro (Lima, 1967), Javier Gálvez (Chiclayo, 1966), Juan José Soto (Lima, 1965), Miguel Ángel Malpartida (Lima, 1983), Javier Morales (Áncash, 1978), Renato Gómez (Lima, 1977) y hasta con “surrealistas” como Walter Espinoza Ramírez (Lima, 1974), Edgar Saavedra (Cajamarca, 1976), Patricia Serra (Lima, 1978), Nora Puertas (Trujillo, 1988), Denisse Vega Farfán (Trujillo, 1986). En 2016, Paul Guillén publicó su antología *Agua móviles* donde reúne a 35 poetas que publicaron sus primeros libros entre los años 1978 y 2006 y que nacieron entre 1952 y 1982. Según nuestra clasificación, la antología recoge expresiones del momento residual del tercer periodo y de la emergencia de este cuarto periodo. La antología no es solamente importante para nuestra investigación debido a la muestra que expone, sino por el contenido del prólogo que procura ser un manifiesto de la interpretación que Guillén expresa acerca del devenir de la poesía peruana actual que mantiene algunos contactos con nuestro trabajo. Lo primero que señala el autor es la necesidad de entender el sentido del canon como una representación de la tradición que, en palabras de Raymond Williams, expone lo dominante y hegemónico como reflejo de la organización cultural

que evidencia el poder de una clase específica. Por supuesto, el canon determina lo dominante central y la periferia. “Visto desde otra perspectiva, puede decir que el centro-canon-sistemático se construye en torno a lo previsible y su lectura presta atención al eje presente-pasado, y que la periferia-extrasistemático surge con lo imprevisible y que se articula en torno al eje presente-futuro” (Guillén, 2016, p. 7). Todo esto le sirve a Guillén para expresar la manera dispar como se ha periodizado la lírica peruana contemporánea: primero la etapa de los fundadores (siguiendo la perspectiva de Escobar) y, luego, las diferentes etapas que se circunscriben a las generaciones. Contra este insuficiente esquema de periodización, el poeta propone el concepto siempre polivalente de “sistema” y pretende explicar “mejor” la evolución de nuestra poesía a partir de seis “sistemas poéticos”: “1) sistema coloquial; 2) sistema del lirismo, lenguaje de imágenes irracionales y surrealistas; 3) sistema neobarroco; 4) sistema del concretismo y post-concretismo; 5) sistema de la poesía escrita en lenguas aborígenes y 6) sistema de la poesía del lenguaje” (Guillén, 2016, p. 8). Como se puede apreciar, los rótulos -en esta buena intención de clasificación- vuelven a ser relativos y a cubrir aspectos disímiles de autores o expresiones poéticas. Por supuesto, sobresale la disposición de incluir la poesía en lengua aborígena que resulta ser siempre la piedra en el zapato debido al centralismo en el sistema culto (asumido bajo la concepción de Antonio Cornejo Polar)⁴²⁷ de nuestro canon. Asimismo, Guillén no desaprovecha cada oportunidad a la mano para expresar su rechazo por la categoría “generación” que resulta inviable como se la aplica actualmente (punto de base con el que coincide nuestro trabajo).

Luego, Paul Guillén se interesa por fundamentar su propuesta y, por ello, inicia la reflexión del momento literario que convoca en relación con la postura de lo coloquial (conversacional) de Luis Fernando Chueca (2001) y la respuesta de José Carlos Yrigoyen

⁴²⁷ Del mismo autor, Guillén toma la noción de “polisistema” (Guillén, 2016, p. 22) y no de Even Zohar.

(2008) sobre el tema (debate ya consignado también en nuestro trabajo). De lo expuesto por Chueca, Guillén traduce en su categorización el reconocimiento de: “1) poetas del neobarroco; 2) poetas líricos, de lenguaje de imágenes irracionales y surrealistas; y 3) poetas coloquiales” (Guillén, 2016, p. 9). El antólogo insiste en que Chueca asuma lo hegemónico de la heterogeneidad (no exclusiva desde la década de 1990, sino desde antes) en lo coloquial, cuando el sistema neobarroco y el sistema de la poesía en quechua habían marcado ya la década de 1980. La traducción de los nueve registros o espacios propuestos por Chueca a solo tres de los sistemas de Guillén corresponde con el siguiente esquema:



En consonancia con la heterogeneidad natural de los periodos que postulamos en nuestra investigación, Guillén echa mano del concepto “copresencia de lo diferente” de José Morales Saravia para explicar la existencia de varias de estas tendencias como si fueran espirales en lugar de líneas rectas apreciadas -o, más bien, restringidas- por conceptos como lo generacional o lo cronológico. Así, un poeta naturalmente podría encontrarse en un sistema y sin contradicción, también en otro. Es el caso de Domingo de Ramos, quien se clasifica en el sistema coloquial y al mismo tiempo en el sistema de la poesía escrita en lenguas aborígenes, debido a su aporte en la cualidad de lo híbrido (Guillén, 2016, p. 24).⁴²⁸ En lugar de separar tendencias, el autor procura “aglutinar espirales de composición poética” (Guillén, 2016, p. 13). Esta intención también encontraría un ligero eco en la concepción de “diversidad” de Chueca que, para Guillén, se muestra demasiado “abierta, modulable y permeable”.

El primer sistema que se expone es el de lo coloquial que se asimila al exteriorismo y presenta tonos en lo conversacional y en lo que se reconoce como el “británico modo”.⁴²⁹ Esta es la fórmula como el autor define y reordena todas las diferentes perspectivas mostradas sobre el concepto. Con esto, se prefiere una vez más el término “coloquial” al “conversacional”. Siguiendo la presentación de la antología o la aplicación del concepto en la antología, el autor expone -de la misma opinión que la nuestra- los autores, cuyas obras, en diferentes cantidades, corresponden con el sistema coloquial: Cisneros,

⁴²⁸ Este resulta un buen ejemplo para apreciar cómo a pesar de la buena intención de Paul Guillén por encontrar alternativas de clasificación sigue cayendo en las confusiones a las que conducen inevitablemente los rótulos o las apreciaciones que pretenden reflejar una realidad multiforme y exacta. ¿Domingo de Ramos es representante del sistema de poesía escrita en lenguas aborígenes? Toda clasificación (incluso nuestra propuesta de periodización) jamás llenará todos los vacíos y mucho menos de un género tan variable en un mismo autor o poeta como la lírica. La pretensión de orientar con tendencias nos parece más que suficiente.

⁴²⁹ Para identificar el coloquialismo -semejante a la ruta en nuestra investigación- Paul Guillén sigue la exposición de Carmen Alemany y de Roberto Fernández Retamar al respecto y añade la opinión de Antonio Cornejo Polar, Paul Borgeson y, nuevamente, el planteamiento de Morales Saravia sobre el exteriorismo: sistema constitutivo de elementos como el coloquialismo, el narrativismo, el acercamiento a la novela, referencialidad, historicismo, alegorismo, subjetivismo híbrido y solidaridad con el lector. (Guillén, 2016, pp. 13-14).

Hinostroza, Lauer, Hernández, Morales, “Hora Zero”, “Kloaka”,⁴³⁰ Róger Santiváñez, Domingo de Ramos, Mariela Dreyfus. Para entender lo que Guillén propone como espirales y copresencias explica a otros autores de la antología que comparten la línea coloquial, pero solo en algunos aspectos y variantes: Enrique Sánchez Hernani, Domingo de Ramos, Victoria Guerrero, Oswaldo Chanove, Pedro Granados, Patricia Alba, Tilsa Otta, Xavier Echarri, Jorge Frisancho, José Carlos Yrigoyen, Manuel Fernández, Eduardo Chirinos, Iván Suárez Morales, Miguel Ildefonso. Todas las explicaciones sobre las aproximaciones de estos poetas a lo coloquial son más que evidentes si se asumiera el marco más holgado de periodo. Debido a su natural heterogeneidad, el periodo asume los matices de la aproximación a lo coloquial sin necesidad de estas explicaciones acerca de precisiones como, por ejemplo, que Oswaldo Chanove se encuentra dentro de lo coloquial, pero a partir de lo irónico y lo paródico en sus poemas.

De la misma manera, Paul Guillén procede con la explicación de sus demás sistemas y representantes en la antología: “lirismo, lenguaje de imágenes irracionales y surrealistas” (influencia simbolista y surrealista, con tendencia al hermetismo, al manejo del ritmo, además de la conciencia del lenguaje y del libro como unidad), “concretismo y post-concretismo” (evidente influencia de la poesía concreta el grupo “Noigandres” de Haroldo de Campos, entre otros; preeminencia de la palabra sobre el verso, espacialidad y elementos visuales), “poesía escrita en lenguas aborígenes” (centrado en la poesía quechua -contemporánea- que se relaciona con temas como la globalización y las migraciones) y “poesía del lenguaje” (experimentación con la noción tradicional de poema). Sobre el que precisamos detenernos es sobre el sistema “Neobarroco a la peruana” que nos convoca en este acápite. Acerca de este “sistema”, el autor explica -

⁴³⁰ Nótese el vínculo entre ambas agrupaciones: “*Kloaka* será una continuación de *Hora Zero* a nivel coloquial y a nivel de representación, pero el elemento que aportan al sistema es una cuota de expresionismo y lumpenización” (Guillén, 2016, p. 15).

asimilando, muchas veces, el texto “Poéticas emergentes en la poesía peruana” de José Morales Saravia⁴³¹ que ha sido poco estudiado por el sector académico de nuestra literatura. No se trata del neobarroco o neobarroso latinoamericano representado por la teorización de Severo Sarduy (en su ensayo “Barroco”)⁴³² y las obras de Néstor Perlongher, Roberto Echavarren o José Kozer, sino de un barroquismo que guarda ciertas similitudes con aquel.⁴³³ Nuestro neobarroco se engarza con la tradición desde los tiempos de la colonia con Juan de Espinoza Medrano y, durante la república, con Martín Adán (además de considerar algunos aspectos de *Trilce* de Vallejo y de los libros de los años 50 y 60 de Carlos Germán Belli). Guillén afirma que la explosión del neobarroco se origina durante los años setenta en nuestra lírica debido a un agotamiento de las formas coloquiales. De tal manera que Juan Ramírez Ruiz y Enrique Verástegui dejan el coloquialismo hacia una tendencia experimental que desemboca en otro estilo en obras como *Vida perpetua* (1978) y *Monte de goce* (escrito entre los años 1974 y 1975, aunque publicado recién en 1991), respectivamente. Así, el nacimiento del neobarroco se produce de la eclosión de nuevos discursos en medio de la hegemonía de lo coloquial. Se presentan hasta ahora en tres etapas.⁴³⁴ La tendencia recurrente ha sido que los poetas que

⁴³¹ Morales Saravia, José “Poéticas emergentes en la poesía peruana” en *Lhymen*, número 5, Lima, 2008, pp. 119-157.

⁴³² Sarduy (1999), tomo II, pp. 1195-1261. Ver también el texto “El barroco y el neobarroco” en Op. Cit., tomo II, pp. 1385-1404.

⁴³³ Las semejanzas y diferencias no se agotan en la breve referencia, aunque la distinción entre ambos sería la influencia de Gilles Deleuze (pliegues sobre pliegues hasta el infinito) y de Omar Calabrese (pérdida de la sistematización ordenada por la búsqueda de polidimensionalidad) para el neobarroco latinoamericano: enemigo del realismo, del lirismo sentimental y expresivo. Si el latinoamericano la tradición no ocupa un carácter determinante, sí lo es para el neobarroco peruano.

⁴³⁴ 1° etapa: José Morales Saravia, *Cactáceas* (1979), *Zancudas* (1983); Vladimir Herrera, *Del verano inculto* (1980); Magdalena Chocano, *Poesía a ciencia cierta* (1983), *Estratagema en claroscuro* (1986); Reynaldo Jiménez, *Tatuajes* (1980), *Eléctrico y despojo* (1984).

2° etapa: Mirko Lauer, *Sobre vivir* (1986), *Tropical cantante* (2000), *Alcools* (2013); José Antonio Mazzotti, *Señora de la noche* (1998), *Sakra Boccata* (2006), *Las flores del Mall* (2009), *Apu Kalipso* (2015); Róger Santiváñez, *Eucaristía* (2004), *Amastris* (2007), *Labranda* (2008), *Amaranth* (2010), *Roberts Pool Crepúsculos* (2011), *Virtu* (2012).

3° etapa: José Pancorvo, *Profeta el cielo* (1997), *Tratados omnipresentes – Perfect Windows* (2000), *Pachak Paqari* (2003), *Estados Unidos Celestes* (2006), *Amanecidas violentas de mundos* (2009); Rafael Espinosa, *Geometría* (1998), *Pica-pica* (2001), *Book de Laetitia Casta* (2003), *Verbos regulares* (2006), *El anticiclón del Pacífico Sur* (2007), *Aves de la ciudad y alrededores* (2008), *Amados transformadores de corriente* (2010), *Los hombres rana* (2012); Alberto Valdivia, *La región humana* (2000), *Patología*

experimentaron con un nuevo discurso alejado de la poesía coloquial (cuyos libros fueron considerados como “rarezas” en su momento), viraron hacia lo neobarroco. No se extraña encontrar en la antología poetas como Domingo de Ramos (con *Ósmosis*), Darwin Bedoya o Andrea Cabel, considerados en algunos puntos dentro de este sistema. De tal forma que lo neobarroco -con sus propias características- supone un vínculo original con lo coloquial -para nuestra investigación con el tercer periodo y la poesía conversacional- que plantea esta nueva forma estética como una derivación de él o, al menos, esto se podría colegir de la explicación de Guillén.

Si para Paul Guillén las raíces del neobarroco peruano se pueden rastrear en los giros que realizan dos de los poetas más conversacionales de nuestra poesía –Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz-, para Róger Santiváñez, la emergencia de este estilo también se encuentra en la necesidad de contar con otros referentes para reorientar el discurso lírico más allá de lo conversacional hegemónico. En su ponencia “Perú: Del movimiento Kloaka a la nueva poesía”, Santiváñez explica cómo desde la primera mitad de la década de 1980, cuando los poetas de “Kloaka” se encontraban a la búsqueda de una nueva expresión, surgen fuentes como César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen y Jorge Eduardo Eielson que se convirtieron en alternativas para aquellos poetas que emularon los vates desde los años sesenta: Vallejo, Parra, Cardenal, Eliot, Pound. Aunque es evidente que los “Kloakas” siguieron en la línea conversacional, resulta interesante la confesión, especialmente, de Santiváñez⁴³⁵ sobre la prioridad de asimilar otros tonos

(2000), *Entre líneas púdicas* (2008); Elio Vélez, *En el bosque* (2002), *Sansón ebanista* (2005); Rodolfo Ybarra, *Por la boca muertos* (2002), *Ruptura de heje* (2006), *El esteroscopio 500* (2011); Frido Martín, *Naufragios* (2003); Rubén Quiroz *Rotación* (2004); Jorge Trujillo, *La ironía de la rama negra* (2004); Maurizio Medo, *Manicomio* (2005), *Sparagmos* (2008), *Trastierros* (2010), *Homeless's hotel* (2012); Willy Gómez Migliaro, *Moridor* (2010), *Construcción civil* (2013), *Nuevas batallas* (2014), *Pintura roja* (2016); Pedro Favarón, *Movimiento o del amor* (2005), *Oeste oriental* (2008); Salomón Valderrama, *Amórfor* (2008), *Nigrublancu* (2010); Giancarlo Huapaya, *Polisexual* (2007), *Taller sub verso* (2011); Víctor Coral, *Poesía 2005-2010* (2010); Félix Méndez, *Ágape de espectros* (2011).

⁴³⁵ Róger Santiváñez “Perú: Del Movimiento Kloaka a la nueva poesía” ponencia leída durante el Congreso “The Poetry of the Americas” realizado en Texas University A&M, abril, 2007.

líricos: “En los días del *Movimiento Kloaka* nos interesaba llegar a un nuevo lenguaje, pero no sabíamos cómo. En mi caso personal, yo partí del citado lema de Ezra Pound, *Poetry is Speech*, para avanzar hacia los más profundos significados de dicho planteamiento” (Santiváñez, 2007). El neobarroco se convierte en “un paradigma de ruptura frontal con el Conversacionalismo”, gracias a la asimilación de *Contra natura* de Hinostroza, así como de la obra de poetas como Montalbetti, Morales Saravia y López Degregori. Estas influencias de la mano de la herencia barroca en Belli, pero, sobre todo, con la difusión de la poesía de José Lezama Lima comenzaron los lineamientos necesarios del germen de lo neobarroco peruano, según Santiváñez. Insistimos en la particularidad de que este poeta explique el peso de estas influencias, porque él mismo rinde testimonio de cómo orienta su poética en esta nueva dirección lírica.

Prosiguiendo con mi testimonio, puedo decir que la investigación en el lenguaje callejero y lumpen me llevó –por insospechada ósmosis y muchas madrugadas de fervor- a una expresión que busca iluminarse y trabajar el poema como secuencia fónica explotando sus múltiples sonoridades y aliteraciones significativas. Finalmente –y casi sin darme cuenta ya que había empezado extremando el coloquialismo- devine en un tono que ya no tenía nada que ver con la poesía conversacional. O al menos, esa es la impresión que tuve. Por esta razón, fue una muy grata experiencia descubrir en 1998 –por pura casualidad- a través de una nota en una revista de la Universidad de El Paso, la existencia del *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, en la que pude comprobar la existencia compacta de una estimulante y nueva propuesta neobarroca o neobarrosa, que allá en el lejano distrito limeño de Pueblo Libre, sentí cerca de la búsqueda en la que yo –en mi soledad peruana- había estado inmerso. Pienso que este libro es el primer anuncio contundente del fin del Conversacionalismo. Estaríamos entonces, ante las bases de otro tono para nuestra lírica: uno que ya no halla la poesía en el habla coloquial sino que se repliega en un lenguaje raro cuya sintaxis “pone a prueba los límites de la gramática lógica y secuencial” (Echavarren, Kozer, Sefamí, 427) como los firmantes del *Medusario*, refiriéndose en este caso específicamente a la poesía de Eduardo Espina, por ejemplo. Si el Conversacionalismo fue el arte poético con el que América Latina se reconoció, es decir, se descubrió ante el mundo –luego de la apropiación

que significó el modernismo rubendariano y el experimento vanguardista- el neobarroco sería la primera piedra de la edificación de dicho arte -hoy- en el contexto de nuestras sociedades continentales. Ante cierto nihilismo y el *no creer en nada* de los tiempos que vivimos, el neo barroco significaría la siempre renovada inquietud del hombre por la invención, por la creación de un mundo de palabras trabajadas –y aquí cito a Hatzfeld y su prístina definición del barroco- “algo insólito, como un imperfecto razonamiento, un extraño silogismo o una perla irregular” (Hatzfeld, 11). El vacío de la sociedad contemporánea influye enormemente en el poeta llevándolo a la sensación de algo tremendo, poderoso e inconcebible que nos rodea. De esta nada parte para su impulso de infinito. Esta tensión es barroca –o neobarroca- “una especie de intoxicación por el deseo de perderse en los abismos de lo eterno” (Hatzfeld, 12). (Santiváñez, 2007).

Esta extensa, pero necesaria, cita de Santiváñez explica una postura lúcida acerca de la constitución de lo neobarroco en nuestra lírica. En primer lugar, se confirma la asociación de lo conversacional y lo neobarroco que conforman dos importantes líneas del cuarto periodo de nuestra lírica, según nuestra propuesta. En segundo lugar, la conexión del poeta con la expresión poética, más allá de sus fronteras personales, evoca -de una lejana manera- el caso de Vallejo y su experiencia con *Trilce*, pues este libro fue escrito antes de que César Vallejo partiera del Perú y de que se instalara en el centro de la vanguardia europea; es decir, encarnó la experiencia poética de su momento. En tercer lugar, se concreta el fundamento del neobarroco en su rareza y en su extrema modulación de lo gramatical, es decir, de su materia prima el lenguaje mismo. Finalmente, se rescata el valor de la expresión neobarroca en tiempos de nihilismo posmoderno, donde este tipo de lírica encuentra una razón de ser muy importante.

Como se apreciará más adelante, en nuestro trabajo, Róger Santiváñez resulta ser una pieza clave en la evolución de nuestra lírica contemporánea. Es un poeta de tránsito entre nuestro tercer y cuarto periodo y su presencia y activa militancia poética –a pesar de su alejada estadía de nuestro país- ha dejado un sello innegable en la evolución de la

secuencia lírica peruana. Sin duda, el hecho de que Santiváñez reconozca la línea neobarroca como parte constitutiva de su obra lo hace consciente del rol que asume *Symbol* como un poemario que marca el hito de un cambio de sensibilidad poética. De tal forma que lo neobarroco, que se asocia con lo experimental del cuarto periodo, resulta un cambio de orientación de nuestra lírica que cuaja en los poetas desde la década de 1980 (“Ciertamente, se trataría de un proceso iniciado –desde diferentes perspectivas- en los años 80 y que está haciéndose en estos momentos en las también distintas poéticas de variados autores de la actualidad” [Santiváñez, 2007]),⁴³⁶ con claras expresiones en la siguiente década. Por ello, se pueden apreciar ciertos rasgos neobarrocos, más que coloquiales en el discurso fragmentado de Domingo de Ramos en su *Pastor de perros*, publicado en 1993, o rasgos neobarrocos claros en *Naufragios* de Frido Martín, publicado en 2003.

Al igual que Domingo de Ramos, Frido Martín –pseudónimo de Marco Antonio Young Rabines- estuvo involucrado en el grupo “Kloaka”, aunque no con la misma injerencia. Se animó a difundir una recopilación de sus poemas escritos en diferentes circunstancias y años bajo el título de *Naufragios*.⁴³⁷ Como se data al comienzo del libro, los poemas

⁴³⁶ Por otro lado, ¿podría aceptarse que obras como *Cactáceas* (1979) de José Morales Saravia puedan considerarse expresiones originales del neobarroco anticipado? Así podría colegirse de lo que sugiere Montalbetti al trazar una calificación entre este poemario y *Lugares prácticos* (2011) de Emilio Lafferrandier (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 76). Es muy difícil apreciar el momento exacto de la revelación del neobarroco entre nuestras expresiones líricas, pues aquello que se separe del realismo en pos de una experimentación suele tentar a la crítica a considerarlo parte de una expresión neobarroca.

⁴³⁷ Obsérvese el estilo rococó en la explicación inicial del libro: “Al lector: Estos treinta y un poemas comenzaron a escribirse, casi ellos mismos, allá por el ya lejano año de 1986, antes de que vuesa merced tuviese a bien conocer que el autor dellos imaginara, apenas doce después, hacer con los hasta entonces reunidos un libro, cuyo espectro inicial no diera a aquel ciego servidor que fui y sigo siendo el más mínimo indicio de la circunstancia que dos años después me arrojaría al libro que hoy vuesa merced abre ante sus ojos. Sobreviviente a la dicha condición es el autor del presente, cuyos dos primeros *Naufragios* dedico a vuesa merced, a quien llamaré, por mor de un recibidor, *Aysa*, pálido aunque asaz reflejo de la que hubo a sazón mi amor. Los otros *Naufragios* son para mi halladora, Gabriela, sin mor pero con amor.” (Martín, 2003, p. 9) El estilo recargado y retruécano es evidente desde que se aprecian solo tres extensas oraciones que apuntalan toda la información. El deliberado uso de expresiones como “vuesa merced” y “dellos” implica un evidente distanciamiento arcaico y, sobre todo, palabras como “mor”, el sentido de “hubo” por tener o, incluso, “asaz” acusan el cultismo que aprovecha el neobarroco en el establecimiento de su sistematización lírica en nuestros tiempos.

comenzaron a escribirse desde 1986, de modo que este ejemplo sobre Frido Martín podría confirmar la incubación de la tendencia neobarroca desde el periodo anterior.⁴³⁸ La emergencia del neobarroco se plasma, lentamente, hasta cuajar o alcanzar la visibilidad en la producción experimental de los jóvenes poetas del cuarto periodo.

Mario Montalbetti (Lauer & Montalbetti, 2004) expresa la necesidad de “un diccionario a la mano” cuando se lee este tipo de poemas. Esto evidencia el desarrollo de formas “cultistas” que nutrieron el barroco del siglo XVII. En la conversación Lauer/Montalbetti, indistintamente, los poetas neobarrocos son reconocidos como “los nuevos poetas culteranos” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 79). El cultismo alcanza también los referentes que implican –tal como lo hacía una línea gongorina del barroco clásico- un conocimiento previo no solo de palabras o términos y expresiones, sino también de datos culturales. Muchos de ellos, en consonancia con el barroco, se tratan de referentes grecolatinos. Para el caso de Martín, el desfile de referencias griegas en su poemario resulta más que evidente. Si bien el neobarroco de *Naufragios* no conduce a datos excesivamente difíciles de manejar, aportan un valor agregado a la significación de muchos poemas. Así, por ejemplo, en la primera composición “Mucho antes” que apela a un campo semántico de lo originario -a través de nombres como Mandel (¿acaso Georg Mendel?) y Drawin, en relación con la evolución, y Adán, Eva, Caín y Abel, en relación con la fe creacionista-, se insertan este tipo de informaciones previas para comprender aquello que el yo poético quiere comunicarle a Aysa: “yo ya te conocía” antes del comienzo de los tiempos. Es decir, se toma una estrofa de siete versos para expresar el vínculo eterno entre dos personajes del poema. ¿Cómo se expresa esto?; a través de las referencias de la tradición

⁴³⁸ Tal es el caso también de su contemporáneo Gonzalo Portals Zubiato (Lima, 1961), reconocido autor, ganador del premio Copé de Poesía de 1993. Tanto Portals como Martín se encuentran en la expresión neobarroca (para la crítica) y, debido a su edad, podrían pertenecer a la mal llamada generación de 1980. A pesar de compartir una tendencia posmoderna sobre la lírica, es decir, insertarse plenamente en el cuarto periodo, sus lenguajes son realmente diferentes: en Martín, más culterano, en Portals más experimental.

cultural. Los griegos desfilan en nombres como Medusa, Perseo, Atenas (en “No extrañes mis entrañas”), Menelao, Paris, Helena (en “Para menearte con holgura”), Odiseo (en “entre los tropicales mares”), Poseidón (en “A tus talones”); así como los nombres coloniales de Juana de Aragón, Carlos de Habsburgo, Taulichusco (en “Entre los fueros de una botella”), Juana la reina (en “Sextina de la cosita”); entre todas las referencias indirectas que enfatizan la tradición. Téngase en cuenta el título del libro *Naufragios*, que corresponde con un rico acervo de referencias tanto, específicamente, líricas como, en general, literarias (desde la *Odisea*, por ejemplo).

En cuanto al uso de términos cultos, el libro de Martín exuda ejemplos. Un caso interesante se encuentra en el poema “Algo así” que presenta un enmascaramiento de situaciones o acciones cotidianas tras las palabras que “conducen al diccionario”.

Algo así

No como un ángel decapitado
que besa tu collera desolada,
ni como un salteador inconcluso
hecho mil pingajos en el intento,
5 ni como una torre de alta tensión
de donde cuelgan pelucas,
ni como bezos paridos por besos
una noche que apenas es noche,
ni como fervores de ancas ebrias
10 a lomo de humanal desbocado,
ni como tus ojos donde naufrago
hecho legiones y sin par dichoso,
ni mañana ni ayer o algo así,
ni dentro ni fuera o así mismo
15 ni así, así, así, así, algo así.

De tal manera que se aprecia “collera” por collar que remite al cuello que se besa, “salteador” por ladrón que roba besos, “hecho mil pingajos” por persona maltrecha, “canoras” en relación con cantarina, “bezos” por labios carnosos (además del juego conceptual en el verso “ni como bezos paridos por besos”), “ancas” por piernas,

“humana” por propio de los seres humanos. Los juegos barrocos especulares o de oposición conceptistas, también se aprecian –además del ejemplo citado- en versos como “una noche que apenas es noche” o “ni mañana ni ayer o algo así/ ni dentro ni fuera o así mismo/ ni así, así, así, así, algo así.” Asimismo, lo enrevesado del poema se valora si se tiene en cuenta que la sintaxis, muy bien encorsetada en la puntuación, corresponde con una sola oración, que se inicia con una negación y que se exagera en la presentación de los sintagmas que la constituyen. La referencia a un estado de ánimo pasional se enmascara así en imágenes, incluso de alcance surrealista (“cuelgan canoras pelucas”), que se enrarecen en términos de un registro, sin duda, ajeno al coloquial. Sin embargo, la impronta barroca se mantiene: se trata de una exterioridad falseada del mensaje, es decir, se presta mayor atención a la forma exagerada de adornar el discurso que fluye como torrente en la única oración de este breve ejemplo.

Por otra parte, la práctica neobarroca abandona la aproximación directa o concreta con la que la poesía conversacional había logrado un acercamiento de los lectores a la poesía: “La veta culterana me parece el caso extremo de un deseo de tomar distancia frente al tono conversacional” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 81). A pesar de que se puede mantener la ironía, este lenguaje cifrado sobre cuestiones cotidianas se opone al concretismo o descripción de lo real y sumerge nuevamente a estos poemas neobarrocos en enigmas y hasta galimatías que alejan nuevamente a los lectores. Es decir, la opción vuelve a ser el hermetismo. En casos extremos, solo queda la apreciación del sonido o de la manera contemporánea como los poetas neobarrocos asumen el ritmo libremente. La consecuencia de esto confluye en la elusión de lo dialógico por “un pedestal monológico del poeta frente a la comunidad, pero a cierta distancia de ella” como lo expresa Lauer (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 81). En el caso de Frido Martín, su poemario *Naufragios* presenta una película de tul o una superficie borrosa sobre los referentes de cada poema.

Pocos textos del libro expresan directamente situaciones o descripciones de ambientes concretos de la cotidianidad. Los versos adquieren un nivel de encriptado que, aunque no resulta demasiado radical como otros poetas neobarrocos, sí se aleja de la referencia simple y de la comunicación directa con el lector modelo. En muchos de estos intentos de alejamiento, se mantiene una conexión con lo coloquial o lo criollo, de manera que se establece así una oposición de lo oscuro y lo popular que podría entenderse como una reformulación de opuestos barrocos. Es el caso de “Poema para la fosa”, donde el tema resulta evidente: la muerte, pero las referencias se enrarecen por referentes ambiguos -deliberadamente escogidos- con palabras comprensibles en contextos más directos. “Pie a tierra sobre estos cuerpos/ acecinados a buen paladar,/ que todavía apolilladas,/ ancladas naufragan/ muelas en espaldas,/ cual estelas que cielos/ no cejan en mermar.” El uso del participio “acecinados” se emplea como un juego conceptista que, por homofonía nos refiere a cuerpos asesinados en consonancia con el título referido a la fosa (común, quizá). Sin embargo, así escrito, alude al campo semántico de la sazón de las carnes, que implica una referencia ambigua de la sequedad en que se acecina/asesina una carne, en este caso, un cuerpo en una fosa. No se trata del sarcasmo cínico de saborear “a buen paladar” la muerte, sino de una designación indirecta sobre la condición de los asesinados en la fosa. La imagen de muelas ancladas en espaldas que naufragan se enrarece aún más cuando se expresa su apolillamiento como una metáfora surrealista del tiempo y la forma en que se encuentran los cuerpos muertos que se olvidan o descomponen como el cielo que merma las estelas. Decididamente, no se trata de un poema sencillo a pesar del tópico y de los sustantivos concretos que se enuncian. ¿Dónde sucede todo esto?, ¿quiénes son los que intervienen en el poema?, ¿se trata de una historia a narrar? Evidentemente, “Poema para la fosa” se aleja del exteriorismo del periodo anterior y una vez más en una sola oración “retruécana” expone la situación en un lenguaje neobarroco. En cuanto al choque entre lo

coloquial o discurso acriollado con su opuesto alturado y extraño, “Sextina de la cosita” podría considerarse un ejemplo ilustrativo. Una plausible interpretación del anhelo por la entrega física o del deseo sexual se combina entre versos bastante acriollados (“Dad vuestra cosita;/ dadla, mamacita,” o “Picadme el resorte,”) y formas alturadas de contracciones y conjugaciones de verbo españolizadas (“Sois vos la resera,/ en esta comarca” o “de la cosa vuestra/ y destos mis restos”).

Un intento por alcanzar cierta trascendencia en oposición al realismo circundante puede concebirse en algunas experimentaciones de los poetas neobarrocos: “hay un tipo de mirada poética que sostenida demasiado tiempo revela aspectos inaceptables de la realidad” (Lauer & Montalbetti, 2004, p.74). Resulta un intento interesante, porque se procura anular el contexto local, a pesar de mantener la intención de poetizar acerca de la cotidianidad o la experiencia: “decir verdades personales a través del enrejado de su abarrocado [...] Son historias de sarcasmo y decaimiento, que se abren paso bajo el peso del estilo” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 80).

Tómese en cuenta el humor y el trabajo con el ritmo en “Para menearte con holgura” que, de alguna manera, podría asumirse como ejemplo de lo que pretende explicar Mirko Lauer sobre la combinación de lo alejado de la realidad y al mismo tiempo el intento por prefigurar lo cotidiano con un discurso propio.

Para menearte con holgura

A Coco, a Klatt, a Frido

Menéalo con holgura, Menelao;
menéalo libre de Paris y de Helena;
menéalo al mediodía y con locura;
menéalo a bordo o tirando cintura;
5 menéalo sin puerto y sin fanal;
menéalo sin sirenas ni Osa Mayor;
menéalo sin ojos y a los cuatro vientos;
menéalo de rodillas y sin mear;
menéalo sin socorro ni aspavientos;
10 menéalo lo que dure esta canción;

- menéalo sentao o haciendo guardia;
menéalo, no me jodas, Menelao;
menéalo, qué delicia, tú lo sabes;
menéalo en altamar o en la montaña;
15 menéalo sin amor y sin factura;
menéalo sin pudor y sin castálidas;
menéalo llorando, que los hijos se van;
menéalo, menéalo, Menelao.

El trabajo de regularización del verso a partir de acentos se deja de lado por la repetición y el sonsonete musical que expresan las anáforas. La referencia a menear corresponde tanto con lo sexual como con la distensión en un baile (“menéalo lo que dure esta canción”) que puede aplicarse a cualquier ritmo popular. En cada verso, las referencias alejadas debido a los nombres griegos -y la historia que estos portan- contrastan con las situaciones insinuadas y la entrega al goce, incluso con apelaciones grotescas y bastante cotidianas del coloquio. Se trata de una experimentación bastante pegajosa de, más bien, una interacción de elementos de lo conversacional remodelado y efectos claros de lo neobarroco en los contrastes, en los recursos grecolatinos, en los juegos conceptuales. La posmodernidad en pleno acoge las referencias culteranas y las combina con el discurso más elemental como se aprecia con más énfasis en los últimos versos: “menéalo sin pudor y sin castálidas; [...] menéalo, menéalo, Menelao.” Se une lo popular en insinuaciones y en la misma manifestación de la canción con lo clásico y lo eminentemente mítico. ¿Es posible la asociación de los sonidos del héroe griego Menelao con el verbo y su enclítico “menéalo”? En una poesía que relativiza los conceptos, sí; en una poesía que fagocita y regurgita la actitud barroca en nuevas formas, es posible.⁴³⁹

Asimismo, se radicaliza la fragmentación de la sintaxis del discurso como alguna vez intentó el barroco clásico a través de recursos como la exageración del hipérbato. Todos

⁴³⁹ Tómense en cuenta las palabras de Gilles Lipovetsky (2014) sobre el carácter de los tiempos actuales: “Ya no hay destrucción del pasado, sino su reintegración, su replanteamiento en el marco de lógicas modernas del mercado, del consumo y la individualidad” (Lipovetsky, 2014, p. 60).

los experimentos neobarrocos de extremar artificios con el lenguaje convergen en la antigua disposición del barroco por exagerar con el discurso, recargarlo, reformularlo. En el caso de *Naufragios* esta técnica se muestra con evidente pericia: de los treinta y un versos anunciados en el libro, trece se tratan de una sola oración y no necesariamente todos ellos son breves. Los demás se debaten entre juegos de dos oraciones u oraciones que se encajan en estrofas. Todo esto, con la intención de retorcer la sintaxis de manera que en ello se centre la esencia de un discurso diferente y bastante alejado de lo que aplicamos usualmente en lo cotidiano.

Por otro lado, Mario Montalbetti presenta una interpretación sobre la experimentación con el discurso que se podría apreciar en el neobarroco. Se trata de una manera de “crear un lenguaje que él mismo fluya como fluye la realidad” (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 78). Este flujo del lenguaje se puede apreciar en la desaparición de la voz en primera persona (contra el ego de la posmodernidad), abundancia de infinitivos (en este caso, imperativos), sujetos como objetos inanimados, adjetivos como sustantivos (y viceversa), entre otros aspectos. Estos aspectos conllevan a la reinterpretación del poema como unidad poética. Este trabajo con el lenguaje se trata de “un compromiso con el oficio de la palabra” como lo asume Mirko Lauer (Lauer & Montalbetti, 2004, p. 80). Se trata de la línea experimental asociada al neobarroco. Un ejemplo para ilustrar esta idea se encuentra en el libro de Alberto Valdivia Baselli (Lima, 1977), titulado *Neomenia* y publicado en 2013. A pesar de no necesariamente cumplir con todos los requisitos arriba mencionados, el poemario se encuentra, indudablemente, en una línea del lenguaje pleno de vitalidad en sí mismo, con efectivas relaciones culturales necesarias para su interpretación. A pesar de ello, el flujo de aspectos conversacionales también se identifica en ciertos resquicios de versos (en poemas como “(Milagros) infantiles”, “No se llama Laura o los juegos de lo familiar I” o “Las perspectivas del deseo”) o en poemas enteros

(en poemas como “Educación sentimental en las calles de Lima”, “El no-poético de la poesía social” o “María reina en los colegios”). Como ya se ha reconocido desde Chueca (2001) en adelante, Valdivia Baselli es un poeta claramente experimental de la palabra misma. El título “Neomenia”, es decir, “luna nueva”, conduce indefectiblemente a este camino neobarroco experimental. Las referencias que conducen a una mezcla intertextual de diferentes tiempos y culturas son evidentes; así, en cada uno de los epígrafes que acompañan a los textos como también en la dedicatoria inicial: frases de Calderón de la Barca, Vicente Aleixandre (por partida doble), Simone de Beauvoir, Herta Müller, Lyotard, Robbe-Grillet, Martin Buber, referencias a “El evangelio según Felipe” y un texto de la mitología andina componen el crisol inicial. A estas voces, se incorpora como epígrafes específicos de algunos poemas otra cantidad variada y disímil de autores que, en muchos casos, alcanzan a filósofos o, como en el caso del que acompaña al poema “Besar con todo el cuerpo”, hace referencia a una película: *Lost in translation* de Sofia Coppola. Este es un ejemplo de las asociaciones posmodernas. Destaca, sin embargo, cada referencia deliberadamente tomada para construir el contenido de los poemas de la penúltima parte, “Selenitas o cuerpo *hanan*”, que se encuentra compuesta por poetisas peruanas (excepto por la última dirigida a Federico García Lorca): Magda Portal, Catalina Recavarren, Nelly Fonseca, Julia Ferrer, Blanca Varela, Esther Allison, Sonia Luz Carrillo, Carmen Ollé, Cecilia Bustamante, Enriqueta Beleván, Luz María Sarria, Magdalena Chocano, Patricia Alba, María Emilia Cornejo, Ana María Gazzolo, Giovanna Pollarolo, Montserrat Álvarez, Grecia Cáceres, Violeta Barrientos, Rosella Di Paolo, Giuliana Mazzetti, Rosina Valcárcel, Ana María García, May Rivas de la Vega, Marita Troiano, Otilia Navarrete,⁴⁴⁰ Doris Moromisato, Roxana Crisólogo, Mariela Dreyfus,

⁴⁴⁰ Interesante referencia a una poeta, cuya obra se ha construido durante el cuarto periodo (desde 1992 hasta 2014), sobre la base de cinco poemarios; pero que no se encuentra a tono con el espíritu radical y posmoderno que se desarrolla como hegemonía de él. Su diáfana poética contrasta con el neobarroco experimental o con el desarrollo de lo conversacional. Este es uno entre tantos ejemplos de la manera

Gladys Flores, Victoria Guerrero, Rocío Silva Santisteban, Cecilia Podestá . Se trata de un pequeño canon de la poesía peruana femenina con la que la poesía de Valdivia Baselli dialoga abiertamente. La estructura del libro permite comprender el campo semántico que pertenece a una interacción astral (especialmente de la luna) en relación con sus diversos componentes cosmogónicos que se traduce en vertiginosas imágenes de difícil decodificación, muchas veces, pero que convergen en el rol femenino. Así, las partes son cuatro: “Terrenales o cuerpo sobre *kay pacha* (cuerpo mítico)”, “Subterráneos o cuerpo dentro del *ukhu pacha* (cuerpo erótico)” -dividido en tres “fases”-, “Selenitas o cuerpo *hanan* (cuerpo trascendente)” -dividido en dos partes- y “Último menguante”.

Sobre este proyecto tan *sui generis*, cabe citar parte de los comentarios de José Antonio Mazzotti y de Róger Santiváñez que aparecen en la contratapa, pues resumen adecuadamente el carácter especial del poemario:

A través de un amplio despliegue de referencias culturales, que van desde las viejas culturas mediterráneas hasta las precolombinas, pasando por las vanguardias del siglo XX y el feminismo francés. Alberto Valdivia nos entrega una arquitectura imposible: la del camino que conduce a la conjunción del ser humano con la madre/mujer primordial, esta vez en la figura de la Luna.

[Antonio Mazzotti]

Probablemente desde el *Lunario Sentimental* de Leopoldo Lugones no se haya escrito un libro cuyo tema central gire en torno del plateado satélite. Lunático posmoderno, *Neomenia* está escrito con autoconsciente y autorreflexivo conocimiento: los conceptos míticos -cashinawa, guaraní, ibero, cananeo...- sobre la luna son trabajados con verso preciso, en un viaje que desemboca en la mujer como símil seleno, principiando por la madre -hermoso poema inicial- [...] Luego la hermana -compañera de juegos infantiles- y, finalmente, los amores del poeta. [Róger

Santiváñez]

bastante subjetiva y relativa con la que se constituye la consagración de los poetas del cuarto periodo (y de los otros, por cierto) en el canon, que relega algunas propuestas ecuanímes.

En sí mismo, donde se hincue, el poemario resume un concepto neobarroco en sí mismo; sin embargo, traemos a colación un solo poema para graficar este aspecto, ya que no siempre el lenguaje se muestra recargado o lleno de artificios como en el caso de Frido Martín. En “El retorno no es eterno”, algunos recursos neobarrocos que se despliegan en todo el libro representan señales de una reforma en la composición lírica. El título corresponde con un juego de palabras casi como anagrama: por un lado, el sintagma “El retorno” y por otro, el sintagma: “no es eterno”. Vocales y consonantes se reordenan con ciertas variantes. Al título, lo secunda un epígrafe de la poeta barroca mexicana Sor Juana Inés de la Cruz sobre el engaño de los sentidos, típico tema barroco. El poema se despliega en una irregular combinación de oraciones (y, por cierto, de versos) largas y cortas. Se inicia con un infinitivo: “Regresar”, pero se cambia a un rebote entre el destinatario y el yo poético: “Tu rostro y mis ojos. Tus manos/ mi secreto”. El tiempo, los espacios, la música se animizan en los sujetos que protagonizan el poema; sujetos como objetos inanimados, tal como lo planteaba Montalbeti. La dualidad y la triada se abren paso en un juego conceptual que apela a la diversidad interpretativa y que culmina en un desarrollo de una exageradamente extensa y recargada oración que ocupa muchos versos, del undécimo al trigésimo cuarto y último (nótense, con ello, los cambios, retornos y giros de ideas que se agudizan en los versos 19, 20 y 21, y que quizá apelen al título):

El retorno no es eterno

Éste que ves, engaño colorido
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores,
es cauteloso engaño del sentido.
Sor Juana Inés DE LA CRUZ

Regresar. Tu rostro y mis ojos. Tus manos
mi secreto. El tiempo retorna en sus cuerpos
ágiles y pesados / impronta de música y perfume
de años atrás
5 de fracasos apagados o mudos.
Que dialoguen los espacios en donde fuimos dos.

Que se interiorice la música en donde no estaban solos los presagios
las posibilidades del imperturbable beso
dentro de la turba de un pecho demasiado medido para tu voz.

10 Su voz. Son dos y yo solo uno.

Único combatiente de mis cuerpos batallados. Dónde miro
mi rúbrica personal en el cuerpo insólito, renovado y sospechoso
que me ofrecen las dos
en periodos de ausencia

15 presencias múltiples, ustedes, desde tantos años, el deseo

entre la tela del jean y la piel que también es sujeto
estamos en el vértice del ser que pretende no existir fuera del tiempo
renovar el sexo el deseo la memoria la erótica del perfume otro tiempo acá
este tiempo dentro otra voz lejana nosotros tres no siendo tres

20 no siendo dos

ni uno siendo en tres en este presente que nos convoca siendo presente
lleno de lo que fue, atiborrado en sus ancas y voluntad por el tiempo
descompuesto / fuera de fecha, en vencimiento
ahí, marcados nuestros cuerpos con números anacrónicos

25 llenémonos de inviabilidad / no estamos para ser consumidos

los unos a los otros / insubordinados a la memoria y a la imposibilidad
no estamos para romper límites y replantear barreras
estamos ahí, para servir a la imposibilidad de la ruta
para introducirnos en el cuerpo del otro / fuera de fecha

30 y esperar las consecuencias

una a una en el cuerpo
en el único cuerpo de los tres
pasados
de los que somos deseo perenne.

El poema se ha alejado de la cotidianidad o del recuerdo de descripciones cercanas al lector y se sumerge, más bien, en una difícil tarea hermenéutica, pues la forma del lenguaje esconde sus referentes directos en perdidas insinuaciones de la memoria. La oración final exagera la sintaxis al límite de su comprensión y reitera el protagonismo de sensaciones animadas: “ustedes, desde tantos años, el deseo/ entre la tela del jean y la piel que también es sujeto” A pesar de los marcos de deseo sexual y de cualquier manifestación de anécdota, el contenido del poema se oscurece y se enrarece por este tipo

de artilugios. ¿Qué implica que la piel y el deseo sean sujetos y alcancen una reflexión filosófica en los siguientes versos (“estamos en el vértice del ser que pretende no existir fuera del tiempo”, “ni uno siendo tres en este presente que nos convoca siendo presente”)?

La trama invisible (2013) de Cristhian Briceño (Lima, 1986) es un libro de la línea experimental que confluye en los elementos reelaborados de lo conversacional y de la erudición neobarroca. Publicado en el mismo año que *Neomenia* confirma la exploración que convoca a los jóvenes poetas del cuarto periodo por una renovación del discurso poético. La tendencia mayor del libro se orienta hacia la fluidez de la prosa poética. La carga del yo lírico y del tono confesional lo aproximan a lo conversacional; pero es evidente que no interesa mucho una descripción de lo exterior, sino de la interioridad de la voz poética (“XL” “A veces me veo escalando un cuerpo empinado y difícil, como/ si yaciera horizontal y no tuviera fin dentro de mí”), de manera que ni siquiera el lenguaje coloquial de poemas como “XXXIV” (“¡Me estoy cagando de hambre!”/ “¿Hola?, dije. Pá, ¿estás ahí? Se había perdido la comunicación. Ahora fui yo quien marcó su número. Pá, ¿vas a quererla mitad del sándwich?, le dije”) o “XXXVI” (“ni un solo triunfo que colgar en la refri”, “pero jode lo juro cómo jode el frío un estómago vacío etc”) se impone sobre el discurrir de la lírica, que más bien, se presenta una mezcla posmoderna plena de referencias cultas y de otras comunes. Jack Spicer y Paul Valéry son los primeros nombres en desfilar hasta Villon, Keats y Rubén Darío, como los últimos. En el medio, tantas diversas correspondencias reúnen a Heráclito con Chuang Tzu o Caruso, y una larga fila de autores literarios. Definitivamente, se trata de una concepción diferente de la poesía del periodo anterior, a pesar de la proximidad de base que se podría trazar con los experimentos de Enrique Verástegui, pero que siguen una dirección totalmente opuesta al excéntrico libro de Briceño. Este es un ejemplo concreto del carácter del cuarto periodo que tiene como dos pilares una reforma de lo conversacional y la exploración de lo

neobarroco. En líneas generales, *La trama invisible* es un laboratorio en que confluyen incluso formas como lo epistolar (“XXXIX”) o lo narrativo (“LXI”) que, por momentos, boicotean los límites de los géneros tradicionales y la concepción misma de la lírica.

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuradamente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, de deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto -real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza.

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (Sarduy, 1999, tomo II, p. 1252).

Para el caso de otros poetas jóvenes en este momento de nuestra lírica, se podría recoger la opinión de Roberto Valdivia acerca de los poemarios de Santiago Vera (Lima, 1987) y de Rosa Granda (Lima, 1983), titulados *El libro de las opiniones* (2014) y *Torschlusspanik* (2016), respectivamente. En ellos, se puede ubicar un lenguaje que llega al extremo de lo filosófico y científico.⁴⁴¹ La exploración en el discurso ha alcanzado a introducir en estos libros una prosa semejante a pequeños ensayos que probablemente recuerden por qué Paul Guillén reconoce los experimentos de Enrique Verástegui como una de las primeras manifestaciones de lo neobarroco. Estos ensayos con poco discurso

⁴⁴¹ Por ejemplo, en “Sobre Torschlusspanik”, incluido en el poemario, Maurizio Medo comenta: “Torschlusspanik de Rosa Granda aparece ante nosotros como una sucesión de espacios prosados -los mismos que, por su movimiento, podrían ser denominados como ‘planos’- en los cuales se urde un tejido utilizando con habilidad ciertos elementos lingüísticos propios del mundo cinematográfico con otros provenientes de la filosofía, del discurso científico y el psicoanálisis, para condensarse en un discurso que es capaz de hacernos ver lo que sucede” (Granda, 2016, p. 45).

tradicional en la poesía y, más bien, demasiado próximos a un carácter no literario y sí técnico científico, infligen nuevas relativizaciones al concepto de poesía lírica. Sobre el libro de Rosa Granda, Valdivia opina: “Uno de los tantos argumentos a favor de este libro que podría escribir es el de ser un fagocito asimilando formas y lenguajes aún no “tragados” por lo que se entiende como poesía para escribir un libro” (Valdivia, 2016). En esta misma línea se mantiene Gonzalo Portals Zubiato, en cuyo último trabajo *Voces y visiones [recogidas a la sombra del lirio]* (2015), no solo la prosa poética coquetea con el discurso no literario y con la narración, sino que los referentes se encuentran alejados de la realidad cotidiana -más próximos a la esencia de diversos conceptos de diversa índole- y no designan necesariamente una clara relación con el contenido del poema: “úngula” [relativo a la pezuña o garra de algunos animales], “Bitru” [demonio], “tragopán” [ave galliforme], “Tetipac” [lugar], “Hecaerge” [ninfa], entre otros. El libro se encuentra sumido en una atmósfera enrarecida en todos sus niveles. Por momentos, la misma sintaxis traiciona la comunicación: “No se halla Hallado fue sí un día tarde al igual que playa Mas hoy roquedales no se halla Las suaves en un tirabuzón y voces ascienden Del lado sus cabellos y ondas el mar se avista mas nada Es como si siendo en su primero o primario el mar y no la duda el fin y no la estirpe Voces como floraciones de un vapor humano o corporal voces como reducciones de carne y de hueso reducciones [...]” del poema “blanco”.

4.5.2.3. La impronta posmoderna

Posmoderno: como mínimo, la noción no es clara, remite a niveles y esferas de análisis difíciles de hacer coincidir.
¿Agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o surgimiento de una nueva fuerza renovadora? ¿Decadencia de una época sin tradición o revitalización del presente por una rehabilitación del pasado? ¿Continuidad renovada de la trama modernista o discontinuidad?

Gilles Lipovetsky
La era del vacío

La hipermodernidad no es ni el reinado de la felicidad absoluta ni el del nihilismo total.

Sébastien Charles
Los tiempos hipermodernos

Quizá sea imposible determinar el inicio preciso de aquello que entendemos filosóficamente como posmodernidad. Bajo algunos patrones a considerar, lo posmoderno puede asociarse -de alguna manera- a la actitud desarrollada en la vanguardia (después de la primera guerra mundial) debido a la relativización del concepto de arte y el interés por revolucionar radicalmente el discurso artístico apelando a lo popular y a lo “culto”, a lo tradicionalmente no aceptado como elemento constituyente de arte y lo que sí se apreciaba como tal.⁴⁴² De la misma manera, el concepto de posmodernidad podría aplicarse desde la evolución del arte durante la década de 1960 (después de la segunda guerra mundial y con la amenaza de la guerra fría) y toda la reforma contracultural que se desarrolló a partir de esta época, donde lo que prima es, nuevamente, un cuestionamiento a lo instituido junto con un comienzo del consumo masivo y la democratización de la cultura. Sin embargo, la posmodernidad comienza a ser tema de reflexión epistemológica y a divulgarse durante los años setenta para consolidarse con el libro de Jean François Lyotard, *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (1979)⁴⁴³ y, por ello, algunos aplican esta óptica recién durante la década de 1980, como

⁴⁴² Siguiendo a Daniel Bell, para Gilles Lipovetsky, en “Modernismo y posmodernismo”, cuarto capítulo de su libro *La era del vacío*, esta forma de apreciar la vanguardia, más bien, corresponde con una negación que conduce al vacío y, de tal manera, se encuentra encerrada en un principio de la modernidad (que niega la modernidad) y no de la posmodernidad. Tras el agotamiento de la vanguardia, a partir del arte propulsado durante la década de 1960, comienza a manifestarse propiamente el posmodernismo según Lipovetsky: “Manifestación artística del posmodernismo: la vanguardia ha llegado al final, se ha estancado en la repetición y substituye la invención por la pura y simple inflación. Los años sesenta son el saque del posmodernismo” (Lipovetsky, 2012, p. 119). La vanguardia no se encuentra en el rango de la posmodernidad, además, porque seguía la lógica moderna de oposición a la tradición. Se ha institucionalizado la rebelión de la modernidad que abanderó la vanguardia. En cambio, para el pensador francés, desde la década de 1960 nadie defiende más la tradición o el orden unívoco de la expresión artística, de modo que se abre el camino de la posmodernidad para el arte.

⁴⁴³ Sobre la aparición del concepto “posmodernidad” (asumida como “posmodernismo”) antes del libro de Lyotard, ver los dos primeros capítulos (“Preliminares” y “Cristalización”) de *Los orígenes de la posmodernidad* de Perry Anderson.

es el caso de Ihab Hassan, quien vinculó los principios de la posmodernidad con el arte.⁴⁴⁴ A pesar de toda esta ambigüedad sobre el origen de la posmodernidad -tan propia de su constitución plena de relatividad-, la recepción que se ha establecido sobre ella se concentra, en buena medida, en los dos hechos ya mencionados: la caída del muro de Berlín (1989) y el inicio de la disolución de la URSS (1990) que, junto con las teorías de Francis Fukuyama sobre el fin de la historia, enarbolan el tópico de los grandes relatos a la expresión posmoderna. Si bien sería cómodo establecer que la pregunta por el origen exacto de la posmodernidad no se encuentra en ninguna fecha en particular, cabe rescatar la impronta de su desarrollo en nuestra historia contemporánea durante la década de 1990. Como todas las trampas que se colocan asertivamente en los rótulos que manejan la historia y la crítica, la posmodernidad lleva el prefijo “pos” que implica una relación con lo posterior a la modernidad. Este punto de partida ya relativiza absolutamente el concepto. Habría que volver a la caracterización de la modernidad, con el ser humano como el eje desde el que se construye la historia, para comprender la posmodernidad como un cambio a partir de esta etapa o adoptar la posición de Yúdice que considera la presencia de múltiples modernidades que se conjugan en lo posmoderno -todo esto ya mencionado anteriormente- o la de Gilles Lipovetsky, para quien la posmodernidad “era evidentemente una modernidad de nuevo cuño, no una superación de esta” (Lipovetsky, 2014, p. 54). Según Lyotard, la acumulación del saber en las sociedades desarrolladas determina el poder que ellas ostentan. Es él quien asume los grandes relatos, metanarrativas o metarrelatos impuestos por la civilización occidental y quien decreta su muerte como condición posmoderna; precisamente, se fundamenta la estética de la

⁴⁴⁴ Resulta bastante sugerente la afirmación de Anderson sobre la anécdota en la que Lyotard se basa en Hassan para perfilar el concepto de posmodernidad: “La primera obra filosófica que adoptó la noción fue *La condition postmoderne*, de Jean-François Lyotard, publicada en 1979 en París. Lyotard había tomado el término directamente de Hassan. Tres años antes había intervenido en Milwaukee en un simposio organizado por Hassan sobre lo posmoderno en las artes performativas” (Anderson, 2000, p. 37).

posmodernidad sobre la caída de los cuatro grandes relatos: el metarrelato cristiano (promesa de salvación religiosa gracias a la inmolación de dios), el metarrelato marxista (feudalismo aniquilado por la burguesía; burguesía suprimida por el proletariado: estado de bienestar y plenitud sin clases sociales), el metarrelato del iluminismo (la razón dirige la historia hacia la realización humana), el metarrelato capitalista (el auge de la economía de la producción del capital y el libre mercado determinan o garantiza el bien y la prosperidad de todos los hombres).⁴⁴⁵ La posmodernidad se erige como una etapa de descreimiento de estos cuatro metarrelatos: ni la salvación religiosa ni la revolución de clases ni la razón ni la liberalización del capital conducen al sumo bien. Amoldada al neoliberalismo, a la democracia y a la globalización (tecnología y cibernética), la posmodernidad se configura como un pensamiento y una estética, al mismo tiempo, vinculados con la existencia. Ni siquiera para Lyotard se trata de una etapa posterior a la modernidad, sino de una reorientación desde dentro de la misma modernidad. Por ello, considerando un pensamiento y una estética de la posmodernidad, nuestro cuarto periodo presenta poetas que reflejan justamente esta posición crítica nuevamente descreída, “relativizadora”, cuestionadora de la historia oficial que conduce al bienestar, tal y como lo iniciaron los poetas del tercer periodo. Con comodidad estética, la posmodernidad ofrece un sustento a la experimentación más radical de aquello que no se encontraba dentro del insumo poético y, por ello, conviven, por un lado, la reformulación de lo conversacional para alcanzar la normalidad del tono coloquial como discurso poético, sin exageraciones ni replana necesariamente, y, por otro lado, lo neobarroco en la línea experimental del sentido de lo lírico. Se trata de restablecer los parámetros del sistema del discurso lírico. ¿Dónde se busca un nuevo sustrato poético? Como la posmodernidad

⁴⁴⁵ Por supuesto, estos metarrelatos y su “caída” han sido cuestionados; sobre todo, el del capitalismo que, en su amoldamiento en neoliberalismo, confirmó su capacidad de mantenerse en pie y erigirse como guía económico y político de la posmodernidad al instaurar una avasalladora cultura del consumo y de la moda.

lo establece, si los grandes relatos han sucumbido, los pequeños relatos se convierten en la alternativa. Es decir, el referente de la poesía del cuarto periodo se basará en una reformulación de lo anterior, en una exploración de la diversidad, de la relativización extrema hasta un reciclaje de lo residual; en suma, exaltará todo aquello que pertenecía a los parámetros del no relato lírico, aquello que normalmente no se consideraba poesía, más allá de la revolución técnica y conceptual a la que apuntaban los poetas del segundo periodo. La relativización extrema apunta a la fragmentación (que exacerbó el segundo periodo de nuestros poetas) y repercute como una imagen calidoscópica de la propuesta del cuarto periodo. Pareciera que cada poeta se encuentra en lo suyo y que una línea de poesía no anula a otra que ellos mismos puedan expresar. Esto manifiesta la imagen heterogénea no solo del periodo, sino de la propuesta poética misma y la dificultad para observar en qué situación se encuentra la poesía peruana (y latinoamericana actual). No se trata de una dificultad debido al poco tiempo de desarrollo de la propuesta estética, sino de la dispersión con la que esta se presenta y, tras tantos años, con la que se consolida. Ya no se encuentran los grandes libros que marcan hitos, porque ya no hay una línea que determine la hegemonía de una manifestación literaria, sino que se deben aceptar las propuestas plurales como válidas; de tal manera se entiende la diversidad, la heterogeneidad o la dispersión (con la fragmentación y la multiplicidad incluidas, con la singularidad y la particularidad incluidas) del cuarto periodo de nuestra poesía. La validación de los pequeños relatos obliga a entender la producción poética actual a partir de pluralidades y no a partir de conceptos que sean capaces de englobar la producción de estos poetas. La historia de este periodo posmoderno, entonces, no se presenta de manera dialéctica, sino como una múltiple expresión de connivencia ante la reformulación de la historia que proponen los pequeños relatos o de las expresiones poéticas que han permanecido al margen en muchos casos. El multiculturalismo y el respeto por las

minorías se encuentran paradójica e insuficientemente graficados en la posición de la poesía del cuarto periodo.

Si bien Lyotard se orientó en *La condición posmoderna: informe sobre el saber* hacia el ámbito de las ciencias, fue Frederic Jameson quien buscó una exposición del carácter posmoderno, más allá de lo político, en la estética de las artes. El libro *Teoría de la posmodernidad* (1991)⁴⁴⁶ reúne los ensayos de Jameson indispensables para comprender su posición respecto de la posmodernidad en las artes, de donde cogimos parte de nuestra argumentación sobre la poesía peruana del cuarto periodo. Basado en su observación sobre el antagonismo entre modernidad y realismo, en su percepción del cambio como ideología, en la conversión de aquello que motivó la inusual respuesta de la transgresión de vanguardia como nuevos caminos estandarizados de producción artística. Basado, en suma, en la teoría del capitalismo tardío de Ernest Mandel, Jameson plantea que se ha ingresado en un momento donde las cuestiones metafísicas han quedado relegadas gracias a la proyección de un mundo artificioso propulsado por los medios masivos de comunicación. Ante el cambio en el modo de producción en la posmodernidad, a partir de un nuevo orden económico en el capitalismo (hacia el neoliberalismo), Jameson postula a la posmodernidad como un nuevo estado de la historia, mucho más allá de un simple cambio estético. Así, plasmó esta teoría en cinco áreas: en primer lugar, una sociedad de consumo acuciada por los *mass media* y la explosión tecnológica moderna que conducían hacia un nuevo horizonte existencial de la sociedad, basado en la transformación del capital; en segundo lugar, un sujeto descentrado que presenta una nueva subjetividad anclada en el presente perpetuo (sin énfasis en la historia -como pasado- ni expectativa en el futuro -como en la modernidad-), que acorde con los adelantos modernos instituye una entronización de la simultaneidad y la tendencia

⁴⁴⁶ Para efectos de nuestro trabajo nos apoyaremos en la última edición de 2016, pero cabe repetir que fue publicado por primera vez por Duke University Press en 1991.

a la superficialidad carente de referentes claros o parámetros comunes y sólidos; en tercer lugar, la consolidación de un discurso posmoderno de las mismas artes (con ejemplos en literatura, arquitectura, cine, diseño gráfico) que conducen a una imagen cultural más amplia; en cuarto lugar, una transformación de las bases sociales hacia una aparente apertura e inclusión en la renovada estructuración social (probablemente más vulgar, menos exclusión y con más capacidad de abolir las diferencias); en quinto lugar, nuevos patrones de consumo y producción que diluye aquello “elevado” y lo “bajo” de la cultura y que, más bien, concuerda con lo amoral de la lógica del consumo y del espectáculo. Cuando en “Teorías de lo postmoderno”, Jameson afirma que “al elaborar un primer inventario de los diversos artefactos culturales que cabría muy bien caracterizar como postmodernos, sobreviene la fuerte tentación de buscar un «parecido de familia» entre estilos y productos heterogéneos; no en ellos mismos, sino en cierto impulso y estética modernistas comunes contra los que, de uno u otro modo, todos ellos reaccionan.” (Jameson, 2016, p.85) nos está ofreciendo una síntesis de lo que podemos apreciar en el cuarto periodo de nuestra poesía peruana. Si tal como lo afirman Jameson y Lyotard, la posmodernidad se asocia al dominio cultural occidental de sociedades modernas, no es indiferente que recién durante el cuarto periodo, en la década de 1990, se comience a apreciar su influencia en nuestro país y en nuestra poesía. El cambio de rumbo económico y político, casi inmediato, del gobierno de Alberto Fujimori hacia el neoliberalismo contribuyó a sentar las bases para este derrotero. Se introdujo todo el mecanismo necesario para insertar la economía y la política en el camino moderno del capital y de la libre empresa que se dirigen desde los países con sociedades capitalistas enriquecidas. No extraña que Ricardo González Vigil asuma el año 1992 -autogolpe fujimorista y modificación de la constitución hacia el orden del neoliberalismo- como inicio de lo que se podría aceptar como el inicio de la generación del 90. Desde entonces, el Perú ha

cambiado, ciertamente, pero bajo una ilusión de progreso económico que no es más que una muestra del denso espejismo que esconde la desigualdad social que impone dicho sistema. En suma, a pesar de la modernidad no alcanzada en nuestro país -donde abundan antenas, teléfonos celulares y televisores inteligentes antes que un sistema educativo eficiente y equilibrado en iguales condiciones para toda la nación- es posible hablar de posmodernidad en él y en Latinoamérica. Por ello, a pesar de que se pretenda explicar un surgimiento del carácter posmoderno desde los años sesenta, lo cierto es que nuestra percepción de él, claramente, se manifiesta con timidez desde los años noventa. No se impongan objeciones al devenir de nuestra poesía posmoderna, pues el canon -en su occidentalización y en su poca capacidad de refractarse hacia lo popular y lo vernáculo-, sobre todo en estas condiciones de globalización, refleja una realidad que, si bien no es la más óptima, es la que se erige, se acepta y se consume en estos tiempos globalizados.

Hoy en día, los sistemas de comunicación globales aseguran un grado incomparablemente mayor de penetración cultural del Primer Mundo en los que fueron el Segundo y el Tercero. En estas condiciones, la influencia de las formas posmodernas se hace ineludible: en la arquitectura de ciudades como Shangai o Kuala Lumpur, en las exposiciones de arte de Caracas o Pekín y en novelas y películas desde Moscú hasta Buenos Aires.

La influencia, sin embargo, no es necesariamente dominación. La presencia de importantes grupos de artistas o conjuntos de edificios cuyas referencias son claramente posmodernas no asegura ninguna hegemonía local. En los términos que usa el propio Jameson, siguiendo a Raymond Williams, puede ser que lo posmoderno sea solo «incipiente» y que lo moderno sea algo más que «residual». (Anderson, 2000, p. 165).

Aunque se plantee el fin de la posmodernidad debido al resurgimiento de poderes totalizantes como el terrorismo actual o la avanzada tarea de uniformidad que procura la globalización, difícilmente, la asunción de la posmodernidad como estética ha acabado. Es probable que, en la discusión filosófica próxima, se asuma que el siglo XXI ha

convocado el fin de la creencia en la posmodernidad. Después del ataque a las torres gemelas, aparentemente se ha caído en una crisis que obliga a replantear -tal y como lo motivó la caída del muro de Berlín- una interpretación de nuestro momento. Para efectos de nuestra investigación, dentro de los parámetros de la influencia sobre la poesía y desde lo literario las propuestas alternativas a la posmodernidad solo se vislumbran como especificaciones de esta. Nuevos conceptos se erigen como sepultureros de lo anterior. Así, surgen términos como “hipermodernidad” desarrollado por Gilles Lipovetsky en libros como *Los tiempos hipermodernos* (Barcelona: Anagrama, 2006) en colaboración con Sébastien Charles y, específicamente sobre reflexiones en torno a la lírica, conceptos como “postpoesía” acuñado en el libro *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (Barcelona: Anagrama, 2009) de Agustín Fernández Mallo.

En el caso de Lipovetsky, su primer libro *La era del vacío* (1983) sustenta el individualismo que ciertamente corresponde con el sustrato de la posmodernidad. Mientras que en *Los tiempos hipermodernos*, Lipovetsky define la posmodernidad como

un cambio de rumbo, una reorganización profunda del modo de funcionamiento social y cultural de las sociedades democráticas avanzadas. Auge del consumo y de la comunicación de masas, debilitación de las normas autoritarias y disciplinarias, pujanza de la individualización, consagración del hedonismo y del psicologismo, pérdida de la fe en el porvenir revolucionario, desinterés por las pasiones políticas y las militancias. (Lipovetsky, 2014, p. 54).

Según Sébastien Charles (Lipovetsky, 2014), en este texto, Lipovetsky plasma el tránsito de la modernidad a la posmodernidad sobre la base del cambio de los sistemas de represión (presentados por Foucault) al esquema de los mecanismos de persuasión de nuestros tiempos posmodernos. El conducto del cambio, de manera inobjetable, se encuentra en la moda, el hedonismo, el consumo y comunicación de masas y el

individualismo que han logrado reemplazar el principio de la punición como medida de control de la manera como se venía imponiendo tradicionalmente.

En el fondo se trata de entender que la posmodernidad se presenta bajo la forma de la paradoja y que en ella coexisten íntimamente dos lógicas, una que favorece la autonomía y otra que aumenta la dependencia. Lo importante es entender que la misma lógica del individualismo y de la disgregación de las estructuras tradicionales de normalización es la que produce fenómenos tan opuestos como el control de uno mismo y la abulia individual, la superinversión prometeica y la falta total de voluntad. Por un lado, más responsabilidad personal; por el otro más desenfreno. La esencia del individualismo es con creces la paradoja. Ante la desestructuración de los controles sociales, los individuos, en el contexto posdisciplinario, pueden elegir entre aceptarlo y no aceptarlo, entre dominarse y desmadrarse. (Lipovetsky, 2014, p. 21).

La posmodernidad es un concepto que, en principio, debería superar los valores de libertad e igualdad propulsados por la modernidad sobre la base del individuo autónomo. En ese sentido, la realización individual es la que ha socavado los pilares institucionales de la modernidad que impedían esto.⁴⁴⁷ Por ello, para Sébastien Charles las “grandes estructuras socializadoras pierden su autoridad, las grandes ideologías dejan de ser vehículos, los proyectos históricos ya no movilizan, el campo social ya no es más que la prolongación de la esfera privada” (Lipovetsky, 2014, pp. 23-24).

Aunque parezca contradictorio, los tiempos hipermodernos secundan, también, la afirmación de la sociabilidad, el voluntariado (aunque a veces dirigido también al activismo empresarial), la indignación moral (por ejemplo, ante la violencia gratuita), la valoración del amor en su escala individualista. Y, así, tampoco se trata de una

⁴⁴⁷ “El Estado retrocede, la religión y la familia se privatizan, la sociedad de mercado se impone: ya solo quedan en la palestra el culto a la competencia económica y democrática, la ambición de la técnica, los derechos de los individuos. Lo que hay en circulación es una segunda modernidad, desreglamentada y globalizada, sin oposición, totalmente moderna, que se basa en lo esencial en tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado la eficacia técnica y el individuo. Teníamos una modernidad limitada y ha llegado el tiempo de la modernidad acabada” (Lipovetsky, 2014, pp. 56-57).

idealización automática del presente como tampoco de proponer una imagen apocalíptica de nuestros tiempos. A pesar de ello, el concepto de hipermodernidad se sigue asumiendo como una radicalización del consumo (hiperconsumo) y del hedonismo (hipernarcisismo):

una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer [...] Los individuos hipermodernos están a la vez informados y más desestructurados, son más adultos y más inestables, están menos ideologizados y son más deudores de las modas, son más abiertos y más influenciables, más críticos y más superficiales, más escépticos y menos profundos. (Lipovetsky, 2014, pp. 27-29).

De tal modo que, para Charles, la hipermodernidad implica una matización de algunas cuestiones que la posmodernidad ya venía decretando, y Lipovetsky se pregunta “¿habrá algo que no sea «hiper»? ¿Habrá algo que no revele una modernidad elevada a la enésima potencia?”, como una especie de ligazón que enfatiza los vínculos en una forma de apreciar la modernidad como “pos” e “hiper”. De la misma manera, tal como se conjugan y engranan los tiempos posmodernos con los hipermodernos, se entiende la percepción de los poetas de la década de 1990 y su vínculo con los llamados post-2000. Se trata de un vínculo, más allá de una separación. De tal manera que aquello que, *grosso modo*, asumimos como el cuarto periodo de nuestra lírica involucra aspectos de la posmodernidad que podrían aceptarse, además, como parte de la hipermodernidad según la perspectiva desde la que se enfoque el fenómeno. Se traslada el goce de la posmodernidad hacia la inquietud o sentimiento de vulnerabilidad que se instala en la hipermodernidad conducida aún por la individualización, el liberalismo universal, el consumo, la comercialización y la moda, la fascinación por lo superfluo y la frivolidad, estimuladas por los medios de comunicación masiva. “Todo ha sucedido muy aprisa: el

pájaro de Minerva anunció el nacimiento de lo posmoderno mientras se bosquejaba ya la hipermodernización del mundo” (Lipovetsky, 2014, p. 55).

En cuanto al concepto de “postpoesía”, a través de este se siguen los patrones de la posmodernidad o de la hipermodernidad en una constante capacidad de reciclaje y de reinención continua de formas que relativizan aún más cualquier intento de cerrar el carácter de lo lírico en los parámetros tradicionales del concepto, revisados en el primer capítulo de nuestro trabajo. El ensayo de Agustín Fernández Mallo no solo ancla en el objeto de estudio, sino en la modificación de los métodos y de la “ciencia” misma que lo observa. En este sentido, el ensayo aborda una perspectiva posmoderna⁴⁴⁸ tanto de la lírica misma como de la crítica con la que la enfoca.

Este cambio de ciencia moderna a posmoderna en realidad no es sino el cambio que se produce cuando el objeto de estudio científico (el fenómeno) pasa, de ser considerado un objeto externo susceptible de ser desvelado, a considerarse un sujeto con entidad propia al cual solo le es posible aplicarle modelos de representación cambiante y fluctuantes, *simulaciones* y, en definitiva, una suerte de modelos poéticos; ficciones en sí mismas [...] Por decirlo claramente, la *ciencia posmoderna* entiende ya que los procesos físicos no son lineales, es decir, que si junto A y B, no obtengo el sistema A+B sino A+B+?... . (Fernández Mallo, 2009, p. 21).

Bajo la metáfora del huevo frito (la poesía) en la cocina (la crítica o los estudios que aplicarán su nueva metodología de análisis), Fernández Mallo procura renovar la epistemología teniendo en cuenta la crisis del sujeto moderno que confluye en el sujeto posmoderno. Así, los alcances de esta revolución alcanzan a considerar como poético “las

⁴⁴⁸ Nótese su apreciación de la posmodernidad en la lírica: “conviene señalar que la práctica de la poesía en la posmodernidad y actual tardoposmodernidad (o hiperrealidad, al decir de diversos teóricos) pasa también por diferentes núcleos experimentales tales como Poesía Performática o Polipoesía (Enzo Minarelli), Poesía Fónica, Videopoésía, Holopoésía (Eduardo Kac), Ciberpoesía, Spoken Word, etc., casi todas surgidas al amparo de la computación de los años 70 y 80, la cibercultura o la música concreta, en las que el poema se articula a través de metáforas creadas con imagen, movimiento, voz, recursos informáticos hipertextuales, etc.” (Fernández Mallo, 2009, p. 31).

obras completas de José Ángel Valente, Cernuda o Gil de Biedma como la teoría de la relatividad de Einstein, el *Tractatus lógico-philosophicus* de Wittgenstein, o el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. De hecho, muchos pensamos que algún día se leerá a Einstein o a Wittgenstein de la misma manera que hoy leemos a Lucrecio o a San Juan de la Cruz: pura poesía”. (Fernández Mallo, 2009, p. 20). Este es el tipo de concepciones que hace de la poesía de Enrique Verástegui una obra especialmente revolucionaria en nuestra lírica y que, probablemente, sea una de las primeras claras manifestaciones de la posmodernidad a comienzos de la década de 1970, sobre todo, desde su libro *Monte de goce*, escrito durante dicha época, pero publicado recién en 1991.

La “postpoesía” o “poesía expandida” corresponde, según su autor, con un nuevo paradigma o una nueva poética⁴⁴⁹ que va “más allá de la poesía «poéticamente correcta»” y que desarrolla sus vínculos con la ciencia y otras esferas que normalmente no interactuaban con la lírica clásica: “En la conjunción, mejor dicho, *colisión*, de estas dos características afines y simultáneamente contradictorias de la poesía y la ciencia, es donde se da un terreno suficientemente rico como para que ahí fructifique la postpoética. Solo del estado impuro puede surgir la mutación del ADN. La *zona mutante*.” (Fernández Mallo, 2009, p. 119). ¿Qué significa esto? Como las claves en las que fluye el discurso de Fernández Mallo, por momentos, se torna poco concreto y muy metafórico (“la poesía postpoética, tanto en su praxis, sus poemas, como en su teoría, teoría que, como se verá a lo largo de este libro, no existe: es la yuxtaposición y sinergia de cuanta teoría o modo

⁴⁴⁹ ¿Cuál sería el nuevo paradigma en una lógica como la siguiente?: “La poesía postpoética se presenta como un «método sin método», no como una doctrina. Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no solo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas formas verosímiles e inéditas” (Fernández Mallo, 2009, p. 37). Sin duda, una fuente como esta se instala en el ámbito de la posmodernidad. ¿Acaso no encajaría este pensamiento tan general con cualquiera de las expresiones poéticas después de la vanguardia? Aunque el autor pretende alejar la postpoesía de la posmodernidad – acabada esta última, para él, a fines de la década de 1990, “la posmodernidad ya es antigua” (Fernández Mallo, 2009, p. 49)-, se encuentra inserto en los principios y concepciones artísticas que nutren la misma posmodernidad, desde el carácter heterogéneo y diverso a la relevancia de un presente “eterno” y la impronta de los medios masivos de comunicación.

de pensamiento solucione un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética”, [Fernández Mallo, 2009, p. 34]), la postpoesía ingresa en una definición muy posmoderna de una relatividad de conceptos y argumentos que concuerda, en algunos casos, con una oposición casi experimental vanguardista, es decir, todavía moderna, de innovación empírica en constante cambio; por ejemplo, cuando explica el carácter postpoético de un ensayo donde se explican “textos poéticos a partir de combinaciones aleatorias, una especie de poesía por azar o *randomizada* ya ensayada en su día por el dadaísmo y el surrealismo; su carácter no postpoético no deriva en este caso del azar, sino de haber aparecido en una publicación estrictamente científica” (Fernández Mallo, 2009, p. 29). Así, desde un artículo como el del físico Alan Sokal (“Transgrediendo fronteras: hacia una hermenéutica transformacional de la gravitación cuántica...”) donde se expresan sinsentidos científicos, hasta la obra clásica de Lucrecio *De rerum natura*, encajan perfectamente en los marcos del concepto. En nuestro caso, la parte experimental de la poesía del cuarto periodo podría ingresar en un concepto como este. De tal manera que, al no pretender la conexión entre poesía y ciencia, estilos como los que se desarrollan en el libro *La trama visible* de Cristhian Briceño o en el poema/libro *Rotación* de Rubén Quiroz, ciertamente, no encajarían como ejemplos de esto, aunque podrían aproximarse en algunos elementos. Como ya se ha mencionado, la propuesta de Enrique Verástegui se encuentra más en consonancia con esta poética.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Ver la tabla de oposiciones entre la poesía ortodoxa española y la postpoesía (Fernández Mallo, 2009, pp. 73-74) y nótese cómo muchas de las características corresponden con la idea de posmodernidad de la que el autor quiere alejar su propuesta de postpoesía. Cuando Fernández Mallo describe esta nueva poesía en el apartado “Cultura postliteraria”, en realidad, está explicando los efectos de la posmodernidad en la poesía con el rol que juegan en ella el mercado neoliberal y el desarrollo tecnológico. En vista de sus argumentos, donde escribe “poesía postpoética” debería leerse “poesía posmoderna” con énfasis en el discurso científico. Asimismo, revisar el acápite “Colisiones en los extrarradios” para entender algunos de los elementos configuradores de esta postpoesía: 1) acceso aleatorio a listas (no secuencialidad, fragmentación e integración de diferentes partes de obras), 2) muerte del autor: falsacionismo, 3) cruce de sintaxis.

4.5.2.3.1. La diversidad y lo difuso como una poética de integración o convergencia

Si Luis Fernando Chueca ubicó la diversidad como una de las características más generales de la poesía de los años noventa, podemos basarnos en ello para expresar nuestra concordancia con esta apreciación, pero potenciado lo que se inició como una emergencia concreta de nuevos rumbos, de un nuevo sistema lírico a partir de 1991. La diversidad o heterogeneidad que se aprecia en el cuarto periodo no proviene directamente de una consecuencia de los tiempos posmodernos. Como lo afirma Octavio Paz (2014, Tomo I, p. 308), es la modernidad la que se caracteriza por la novedad y su heterogeneidad: “la modernidad está condenada a la pluralidad”. Esta apreciación de Chueca, por lo tanto, se deriva de la valoración moderna de la lírica peruana. Sin embargo, desde la perspectiva que considera un desarrollo y énfasis en los principios posmodernos que caracterizan el cuarto periodo de nuestra poesía, la diversidad se amplifica en lo difuso, porque, en este periodo -como se puede apreciar- no solo la irregularidad y lo heterogéneo definen la época o la propuesta general, sino que lo difuso, asumido como vago o impreciso, termina siendo la única regla posible para determinar parámetros donde casi resulta imposible establecer coordenadas comunes, debido a la pluralidad y a la exaltación del individualismo que alcanza la creación poética. Nuestro cuarto periodo es diverso y heterogéneo; pero, sobre todo, difuso en muchos casos. Esta cualidad de lo difuso también calza en la manera en que este cuarto periodo acepta y adapta la tradición. Ya que el concepto de lo difuso apela también a una dilatación, con una orientación posmoderna, los poetas del cuarto periodo no defienden ningún orden, sino todo lo contrario. No se condena o se rechaza la tradición lírica. Una vez más, no existe un poeta adánico, sino una secuencia que se va modificando con flujos internos de la misma literatura y externos de la realidad social, donde se manifiesta. No cabe un rechazo ni

parricidio contra generaciones anteriores, sino, más bien, una apertura a toda tendencia (sin orden ni dogmatismos).⁴⁵¹ La intertextualidad neobarroca experimental contribuye en mayor medida a entablar contacto con las referencias culturales que ofrece la tradición, además de incorporar en su desmedida exploración diferentes combinaciones de recursos. Por otro lado, asumir el aspecto posmoderno al reformular lo conversacional también resulta una muestra de la conexión con la tradición lírica. Como se aprecia, los poetas del cuarto periodo, imbuidos en la posmodernidad, pretenden integrar diferentes discursos en lugar de rechazar propuestas. Recordamos en este punto las ya citadas palabras iniciales del manifiesto del grupo “Neón”.

Hablar sobre la poesía peruana es evocar y establecerse fervorosamente en una de las tradiciones poéticas más importantes de América Latina. Desde Martín Adán hasta Antonio Cisneros, desde César Vallejo hasta José Watanabe, desde José María Eguren hasta Enrique Verástegui -algunos de sus más conspicuos representantes- la poesía peruana ha sido y es rica, profunda y singular en el concierto poético latinoamericano: una sinfonía de espléndida belleza, que si alguna característica común ha tenido, en la diversidad de sus temas, técnicas, ha sido siempre la de superar sus fronteras, aspirar a ser universal. (Alva, 2015, p. 13).

Esta actitud -muy propia del cuarto periodo- implica asumir la diversidad, la heterogeneidad -en última instancia, lo difuso- como una poética de la convergencia, de la integración. A partir de la década de 1990, los “poetas parecen haber recogido todo el abanico de posibilidades que enmarcan la producción poética nacional, desde Eguren hasta Verástegui, haciéndola confluir en una amalgama de posibilidades diversas”

⁴⁵¹ “Posmodernismo en el sentido en que ya no se trata de crear un nuevo estilo sino de integrar todos los estilos incluidos los modernos: pasamos la página, la tradición se convierte en fuente viva de inspiración al mismo nivel que lo nuevo, todo el arte moderno aparece como una tradición entre otras. Se puede deducir que los valores hasta el momento prohibidos son recuperados, al revés [del] radicalismo modernista: se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica. El posmodernismo se rebela contra la unidimensionalidad del arte moderno y reclama obras fantasiosas, despreocupadas, híbridas” (Lipovetsky, 2012, pp. 121-122).

(Selenco Vega, 2011, p. 70). Se trata de una heterogeneidad radical que tiende puentes con el pasado.

En este sentido, ¿qué representa el poemario de Alejandra del Valle (Lima, 1978), *Estrella doble* (2000), sino un diálogo con *Vida continua* de Javier Sologuren, donde la naturaleza y el discurso sucinto (sin marcas de puntuación), pero profundo hasta alcanzar lo esencial, se manifiestan de similar manera? ¿Cómo no apreciar los vínculos con Martín Adán y con Mario Montalbetti, como Víctor Coral (Lima, 1968) confiesa al final de su libro *Poesía (2005-2010)* (2010)? Apréciense la influencia deliberada o no del libro de sonetos de Xavier Abril (*La rosa escrita*) o de Martín Adán (*Sonetos a la Rosa*) en los trece poemas de “Detrás de la nada/ Delante del vacío” del libro *Rueca del insomnio* (2013) de Dany Cruz (Piura, 1983) Nótese la influencia de Pound y Eliot en José Miguel Herbozo (Lima, 1984) en *Los ríos en invierno* (2007) y su tributo a César Moro, Carlos Germán Belli, César Vallejo, Mario Montalbetti, a través de los epígrafes del libro. ¿Cómo no reconocer en *Las ciudades fantasmas* (2001) de Miguel Idefonso (Lima, 1970) la pervivencia de lo conversacional en la concreción de Lima, de Ayacucho, en lo coloquial con que afronta con su discurso todos los referentes extranjeros? Considérese el homenaje bastante sentido que realiza Victoria Guerrero (Lima, 1971) a Juan Ramírez Ruiz en “Padre”, poema que compone la parte titulada “El Muro/ Die Mauer”, de su libro *Berlin* (2011). Roberto Zariquiey (Lima, 1979) en sintonía de una reformulación de la aproximación histórica y personal -como Cisneros realizó en *Comentarios reales*- publica su *Tratado de arqueología peruana* en 2005. Los poemarios de Carlos Wertheman (Lima, 1974), *Parque* (2006), pero, sobre todo, *City* (2005) beben de la disposición espacial casi en las mismas cantidades que Oquendo de Amat. El reconocimiento de Francisco Jurado

Chueca (Lima, 1974) por Luis Hernández,⁴⁵² que se manifiesta particularmente al inicio y al final de su libro *Quisiera que sea un elefante* (2007), es un ejemplo entre los tantos⁴⁵³ jóvenes escritores que admiran lo lúdico del poeta de los cuadernos. Así, la lista de la integración de la tradición en los poetas del cuarto periodo podría extenderse, pero estos citados son simplemente ejemplos aleatorios de una realidad que ha cambiado desde la década de 1990 con los jóvenes poetas.

Heterogeneidad y dispersión de los lenguajes en una diversidad, todo ello es una forma de reinterpretar el carácter posmoderno de los poetas del cuarto periodo. Y, dentro de esta línea, se encuentra también una incorporación de textos no canónicamente vinculados a la lírica que se exagera de tal modo, que se relativiza el concepto de poesía, tal como se ha logrado hacer con el vacío conceptual de “arte moderno”. Si bien -como se ha manifestado anteriormente- esta abertura conceptual se había vuelto a poner sobre el tapete, después de las vanguardias, sobre todo, en los autores conversacionales (de donde destaca Enrique Verástegui), aún en el cuarto periodo lo radical de la experimentación o fusión de discursos mantiene la interrogante acerca de la esencia de lo lírico. Sobre esta apreciación del concepto relativizado de “lírica” en la producción de los jóvenes poetas actuales, Roberto Valdivia reflexiona:

El punto es que tal vez es la primera vez en mucho tiempo que el poema es lugar de asilamiento de tantos recursos “extraliterarios” que acaban dejando al poema en un lugar indefinido, a medio camino de “no ser poema” o no ser un algo literario. ¿Dónde queda una propuesta como la de Rodrigo Vera en *Acajo Mundo*, rara avis, libro que en vez de volcarse a imágenes o narratividades se vuelca a la destrucción y recreación de un lenguaje que no existe? (Valdivia, 2016)

⁴⁵² En su admiración por el poeta, Francisco Jurado ha publicado en colaboración, en la editorial “Esto no es Berlín”, *Gran Jefe Un Lado del Cielo* (2016), una antología de Luis Hernández que resulta ser la primera en España.

⁴⁵³ Como el de Bili Sánchez (Lima, 1974) en *Sahari* (1997).

Estos lejanos ecos de la vanguardia en pleno siglo XXI solo pueden confirmar lo que Octavio Paz sugería sobre la modernidad;⁴⁵⁴ al parecer estamos condenados, después de la vanguardia a repetirnos en formas distintas, pero carentes de una creación absolutamente original.

La primera mitad de este siglo fue un periodo de invención y creación en todas las artes. De ahí que haya sido también una época de impopularidad del arte nuevo, como lo había sido el simbolismo. [...] El arte moderno que hoy admiran cientos de miles en los museos y los libros que todos citan y compran, fueron hace apenas medio siglo el arte y la literatura de una minoría. Después de la segunda Guerra Mundial, las actividades artísticas se han multiplicado: museos, galerías, bienales, subastas internacionales, ríos de oro, océanos de publicidad. Otro tanto ocurre, aunque en escala muchísima menor, en el dominio editorial. [...] La palabra en boga: *posmodernismo*, designa a un eclecticismo. Abundan los refritos en la pintura y en las otras artes. Se me dirá que exagero. Quizá, pero hay que exagerar. Aunque las causas de esta situación son múltiples y complejas, creo firmemente que una de las principales es la transformación del antiguo comercio literario y artístico en un moderno mercado financiero. Este cambio económico coincide con otro de orden moral y político en democracias de Occidente: la conversión de los ciudadanos en consumidores. (Paz, 2014, Tomo I, p. 500).

En otras palabras, inclusive esta manera de relativizar el concepto de lírica que remitan a formas en extremo ajenas al discurso poético se encuentra en consonancia con el carácter posmoderno de estos tiempos de consumo. Quizá se pueda aludir a una idea del reciclaje de propuestas líricas que se encuentra estimulada -subliminalmente, o no- por el consumismo imperante de la posmodernidad: “el consumo es un proceso que funciona

⁴⁵⁴ “El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la *idea* de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura.

La crítica, con cierto retraso, ha advertido que desde hace más de un cuarto de siglo hemos entrado en otro periodo histórico y en otro arte. Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión «la era posmoderna». Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de *modernidad*”. (“Poesía de convergencia” de “Ruptura y convergencia” en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* Paz, 2014, Tomo I, pp. 464-465).

por la seducción, los individuos adoptan sin dudarlos los objetos, las modas, las fórmulas de ocio elaboradas por las organizaciones especializadas pero a su aire, aceptando eso pero no eso otro, combinando libremente los elementos programados” (Lipovetsky, 2012, p. 107). Y en esta libérrima concepción posmoderna de la lírica actual, circulan libros como *Hoyo 13: novela barrial* de Rafael Espinosa o *La trama invisible* de Cristhian Briceño, algunos de cuyos poemas o elementos constitutivos tensan el límite de las fronteras.

¿La poesía del cuarto periodo trae alguna propuesta absolutamente nueva y radical después de lo conversacional? No, sino una reformulación de este. ¿Alguna alternativa? El neobarroco o la experimentación. La poesía peruana de nuestros tiempos remarca su carácter posmoderno con esta compleja paradoja de no necesitar una radical novedad en el horizonte y presentarse como un cambio en el sistema. La reformulación de lo conversacional y lo neobarroco -dos pilares de la expresión de la última poesía peruana-, junto a la experimentación en el reciclaje de conceptos y contenidos líricos, refuerzan la idea de “pastiche” que desarrolla Jameson como carácter del arte posmoderno. Más allá de la entronización de lo visual, el arte posmoderno ha disminuido su capacidad de originalidad. En nuestra poesía también se aprecia un “parasitismo lúdico o solemne de lo viejo” que es la marca del pastiche para Jameson.⁴⁵⁵

El pastiche es una «parodia inexpressiva», sin impulso satírico, de los estilos del pasado. Propagándose por todas las artes, desde la arquitectura hasta el cine y desde la pintura hasta el rock, se había convertido en el sello más estandarizado de lo posmoderno. [...] la imitación de lo difunto, libre de estorbos de las normativas de construcción o los imperativos de taquilla, puede barajar a voluntad no

⁴⁵⁵ Anderson traza el efecto que esto alcanza también en las ciencias humanas, a partir de su explicación de Jameson: “Paralelamente a estos cambios en las artes, y a veces obrando directamente dentro de ellos, los discursos que se ocupaban tradicionalmente del terreno cultural han sufrido una implosión propia. Las disciplinas, antes rigurosamente separadas, de la historia del arte, la crítica literaria, la sociología, las ciencias políticas y la historia, empezaron a perder sus límites claros y a cruzarse unas con otras en unos estudios híbridos y transversales que ya no se podían asignar fácilmente a un dominio u otro” (Anderson, 2000, p. 86).

solo estilos sino incluso las épocas mismas, revolviendo y empalmando «pasados» artificiales, mezclando lo documental con lo fantástico y prodigando anacronismos. (Anderson, 2000, pp. 85-86).

4.5.2.3.2. La simultaneidad y fragmentación, inmediatez: modernidad refundada

El modo más seguro de comprender el concepto de lo posmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente.

Teoría de la postmodernidad
Frederic Jameson

Si bien el intento por superar la linealidad espacial y temporal que ciñe el discurso se encuentra -tan claramente expresada- en los albores de la modernidad lírica (Hugo Friedrich) en manifestaciones poéticas como *Una partida de dados* de Stéphane Mallarmé, la vanguardia es la que concibe una revolución contundente al respecto al apostar por la transgresión visual. ¿En qué orden, o cómo leer los “versos” de “New York” en *5 metros de poemas* de Oquendo de Amat, por citar solo un ejemplo? ¿De derecha a izquierda, de arriba hacia abajo? La poesía de vanguardia implica una revolución para afianzar el hechizo de la simultaneidad visual en la exposición del poema; es decir, para lograr la superación de las coordenadas de linealidad y sucesión que se conservan espontáneamente en la tradición poética. Recuérdese, en este sentido, el ejemplo -expuesto en el capítulo 3 de nuestra tesis, acápite “La generación del 50 (o la tercera etapa del vanguardismo en poesía peruana)”- del poema “Monólogo del habitante” de Wáshington Delgado, con el que argumentábamos la forma en que la generación del 50 corresponde, desde su propia perspectiva, con los principios renovadores del segundo periodo. Como la primera oleada de la vanguardia pretendía lograr, Delgado procura echar mano de la simultaneidad: rasgo de la modernidad. En su poema, las imágenes

propuestas giraban conceptualmente en un torbellino de simultaneidad para el lector. La poesía del cuarto periodo no aspira, sin embargo, ya a acceder a una ilusión de la simultaneidad visual o conceptual, sino que procura insertarnos en la simultaneidad a través de la yuxtaposición del discurso y el caos del contenido de los versos. Es decir, el efecto moderno de simultaneidad se reincorpora en la posmodernidad desde una experiencia de reorientación hermanada con otro recurso moderno: la fragmentación.

Por su parte, la fragmentación ha sido un signo del arte moderno. Llevada al extremo en la vanguardia, la fragmentación es un rasgo indeleble de la modernidad. De tal manera que, atrapados en una clara señal repetitiva de la modernidad del arte dentro de nuestra posmodernidad, la fragmentación continúa representándose como una apuesta para los poetas jóvenes.

El fragmento, rey de cualquier poética posmodernista [sic.] por antonomasia, es posicionado en un lugar de crítica boomerang. Los poetas en el fondo critican la pérdida de los grandes relatos y su vaciado de esperanzas fragmentarias, desde el fragmento. [...] La pregunta final podría ser qué llevó a la poesía peruana hacia su fragmentación, desmembración e hibridación y su aparente ‘pérdida como vehículo comunicativo’. [...] Si el poeta ahora es un DJ, este no es a la manera de Kenneth Goldsmith, como un mero copipasteador de fragmentos. Estaría en cambio más cercano a la figura de la ‘reescritura’ de la que habla y practica Héctor Hernández Montesinos en su poesía, la de tomar pedazos o fragmentos de un referente anterior y reposicionarlo, quebrando su sentido a la manera que prefiera el poeta. (Valdivia, 2016).

José Antonio Mazzotti, en el último capítulo de *Poéticas de flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002), alude a la última poesía (la que comienza a erigirse desde los años 80 hacia la década de 1990) bajo la “gramática de la fragmentación” que va más allá de la fragmentación entendida como elemento de la experimentación vanguardista. Se aprecia en componentes ineludibles como el sujeto esquizoide, la

simultaneidad de espacios aludidos (espacio cartográfico de dos dimensiones que se convierte en un espacio pluridimensional donde convergen tiempos y estados de conciencia), producción de sujetos alternativos y no falologocéntricos (¿voces poéticas gay y lgtb?) que ganan espacio a partir de las nuevas funciones sociales de la literatura, caída de las utopías, imaginario transnacional, entre otros aspectos. Heredado o no de los poetas anteriores, los jóvenes y no tan jóvenes del cuarto periodo explicitan estas nuevas posiciones también en sus últimas composiciones líricas. Es el caso de Rafael Espinosa, en su último libro *El vaquero sin agua en la cantimplora* (2017). Apréciense cómo fragmentos de referencias componen el poema “Gorros de mapache”:

<p>Afuera ocurre literalmente de todo. Lo menos ruidoso es el agujero de ozono recibiendo el alma de David Bowie. Quien decide 5 respirar debe atenerse al destino de un bombardero, ver gente muerta convirtiéndose en hongos alucinógenos y agradecer con un altar de escombros descubrir juntos la náusea y la piedad. 10 Adentro hay una mezcladora de cemento y adentro habito yo. Pero llegó borracho mi hijo, que anda sin trabajo y pasa las noches en discotecas de ambiente, y me pidió guardar silencio, ser un amante 15 en su sueño. Pensando que la vida es real, me puse a dibujar ciruelas en este cuaderno. Sería hermoso comerlas o acomodarlas con cuidado en una canasta. No tengo a quién 20 regalársela, si la compasión es real.</p>	<p>espacio pluridimensional donde convergen tiempos y estados de conciencia</p> <p>imaginario transnacional caída de las utopías</p> <p>sujeto esquizoide</p> <p>producción de sujetos alternativos</p> <p>espacio pluridimensional donde convergen tiempos y estados de conciencia</p>
---	--

Esta realidad múltiple o calidoscópica -tal como se presenta en el universo lírico de Espinosa- supera las proyecciones de *Pastor de perros* (1993) de Domingo de Ramos aludidas por Mazzotti. Esta práctica llega al extremo en poemas como “Sumo”, donde la ausencia de tipografía se alinea con la significación de lo fragmentario de las estrofas (si se pueden reconocer así las agrupaciones de versos):

No hay nada
el hacedor de cortinas

perdió su casa

Hay cortinas
5 detrás de la nada
nosotros
las mantenemos cerradas
escribimos porque
las células deshojan

10 Ven, tomémonos
un selfie de recuerdo
he compuesto una ternura
que no existe
y es fotografiable

15 Belleza es
cuando asesorada
por la llovizna
la nada hace prometer
a los álamos

20 Es la economía
del amo

Calla entonces
la vida inteligente
se apagan equipos
25 la venus del párpado
la estrella cae al ojo
cuando menos creía

Menos que nada

No solo el sentido discursivo queda constantemente interrumpido -práctica ya trabajada desde las vanguardias-, sino que los enunciados flotan, si se pudiera, paralelamente, en un efecto de simultaneidad de lo lírico con el que se transmite el mensaje del arte poética. Lo mismo, quizá ocurra en “Mapa de líneas”, poema donde se pretende apelar, con cierta ironía, a la cotidianidad de la modernidad actual para graficar el torbellino que nos rodea con su efecto de simultaneidad:

No como piza
No veo porno
No uso Tinder
No sé qué es Playground
5 La única vez que intenté con videojuegos
descubrí que disparar es una cualidad innata
y los dibujos animados repiten
el ciclo del predador y la víctima

No descargué Netflix

- 10** Solamente noto
en mis viajes en metro
que se requieren calzados profesionales-
por ejemplo las botas
de quienes trabajan en agroindustria-
- 15** para sostenerse y no desplomarse en llanto
sobre el vecino
cuando sentimos crearse algo perfecto
un tetraedro en nosotros
tan transparente como albúmina
- 20** y que nació nada más para perderse
y de hecho lo estamos perdiendo
aquí en la vista donde se nos regala
el fasto de un gavilán
y él aleja las nubes apenas por deporte

Por otro lado, el hábito de abrir una ventana tras otra en la computadora, la práctica recurrente del zapping, entre otras consecuencias del desarrollo tecnológico, podrían tomarse como ejemplos del reino en el que especialmente los jóvenes interactúan hoy en día: la simultaneidad. Esta idea de la velocidad de la época posmoderna (piénsese en el futurismo), al igual que su par moderno, la fragmentación se ha exaltado en la posmodernidad. En su desarrollo vertiginoso, la posmodernidad ha establecido como *modus vivendi*, el cambio, la velocidad, la ansiedad, la impaciencia, la inmediatez que ya percibían los historiadores, especialmente, desde comienzos del siglo XX. De ahí la consideración de que lo urgente ha desplazado a lo importante.

Desde los años ochenta y sobre todo en los noventa apareció un presentismo de segunda generación, sostenido por la globalización neoliberal y la revolución de las tecnologías de la información. Estas dos series de fenómenos se combinaron para «comprimir el espacio-tiempo», para sobreexcitar las lógicas del tiempo breve. Por un lado, los medios electrónicos e informáticos posibilitan las informaciones e intercambios en «tiempo real», creando una sensación de simultaneidad e inmediatez que devalúa de manera creciente las formas de la espera y la lentitud. (Lipovetsky 2014, p. 66).

Desde la disposición gráfica de algunos poemas de [MP3]. (2016) del joven poeta Roberto Valdivia (Lima, 1995), se aprecia la urgencia del discurso por mostrarse simultáneo, carácter que los artistas de la palabra han querido alcanzar desde las vanguardias o, como ya se ha mencionado, desde Stéphane Mallarmé y su *Coup de dés*. Forzar la linealidad natural de la palabra en una artificiosa simultaneidad sería hallar la cuadratura del círculo. La tipografía, la disposición de los versos, la aplicación de las barras diagonales, entre otros signos, pretenden revertir el orden lineal y natural de las palabras y de los versos tradicionales para recrear esta sensación de simultaneidad verbal. Ya Vallejo con versos en vertical como “atodastA” del “Trilce LXVIII” o algunos poemas del libro *5 metros de poemas* de Oquendo de Amat han dejado muestras de esta disposición del espacio, a la que Valdivia procura aspirar con recursos formales, además de la cantidad de referencias fragmentarias que logran el efecto vertiginoso de la simultaneidad en varios de sus poemas. Uno de los casos más elocuentes es el de “Today is the greatest day of all my life/ AH1N1”.

Son días felices
Hemos cargado con la ilegalidad de nuestros uniformes
Delante de serenos y carros de policía
Vamos por las calles desiertas

Afuera las noticias son brutalmente interesantes
Abro mi libro La Peste, CAMUS
Y el locutor de radio es súbitamente un heraldo mortal- agita su labio superior
muerde- rememora la peste de la gripe española- rememora un poblado de inuits arrasado por
un microorganismo- liviano- más liviano- que el aire

Apollinaire murió de Gripe española
En el libro de colegio su vida resumida en 5 líneas/

NACÍO EN 1880
RECHAZADO POR LOU
RECHAZADO POR MARIE
RECHAZADO POR LA LINDA PELIRROJA
MURIÓ LUEGO DE NO CASARSE

No hacemos otra cosa que reírnos de la desgracia
Nuestros brazos son fuertes y jóvenes

Avanzamos por las calles cubiertas por el silencio el miedo
Pequeños y feroces

Huevos de lagarto
Cada diez minutos pasa una mujer de largos brazos
CON UNA MASCARILLA BLANCA
Una anciana con andador
CON UNA MASCARILLA BLANCA

Una lástima para las flores
Lima es tan bella con poca gente
Noel Gallagher afirma que Lima huele a pescado
Tú afirmas que Lima sería muy hermosa con quince millones de personas menos
Doblamos el jirón de la Unión
Frescos
Y livianos

Son días felices

Primeros síntomas:
Fiebre prolongada
Náuseas
Diarrea

Los guardias pretorianos del mundo
Van dejando sus panfletos de PREVENCIÓN
Parece que los nervios de las manos asustadas logran llegar aquí
Hasta la guarida que solo nosotros conocemos
vasos acercándose al borde de la mesa
El castaño de los dientes blancos
Que muerden un geranio
Que cantan mientras cocinan
Que lloran delante de una pantalla LED

¿el Papa se pronunciará respecto a la hecatombe?
¿se procederá a degollar cerdos gallinas luego seguramente perros y gatos?
El presidente lanza su salmo por las televisoras
Los jóvenes se levantan rasgan las pantallas

Pero mejor vamos avanzando
en medio de las avenidas sin tráfico
Son días felices
percibimos la fragilidad de las cosas
Tan livianas
Que un soplido podría quebrar nuestra fuerza
Nuestra risa es el negativo
De una fotografía que podría revelarse en el peor momento
La premisa es no caer en el líquido

Sabemos que son días felices
EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA
Que corre por nuestros dedos
Que caes para siempre

Deberíamos intentar conservarlo		Apagar el reloj
La fuerza de la sensatez		Nos insta a arrancarnos los ojos Y forzar la retina
A repetir	Siempre	Esta película

Esta irregularidad o asimetría visual, en general, resulta deliberada y las frases superpuestas que brincan de un punto a otro conducen a una situación más que esquizoide, más allá de las alucinaciones y delirios de *Pastor de perros*; conducen a la sensación de inmediatez de simultaneidad de información que pulula por doquier. En el caso de [MP3], se trata de un sello característico de su lectura. Si Valdivia seguirá en esta experimentación o sumergido en el campo semántico de la música es algo que el mismo poeta decidirá; sin embargo, pareciera difícil que la energía de su joven poesía alcance otro impulso fuera de este caótico, pero claro mensaje de simultaneidad. Esta sensación de inmediatez es la consecuencia del desarrollo posmoderno de la fragmentación y de la misma simultaneidad que representan los poemas de los autores del cuarto periodo. No solo se concentra en la lírica, por supuesto, pero es en ella y su composición actual donde cobra una expresión considerable. ¿Acaso esta forma de dispersión sea el origen de la “muerte” del verso tradicional? Los jóvenes poetas del cuarto periodo se guían por la musicalidad del significante de sus expresiones y ya no por la secuencia acentual. En este sentido, muchos de ellos han perdido de vista los requerimientos del verso y dejan al azar la ruptura del contenido del texto. Esta agonía del trasfondo de la aplicación de versos se presenta, muchas veces, como un sello sugestivo de experimentaciones sobre la base del desconocimiento antes que de una verdadera intención de transgresión. Sea cual sea el motivo, la disposición hacia la inmediatez desde la simultaneidad y fragmentación radicales se aprecia con insistencia en este periodo.

4.5.2.3.3. La caída de los grandes relatos

Los medios de comunicación masiva se encargaron de proliferar el anuncio de la derrota definitiva del comunismo y difundieron una publicidad -de la mano de teorías como la de Francis Fukuyama- sobre el triunfo apabullante del capitalismo a escala global. Así comenzó en concreto uno de los cuestionamientos de los paradigmas que asumían las estructuras sociales y culturales bajo modelos totalizantes y factores determinantes. La caída de la URSS y del Muro de Berlín son solamente las imágenes que concretan el pensamiento neoliberal asolapado en la posmodernidad.⁴⁵⁶ Si bien es cierto, “la caída de los grandes relatos” suele ser tomada e interpretada de manera ligera como confirmación de los tiempos posmodernos, este postulado de Lyotard no resulta ser demasiado consecuente. En primer lugar, la religión católica y cristiana sigue jugando un rol central en la necesidad existencial de muchas personas, aunque el relato determinista de una iglesia represora ha cedido para adaptarse a los nuevos tiempos, a la par de las interpretaciones cada vez más personalizadas de sus fieles (conversar directamente con dios, no creer en la institución ciegamente, relativizar los pecados, confiar en la atuoconfesión, etcétera). Encíclicas papales que consideran el cambio climático, proliferación de sectas que cubren los vacíos de las normativas más tradicionales del cristianismo y del catolicismo, fundamentalismos encerrados en su propia doctrina: la religión de orden cristiano ofrece, en diferentes manifestaciones, un poder que se aleja de la extinción de su influencia en la sociedad y que, más bien, rediseña su injerencia de redención. En segundo lugar, la razón (sobre todo la occidental) no ha declinado, se confirma en el auspicioso “avance” tecnológico, aunque es verdad que ha perdido poder frente a lo que antes se consideró un medio y hoy en día se ha convertido en un fin: el

⁴⁵⁶ Ver la interesante interpretación que sobre las acciones del neoliberalismo hace Roberto Valdivia (2016) del poema “Frente al río Yho” de Josué R. Hipolo.

mercado. Es decir, se buscan alternativas a lo racional, pero es imposible suprimir la lógica que afianzó la ilustración. Y, aunque parezca que el marxismo ha desaparecido como doctrina, aspectos comunitarios en los órdenes de política y sociedad mantienen su pervivencia fundamental. La orientación académica del mismo Frederic Jameson sobre la posmodernidad considera las raíces marxistas de su propia propuesta de una forma bastante interesante: es una manera de desafiar a la posmodernidad desde una aproximación de origen marxista. Estos tres grandes relatos se han relativizado en lugar de “caer” y desaparecer por completo. Y si se aceptara la imagen de la caída, se encontrarían, mejor, en un levantamiento que los conduce a una transformación evidente, de acuerdo con el cambio de la sociedad en el tiempo, y, por lo tanto, se trataría, como la mayoría de aspectos en la posmodernidad, de un rediseño de sus estructuras, más que de sus principios. De tal modo que “la caída de los grandes relatos” puede asumirse como una postura de los tiempos posmodernos; pero no aceptarse, necesariamente, como una realidad absoluta en la vida posmoderna. El cuarto metarrelato lo confirma: en nuestros tiempos posmodernos, difícilmente se puede aceptar que el capitalismo “ha caído”. Todo lo contrario. La economía de mercado y la política se han dado la mano para determinar la supremacía del individualismo y del capital a través del neoliberalismo.

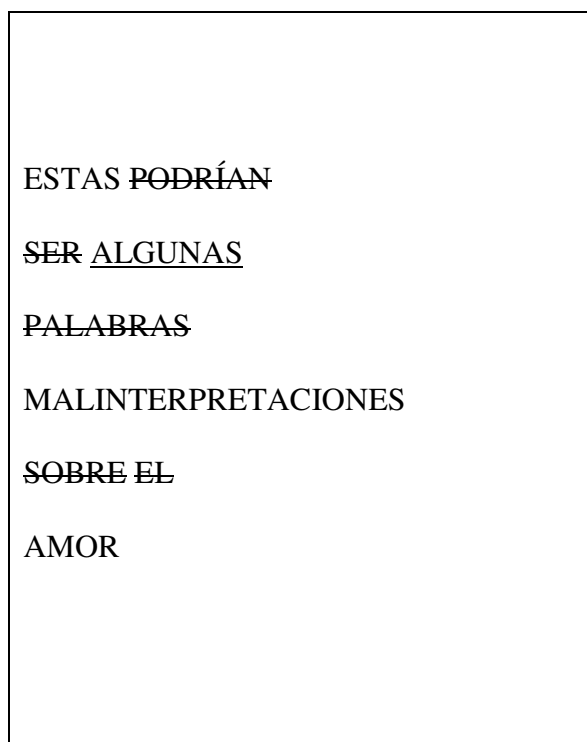
Con el abrupto cambio de coyuntura de los años ochenta, la euforia provocada por el *boom* de la era Reagan y la triunfal contraofensiva ideológica de la derecha, que culminaría con el derrumbe del bloque soviético a finales de la década, esa posición [sobre la caída del capitalismo] perdió toda credibilidad. Lejos de haber desaparecido los grandes relatos, parecía que por primera vez en la historia el mundo estuviera cayendo bajo el dominio del más grandioso de todos: un solo relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado. (Anderson, 2000, p. 48).

Por supuesto, hay otra manera de interpretar esta “incorrección” de Lyotard, especialmente en cuanto a la “caída” del gran relato del capitalismo se refiere. Adoptando la teoría de Ernest Mandel, otra es la percepción de Frederic Jameson, quien sostiene su apreciación de todo este empoderamiento del capital a través de la política neoliberal, más bien, como un “capitalismo tardío”; expresión más adecuada, quizá, que la afirmación de que el capitalismo ha caído como metarrelato que rige la vida bajo la opresión de la industria y la lucha de clases. Ni siquiera Sendero Luminoso -que llevó a la práctica una idea trasnochada de la lucha contra el capitalismo- se basó en la caída de este metarrelato. Por el contrario, de manera bastante curiosa, el neoliberalismo y la posmodernidad comienzan a sentirse con fuerza en nuestra tierra justo cuando acaba la lucha fratricida de Sendero con la caída de Abimael Guzmán en 1992. El capitalismo tardío determina -interpretado de otra manera- el comienzo de la generalización de la posmodernidad.

Bajo la idea de la relatividad de los discursos políticos, culturales, sociales, económicos y artísticos, los poetas del cuarto periodo han expresado obras no solo cuestionadoras del concepto de lírica y de sus elementos y parámetros habituales, sino que deliberadamente han insistido en un material de reciclaje que ha conseguido que la crítica tradicional levante una ceja en señal de cuestionamiento de la calidad poética. Es el caso emblemático de Abelardo Oquendo, para quien la poesía de calidad, en general, acabó durante nuestro segundo periodo, es decir, con los poetas de la generación del 50 y, luego, solamente se han destacado algunas cabezas visibles. En la entrevista que le concede a Dante Trujillo para “Buen Salvaje” (nº12, julio-agosto, 2014), se destaca su opinión al respecto: “Aquí suele regalarse el adjetivo ‘gran’. Todo buen poeta es un ‘gran’ poeta. Y no es así”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ [<https://buensalvaje.com/2014/07/15/abelardo-oquendo-aqui-suele-regalarse-el-adjetivo-gran-todo-buen-poeta-es-un-gran-poeta-y-no-es-asi/>]

Siguiendo con la analogía, el “metarrelato”, es decir, la noción inamovible y tradicional de los parámetros que determinan qué es lo lírico, flaquean o “caen” en los tiempos posmodernos de nuestro cuarto periodo. Casi como una reedición de los textos vanguardistas, el artista Leonardo Barbuy (1985) ha publicado un libro llamado *Malinterpretaciones*, sin título visible, en octubre de 2016 y que se coloca, indefectiblemente, en los estantes de poesía junto a los demás ejemplares de los poetas contemporáneos. Se trata de un sobre negro -del tamaño estándar y de la forma regular rectangular de los libros tradicionales de poesía- que se abre por la parte superior. Dentro de él se alojan una serie de 29 hojas blancas que enmarcan en sí mismas frases expresadas a modo de versos presentadas todas bajo un mismo tipo de letra –a veces, todo escrito en mayúscula; a veces, todo en minúscula- y una misma disposición como se reproduce a continuación a modo de ejemplo:



ESTAS PODRÍAN
~~SER~~ ALGUNAS
PALABRAS
MALINTERPRETACIONES
SOBRE EL
AMOR

Como se aprecia, algunas de las palabras se muestran deliberadamente tachadas como si se pudiera prescindir de ellas. El marco que rodea los versos se encuentra concebido en

el mismo diámetro y disposición en la hoja blanca. Lo interesante del poemario es que las hojas que se encuentran al interior del sobre (libro) podrían leerse separadamente, aleatoriamente, en un orden que tenga una lógica fragmentaria o no; es decir, el lector nuevamente tiene la sartén por el mango en relación con los límites de la confección de un poema. Al estar sueltas, a primera vista, no se impone un orden determinante en la consumición del contenido poético. Es más, leer o no leer las palabras cuando aparecen tachadas corresponde al criterio del lector. Entonces, se tiene entre manos un poemario que –como diría Cortázar sobre *Rayuela*- es un libro y a la vez es muchos libros. No solo la forma implica una propuesta diferente (que trabaja incluso con la sugerencia del blanco y del negro), sino que el contenido y la significación que ofrecen las cartillas (hojas sueltas) ingresan en este universo azaroso y aleatorio. A pesar de la validez de esta propuesta, el autor sí ha señalado el orden de las cartillas, porque ha colocado su numeración detrás de cada una. Es decir, el número de página -que aparece normalmente en una de las esquinas superior o inferior izquierda o derecha, normalmente, en los libros- se encuentra colocado detrás, de manera escondida, para impedir el caos de un nihilismo absoluto, pero, a la vez para permitir una reorganización o un efecto lúdico si el lector así lo estima. Dadaísmo, cubismo, vanguardia en general: Leonardo Barbuy exige los límites de nuestra concepción tradicional de un poemario. No se trata de un libro vanguardista, sino de uno posmoderno. No se atenta contra un orden, se (re)articulan los principios modernos en una relativización posmoderna de los conceptos que se manejan actualmente.

Lenguaje, temas, formas líricas, todos los constituyentes se abren con una capacidad de integración que ha prescindido de los parámetros que podrían marcar sus límites. Es el caso, también de la prosa poética. Si bien muchos jóvenes poetas se han lanzado a utilizar este recurso poético, algunos han conseguido mantener el límite entre lo narrativo y lo

poético en libros como *Hoyo 13: Novela Barrial* (2013) de Rafael Espinosa.⁴⁵⁸ No solo la especie “novela” aparece en el título, sino que las partes de la obra están consideradas como capítulos (Cap.) que en total suman 20. En efecto, cabe reconocer una historia en desarrollo; sin embargo, pareciera que la trama fluyera en versos largos premeditadamente delimitados. No se trata de una pieza narrativa del estilo épico que se sirve de los versos para cuestiones mnemotécnicas como en el cantar de gesta ni tampoco se trata de una novela en versos como el *Eugene Onegin* de Pushkin. *Hoyo 13* condensa la narración y explota el significado como si se tratase de un extenso poema narrativo: en primer lugar, poesía; luego, la historia que se narra.

Otro caso diferente, pero en la misma línea de lo narrativo, es el libro de Cecilia Podestá (Ayacucho, 1981) *La orina tibia de tu cuerpo* (2012) donde los siete títulos (¿de cuentos?) se expresan en prosa y aunque, de manera evidente, se puede apreciar una tendencia narrativa en ellos;⁴⁵⁹ sin embargo, portan un elemento fundamentado en el lirismo. De tal manera que, una vez más, nos encontramos con un texto límite, donde, entre las historias contadas, se filtran elementos líricos como en las adjetivaciones, la construcción sintáctica (patente en el sintagma mismo del título), pero, sobre todo, la alta subjetividad que, por momentos, enrarece el universo narrativo de la mayoría de historias que se encuentra desarrollada a partir de la primera persona, en especial, en el último “cuento”: “El segundo cuerpo”. A pesar de los referentes, las historias se perciben cargadas de un componente que, al igual que en la lírica, potencia la connotación. No solo las historias de por sí son extrañas, el lenguaje expresivo con las que se abordan nos conduce a momentos de alto contenido connotativo -a pesar de su relativa economía-, de modo que

⁴⁵⁸ Considerar el carácter narrativo que ya se puede apreciar en el libro *El chico que se declaraba con la mirada* (1988) de Róger Santiváñez que despliega poemas en prosa donde los argumentos se desarrollan casi como en cuentos.

⁴⁵⁹ No de manera gratuita, los narradores Guillermo Niño de Guzmán y Ricardo Sumalavia avalan el libro en la contra carátula.

la lectura se aproxima a una interpretación o decodificación semejante a la que practicamos con la poesía. Aunque concebido como un libro de narraciones, los potentes breves textos nos conducen a un espacio literario lírico experimental, sin duda.

Novela, cuento y, considerando el ya citado libro de Cristhian Briceño, *La trama invisible*, donde muchos de los textos se pueden emparentar con el testimonio, el diario o una narración confesional,⁴⁶⁰ los poetas del cuarto periodo trazan líneas endebles que pretenden abolir los límites fronterizos de conceptos y géneros. No se trata del vanguardismo del segundo periodo a partir de textos de Martín Adán con *La casa de cartón* o *Hollywood* de Xavier Abril o *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson.⁴⁶¹ Se trata de textos mismos al límite; probablemente no de proyectos en una línea de vanguardia que se oponga al inamovible orden de los géneros tradicionales. En todo caso, la conexión entre estas intenciones podría plantearse como telón de fondo o como una constatación más de la fagocitación posmoderna. Como un último ejemplo de esta constatación de la relatividad de géneros -de ninguna manera fijos o determinados en nuestra percepción actual- se presenta el libro de Juan Pablo Bustamante (Callao, 1988) *Desierto (poemas dramáticos para cuatro actores)* (2014). Como se constata en el título, la poesía ingresa transgrediendo sus límites en la esfera del teatro. La pieza está compuesta por tres actores y una actriz, quienes a partir de once escenas desarrollan una “acción” de palabras (más que de hechos concretos) que se asume como parte de una obra lírica. ¿Qué es lo que diferencia *Desierto* de una obra teatral? En primer lugar, la disposición de asumirla como un texto lírico desde el autor hasta la crítica. En segundo

⁴⁶⁰ También en este tono, y entre la prosa poética y el verso (y algunos gráficos), se encuentran Santiago Vera (Lima, 1987) con su poemario *Libro de las opiniones* (2014), Julia Wong (Chepén, 1965) con *La desmineralización de los árboles* (2014), Carlos Quenaya (Arequipa, 1984) con *La trama sorda o la nube del no saber* (2012), Víctor Ruiz Velazco (Lima, 1982) con *El fin de la poesía* (2015), todos ellos editados por “Paracaídas” que parece estimular estos libros que colocan en jaque la tradicional concepción de la poesía expresada en versos.

⁴⁶¹ Sobre el tema, remitimos al libro de Chueca (et al.) *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, donde la mayoría de obras analizadas pertenecen a los poetas del segundo periodo.

lugar, los diálogos se configuran en versos bastante sugerentes en su construcción como parte del discurso:

PERIODISTA: En otras noticias,
el color del agua está cambiando
paralelo al sudor de las bestias de la ciudad
que se han lanzado
como candidatos
a los más altos puestos del país.

HOMBRE: Y, por supuesto, ganarán.

PERIODISTA: Obviamente.
En estos tiempos
las bestias nunca pierden.
Y una vez que ganen,
los perros morirán
rascándose
todo el dinero
que perderán en virtud
de los más necesitados,
que son la escoria de la ciudad.
El lumpenproletariado.

HOMBRE: Fea palabra,
siempre descontextualizada
y mal empleada.

PERIODISTA: Por alumnos universitarios.

HOMBRE: Escoria de la sociedad.

De “Escena 6: El manejo de la información como distorsión de la realidad”

En tercer lugar, las escenas concitan una información más próxima a la sensibilidad lírica que al desarrollo de las acciones; en otras palabras, la capacidad de representación que toda obra dramática posee en potencia, en este libro, cede terreno a la connotación que los títulos de cada escena remiten a una introspección a modo de símil. Aunque *Desierto* fue puesta en “El galpón espacio” el 21 de marzo de 2014, como consta en el mismo libro, lo que se espera del texto es una performance de poesía lírica y no el desarrollo continuo de la acción a través de escenas. No se trata de teatro del absurdo ni de teatro experimental en sí mismo. Todos los elementos, incluso las detalladas acotaciones iniciales en cada

escena y las que se encuentran en medio de los diálogos, apuntan a una interpretación lírica. Se aprecia como un libro que, evidentemente, pretende probar que los géneros no son estáticos y que la fusión entre ellos permite difuminar sus fronteras.

Ahora bien, si nos restringimos solamente al contenido, “la caída de los grandes relatos” se aprecia, además, en un libro que condensa esta percepción descreída que embandera la posmodernidad: *El misoteísta* (2013) de Jorge Ernesto Centeno Vilca (Wurzburg, 1991). Se trata de la primera obra de este joven poeta peruano que, desde el título, aplica un neologismo que se podría interpretar como una suerte de fusión y derivación de los vocablos griegos: μισώ (miso = yo odio) y θεός (theos = dios) para erigir “el que rechaza al concepto de dios”. No se la debe confundir con un ateo; la voz poética asume desde su perspectiva este descreimiento que le abona el rechazo a la deidad o a la supuesta superioridad de ella sobre el hombre y sus contingencias. Si bien *El misoteísta* se ancla en su mayoría de referentes en el campo semántico de la religión o de la creencia cristiana, su cuestionamiento alcanza otros grandes relatos. El libro se plasma en cuatro partes: “Deicidio”, “Parábolas”, “Misoginia” y “Purgatorio”. En la primera parte, aparecen poemas en los que se aprecian ecos literarios claros de Onetti (“El cielo tan temido”), de Vallejo (“Dios está enfermo”), de Borges (“La usurpación”), y hasta del mismo Vargas Llosa en el empleo del título “deicida”. La mayoría de poemas gira en torno a diferentes ironías sobre la perfección de dios. Durante la segunda parte, las desacralizaciones en consonancia con la caída de los “metarrelatos”, cuestionan el absolutismo de los visionarios (“El profeta”, “El asceta”, “Antropomaquia”), de la figura de la inmaculada mujer (“La Inmaculada”) y otras perspectivas que comprometen aspectos sexuales velados por pureza religiosa o la idealización (“San José”, “El caballero y la dama”, “La princesa y las semillas”), así como la develación de “locus amenus” patrio (“Ur”) o de fraternidades efímeras (“El hermano de Adán”, “El tercer hermano”). En ellos, las

referencias mitológicas y medievales configuran un discurso metafórico bastante significativo. La tercera parte se concentra en figuras femeninas de la cultura griega, hebrea, anglosajona que simplemente proyectan reflexiones descreídas en torno al amor que se entreteje con la vida misma y los roles que los personajes suelen configurar en ella. “Purgatorio”, la última parte del libro es la más claramente ecléctica y donde se concentran las referencias y metáforas más consistentes en cuanto a una visión descreída de la realidad se refiere. Los versos hablan por sí mismos sobre esta posición: “Ya no hay cantos de sirenas/ que nos regalen un abismo.” (“Escila”); “Mas aún no era tiempo para matarse,/ tan solo para mirar por la ventana,/ ensimismarse,/ y recordar que el mundo apenas/ se creó ayer. Estos días gemelos/ tan incestuosamente paridos.// Hoy ha sido un buen día,/ mañana tampoco.” (“Miasma”); “Desde que vivo cerca de aquel cementerio/ he tomado algunas costumbres de muerto/ como jalarle los pies a los que andan vivos/ o cargar con mis sueños hasta que el café amigo/ me despoje de aquellos lamentos que no son míos” (“Nordfriedhof”). La mayoría de estos versos coinciden en una actitud, si bien no descomprometida del yo poético con su realidad, sí una visión no idealizada de ella, casi como en un desencanto, como los que cierran el poemario: “Al terminar su relato inmortal,/ abrí desafiante mis ojos ciegos/ para que cumpliera con su profecía.// Mas el cuervo se quedó distante,/ sin tinieblas que invitarme,/ y murmurándome un adiós/ que parecía una vida,/ me dejó enterrado.” (“El mausoleo”).

La caída de los grandes relatos ha constituido un buen *marketing* para el desarrollo del pensamiento posmoderno. “Las grandes certezas ideológicas se borran en favor de las singularidades subjetivas, quizá poco originales, poco creativas y poco reflexivas, pero más numerosas y más elásticas” (Lipovetsky *El imperio de lo efímero*, p. 297).⁴⁶² Vale decir que la certeza de los conceptos que abordan lo lírico se cuestionan, así como los

⁴⁶² Cfr. Lipovetsky (2014), p. 33.

discursos que aplican una mirada descreída que se incluyen en la línea del cuestionamiento tan patente en nuestra poesía desde el modernismo. “La primera modernidad era extrema por la mediación de lo ideológico-político; la siguiente lo es más aquí de lo político, en virtud de las tecnologías, los medios, la economía, el urbanismo, el consumo, las patologías individuales” (Lipovetsky, 2014, p. 59). Consecuencias finales: no se vislumbra hoy en día una cantidad de figuras poéticas de incuestionable calidad como en periodos anteriores. Probablemente, se esté creando una brecha entre la composición lírica y la capacidad de apreciarla (ya sea por la crítica como por los lectores mismos que no sean los propios poetas).

4.5.2.3.4. La decadencia y lo finisecular

Hoy, agotado, solo espero la muerte, la final consecución que me atrape en el desenlace de mi ser, mi oscura solución efímera y definitiva.

Wilver Moreno Tineo
“Vagabundo y sueño”

Por momentos, los poetas de este grupo, especialmente aquellos que perseveran en su infancia, suenan melosos, aburridos, solipsistas.

Roberto Valdivia
“Dolce stil mostro: The state that I am in.
Sobre poesía peruana joven”

Toda época se ha visto representada a partir de un espíritu que puede llegar a ser cuestionable. Esta percepción de época podría tratarse de una reducción altamente subjetiva que termina caricaturizando la complejidad de los alcances de una expresión estética que comprometa a los poetas con su forma de aceptar el mundo que viven en su momento. Sin embargo, bien vista, esta expresión manifiesta las claves de interpretación de muchos de los discursos que configuran lo hegemónico de un periodo. Es el caso, por ejemplo, del espíritu decadente, causado por una experiencia finisecular, y que ha sido

percibido antes por los románticos (tómense en cuenta los poetas malditos o simbolistas franceses o la figura afectada de Oscar Wilde en este sentido) y que se ha asimilado a través de los modernistas, vates de bisagra entre siglos. El decadentismo de Valdelomar, por ejemplo, resulta representativo de una condición que vuelve a generarse en los poetas del cuarto periodo de nuestra lírica. Sin embargo, para estos, la ponderación del poder nuclear con el que cuentan las naciones en su desarrollo armamentístico de posguerra resulta una agravante que se añade en la reflexión existencialista del siglo XX. Más allá de “Gambito de rey” de Hinostroza, mucha agua ha corrido desde la crisis de los misiles entre la URSS y EE.UU. en 1962 en Cuba y ha alimentado la “mitología” de un mundo posapocalíptico que la literatura y el cine han procurado y siguen estimulando en diferentes obras. De modo que en el cuarto periodo de nuestra lírica se puede percibir una línea no necesariamente novedosa en sí misma, sino particular justamente con un claro énfasis en la endeble condición humana: incapaz de alcanzar certezas y, por ello, precaria, amenazada realmente por una destrucción masiva. Este estado finisecular, decadente (tal vez), incierto, se agudiza con el descreimiento que procura la relatividad posmoderna, la anulación de la promesa moderna del futuro y la pretensión de vivir el presente eterno. El libro *Al norte de los ríos del futuro* (2014) de Jerónimo Pimentel (Lima, 1978) podría concebirse como una reflexión desde una perspectiva posapocalíptica: una voz poética, bastante narrativa, androide (si se puede proponer el tono) replantea las posibilidades de sobrevivir en un ambiente propicio; cabe añadir e interpretar después de la desaparición de la vida como la conocemos. Los dos primeros poemas nos ubican en este panorama impregnado de una sensación de muerte continua.

1

Vivo en un centro cínico.

Escogí el lugar con detenimiento.

2

Armé una carpa, clavé estacas y cuidé que una a una atravesaran mis pensamientos; luego cada idea sería una crucifixión y cada silencio el luto de una virgen.

Este es mi país, un territorio sin voluntad donde la intuición rige sobre las cosas.

Un sitio horrible, por cierto.

No tiene sol; una noche apenas interrumpida por gritos de pájaros y el tránsito de una opacidad a otra deja ver cuatro lunas que se ceden mutuamente el dominio de las tinieblas.

Yo, desde mi carpa, especto cada tres horas el cambio lunar.

(Las telas se abren cuando la luz del cuarto satélite refracta el amanecer del primero; días largos donde la única distracción consiste en buscar formas humanas en el juego de fosforescencias que regalan líquenes acuáticos).

El resto del tiempo esperamos que aparezca el mensajero.

Suele tomar el aspecto de Dodo; y le acompañan gansos, buitres, tornillos e insectos.

Vivo en un centro cínico.

Nadie me puede sacar de aquí.

Llego al abismo y pienso: siempre quise construir un puente, pero no sé cómo.

En otro tiempo hubiera bastado tener mucho dinero, contratar a un ingeniero o ser parte de una tribu que cada año teje y desteje una pasarela de cuerdas como ritual.

(O buscar en Internet cómo hacerlo. Pero aquí no hay ingenieros, ni computadoras, ni Internet.

Y tampoco hay puentes).

Cuando duermo, sueño que camino sobre una gran estructura de fierro sostenida por arcos que hacen las veces de columnas coronadas por frisos. No son simples motivos, son acertijos concatenados con la solución siguiente. El texto es legible aún si estoy narcotizado.

Este es el mensaje que reveló mi suelo ayer: “orden y contraorden”.

El juego de oposición no implica caos, ni anarquía, ni desconcierto; la palabra es “contraorden”.

Viejas barandas amarillas buscan retenerme a mí y a todo lo que tiende a caer. Yo tiendo a caer y conmigo cae lo que pienso.

El puente no, el puente permanece.

La altura es tan grande que el descenso funde la materia.

Abajo un océano verde.

Antes de perder la consciencia, antes de recuperarla, una pregunta me congela en la nada. ¿Qué plantas nacen en la caída? ¿Qué sueños embriagan a los que allí llegan?

La tienda se abre con Jápeto. Luz ciega, *luar*.

Mi cuerpo descansa sobre una cama de conejos muertos.

Este cruce entre la ciencia ficción y la perspectiva posapocalíptica se abre paso en una generación de poetas y público que han asimilado en diferentes e innumerables imágenes la cuestión del fin de nuestros tiempos conducidos por los ríos futuros de la tecnología y de la especulación científica. Los poetas del cuarto periodo como Jerónimo Pimentel son capaces de insuflar un discurso poético en la narratividad de una combinación de elementos del informe, la reflexión, el ensayo y la subjetividad del entorno destruido, por supuesto, de una alucinación con metáforas bastante próximas a la realidad de nuestro presente: el aislamiento, la capacidad de conocimiento, la sensibilidad, el altruismo; todo ello en relación con el perenne jaque de doble filo en que nos mantienen el “desarrollo” y el “progreso” científico y tecnológico.

Algunos días serán difíciles
paracetamol salbutamol
o este recorrido es cierto
y me encuentra salido
5 sentado sobre la vereda
escuchando el inicio de los cantos
contemplando cómo esa ventana
se cubre de polvo
creyendo que ya nadie nos espera
10 pero deseando lo contrario
y que al final del laberinto
una mano nos lleve las frutas
a las puertas del mercado
o enjuague un poco de garúa
15 sobre el borde ardido de nuestros labios.
Porque sé que al final de la espera
no existen muchas recompensas
y aunque esta voz no es la mía
es la voz de antes
20 que hablaba era más sabia sabía
se domesticaba y andaba.

Salbutamol abre las ventanas
permite que las cosas no se me hagan lejanas
salbutamol bullente
25 ámame esta noche sobre los paisajes de la locura
mientras los naufragos contemplan el naufragio
y sobre los paisajes de la locura
el dolor es una línea de plomo
sobre los bordes de los hombros
30 que se reinventa.

Este es el “último” poema del libro *La marcha del polen* (2013) de Manuel Fernández (Lima, 1976).⁴⁶³ Se encuentra en la sección IV, titulada “La oración del fin”, donde claramente se aprecia el signo del acabamiento del ser de la voz poética. Si bien la voz poética clama por la salvación en la metáfora de los medicamentos, la descripción decadente del entorno resulta más que sugerente: “ámame esta noche sobre los paisajes de la locura/ mientras los naufragos contemplan el naufragio/ y sobre los paisajes de la locura/ el dolor es una línea de plomo/ sobre los bordes de los hombros/ que se reinventa.” Locura, naufragio, dolor, plomo, sin duda reflejan el estado de decadencia que rodea la contemplación del yo lírico. Asimismo, el título no pretende determinar la posición final del texto, sino, más bien destacar este relevante significado de finitud o de consumición de su contenido.

SERMONEM AD MORTUOS

Al final de los mitos,
cuando todo se halla evaído,
encontraremos quién sabe una luz,
no no quiero
5 pertenecer más a la realidad verdadera
nin a la falsa,
por eso incendio mi cuerpo.

Sobre Josemári Recalde (Lima, 1973-2000) -y en especial por el significado consecuente que se busca encontrar entre este poema y las circunstancias finales de su vida- se ha escrito mucho. Probablemente, en algunas ocasiones, se desborden las apreciaciones extraliterarias, pero es necesario mostrar que esta perspectiva de salvación frente a un final inminente se encuentra explícita en la poesía misma, pero con un acento especial

⁴⁶³ Su libro *Procesos autónomos* (2016) aporta una interesante propuesta al buscar la fusión de las formas del ensayo académico con la poesía, en la vena de los poetas de este cuarto periodo que procuran experimentar con las fronteras de lo aceptado como lírico por la tradición. *Procesos autónomos* resulta un libro de calidad y coherencia muy logrados.

desde los años noventa.⁴⁶⁴ El poema “Sermonem ad mortuos” se trata de un canto a la conciencia del final. No solo nuevamente nos encontramos con un poema que cierra el libro (en este caso *Libro del sol*, 2000), sino que el título vuelve a aparecer explícito el mensaje: “sermón a los muertos”. Con breves, pero contundentes, versos que expresan una sola oración, la voz poética niega su permanencia y procura una conexión, acaso final, a través de un tácito encuentro con el sol que lo abrasa. Especialmente significativos resultan, en primer lugar, el circunstancial inicial que nos sitúa en el final de los mitos (atemporales de por sí); y, en segundo lugar, el neologismo “evaído”. Este último participio que explicita la manera en que se halla ese tan deleznable “todo”, nos abre las perspectivas de interpretar la raíz de significado anclado en la evasión, es decir, en la fuga, en el escape de esas dos posibilidades de realidad: la verdadera y la falsa que el lector debe ser capaz de discernir. Con un tono místico y profunda poesía, este tan citado poema de Josemári Recalde contribuye con la representación finisecular de una visión que pretende por momentos trascender ante el fin de los tiempos.

La pregunta que cabe en este punto es si se puede entender este ánimo decadente (finisecular) como una radicalización del deterioro del que ya se venía poetizando desde “Kloaka”.⁴⁶⁵ A pesar de la decadencia y del sambenito que se les ha enquistado a los jóvenes como una marca de indiferencia y apatía, la respuesta de ellos en diferentes movilizaciones tanto sociales como políticas dispersan esta imagen de inactividad y de individualismo inerte extremos. Por ejemplo, hay que considerar la participación política de los jóvenes en su papel trascendente durante las marchas contra Fujimori a fines de los años 90. Basta con mencionar el extenso poema “La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo” del poemario *Pista de baile* (1997) de Martín Rodríguez Gaona (Lima,

⁴⁶⁴ Baste como un breve ejemplo acerca de las apreciaciones sobre la poesía de Recalde, la reseña que se publica de manera virtual en “EL hablador”: [http://www.elhablador.com/resena18_5.html]

⁴⁶⁵ En esta línea, pensamos en el malditismo de Montserrat Álvarez en su *Zona Dark* donde se encuentran reminiscencias de un lenguaje coloquial, de temas urbanos y cierta cuota de descomposición.

1969) para apreciar la manera en que la poesía de este periodo asume un compromiso histórico con los asesinatos y demás cuestiones que implican una toma de posición. A pesar de existir un compromiso político, se reproduce este estado de desgana en algunos poetas del cuarto periodo más que en otros. Probablemente, estas imágenes sostengan la endeble idea de una generación X, Y, Z (millennial) que se percibe incapaz, sosa, pero que comparte este aire decadente (como ya se ha explicado) con manifestaciones anteriores.

De nada la flojera y las ganas de dejarlo todo
(Paolo de Lima)

Como por un desfiladero de nieve, abrazados al rápido vaivén
que nos destila
Calculando de antemano la hora más calurosa del que duda
Una clara decisión de fuga apareció en nuestros rostros, una
intención
De vida: Nunca nos propusimos hablar, nunca escucharlos.

Avisa, ve, y salta. Los edificios te dicen ven, ven por aquí; y
para comenzar
No está mal: La ciudad comienza a interesarse por ti (aunque
también
Te trague). "He lavado sobre las aceras mis huellas. No sabía
de caricias,
Ni de bullas almacenadas en los parques, en los desagües más
ruines."

De nada la flojera y las ganas de dejarlo todo
De nada ese desdén que nos acompaña.
Has de ver también adolescentes con fusiles, cucharas sin
platos:
Tus placeres tuvieron nuevos dueños cuando te ofrecieron
callar.

Recuerda conmigo esa larga aspereza en la piel
La cálida seducción de los traidores y si quieres
Ten esta nostalgia amordazada por el día-
Un nuevo entretenimiento te sostiene.

¿Y si el miedo nos atropella, nos conduce con nuestras mejores
intenciones
Al abrevadero del planeta? Mitómana curiosidad de aprender:
El que sabe vendrá a cocinar o será cena, vendrá con su tos hoy
mismo:

**PEREZA A LA HORA DE LA
TARDE**
(Wilver Moreno)

A Henry Miranda

Ahora es momento de
disipar las flemas.
Nuestro esquema está despejado,
nuestra piel dejó de estar
contraída y nuestros ojos se han
abierto como después de un
riego de luz:
nada tenemos, ni un pedazo
de hilo en nuestro cuerpo o un
carbón regular que nos filtre a
través del tiempo.

But nothing of this is true

El atardecer se vislumbra detrás
de la resina persistente de alguno
que se detiene a beber su
embriaguez a sorbos o cuando
nuestro cuerpo se esconde en
su concha de polvorienta frazada,
su covacha original.
Así es fácil vivir; la pereza
gana, el sueño apremia.

Como esta neblina instalada aquí con nosotros por siempre
jamás.

Jamás como una mordiente cólera que recorre
La virtual señal del camino donde se trafican los deseos
Que vienen hacia ti o hacia cualquier parte.
Por no saber zafarnos de esta gran estafa la cólera.

Los poemas de Paolo de Lima “De nada la flojera y las ganas de dejarlo todo” y “Pereza a la hora de la tarde” de Wilver Moreno Tineo⁴⁶⁶ exponen títulos que en una lectura superficial podrían añadir más argumentos a la imagen de flojera improductiva (acaso “spleen”) con que se pretende estereotipar a los jóvenes desde la década de 1990. Sin embargo, en ellos se encuentra el escepticismo que estos dos poetas, más bien, pretenden graficar como una muestra de su lucidez sobre la descomposición de aspectos sociales y políticos de nuestro entorno. Obsérvese la imagen con contenido revolucionario “Has de ver también adolescentes con fusiles, cucharas sin platos” en Paolo de Lima o “nuestra piel dejó de estar contraída y nuestros ojos se han abierto como después de un riego de luz” de Wilver Moreno. En ambos casos, no se trata de una despreocupación y una inacción diletante. Se trata de un tono de denuncia si bien sublimado, bastante sugestivo: “nada tenemos, ni un pedazo/ de hilo en nuestro cuerpo o un/ carbón regular que nos filtre a/ través del tiempo.// But nothing of this is true” (Moreno). Son imágenes productivas que pretenden deconstruir la base hipócrita de los fundamentos: “Una clara decisión de fuga apareció en nuestros rostros, una intención/ De vida: Nunca nos propusimos hablar, nunca escucharlos.” o “Por no saber zafarnos de esta gran estafa la cólera.” (De Lima). Los jóvenes poetas de este periodo no han abandonado necesariamente los contenidos revolucionarios. Como parte de su heterogeneidad, hay propuestas que evidentemente desmienten la apatía de los jóvenes por su entorno que muchos medios masivos han

⁴⁶⁶ En *Al vaivén fluctuante del verso (Cansancio/ Mundo arcano/ Silenciosa algarabía/ Inéditos)* y en *El Club de la Serpiente (Muestra poética)*, p. 63, recopilación del colectivo “Club de la Serpiente”, respectivamente.

tratado de imponer. El otro lado de una postura evasiva y descreída de estos poetas se encuentra en poemarios donde se reflexiona directamente acerca de la violencia social y el entorno.⁴⁶⁷ Como un par de ejemplos se encuentran los libros de Enver Bonzano Gastelú (Lima, 1978) *El pueblo de Cactus* (2012) y de José Cabrera Alva (Lima, 1971) *Del mal amor (apuntes de la era de la violencia)* (2016).

Los hombres de la muerte

Izan la bandera negra en los cerros Toro Bravo
 los hombres de la muerte
 tocan las cornetas claveles de guerra
 los campesinos huancavelicanos
 las cornetas claveles de guerra
 de la victoria de los campesinos mundiales
 en la plaza ajiseca Valentín Anaya Lira
 alargada hasta Tacna y Piura,
 Comas y Vitarte, querido
 ¿Por qué traen el miedo y el terror
 los hombres de la muerte?

en la plaza Números Naturales
 los hombres de la muerte
 juntan a los campesinos ayacuchanos
 pero los ronderos de la vida, vencen

las campanas repican la canción lúgubre
 con el dolor del señor Mamani.

El pueblo mundialito
 El poeta guinda
 Los poetas guindas

De El pueblo de Cactus

-Así que estaba amenazada de muerte
 ¿Y por qué viene recién?

¿Qué signo
 se fija en mi memoria
 y me hace regresar
 como un extraño
 al país de sombras
 al fragmento
 de piel
 con que se abrió mi cuerpo?

**Los nichos y las fosas son reales/ como una
 piedra filuda son reales/ como una piedra en el
 cuerpo son reales/ como un grito los nichos son
 reales/ los nichos y las fosas no lo olvides/ una
 sola muerte no lo olvides/ una sola muerte/ no
 se puede olvidar**

*De Del mal amor (apuntes de la era de
 la violencia)*

Si bien el libro de José Cabrera Alva se muestra fragmentado en sus discursos que proponen -casi como en la novela *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado- líneas del texto que

⁴⁶⁷ En el prólogo a *El pueblo de Cactus*, Jim Anchante que está compuesto por “una poesía de la mirada del hombre frente al mundo que lo circunda” (Bonzano, 2012, p. 5) y en la contratapa de *Del mal amor (apuntes de la era de la violencia)*, Óscar Colchado explica que contiene el “destino del hombre andino que busca resarcir su dolor en estancias donde ya nada será igual”. Ambas apreciaciones manifiestan la injerencia de la realidad en el universo con el que se componen estos libros. Sin radicalismos, pero confirmando una reflexión fundamentada, y evidente conocimiento de historia y política recientes, se encuentra el poemario de Álvaro Lasso (Azerbaijan, 1982), *Izquierda Unida* (2015). Basten como ejemplos los poemas bastante elocuentes “A todos nos golpean alguna vez” y “La desaparición del Estado peruano”.

se conectan y se superponen, evidentemente se cohesionan a partir del tema de la violencia. Las metáforas y las prefiguraciones nos remiten indiscutiblemente al momento de la violencia senderista en la sierra; aunque, con sutileza, la sugerencia se mantenga exponencialmente gracias a la evasión de nombres de lugares o de efemérides del conflicto. Por su parte, si bien “Cactus” es un pueblo ficticio en el libro de Enver Bonzano Gastelú, su referente andino peruano permite asociar las contingencias con la realidad cotidiana de nuestra sierra. Y aunque en *El pueblo de Cactus* el tema no se restrinja al de la violencia (como sucede en el libro de Cabrera), varios poemas destilan connotaciones de ella en referencia directa de nombres propios de lugares y personas de nuestro país. Con ello, la problematización del conflicto armado se hace más evidente. Ambos libros son una muestra de que, en un sector, la voz de los poetas jóvenes se mantiene incólume en el momento de destacar el tema del compromiso social y de la violencia del conflicto armado. No se trata de que la poesía peruana más reciente se encuentre determinada solo por la indiferencia y por aspectos universalmente globalizados. Se hurga en nuestra historia y también se hace poesía de ello en estos momentos, porque, como se sabe, el Perú no ha superado estos conflictos de exclusión, injusticia y marginación racial, social, cultural y económica. Mientras estos se mantengan, se continuará esta línea de nuestra lírica evidentemente.

Por otra parte, ¿cabría acaso asumir la poesía del desencanto como una nueva forma de figurar el “malditismo” reelaborado y diferente al que, por ejemplo, surge a finales del siglo XIX en Francia? La poesía finisecular de nuestro cuarto periodo que expresa el desencanto (el nuevo poeta maldito más desencantado que “rebelde sin causa”) se manifiesta o incluye, además, un discurso novedoso sobre lo estéticamente malo o hasta lo no poético. Como lo expone Maurizio Medo: “Desde los 90 hasta los poetas novísimos, no se consigue discernir un estilo de época que aloje y permita juicios comparativos. Si

encontramos una constante en la poesía peruana de los últimos decenios sin lugar a dudas esta la constituiría el desencanto.” (Medo, 2005) De la misma opinión es Mario Montalbetti cuando afirma: “Si aceptamos que cada vez escribimos peor, lo cual no debe avergonzarnos, sino al contrario, ello afirmaría nuestra idea de que queremos romper con nuestra tradición pasada y hacer algo nuevo” (Malca et al., 1983, pp. 40-41). El malditismo se aprecia engarzado también en las formas y referencias que estridentemente chocan con lo que tradicionalmente se acepta como lírico.

Cuando Luis Fernando Chueca (2001) sugería que Montserrat Álvarez (Zaragoza, 1969) se encontraba en la línea del “malditismo” (junto con Carlos Oliva) en la poesía de los años noventa, en realidad, podría interpretarse, quizá, desde una actitud del desencanto. En *Zona Dark* (1991), destaca el poema “Peter Punk” que no es otra cosa que una metáfora del desencuentro de cualquier ciudadano con la realidad y el entorno limeño que lo nutre, pero al que se repele. En la metáfora del niño que no quiso crecer (*Peter Pan* del escocés James Matthew Barrie), Álvarez ha sabido añadir la cuota de rebeldía con la palabra “Punk” de sugestiva homofonía para destacar una relectura de todos los desencuentros que uno experimenta con la realidad cotidiana del lugar que ha recibido para crecer. No se trata de un amor natural maternal o filial por una imagen personificada de Lima como la madre que uno nunca tuvo o de Peter (el limeño), sino de una visión descreída de la relación entre ambos: uno, marginal, violador, “pirañita” que termina cometiendo matricidio contra su progenitora prostituta para liberar en una puñalada su odio por aquello que lo rodea y le debe asegurar su lugar en el mundo. Se aprecia así una rica plurisignificación que puede alcanzar lecturas en clave de las percepciones de la vida en la ciudad moderna, la marginalidad o el conflicto de la migración. Sin duda, es el desencanto lo que se focaliza en el malditismo que, además, se enfatiza con el discurso coloquial y las imágenes mismas de la violencia.

De los poemas de más destacados en las antologías, “Poema sin límites de velocidad” expresa perfectamente el desencanto en una actitud temeraria. A través de las metáforas de la velocidad imprudente, el yo poético instituye el arte poética de una poesía que se encuentra en oposición a los cánones tradicionales. El campo semántico connota con claridad e imágenes atrevidas la bandera libérrima de la poesía del cuarto periodo donde las reglas se han establecido para ser quebrantadas y violadas. El símil “De poemas sonando como bocinas de carros” además del incorrecto uso del gerundio como adjetivo en “sonando” repercuten como estridencias que acaban con la estética del lenguaje y de la consonancia y coherencia del orden gramatical. De la misma manera, los guardias de tránsito (crítica y lectores con un horizonte de expectativas tradicional) no tienen injerencia en la autopista, pues la velocidad resulta la metáfora del desencanto de la nueva estética de una lírica que fluya en libertad absoluta. Por ello, la poesía de este periodo no puede transitar por calles ni pistas, sino por autopistas donde los críticos y lectores anquilosados no puedan alcanzar a captar la velocidad, es decir, la nueva propuesta de los poemas-auto. Si bien no se trata de un tópico innovador, pues ya los futuristas exigían la “velocidad” de la poesía, se adapta una versión semejante, pero en el sentido de la comprensión, la aceptación y la expresión de lo opuesto al orden o a la belleza estética unida a la moral. “veloces por llegar/ a los oídos del mundo/ donde la ansiedad/ la droga/ y los atropellos/ inventan colores siniestros/ Y en medio de todo/ Yo con mi bocina/ Yo con mi voz levantada/ Entre tantos accidentes” El poeta atropella con su poesía veloz: se trata de un encuentro posmoderno con los receptores; una imagen desastrosa que grafica la dicha de recibir un impacto a velocidad sin frenos, actitud bastante maldita, pero con una cuota de desencanto acerca de la poesía política y estéticamente correcta (tradicional). El resultado de un poema que resulte extraño o “malo” según el gusto de la crítica tradicional es la nueva estética que se pretende establecer con este carácter maldito.

PETER PUNK
(Montserrat Álvarez)

PETER Punk te espera detrás de las esquinas
—en cualquier esquina, esta misma noche—
para mostrarte su miembro mientras ríe a carcajadas
y un relámpago de gozo se desmaya en su cerebro
Él no tiene futuro ni responsabilidades
solo goza y se abandona en los brazos de su madre,
esta gran prostituta que es la ciudad de Lima
Ella lo pisotea con el mayor desprecio
pero él sigue aferrado a su flácido seno
Él la odia y la ama y la busca en su pasado,
donde no tiene futuro ni responsabilidades
(hace ya más de treinta años que no tiene nada de eso)
Yo lo conozco bien, tú también lo conoces
se nutre del veneno que las calles le ofrecen
y luego lo vomita y blasfema y maldice
Madre, tú amaste mucho a este pobre hijo débil,
lo amaste demasiado, al más débil de todos,
que una noche esperó tu regreso detrás
de aquella esquirla con su chaveta implacable
y la clavó en tu cuerpo con rencor y con odio
La clavó trece veces en tu pálida sangre,
con odio y con amor, riendo a carcajadas
—oh placer infinito—. Recemos por su alma.

POEMA SIN LÍMITES DE VELOCIDAD
(Carlos Oliva)

He visto una ciudad
una avenida
una calle inundada de cantos
De poemas sonando como bocinas de carros
Y autopistas sin guardias de tránsito
Poemas a 200 Km. P/H
Libres
raudos
veloces por llegar
a los oídos del mundo
donde la ansiedad
la droga
y los atropellos
inventan colores siniestros
Y en medio de todo
Yo con mi bocina
Yo con mi voz levantada
Entre tantos accidentes
Risueño
Ilusionado
Y sin más palabras
Que estos versos sin frenos por las avenidas.

En oposición al desencanto y la pose maldita, se encuentra el camino que han comenzado a labrar, sobre todo, los poetas más jóvenes. Se trata de la poesía naïf, otro tipo de revuelta contra los cánones de lo lírico tradicional y “el buen gusto” de la crítica. Cuando se expresa que poetas mujeres del cuarto periodo, como Tilsa Otta, exploran un discurso opuesto al que las poetas del tercer periodo habían ignorado para desarrollar la lírica del cuerpo y de la posición de la mujer como eje de sus reflexiones, en realidad, se está enfocando un estilo que cambia de sistema en el horizonte de expectativas de la poesía última. En otras palabras, cuando Tilsa Otta publica su poemario *Mi niña veneno en el jardín de las baladas del recuerdo* (2004), antes que solo reorientar el discurso femenino en nuestra poesía, lo que se estaba estableciendo es el carácter naïf de un lado de la

expresión poética de este cuarto periodo.⁴⁶⁸ Esta poesía naïf ha sido detectada por Lauer y Montalbetti (2004), pero no ha sido asumida en su expresión concreta. No se trata del camino que ha tomado la poesía femenina como aparentaba ser el caso, al comienzo, sino de un derrotero abierto por la asunción del mundo y la vida como la conciben estos poetas, particularmente autocontemplativa. Se trata de otro sendero para alejarse de lo conversacional y, probablemente, mantener su carácter popular para alejarse, al mismo tiempo del otro polo amenazador: lo neobarroco. Así, a esta voz primaria de Otta, se le puede añadir el aspecto cursi que exalta la condición infantil y adolescente (con su imaginería popular), las referencias a la cultura de masas, lenguaje directo, sensibilidad, y que figuran, en una u otra medida, -según Roberto Valdivia- también en los poemas de Valeria Román Marroquín, Estiven Medina Ortiz, Christian Bafomec y Jorge Rengifo. Es también el caso de Sheila Alvarado con la reedición de su libro *Corazón de algodón de la coneja poeta* (2010), pero que, además de estar acompañado de ilustraciones, mantener el tono “rosa” -no solo de la cubierta-, también se adquiere en una versión bilingüe en castellano y quechua, lo que resulta un plus bastante interesante en la descentralización del canon si se tienen en cuenta las combinaciones que estos jóvenes poetas consideran a la hora de realizar sus proyectos.⁴⁶⁹ De tal modo que la poesía naïf del cuarto periodo, más que femenina, resulta ser una alternativa viable a la práctica hegemónica anterior como también lo pretende explicar Roberto Valdivia:

Desde los 90s en adelante los grandes relatos, la esperanza e ideal socialista especialmente dejaron de ser parte del interés de los programas de los colectivos de poetas al igual que tema de los poemarios de los poetas viejos y jóvenes. En su lugar fueron reemplazadas por poéticas del desencanto (Montserrat Álvarez), de una inteligente ironía-cinismo (Lizardo Cruzado) o de

⁴⁶⁸ A pesar de que en *Antimateria. Gran acelerador de poemas* (2015), su último poemario hasta hoy, ya se ha reorientado el discurso, aún destila vetas de lo naïf en poemas como “Felicidad”: “Yo supe mover mi colita desde siempre./ no es complicado”.

⁴⁶⁹ Ver la entrevista a la artista plástica al respecto. [<http://elcomercio.pe/luces/arte/habla-quechua-lima-gente-375047>]

exaltación de la experiencia personal e individualistas (Gaona). El posmodernismo [sic.] aterrizó en toda su extensión sobre los temas de la poesía peruana, a la par que intrínsecamente la poesía perdió su lugar privilegiado en el devenir de la sociedad peruana que había tenido (con relevancia claro nunca extraordinaria, pero relevancia al fin) durante los 70s. (Valdivia, 2016).

De manera interesante, el joven poeta Roberto Valdivia interpreta esta cursilería como una forma de recuperar los sentimientos sin tener que esconderlos y expresarlos con libertad poética: “una vuelta a asumir los sentimientos y mostrarlos, contrario al intelectual cínico que sabrá muy bien acerca de los que odia y no se animará a hablar sobre las cosas que ama” (Valdivia, 2016). Por lo tanto, esta poesía engendrada en una actitud no necesariamente restringida a una voz, o producción femenina, se muestra vulnerable, pero, como una sostenible respuesta de emotividad pop frente a la dureza, al cinismo y a lo explícito que ha marcado la poesía del periodo anterior en este campo, por ejemplo.

Acerca del sustrato posmoderno de este giro en la concepción que una línea de la poesía adopta en relación con la sexualidad naïf, podríamos considerar las palabras de Gilles Lipovetsky:

El placer se vacía de su contenido subversivo, sus contornos se desgastan, su preeminencia se banaliza; entra en el ciclo de la humanización en razón inversa del lenguaje técnico hipertrofiado con el que se expresa en las revistas especializadas: existe ya tanta reivindicación de sexo como de relación; demanda erótica y demanda comunicativa, perversión y meditación se interpretan o coexisten sin contradicción. Diseminación de los modos de vida, el placer no es más que un valor relativo, equivalente a la comunicación, a la paz interior, a la salud o a la meditación; el posmodernismo barrió la carga subversiva de los valores modernistas, ahora, reina el eclecticismo cultural. (Lipovetsky, 2012, p. 117).

Por estas razones, la reorientación hacia lo naïf en estos poetas resulta una muestra clara del carácter posmoderno que los del cuarto periodo asumen en su escritura y composición. Se ha abandonado la lírica femenina sexual del tercer periodo y se ha apostado por caminos diferentes que involucran a los poetas hombres. Lo naïf reemplaza lo subversivo, como lo indica Lipovetsky. Se trata de una marca clara de que el sistema de reglas líricas ha cambiado, y no solamente de elección de temas o de sus derivaciones.

Por último, como un balance general, se puede apreciar una línea frecuente de (auto)percepción de los poetas actuales sobre su quehacer; se trata de aquella que sostiene la típica expresión de decadencia finisecular generalizada también en el campo de la poesía lírica. Según Jerónimo Pimentel, la evaluación actual no ofrece grandes expectativas:

En el Perú de hoy, más que nunca, la poesía es un gesto de secta prácticamente destinado a desaparecer. Es casi imposible encontrar un lector de poesía que no escriba poesía, lo que no tendría nada de malo si es que eso no significara que el auténtico «lector de poesía», el genuino receptor, el que lee exclusivamente por goce, es una especie en extinción. La contradicción permanece en el imaginario del consumidor de diarios en el sentido de que la práctica literaria sigue poseyendo una alta consideración en determinados círculos en apariencia ilustrados, y eso mantiene un reflejo (un espejismo) en las páginas culturales de ciertos periódicos o medios de comunicación. Pero inevitablemente esa estima social es algo que gradualmente desaparecerá. Las clases medias están pauperizadas, no existen bibliotecas públicas con presupuesto para renovar sus colecciones literarias, y la alta burguesía manifiesta un desprecio a la cultura letrada tan grande, que el libro en sí mismo ha perdido incluso su carácter suntuario, de sofisticación snob, y por eso las salas de las casas de playa del sur o de los distritos pudientes están atestadas de piratería (de, sobre todo, libros de autoayuda). (Pimentel, 2004).

Esta dura apreciación sobre la realidad de nuestra poesía peruana alcanza más de un elemento del circuito comunicativo de la creación poética e involucra a otros agentes del campo de producción lírica. Esto implica una visión del fenómeno entero en su enclave

finisecular. Similares reflexiones ya han sido abordadas, en líneas generales, por Octavio Paz en “Balance y pronóstico”, parte final de *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (2014, Tomo I, pp. 501-530). Una apreciación de fin de siglo como la expuesta pretende explicar cuestionamientos cotidianos sobre la “salud” de la poesía: “A ratos da la impresión de cierto cansancio, languidez y aun esterilidad; por primera vez, desde la época romántica, no ha aparecido en los últimos treinta años ningún movimiento poético de envergadura” (Paz, 2014, Tomo I, p. 501). La ausencia de movimientos se evidencia en la transformación de la modernidad en posmodernidad, es decir, en la diversidad, heterogeneidad y en lo difuso de la producción poética actual. Por lo mismo, el reproche de la poca calidad de la poesía, publicada en nuestros días, podría entenderse como un signo de los cambios del sistema mismo. Sin embargo, con ironía y largas oraciones, Jerónimo Pimentel no duda en destacar la responsabilidad de la crítica y del sector académico en la siguiente opinión:

La falta de orientación, o de un canon que permita estructurar las lecturas mediante las cuales los nuevos poetas se han de adentrar en la sopa cósmica del lirismo, o bien, la mera ausencia de guías prácticas que provean ubicación a los interesados en conocer a los nuevos baluartes de las letras peruanas, es problema de la crítica, que desde hace décadas se empecina en instaurar tropos tan dañinos como la sinonimia entre década y generación, y que evade su responsabilidad de abordar las obras de sus connacionales y coetáneos, aunque es muy claro que nadie debería tener el imperativo de afrontar académicamente -entendámonos- a, por ejemplo, Leo Zelada o Paolo de Lima. Pero un momento. ¿Acaso las obras de Antonio Cisneros, José Watanabe o Enrique Verástegui -el canon actual- poseen un corpus teórico que provea al lector interesado de herramientas hermenéuticas mediante las cuales sea posible decantar y degustar a estos autores? La respuesta es no, ya que la poca crítica literaria existente, o es de periódico o está comandada por los mismos profesores que enseñan en las mismas aulas hace cuarenta años, y que siguen insistiendo en que la poesía peruana acabó con Luis Hernández, e impelen a los estudiantes a hacer la variante centésimo novena de la construcción de la identidad de Zavalita en *Conversación en La Catedral* -que por supuesto está bien-, llenando ficheros con las mismas especies desgastadas y

decoloradas para luego preparar su viaje a alguna universidad de Texas donde con suerte alcanzarán una maestría preparando un refrito sobre la oralidad en Bryce Echenique. Los poetas peruanos, ciertamente, no son culpables de eso. O en todo caso, se puede asegurar que el fenómeno de la ausencia de ejes reconocibles es regional, y no local. (Pimentel, 2004).

Más allá de que estas apreciaciones sean válidas o respondan a un joven exabrupto, hay que comprender que se tratan, justamente, de impresiones. Vale decir, es una muestra de la manera subjetiva como un joven poeta evalúa el momento del cuarto periodo.⁴⁷⁰ Es evidente la falta de conexión y de recepción entre los elementos que componen el campo de producción literaria. Los lectores especializados (profesores y críticos) se mantienen obsoletos en relación con los cambios del sistema de aquellos que producen las obras (poetas jóvenes). Las editoriales han apoyado la relativización del valor de la poesía por el valor del producto comercial. Y el receptor, público consumidor (lectores comunes) se desentienden del producto (los nuevos poemarios o la nueva poesía). En este desencuentro de las partes -muy relativo, por supuesto- sobresale una idea que flota entre ceja y ceja de muchos involucrados: la calidad de la nueva poesía del cuarto periodo no es óptima. Tal vez, quepa espacio para reflexionar en la forma como se asume el actual campo literario peruano en líneas bastante generales. En cuanto a la producción masiva sin pretensiones de trascendencia que no implica mala calidad, por ejemplo, la crítica no parece poder desligarse de una actitud de evaluación basada en estándares de calidad alejados de la intención de la obra. En otras palabras, hay una producción de poesía actual que no resulta mala, pero que no necesariamente debería colocarse en el nivel de los poetas consagrados. No todo lo que se publique en lírica actual debería asumirse como indiscutible poesía.

⁴⁷⁰ En este mismo sentido se podría interpretar el texto “Los poetas vivos y más vivos del Perú, y también de otras latitudes” de Pedro Granados (2013), donde el autor expresa su desacuerdo sobre la consagración canónica con que se ha establecido la historia de nuestra lírica durante el siglo XX y donde, por cierto, condena autores que asumimos como hitos en esta tesis.

Debería concretarse un espacio para la producción que no necesariamente trascenderá por su propia naturaleza, tal y como en otros campos literarios de otros países se aprecia una industria clara de libros (incluso de poesía) destinados a consumirse, apreciarse y olvidarse, sin contradicciones estéticas ni “morales” si cupiera el término. No es necesario incluir toda publicación de lírica actual como si estuviera destinada a encontrarse en las mismas condiciones de consumo o, mejor expresado, de recepción. Por último, cabe recordar que el distanciamiento entre la apreciación crítica y la producción poética ya ha presentado anteriormente ilustres ejemplos; de manera que el caso de Pimentel se inserta también en la línea del desencuentro tradicional donde desfilan Vallejo y *Trilce* o, mejor aún, César Moro y su diatriba contra la crítica en “Los anteojos de azufre” (1934):

No señores, nadie más lejos que ustedes de la poesía, nadie con menos derecho que ustedes a la poesía. No quiero, ni puedo perder mi tiempo definiendo para ustedes qué es la poesía, en todo caso es lo contrario de todo lo que ustedes aman, admiran o respetan si es creíble que los batracios estén dotados de estos sentimientos. La poesía actividad universal, no del microcosmos ridículamente pintoresco, particular y ventral. Donde terminan ustedes empieza la poesía. (MORO, 2015, p. 618).

Para cerrar el juicio que se extiende sobre la percepción finisecular de la poesía que abarca el cuarto periodo que proponemos, quisiéramos invocar nuevamente a Octavio Paz en una última reflexión conciliadora al respecto:

Algunos se preguntan ¿hay todavía grandes poetas como los hubo hace apenas treinta años? Esta pregunta es hija de un error de óptica; cada generación repite la misma queja: los contemporáneos de Darío suspiraron por Bécquer, los de Bécquer por Espronceda, los de Espronceda por Meléndez Valdés. El fenómeno es cíclico y es universal, de todos los tiempos y todas las lenguas. Además, lo que se dice de la poesía podría decirse de la novela y de los otros géneros literarios. ¿Muere la literatura? No, vivimos un periodo de profundo malestar intelectual y espiritual que coincide con un formidable sacudimiento histórico. Una época se acaba. ¿Nace otra, o esto que vemos y vivimos

es la metamorfosis de la edad moderna? [...] No me inquieta la salud de la poesía sino su situación en la sociedad en que vivimos. (Paz, 2014, Tomo I, p. 501).

4.5.2.4. Un panorama común en América y España

Como una adenda a estas reflexiones, solo nos referiremos brevemente acerca del panorama de otros países no tan lejanos donde se aprecian elementos comunes al desarrollo de nuestro último periodo de la lírica. En primer lugar, tomando en cuenta el artículo “Transgresiones en la lírica contemporánea de expresión portuguesa” de María Aparecida Junqueira, se puede apreciar la diversidad que caracteriza actualmente a la poesía en portugués:

En las últimas décadas, banderas poéticas no se despliegan más, ni las defienden los grupos de poetas en pro de una nueva modalidad. Actualmente conviven diferentes estilos y no hay embates entre proposiciones conflictivas. Hay una diversidad que demanda nuevas metodologías de lectura que obligan al lector a manejarse con la duda y la inestabilidad. El presente nos enseña a contemplar la literatura sin la pretensión de explicaciones definitivas y ver la diversidad como aliada de un tiempo que abre espacios para la experimentación. (Puccinelli, 2009, p. 344).

Estas palabras describen las semejanzas que se presentan en la literatura en portugués, casi en la misma frecuencia que la tesis que proponía Luis Fernando Chueca (2001) para explicar nuestra lírica desde los años 90. Como lo plantea Junqueira, ya desde el texto de Haroldo de Campos “Poesía y modernidad de la muerte del verso a la constelación. El poema postutópico”, de mediados de los años 80, se vislumbraba la entronización de la posmodernidad en poesía, aunque De Campos prefiriese el concepto “postutopía” para explicar justamente la incidencia de la crisis de las ideologías. Asimismo, no resulta solo una mera coincidencia que los poemas de Ana Luísa Amaral y (1998) y de Carlito Azevedo (2001) que Junqueira revisa brevemente como ejemplos expresen elementos barrocos, experimentales y con abundantes referencias culturales de la tradición.

El panorama en México es bastante común al nuestro. La poesía lírica mexicana de fin de siglo se ha alimentado del estilo conversacional, de la poesía neobarroca y la confesional. Samuel Gordon (2004) explica el péndulo de la poesía entre el coloquialismo, el habla cotidiana, el lenguaje llano y minimalista, la ideología social que postulaba lo conversacional, por un lado; lo neobarroco (llegado gracias al neobarroso de Néstor Perlongher y a poetas cubanos de los años 80) con la proliferación verbal y la poca representatividad social o popular, por otro lado; y los temas íntimos, la influencia norteamericana y el dialogismo de la poesía confesional, como tercer punto de referencia. Gordon destaca la heterogeneidad de las “generaciones sin generación” actuales en México: “Se trata de un universo caracterizado por su dispersión geográfica y de intereses culturales, su variedad de estilos, su pluralidad ideológica y estética, sus temáticas y estilísticas caleidoscópicas que abarcan desde la poesía urbana a la mística y de las letras de rock al radicalismo experimental más exacerbado” (Gordon, 2004, p. 139). Estas palabras parecieran describir la producción del cuarto periodo de la poesía peruana; pero se trata de aspectos globales de un momento poético interconectado más de lo que podemos suponer. Si bien las referencias de Gordon proceden desde mediados de los años 70, alcanzan en sus reflexiones a los poetas de los años 90. Destaca evidentemente el “desdén por las estructuras poéticas tradicionales”, las “tensiones del lenguaje”, así como las “temáticas divergentes” y el “vigoroso espíritu experimental”.

La diversidad también se aprecia en Chile (Carrasco, 1999) y Argentina. Por su parte, el desarrollo de la poesía chilena mantiene la impronta de la dictadura de Pinochet, como es evidente, y cuando, por ejemplo, aparece la antología *Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90* [Santiago: J.C. Sáez, 2014] de Héctor Hernández Montecinos, se aprecia el influjo de los medios masivos de comunicación e internet en los vates de la primera generación en democracia. Por otro lado, a partir de la antología de Marta Ferrari *La*

poesía del siglo XX en Argentina [Madrid: Visor, 2010], Juanita Cifuentes-Louault reflexiona acerca de la pluralidad estética y poética no solo del último momento, sino de todo el siglo poético. Es interesante encontrar el eco de nuestros problemas en la aceptación del canon también en otras literaturas como la de Argentina. La autora de la reseña explica los conflictos con la periferia que queda relegada del canon argentino, y que la antología en cuestión pretende superar. “Tal vez ahí radique el interés principal de esta selección: en el esfuerzo de apertura del horizonte poético argentino, en el deseo de ir más allá del núcleo porteño a través de la inclusión de voces un poco marginalizadas de la esfera poética” (Cifuentes-Louault, 2012). De manera similar al carácter de nuestra poesía, Cifuentes-Louault describe la diversidad de la poesía argentina bajo tres caracteres: “múltiple, heterogénea, evolutiva”. Asimismo, Franco Bordino comenta el interesante libro de Pablo Anadón sobre la poesía argentina última, *La poesía en el país de los monólogos paralelos* [Buenos Aires: Brujas, 2014]. Anadón cuestiona el nivel actual de la poesía en extremo experimental y lo califica de mediocre; sin embargo, esto no recae solamente en la producción, sino en el campo literario (Bourdieu) en general:

La estrecha relación de la situación miserable actual de la crítica y la enseñanza universitaria con la también miserable de la producción literaria contemporánea, se expresa de manera clarividente [...] la crítica ha renunciado a su función valorativa, se expresa sobre las obras actuales de manera cínica, esto es prescindiendo del gusto, y legitimándolas a través de su subsunción bajo alguna teoría literaria de turno [...] y, por su parte, los escritores, condescendientes con este tipo de crítica, han confeccionado textos ‘abiertos’ y ‘vacíos’, ilegibles e indescifrables, copias imaginarias de un modelo teórico abstracto y de una poética escolarmente excesiva, casi paródica. (Bordino, 2014).

Como en el Perú, se tuvo un realismo comprometido durante los años sesenta, que procuró un allanamiento poético para llegar al público popular. A esto, se le contrapone una

corriente neobarroca, a la que Pablo Anadón califica de parafernalia. La poca valoración de la poesía actual argentina, según el autor del libro comentado, podría reflejarse en algunas hipótesis de la crítica -que, por ejemplo, Lauer y Montalbetti también comparten- sobre los poetas post-2000:

Se trata de poetas que escriben mal a propósito, que reivindican su prosaísmo como una virtud, que incluso odian la poesía, proclaman la muerte de la lírica y la manifiestan a través de la parodia, de la desfachatez formal, de un léxico bajo y vulgar, en una palabra, a través de la transgresión (este es el caso de la poesía neobarroca); o la manifiestan, si no a través de la reproducción mimética de la realidad sin ningún tipo de elaboración, la narración de anécdotas banales en una prosa arbitrariamente entrecortada, en ese impúdico y narcisista costumbrismo autobiográfico que es el objetivismo en sus peores expresiones. Estas poéticas, además, encuentran su necesidad en razones extraestéticas: se legitiman a partir de una presunta concordancia con el nihilismo de la época que les tocó en suerte. (Bordino, 2014).

Estas duras, pero verosímiles calificaciones del estado actual de la poesía podrían bien calzar en algunas manifestaciones de nuestros jóvenes y ya no tan jóvenes poetas. Desde su perspectiva, Bordiano explica que lo que sugiere Pablo Anadón es que la crítica vuelva a legitimar qué es poesía; ya no basta con calificar de “bueno” o “malo” un poema, sino de reestablecer los parámetros de lo que se considera poético: “hoy en día, la crítica debe empezar por juzgar si lo que tiene enfrente de sí es acaso poesía [...] la crítica se encuentra en la obligación de preguntarse: ¿qué es poesía?” (Bordino, 2014). Al parecer el abandono de lo formal tradicional en poesía se origina por la ejecución del verso libre sin criterio de manera que nos encontramos en un momento de crisis: “la poesía contemporánea ha perdido toda su tensión y se ha convertido en una prosa cortada, tanto por su chatura musical como por su discursividad eminentemente narrativa [...] toda poesía sobre anécdotas, toda poesía narrativa lleva en sí la plaga de su pobreza formal, independientemente de que sea escrita en versos ramplones o en deliciosos

endecasílabos” (Bordino, 2014). El saldo es la constatación de un “facilismo” en la poesía actual argentina a juicio de los autores, tanto del libro como de la reseña.

Estos breves ejemplos muestran las coincidencias del acontecer poético o de la perspectiva que se tiene de ello. Si la realidad del Perú se puede vincular con los comentarios que se aplican aquí sobre la producción última de otros países Latinoamericanos es porque el canon que se gesta ahora mismo con los jóvenes poetas del cuarto periodo en el que se refleja nuestra poesía “oficial” mantiene la apertura occidental, centralista y posmoderna de estos tiempos globalizados. De tal manera que la percepción de la poesía actual diversa y las pocas herramientas con las que cuentan los críticos debido a la relatividad en la que caen los conceptos consagrados demuestra que nos ubicamos en un espacio semejante. Lo positivo o negativo de esta perspectiva podría ahondarse desde cada una de las manifestaciones líricas de los países en cuestión y sus realidades.

4.6. Representantes

Una de las tareas más desafiantes que en algún momento debe enfrentar todo crítico respetable de poesía peruana actual es la lectura y entendimiento de la obra de Róger Santiváñez.

José Antonio Mazzotti
Poéticas del flujo

Al leerlo [*Symbol*] una y otra vez, a veces con desgano, otras con fruición, pero siempre desconcertado, me he hecho a mí mismo la vieja pregunta, la de todos los poetas, esa que un conocidísimo romántico español lanzara directamente:
“¿Qué es la poesía?...”

Eduardo Urdanivia
**“SYMBOL. El cuaderno músico de
Roger Santiváñez”**

¿Se puede sostener que existen buenos textos, pero ya no tantos buenos libros de poesía? Esta es una pregunta que bien podría desprenderse de la conversación entre Lauer y Montalbetti (2004). Lo cierto es que el cuestionamiento enfatiza en aquello en lo que Frederic Jameson señalaba al explicar la relatividad de la calidad del arte posmoderno: “un abanico considerable de grupos hasta entonces excluidos -mujeres, minorías étnicas y otras, inmigrantes- ganaron el acceso a las formas posmodernas, ampliando notablemente la base de la producción artística. En cuanto a la calidad, cierto efecto nivelador era innegable: habían pasado los tiempos de las grandes firmas individuales y de las obras maestras del arte moderno” (Anderson, 2000, p. 89).

El problema de destacar a los representantes del cuarto periodo, además, reside en que las antologías y las historias no han proliferado en su función de consagrar a los poetas que lo determinan. El canon se encuentra en procesamiento en estos mismos momentos. De allí que existan pocas antologías como muestra de los últimos poetas de indiscutible calidad. Las dos únicas historias que alcanzan el cuarto periodo de nuestra lírica son las de González Vigil (2004a) y Toro Montalvo (1996). Por ello, quizá, se aprecie más estructurado el canon de poetas de los años noventa que el de los jóvenes que publicaron a partir del 2000. La heterogeneidad, la diversidad, la capacidad de filtrar y propagar la información con amplitud (y poco orden) a través de internet y las redes sociales de comunicación electrónicas hacen difícil una comparación de textos que muestren los rostros más visibles de este periodo de manera inobjetable.

Así mismo, determinar un libro de poesía que implique, sin dudas, el inicio del periodo resulta complicado en comparación con los hitos que se han presentado en nuestro trabajo anteriormente. Debido a todos estos factores es que nuestra propuesta para determinar el punto que orientaría el cambio de paradigmas líricos hacia un nuevo horizonte recae en un poeta que no pertenece exclusivamente al cuarto periodo. En otras palabras, a

diferencia del joven Vallejo o del joven Cisneros, el poeta que resume el cambio en los vientos que soplan actualmente en nuestra lírica es un poeta que une generaciones: la del setenta, la del ochenta y la del noventa. Se trata de Róger Santiváñez, cuya obra ha determinado de manera interesante un vínculo entre el tercer y cuarto periodo de nuestra lírica peruana del siglo XX y cuyo oficio de poeta es innegable.⁴⁷¹ Su poemario *Symbol* (1991) se erige como el hito de quiebre para la concreción de un reformulado sistema de posibilidades poéticas. Es significativa la elección de *Symbol*, porque concatena la tradición. En este sentido y acorde con la idea de “secuencia” de Tinianov, Selenco Vega afirma que:

Solo a partir de una influencia que, en manos de gente talentosa, se tamiza y se convierte en algo nuevo, vivificante, es como se va formando una tradición. Y la poesía peruana, por lo menos la escrita en el siglo XX, constituye de por sí una tradición vasta y rica, precisamente porque se ha ido construyendo lenta y paulatinamente, no sobre la base de “generaciones” enfrentadas unas con otras, sino sobre la base de una asimilación productiva de herencia poética anterior. Moro no se entiende sin Eguren, así como Watanabe no se entiende sin los aportes anteriores de Marco Martos y Antonio Cisneros, aun cuando pertenezcan a “generaciones” diferentes.

Este es a nuestro parecer, el caso de la poesía que se ha escrito a lo largo de la década de los noventa. Hablar de una “generación de los 90” nos parece un error. (Vega, 2011, pp. 69-70).

Por lo tanto, la elección de Róger Santiváñez se condice con nuestra intención de mostrar la evolución histórica de la lírica peruana.⁴⁷² En su ensayo *Poéticas del flujo*, José Antonio

⁴⁷¹ Solo por citar los fundamentos de base de nuestra revisión crítica sobre Santiváñez, remitimos a los textos *Góngora & Argot. Ensayos sobre la poesía de Roger Santiváñez*, libro editado por Claudio Guillén y dedicado por entero al poeta; “El lado oscuro de la postmodernidad periférica”, capítulo de *Poéticas del flujo* de Antonio Mazzotti y el artículo de Eduardo Urdanivia “Symbol. El cuaderno músico de Róger Santiváñez” en los cuales se puede apreciar el desarrollo de un discurso poético, a pesar de los cuestionamientos que su poesía despierte en los sectores conservadores de la tradición lírica debido a sus recursos poco altisonantes y, más bien, horrrisonos.

⁴⁷² Tómese en cuenta, además, la interesante relación que encuentra Eduardo Urdanivia (1993) entre Santiváñez y Eielson: “La alusión directa [en *Symbol*] a un verso de Jorge Eduardo Eielson: ‘Sobre los puros valles, eléctricos sotos’, así como al ‘Señor de los Cedros’ del mismo poeta, recogen la experiencia poética de quien en la poesía peruana ha pasado de la frondosa imaginación de ‘Muerte de Rolando’ y ‘Reinos’ (1944), hasta la casi abolición o abominación de la palabra poética en ‘Papel’ (1960), Santiváñez

Mazzotti le dedica un acápite a Santiváñez que el autor titula “El lado oscuro de la postmodernidad periférica”. Con él, explicita, evidentemente, el carácter posmoderno de Santiváñez, que articula el tono con el que se desarrollará el cuarto periodo de nuestra lírica peruana.

Habiendo participado en “La Sagrada Familia”, luego, en la segunda fase de “Hora Zero”, Santiváñez explora un alejamiento de lo conversacional en su versión sesentera y setentera, mientras se encuentra vinculado a “Kloaka”. La experimentación con el ultracoloquialismo lo condujo a ponderar otros elementos líricos con los que progresivamente transforma su discurso poético y vira hacia un desarrollo de lo conversacional en dirección hacia lo sórdido de la urbe. En su fase residual de “Kloaka”, es decir, con su segundo libro *Homenaje para iniciados* (1984) comienza con la transgresión de las gráficas como parte del desarrollo de la ruptura sintáctica que lo conducirá a la figura del sujeto fragmentado, descentrado, esquizoide, con lo que instaaura un nuevo horizonte. Su siguiente poemario, *El chico que se declaraba con la mirada* (1988), es un libro de transición hacia la propuesta lírica radical de *Symbol* (1991). Encerrado en el universo original del poeta, el discurso se retrotrae en una esfera intimista, a pesar de las transgresiones en el contenido sexual y en algunos aspectos de la prosa poética. Con *Symbol* se asienta tanto la desconfiguración del sujeto como el de los registros con los que fluye el discurso.

Cuando Róger Santiváñez publica en 1991 su libro *Symbol*, contaba con 35 años. Evidentemente, no se trataba de un poeta “joven” que con un nuevo discurso ampliaba y revolucionaba las coordenadas poéticas para iniciar un nuevo periodo. Era, más bien, un poeta experimentado, que –como ya se ha mencionado- cargaba con la experiencia de haber militado en las generaciones del 70 y 80, con su participación en colectivos (“Hora

se siente parte de esa tradición poética, la asume y continúa a partir de ella desbrozando sus propios caminos” (Urdanivia, 1993, p. 25).

Zero”, “La Sagrada Familia”, la fundación de “Kloaka”) y la publicación de 3 poemarios para esa fecha: *Antes de la muerte* (1979), *Homenaje para iniciados* (1984), *El chico que se declaraba con la mirada* (1988). El cambio hacia un nuevo periodo lo origina, entonces, un poeta mayor, no un joven que instauro con originalidad los elementos constitutivos de un horizonte lírico diferente. Este ya es un contraste significativo en relación con lo que hemos explicado sobre los periodos anteriores.

El factor posmoderno del poemario, según, Mazzotti se advierte en

el modelamiento de sujetos sociales, en este caso dentro de la esfera literaria y simbólica, vale la pena apuntar que es allí precisamente donde Santiváñez desarrolla su estrategia de ruptura. Esto se observa sobremanera en sus últimos libros, donde es visible ya la aparición de un sujeto fragmentado en múltiples niveles de conciencia y de registros a-poéticos, es decir, la aparición de un no-sujeto poético (muy distinto del ya trillado “antipoeta”), y donde la violencia verbal y los niveles de perversidad amorosa y social han llegado a límites nunca antes vistos en la poesía peruana “cultura”. En distintas palabras, y para oponer su obra a la de otros jóvenes como Chirinos o Mendizábal, Santiváñez se desenvuelve en el lado sórdido y oscuro de nuestra postmodernidad periférica. (Mazzotti, 2002, p. 153).

La coherente y ordenada estructura del libro -explicada por el mismo autor con deliberación al final de la edición de *Symbol* por “Pesopluma” (2015)⁴⁷³ en el texto “Cómo escribí *Symbol* (Testimonio y autopoética)”- contrasta con las propuestas radicales de distorsión del discurso y del contenido. El poemario se encuentra dividido en cuatro secciones, cada una de las cuales se titula con una sugerente palabra evocadora: “poder”, “matar”, “imaginar”, “allucinar” [sic.], respectivamente.⁴⁷⁴ Como queda

⁴⁷³ Usamos esta edición para todas las referencias al poemario *Symbol*.

⁴⁷⁴ “Mi diseño para *Symbol* fue entonces súbito. Y algo absolutamente inusual en mí: realicé un esquema gráfico de la estructura de mi próximo libro. Tracé un dibujo que consistía en un círculo cruzado desde los cuatro extremos de la página por una equis. [...] Quedaba la circunferencia dividida en cuatro partes. Decidí que mi libro tendría cuatro secciones y tracé, a su vez, cuatro compartimentos en cada sección. 4 x 4 = 16 textos. Aluciné dos veces dieciséis: 32. Opté por componer poemas de 8 estrofas, de 4 versos cada una, lo que me daba 32 versos por unidad. Sin embargo, en la fiebre de la creación se me escapó un

explícito también en uno de los primeros textos que pretende esclarecer el caos del libro -“*Symbol. El cuaderno músico de Roger Santiváñez*” de Eduardo Urdanivia (1993)-, las dos primeras partes corresponden con un “lado oscuro” y las dos últimas con un “lado claro”, como lo asume el poeta.

Esto demuestra que el libro tiene un esquema numérico como sigue: 2 lados, 4 partes, 8 poemas por lado, 16 en total. Es decir: $2+2=4$ / $4+4=8$ / $8+8=16$; progresión matemática que habla de una expresa voluntad de perfección en este ‘cuaderno músico’, escrito siguiendo el consejo de Ezra Pound de escribir poesía ‘in the sequence of the musical phrase’ (en la secuencia de la frase musical), es decir con la plena libertad de tema y desarrollo del mismo, pero sin abandonar la férrea exactitud del compás y la tonalidad elegidos. (Urdanivia, 1993, p. 20).⁴⁷⁵

El desarrollo del tono temático queda explícito a partir de este orden. Se comienza con oscuridad con poemas que destilan aspectos relacionados al poder y a matar que corresponden con los estados que constituyen la experiencia de la voz poética en su “viaje interior sin límites”.⁴⁷⁶ Evidentes títulos como “Odio” (asumido como amor frustrado e incomunicación, poder y ambición contra el abandono), “Soledad” (asumida como aislamiento en pos del poder), “Pueblo” (asumido desde el poder sobre la lengua, pero con injerencia política de la norma popular sobre la poesía), “Guerra” (asumida como arte poética de enfrentamiento y, en este sentido, colegimos nosotros, como instauración de la poética de un nuevo periodo) transitan en torno al poder (asumido como la capacidad de control, lo potencial). Y si bien se puede aceptar una introspección de corte personal en el discurso, hay que considerar, como parte de la interpretación, también el contexto

poema de 9 estrofas, el cual sería como el rasguñón accidental del *Large glass* de Duchamp.” (Santiváñez, 2015, p. 62).

⁴⁷⁵ Ver, además, el esquema de puño del poeta que Urdanivia publica a modo de ilustración en la página 21 de la publicación de su artículo.

⁴⁷⁶ Ya que pretendemos argumentar, en líneas generales, el carácter de hito que otorgamos a *Symbol* como el texto que consolida el inevitable cambio de paradigmas hacia un nuevo periodo, no es nuestra intención analizar cada poema, para ello remitimos a los estudios citados anteriormente en los que con mucha lucidez se interpretan los contenidos casi herméticos del neobarroco del poemario entero, texto por texto.

en el que se encuentra enmarcado el poemario desde la misma perspectiva de Santiváñez: “los cadáveres que atestaban Lima y todo el país en aquel punto de la guerra civil que assolaba el Perú” (Santiváñez, 2015, p. 62).

De la misma manera, alrededor de “Matar”, la segunda sección, se organizan “Deseo”, “Solución”, “Triunfo”, “Liberación” con aproximaciones a lo sexual y amoroso bajo implicancias de la escritura y de la experiencia vital. Estas referencias se hacen difíciles, porque -como lo afirma Urdanivia- “el tema se anuncia en los primeros versos y luego se diluye ingresando a un discurso poético de oscuridad característica que usa como soporte del autor y, por tanto, impenetrable como tal, pero que incluye y se trasluce entre las líneas del texto” (Urdanivia, 2003, pp. 28-29). “Matar” se asociaría, de manera mucho más simbólica, al acto de liberación de la escritura; considérese la lucidez significativa de los versos “Es que yo no soy vallejo yo soy santiváñez el que no/ Comprendió el feo saludo del lumpen cuando nadie lo detesta”. Se trata de una clara afirmación de su posición poética, acaso una similar insinuación del carácter complejo de *Trilce*. De cualquier modo, tal como Vallejo fue consciente del rol de iniciador de un nuevo periodo con su segundo libro, Santiváñez procura un lugar destacado también con un arriesgado trabajo de lenguaje, de manera consciente o no de la dimensión en que se podría asumir *Symbol*. De ninguna manera sugerimos un juicio de valor que equilibre la calidad de ambos libros como semejante, sino proponemos la capacidad de ambos textos como para figurar un momento donde se establece un nuevo o diferente horizonte poético del que se venía expresando o aceptando hasta su momento. Según Urdanivia, con esta declaración de autoconciencia (“liberación poética”), se cierra el lado oscuro y comienza el lado de la “claridad” de las dos siguientes secciones: “Imaginar” y “Allucinar”. Ambas aluden a la propuesta de evasión creativa de una realidad limitada. “Sucumbir”, “Delirio”, “Viaje” y “Aventura” inciden en el amor, la sexualidad y la religión que han perdido su referencia

directa y se encierran, más bien, en connotaciones herméticas del estado de la escritura y la experiencia. Pareciera una transición hasta el estado positivo que se expresa en los poemas que componen “Allucinar”, la última parte del libro. “Placer”, “Alegría”, “Risa” y “Paz” evidencian títulos que determinan el bienestar, pero que definitivamente arrastran en sí mismos la semilla del lumpen. Como propone Urdanivia:

Todo **Symbol** es una propuesta poética y una invitación a ver el Perú con los ojos de este poeta que a lo largo de dieciséis poemas se da el lujo de insultar al lector y, no obstante, atarlo a su manera de decir las cosas, cautivarlo con la revelación de un mundo al que no todos se atreven a entrar. El verso final es emblemático: “Oí Konchetumá te lo has comido?”. Pienso que una interpretación válida de este es si efectivamente el lector se ha “comido” la propuesta de Santiváñez; y el insulto que acompaña la pregunta no es sino un modo de recordarle al lector su condición de igualdad con el poeta en tanto habitantes de una misma tierra. En un país como el nuestro donde todos se afanan por marcar las diferencias que los hacen ser “más” que los otros, es refrescante el insulto de Santiváñez, que, por otro lado, no es sino la versión criolla del “Hypocrite lecteur/ mon semblable/ mon frère” de Charles Baudelaire.⁴⁷⁷ (Urdanivia, 2003, p. 38).

Symbol como neobarroco (experimental)

Aunque el lenguaje del poema expresa un coloquialismo extremo, es evidente que su fragmentación y referentes reorientados se alejan de la hegemonía de la poesía conversacional que rige durante el tercer periodo. Esta sería una distinción clara del horizonte de expectativas como fundamento para trazar un cambio de paradigmas. Si bien se asume como un texto en la línea de transformación de lo conversacional en el sentido en el que han procurado poetas como José Carlos Yrirygoen –tal y como se ha explicado

⁴⁷⁷ Tanto esta referencia a Baudelaire como la que Silvia Goldman encuentra a Rimbaud (“senté la Belleza en mis rodillas/ y la encontré amarga y la injurié” de *Iluminaciones*) en los versos “Senté a la cerveza en el paladar/ Y la encontré amarga y la injurié” del libro *Eucaristía* (2004) de Santiváñez confirman la influencia que los poetas simbolistas franceses poseen sobre el poeta peruano posmoderno. Esto resulta significativo si se asume la misma fuente de influencia para los poetas modernistas y posmodernos se nutren de similares fuentes modernas (carácter que reconoce Hugo Friedrich en los poetas franceses simbolistas) para producir efectos bastante disímiles.

antes en nuestro trabajo-, sería más preciso entenderlo bajo un discurso que se aproxima hacia lo experimental en mayor medida que a la expresión neobarroca. “Las inserciones coloquiales funcionaban de un modo distinto al corpus de una poesía conversacional entendida de manera estándar” (Santiváñez, 2015, p. 64). El lenguaje, principal protagonista de la interioridad de la voz poética exhibe un carácter simbólico tan profundo que se desestabiliza la referencialidad directa y se asume una sintaxis compleja en la transmisión de las imágenes y de los contenidos: “*marginalia* que amenaza con deglutir toda complicada lengua en uno de los más herméticos libros de Roger Santiváñez, donde el esfuerzo de concentración lingüística, de deconstrucción de las formas, en nombre de una poesía aun así *documental*, adquiere tal vez mayor intensidad y refinamiento” (Labrador⁴⁷⁸ en Guillén, 2015, p. 45). En efecto, el lenguaje plurilingüe (expresiones en español, inglés, quechua, francés y del lenguaje de la calle), que constituye el verdadero protagonista del libro, se manifiesta a través de la condición migrante e híbrida del español, tal y como lo refiere Silvia Goldman,⁴⁷⁹ a tono con la poesía latinoamericana actual. Es justamente este carácter plural de lenguas una manera de revolucionar el canon centrado en un español que bajo la tradición poética privilegia un discurso comunicativo de la norma estándar. “Si lo ‘nacional’ es entonces una trampa de exclusiones, habrá que sumergirse y enlodarse en las ‘kloakas’ para encontrar una respuesta inclusiva, totalizadora, simbólica, liberada de la represión ejercida por la lengua ‘oficial’. Por ello, hablar ‘mal’ será no solo una forma de re-situarse en la encrucijada impuesta por la lengua, sino también una forma de re-orientarse en la historia y desde la historia como testigo” (Goldman en Guillén, 2015, p. 21). La oralidad lumpen que destilan los versos del libro boicotea el tradicional lenguaje lírico desde el altisonante establecido durante el

⁴⁷⁸ Germán Labrador Méndez “Poundemonium. Lengua, poder y farmacia en *Symbol* de Roger Santiváñez” en Guillén (2015).

⁴⁷⁹ Silvia Goldman “Symbol de Roger Santiváñez: la letra que sobra es la letra que falta” en Guillén (2015), p. 15.

primer periodo de nuestra lírica con el modernismo hasta el coloquial desarrollado durante el tercer periodo en los años sesenta, setenta y ochenta. Simbólicamente, la postura de *Symbol* se mantiene en el desarrollo de la línea cuestionadora y en oposición a lo establecido. “La voz de esta poética padece los efectos del desarraigo, la violencia política y el desamparo civil. [...] *Symbol*, en este sentido, debe ser leído como uno de los libros claves surgidos en el contexto cultural e histórico peruano de los noventa” (Goldman en Guillén, 2015, p. 18).

El hermetismo y las oposiciones barrocas se unen en el poemario de Santiváñez. Lo culto y lo coloquial se funden: no se sigue una apuesta meramente callejera y coloquial como en lo conversacional. El lado coloquial se aprecia desde la intención de expresar el texto en “peruano”, que se entiende como el discurso callejero con el argot, la replana, la oralidad nacionales.⁴⁸⁰ Lo marginal supura desde el lenguaje en los conceptos que expresan los símbolos que discurren en cada poema. Sobre los ecos del carácter conversacional que todavía se podrían filtrar en *Symbol*, Luis Fernando Chueca aclara:

Hacia un lado está la radicalización de lo conversacional, asociado en los tiempos de su consolidación latinoamericana en los sesenta a la confianza en las posibilidades comunicativas del poema, a las expectativas utópicas y a la convicción de que la poesía cumplía algún papel, cuando menos, en la transformación social. En este registro, y desde presupuestos semejantes, Santiváñez escribió *Antes de la muerte* (1979), su primer libro. También predomina lo conversacional en la mayor parte de *Homenaje para iniciados* y en alguna medida en *El chico que se declaraba con la mirada* (1988). Pero en la medida en que aumenta la violencia y se radicaliza la postura marginal del poeta, que en ese trance ve alejarse las expectativas de una revolución que conduzca a la

⁴⁸⁰ “Escribir en peruano, en un peruano de media noche, limeño, suburbano, en la lengua de la comunidad de los Descalzos, significa desterritorializar el castellano, poner el castellano en una línea de fuga, que adopte el rebuzno de asno y el ladrido del perro. [...] Por resumir, dentro de la riqueza de significados de esta noción, la problemática menor de una literatura, se plantea como ejercicio de desterritorialización de un sujeto en la lengua desterritorializada en el seno de una comunidad desterritorializada. [...] Desterritorializar la lengua, hacerla delirar farmacológicamente, drogarla, indigenizarla, aproximarla al inglés o a la delicada poesía altomodernista, en una lengua críptica que reconozco no entender, es más, que reconozco que se quiere que no se entienda, pues esa es la misión de un lunfardo limeño, de una lengua límite de iniciados, o de mestizos. (Labrador en Guillén, 2015, pp. 59-60).

liberación total, también parece agudizarse una desconfianza frente a la capacidad de lo conversacional para aproximarse a la violencia y el caos exacerbados en la sociedad y a los correspondientes descentramientos subjetivos. Así, en *Symbol*, lo conversacional, que todavía puede reconocerse a la base de su lenguaje, va mucho más allá de donde llegaron los trabajos de montaje de voces y discursos en los sesenta, las radicalizaciones callejeras de los años setenta y los primeros acercamientos a lo lumpen en los años de Kloaka, y se sumerge en una corriente en que la más radical lumpenización y el extremo dislocamiento provocan que no se pueda hallar sino restos, ruinas o astillas de dicho registro: el lenguaje, si bien conserva la huella de su marca fundacional, es ya otra cosa. (Chueca en Guillén, 2015, pp. 75-76).

De acuerdo con Luis Fernando Chueca, las reminiscencias del coloquialismo de lo conversacional se encuentran en la oralidad, pero el discurso ha cruzado la frontera de lo que se erigió como la lírica hegemónica del tercer periodo de nuestra poesía. Por ello, mismo, Chueca sitúa el libro de Santiváñez “entre el conversacionalismo y el neobarroco”; aunque más bien habría que entenderlo como una partida desde la poesía conversacional para instalarse en el registro de lo neobarroco experimental: un puente entre periodos.

Próxima a lo experimental y al neobarroco, la ruptura con un intento de comunicación explícito y popular se aprecia desde la propuesta de la forma del lenguaje en *Symbol*, la cual reside en la alusión al símbolo como la creación de una nueva y arbitraria relación entre el significado que la poesía le otorga a los significantes; “no se establece en *Symbol* una relación estable de la letra con la palabra, sino que la primera se define de modo más anecdótico, como incidente que sobreviene de la graffía y, a la vez, accidente que la aliena. Por ello, la letra es una interferencia, un ruido” (Goldman en Guillén, 2015, p. 31). El tan citado verso “Rosa roja de mi pukto corazón álzate calata” del poema “Pueblo” evidentemente no remite de forma directa o denotativa a los significados que cada palabra asigna. Más allá de la reiteración de las vocales fuertes o abiertas “a” y “o” que realzan

los signos lingüísticos escogidos, estos se encadenan en lo sonoro, primero, y, luego, en las connotaciones que se puedan extraer de ellos. Se podría asumir la asociación de la rosa roja (por el color y la tradicional interpretación) con la esencia que se guarda en el “pukto corazón” del yo poético. A esta esencia del corazón se le pide que se manifieste o revele, en medio del discurso ofrecido en la primera estrofa de “Pueblo”, como si fuese una muestra de la transparencia o de la verdad que en su interior reside sobre aquello que expresa: todo esto evocado en la calatería (autenticidad) con la que debe alzarse (mostrarse). El verso entero significa una revelación verdadera de la transparente esencia de lo que se cree o se dice.

Cuando Santiváñez indica que le importa más el sonido, se sobreexplota la cadencia significativa, aunque esta no se desarrolle con coherencia y cohesión a modo de significado entre los sintagmas que se van procurando. Tómese como ejemplo estos entre muchos versos: “Todos los presidentes todos los presidiarios todos los prisioneros” del poema “Deseo” o “Negra rubieza aviesa a campo traviesa” del poema “Soledad”. Se retorna a lo ininteligible: lo sonoro se superpone al contenido. “Sí, pero cómo encontrar la música en este libro de *symbols*, entre las metáforas atroces, los sonidos imposibles que se pueden llegar a producir con una lengua, que suenan como *scratches* sobre los trozos metálicos de un idioma, cómo encontrar la música en rimas abruptas, palabras abducidas, interjecciones, roturas y desplantes” se plantea Germán Labrador (Guillén, 2015, p. 45). En primer lugar, hay que comprender que el ritmo deja de entenderse en los acentos regulares para fijarse, más bien, en las aliteraciones y hasta homofonías a las que se les aplica el sentido rítmico que, en realidad, cobraría una disonancia bastante moderna si se siguiera aceptándolo como acentos dispuestos en algún sentido de orden. Piénsese en el ritmo de consonancias del modernismo en comparación con la disonancia de este ritmo del cuarto periodo posmoderno. En segundo lugar, se genera una idea de “fraseo” o “ritmo

interno”, donde la coherencia de los sintagmas depende más del significante que del significado. No se trata de abandonar toda significación, pero sí de sobreponerle el sonido como una nota de jerarquía. La arbitrariedad se desplaza más aún desde la relación entre el significado y el significante para alojarse en las cadenas de sintagmas en asociación a cadencias que, sin embargo, destilan cierta lógica para transmitir un lenguaje cifrado. En este sentido, el ritmo se ancla en los sonidos, en los significantes más que en los significados, que estos puedan generar en el plano sintagmático.

Así lo explica César Ángeles en “Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez”: “Los acordes se juntan para provocar mayor intensidad: «Juega me decías no te canses por qué no te burlas / como yo de ti y de tu amor cojudo como burro en / primavera» (“Liberación”). Cierra la boca en U, en I y dice ‘juega’, ‘burlas’; junta palabras (o golpes) rápidos: ‘yo de ti’; junta insultos cerrando la boca: ‘tU amor cojUdo como bUrro’, y la abre finalmente -un chorro- en E, en A: ‘en primavera’. Conciencia extrema del ritmo. La poesía. El ritmo.” (Ángeles, 2001). César Ángeles posee una particular forma de interpretar el ritmo en poesía; sin embargo, esta idea de sonoridad también la propugna el propio poeta –“escribo por secuencias rítmicas”⁴⁸¹-; con lo que se demuestra una intuición de los conceptos clásicos que han regido la tradición poética antes que una confirmación u oposición certera de ellos. Sin embargo, es innegable la musicalidad de los versos y esto es lo que Ángeles confirma en la undécima nota a pie de página de su texto:

Si la música es la armonización de sonidos para expresar mensajes, la música de Santiváñez no es, por cierto, aquella apacible, amena ni clásicamente ordenada. Es otra música. Es la violencia sonora de la calle; la estridencia de la urbe actual y de sus personajes más agresivos. Desde allí,

⁴⁸¹ Como el mismo Santiváñez explica en una entrevista hecha por Bethoven Medina en [\[http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002028/Roger-Santivanez-Escribo-por-secuencias-fonicas\]](http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002028/Roger-Santivanez-Escribo-por-secuencias-fonicas)

Santiváñez nutre temática y musicalmente su lenguaje poético. De ahí que es muy probable que quien esté ajeno a ese ‘mundanal ruido’ (del cual es una expresión contemporánea el rock), o en contra de él, perciba la poesía de Santiváñez como instrumento de sonoridad cacofónica, criatura de un poeta con mal oído que (des)articula versos. Es que esta poesía, en verdad, no se entiende ni se siente adentro si se le saca de este ruido-urbano, de esa exprofesa desarticulación de la sintaxis amena y convencional. La música de Santiváñez es la música de la violencia urbana, y nada de esto puede ser, pues, una melodía amena para agarrar sueño o para elevar el alma a estados de paz. (Ángeles, 2001).

En resumen, a esta particular concatenación rítmica se le suma la invención de palabras, la interferencia de otras lenguas, el lenguaje soez y la coprolalia como configuraciones de un lenguaje marginal, pleno de vitalidad. Por su parte, la ortografía trastocada, la sintaxis adulterada, la referencialidad hermética u oscura, los contrastes, así como la insistencia en efectos formales (como encabalgamientos y torsiones) son evidentes rasgos del neobarroco de Santiváñez en este libro. Así se confirma esta idea en el texto de Luis Fernando Chueca “*Symbol* entre el conversacionalismo y el neobarroco: violencia y descentramiento como detonantes de una reconfiguración en la escritura poética de Roger Santiváñez” (Guillén, 2015, p. 65): “Gustavo Buntinx y José Antonio Mazzotti (De Lima *et alt.* 2012)⁴⁸² proponían, en un conversatorio reciente, que es posible rastrear el neobarroco, característico de la poesía actual de Santiváñez, hasta los días de *Symbol* o incluso hasta los de Kloaka como grupo en actividad. El propio Santiváñez, por su parte, ha señalado que ‘los poemas de *Symbol* (...) estarían dando testimonio de (un) nuevo interés en el lenguaje’”. De esta manera, la crítica comienza a reconocer a *Symbol* como parte de una propuesta neobarroca de nuestra lírica.

⁴⁸² Luis Fernando Chueca se refiere al “Conversatorio. Los 80 en poesía y arte: Kloaka, el neobarroco y otras especies” de Paolo De Lima, Víctor Vich, Gustavo Buntinx, Rubén Quiroz y José Antonio Mazzotti y publicado en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 76, 2013, pp. 445-468.

Symbol como posmoderno: diversidad, simultaneidad y fragmentación, inmediatismo, prefiguración de la caída de los grandes relatos, la decadencia y lo finisecular

La poesía posmoderna del cuarto periodo nos coloca en una encrucijada en cuanto al orden con la tradición y la renovación del sistema lírico. En lo caótico de *Symbol* radica la fuente del hito: “La lectura de cualquiera de sus textos permite reconocer lo fragmentario y caótico del discurso, así como la constante inconexión entre los versos, entre las frases dentro de estos, entre estrofas e incluso entre el título del poema y lo que pretende abordar” (Chueca en Guillén, 2015, p. 70). La dificultad del poemario se encuentra en la clave de una de las líneas que la posmodernidad toma de la modernidad: romper la linealidad, el orden establecido por la tradición a partir de pedazos que, como parches, expresen una reinención de lo ya expresado. Las impresiones de simultaneidad, no solo en los discursos superpuestos o en la sintaxis interrumpida, sino también en las imágenes visuales que registra constantemente la voz poética como si las percibiera mientras camina o pasea y las expresara a través del simple flujo del pensamiento se encuentran asociadas a toda desconexión sintáctica y de sentido. Se trata de una técnica muy parecida al flujo de conciencia, donde prima la yuxtaposición de los sentidos, impresiones, imágenes, discursos. Como ya se ha visto, se trata de una exacerbación de la fragmentación moderna, consolidada durante los años veinte en la literatura universal. Esta es, quizá, la manera como se sostiene el sujeto descentrado que aparece en muchos de los poetas de los años ochenta y que cuajan en sus publicaciones durante los años noventa. Junto a Santiváñez, Domingo de Ramos es uno de los más reconocidos exponentes de esta técnica. Sin duda alguna, el yo poético del ya revisado *Pastor de perros* (1993) que no solo coincide con el de *Symbol* en la marginalidad, en la categoría de migrante, en lo descentrado -y hasta en lo esquizoide (con sus alucinaciones, delirios

y discurso fragmentado) como lo ha señalado Mazzotti (2002)-, es característico de este tipo de lírica que influye durante el cuarto periodo. *Pastor de perros* procura similares registros que *Symbol* como para constituirse en un hito en el devenir de la poesía; de hecho, lo es si se tiene en cuenta la bibliografía y lo que esta señala sobre el radical poemario de De Ramos. Al igual que este, Santiváñez insiste en lo marginal, pero, en el poeta piurano, alcanza lo lumpen de una manera generalizada en todo el libro. “Esta voz que parasita distintos espacios y lenguas: el inglés, el quechua, el latín, y el habla callejera, asemeja a ese ‘lumpen’ que recoge la ‘basura de la ciudad’, coleccionista de fragmentos, de desechos a los que, asignándoles un valor de uso, los redime de su condición marginada y antieconómica” (Goldman en Guillén, 2015, p. 33). “Procaz”, “desenfado”, “lumpen” son términos con los que se asocia a la poética y al discurso mismo transgresor e “incontinente” de Santiváñez. Al igual que en *Pastor de perros*, la temática de lo urbano (la calle), lo sexual, la droga, aparecen en *Symbol*; sin embargo, para Santiváñez estos recursos apelan a una interpretación más radical en sus insinuaciones sobre un nuevo discurso o modo de hacer poesía. La diferencia en ambos, más allá de que el libro de Róger Santiváñez se haya compuesto y publicado primero, es que se puede asumir como una poética de los nuevos tiempos -cosa que no se vislumbra con claridad en el libro de Domingo de Ramos- y, por lo tanto, proponemos a *Symbol* como el hito del cambio de sistema.⁴⁸³

Por otro lado, más allá de la máscara de “San Tiváñez” -una persona o identidad para el poeta que anuncia la línea del poeta-profeta, asumido desde un lenguaje parareligioso

⁴⁸³ Cabe citar, en este sentido, un párrafo de Luis Chueca donde se apoya en Gustavo Guerrero: “Sintetizando, diría que los hallazgos y procedimientos reseñados fueron posibles en la poesía de Santiváñez por su decidida y encarnada explotación en la violencia, la descomposición y el descentramiento desde el meollo mismo de esos procesos, que se nutrían a la vez del contexto global del derrumbe de las utopías, de la creciente desconfianza en las capacidades representativas del lenguaje y de lo que Gustavo Guerrero ha llamado ‘el fin del sistema de la poesía (...que) no solo ha supuesto un cuestionamiento de los modelos de escritura que dependían de él sino también de las maneras de leer, de apreciar y de evaluar” (Guillén, 2015, p. 78).

desde lo profano-, la imagen finisecular del mismo Santiváñez corre por el lado del malditismo en el campo semántico de la sexualidad.⁴⁸⁴ Es el caso del último poema “Paz” donde los versos “Que eres la sin rostro, la que solo con la chukcha”, “Arrancada y todavía pura y todavía puta”, “Y dejar el semen cubrir la entera tierra”, “Y atraco en el sokotroko de tu vulva”, apelan a formas vulgares de lo sexual para ampliar la connotación de una fecunda y renovada producción (poética, amorosa o vital). Este malditismo llega al paroxismo cuando se junta con lo escatológico y alcanza “alturas” como en el poema “Alegría” [“Que engañabas solo por merecer tu culo cuando/ Al contacto del falo hacías tus necesidades en mi/ Boca delicada y creada por Dios para tu alegría sin límites”, “Onírica y decidida me arrodillo y te cacho”, “Con tu orgasmo de sangre sudor lágrimas y caca”] o en el mentado verso de “Deseo”: “Tiempo dónde mora tu secreta concha dórame en tu caca”.

Más allá de que la experimentación conduzca a Santiváñez por la senda neobarroca de este libro, se trata de una muestra clara de la manifestación de lo posmoderno. La fragmentación radical de palabras en versos diferentes y hasta de signos como la apertura del paréntesis al final de verso deviene en expresiones que sugieren simultaneidad e inmediatismo. Así, por ejemplo, el poema “Soledad”, uno de los más herméticos, se encuentra bastante fragmentado en sintaxis, en la representación del verso, en la perspectiva y en la dimensión del enunciado. La extrañeza y poca coherencia y cohesión del caótico poema sirve como muestra de la yuxtaposición en pos de representar la inmediatez, si no la simultaneidad del universo verbal:

Soledad

Cuéntame un cuento, Mini, como
El dulce olor de tus ingles.
TV distrae pavimento (
Exigías una palabra que

⁴⁸⁴ Tómense en cuenta los significativos dos últimos versos del poema “Aventura”: “La sabiduría de tu malditez desnuda en las paredes/ O igualito te subes a los micros a dejarte arrechar.”

- 5 Se demorara en aceptarte
- Toda la patota te amaba
 Mas no supo expresártelo
 Solo fue el dichoso afán
 «La luz armada» , la oscura curva
- 10 De tu falda en las piernas,
 Paradas como pincho-bandeira:
 33 diga 33 y ella solo existía,
 Detenida en la puerta del baño
 De hombres, con su perra pituca
- 15 Negra rubieza aviesa a campo traviesa
 & curiosa
- A despecho de tu inocencia
 (Tu búsqueda desesperada de Amor)
- Era el síntoma de estos versos
- 20 Que no se parecían a nada,
 Sino a lo que tú poseías
 En tus muslos redorados,
 Tocados por el verano-sol y
 El fluorescente de tu expuesto
- 25 Resplandor, blindado pero no ciego
- Creación Combo. ?? ZZ /
 Las negras hablan en la encru-
 cijada: ¿Dónde queda Lima?
 Te vas sola, es la recomposición
- 30 Del Yo, en la suma de experiencias
 Interpretativas / Destruyete Momento
 Existe /

Obsérvense los versos 3, 9 y 26, donde significativamente se expresan importantes transgresiones a través de los signos. En el tercer verso, se acaba con la apertura del paréntesis [(] con lo que el lector que siga la lógica de la escritura queda desconcertado. Algo se abre al final, cuando la convención es realizarlo al inicio del siguiente verso (o renglón en el caso de la prosa) y no dejarlo sin cerrar, además. Esta es una clara manifestación de que se abre un discurso que no se cierra; como una perennidad de un texto sugerido, aunque inapreciable en concreto. En el verso noveno, la coma se instala deliberadamente al medio con espacios entre las palabras que la rodean, a diferencia de las demás posiciones normales de la coma en los versos 1, 10, 12, 20, 22, 25, 29, 30. Dejar estos espacios entre la coma no se trata de un error gráfico (“«La luz armada» , la oscura curva”), sino de una muestra en el espacio impreso que se puede interpretar como una

suspensión del signo. En el caso del verso 26 (y del último, el 32), nuevamente se acaba el texto con una barra diagonal que, según la norma, debería dar pie a la separación de otro discurso que, en este poema, no aparece. Asimismo, en este verso vigésimo sexto, la reiteración de dos “Z”, pero aún más, la de los dos signos de interrogación de final de pregunta [?] elevan la significación del evidente caos en el régimen de puntuación. Resulta bastante particular este tipo de omisiones a las reglas que, desde nuestra interpretación, sugieren alternativas de yuxtaposición acorde con la(s) voz(es) del discurso lírico. Estas bases de yuxtaposición apuntan a echar mano de cualquier herramienta que el mismo sistema lineal de la escritura preste a la idea de la suspensión de la linealidad en pos de la simultaneidad o de la inmediatez de registros. Es la misma función del exagerado “encabalgamiento” en la ruptura de la palabra “encrucijada” repartida en los versos 27 y 28. Se hace más notoria esta ruptura si se nota que el “morfema” “-cijada” es la única “palabra” a inicio de verso que se mantiene en minúscula, casi como una observación visual del oxímoron que resulta del rompimiento de la palabra, pero de la unión de dos versos separados. Se podría apreciar el mismo caso, de forma similar, con el único verso que comienza en la mitad visual del poema: el 17,

[A despecho de tu inocencia].

Estos aspectos, como hemos referido, cobran sentido cuando se aprecia el discurso esquizoide, fragmentado o con más de una voz poética manifestada al mismo tiempo en el desarrollo del poema. Se trata de yuxtaposiciones de perspectivas que, insistimos, connotan la simultaneidad. Una voz, al inicio, parece bastante ordenada en su expresión y se dirige a un “tú” (Mini); esta será la voz principal -reconocida en la segunda personaje sobre el que se montarán los discursos aledaños. Esta voz discurre, claramente, en los versos 1-2, 4-7, 9-11, 17-25, 29-30. Entre ellos, se insertan expresiones y frases que evidencian un cambio de enunciador. Algunos irrumpen radicalmente como en el verso

duodécimo, donde otra voz, paralela al eje discursivo, toma el presente del texto y manda u ordena (“33 diga 33”) y, quizá, otra expresa el añadido final (“y ella solo existía”) en el verso entero: “33 diga 33 y ella solo existía,”. La yuxtaposición se hace más radical hacia el final del poema, en la última estrofa [{"Creación Combo. ?? ZZ /"} {"Las negras hablan en la encru-"} {"cijada: ¿Dónde queda Lima?"} {"Te vas sola, es la recomposición"} {"Del Yo, en la suma de experiencias"} {"Interpretativas / Destruyete Momento"} {"Existe /"}] donde el discurso se desestructura en fragmentos de diferentes emisores al mismo tiempo que enuncia, en su conjunto de versos finales, su motivación de fondo en el contenido: se trata de recomponer el sujeto, el yo; pero, para ello, se debe destruir el momento y existir. El poema deja, constantemente, una clara intención por burlar las fronteras que lo encierran en su linealidad y procura establecer las convenciones violentadas como formas de expresar la simultaneidad, muy a tono con los tiempos de la virtualidad, la simultaneidad, la aparición de diversas “ventanas” en la computadora como si se tratara de diferentes universos paralelos donde voces distintas nos proveen información.

Si bien *Symbol* alcanza esa ‘productiva e inédita simultaneidad’, lo hace, como sabemos, a diferencia de lo que ocurrirá en los libros posteriores de Santiváñez, privilegiando el ruido, la rajadura y la dislocación.

Al margen de la respuesta que se prefiera, resulta, sin duda, interesante que la exploración de lo fragmentario, lo desecho o lo residual realizada en medio del caos le haya ofrecido al poeta vías para articular, en los últimos diez años, una nueva mirada. (Chueca en Guillén, 2015, p. 80).

Escondida entre los oscuros significados de los versos aparece una estrofa que podría sostener el símbolo de la caída de los grandes relatos. El poema “Guerra” se inicia con cuatro versos que componen la primera estrofa: “La Poesía es un texto contra el Mundo/*Demasié* asaltó el cielo. Encuentro. Verdad. Fusión/ «Oye, qué estás hablando» y allí fue donde citó/ Esa rara relación relativa einsteniana entre poetas y militares”. Estos confusos

versos se refieren a la consigna “asalto al cielo” en reconocimiento a la revolución bolchevique (con la que se quería tomar el cielo por asalto el 23 de octubre de 1917 con la toma del Palacio de Invierno de los zares rusos de San Petersburgo para instalar el primer gobierno socialista y popular) y, por ello, el verso puede interpretarse como una queja por demasiada consigna dogmática. Es decir, la poesía libérrima pretende enfrentarse con el mundo en una guerra de ideas y sensaciones que renueven las alternativas del lenguaje⁴⁸⁵ antes que de muertes reales; sin duda, pero no bajo dogmatismos, pues, inmediatamente, surge una voz cuestionadora (que se cita entre comillas con la potencia del discurso oral: «Oye, qué estás hablando»), que concluye con una concreción de las circunstancias de una rara y subjetiva relación entre poetas libres y sus contrarios, militares dogmáticos. Debido a ese eco revolucionario ortodoxo, Silvia Goldman aprecia, en estos versos, “el cierre de una era y de sus utopías y el comienzo de otra cuya arma será un nuevo hablar poético que irá a las calles, a las ‘kloakas’ donde se hallan los sonidos que la sociedad no quiere decodificar. Por eso la poesía ha de ir en ‘contra’, guerreando contra el lenguaje para producir una escucha” (Goldman en Guillén, 2015, p. 25). Se trata, como se ha visto anteriormente, de una interpretación sobre el anuncio del fin del concepto de lírica como lo veníamos entendiendo hasta el momento. *Symbol* marca una manera de asumir la poesía a partir de un concepto que valida los discursos y las formas que superan los registros que la vanguardia ya había establecido durante el segundo periodo.⁴⁸⁶ En otras palabras, el concepto de lo que es poesía o poético

⁴⁸⁵ “Cuestionando nuestras propias políticas de uso de nuestra lengua materna, la poética de Santiváñez suscita su propio ‘asalto al cielo’. Esta resistencia a la fijeza supone así el levantamiento contra un lenguaje que ejerce una política binaria de la diferencia y de la exclusión; pero, sobre todo, supone un alzamiento contra la rigidez y fijeza de la lengua” (Goldman en Guillén, 2015, p. 36).

⁴⁸⁶ A propósito de la mención de Vallejo en el poemario, Silvia Goldman afirma: “Y es que ya no se puede ser ‘Vallejo’, ya han fracasado los proyectos de la modernidad y sus utopías, ahora quedan los coletazos, los escombros de aquellos sueños, y la esperanza debe recogerse como si fuera desecho, ‘caca’ que puede, potencialmente, convertirse en ‘oro’. Por ello, la destreza mayor de este coleccionista será la de convertirse en alquimista-simbolista capaz de convertir, ‘purificar’ y transformar la podredumbre, los escombros, los desechos dispersos después del desastre. Solo ese lumpen dispuesto a sumergirse en la

se relativiza en este libro y el autor es consciente de ello; acaso estos versos lo confirmen deliberadamente. Cabría solo citar a Chueca (“*Symbol* [...] constituye en *símbolo*, como anuncia el título, [...] de la crisis extrema del Perú y en especial de Lima, donde se escribe el libro a fines de 1989 e inicios de 1990, momentos en que comienza a sentirse también el impacto de los discursos posmodernos sobre el fin de las ideologías” [Guillén, 2015, p. 73]) y recordar la impresión de Mazzotti sobre este punto para entender que se aprecia un sujeto moderno en descomposición, alejado de las creencias en utopías.

En el caso de Santiváñez se da no solo una barroquización superlativa de todos los niveles de expresión poética, desde los fonéticos hasta los tropológicos, sino el cuestionamiento de la misma escritura poética como tal y del sujeto poético unilineal, mucho más allá de los límites del montaje elotiano y de las estructuras dramáticas ya ensayadas en la poesía peruana desde los años 60. Precisamente, su novedad consiste en quebrar toda alianza con la concepción del poeta como “comunicador”, en el sentido estricto del término; más bien, presentará un estilo y una perspectiva desde la cual la violencia de los años sangrientos de las décadas del 80 y del 90 hacen de este sujeto dicente un beneficiario de una violencia interna con y desde el lenguaje, que supera ampliamente la “mono-tonía” de los registros convencionales, llámense coloquiales, narrativos, exterioristas o simplemente solemnes, estos últimos a la manera de la poesía de los años 50, hacia la cual una parte de los poetas recientes parece inclinarse. (Mazzotti, 2002, p. 152).

Estas palabras de José Antonio Mazzotti sintetizan los principales aspectos por los que tanto Róger Santiváñez como su poemario *Symbol* representan el hito del cambio hacia el nuevo sistema lírico de nuestros poetas del cuarto periodo. Se trata de un punto de convergencias y, a la vez, de exploración, donde lo diverso es el amplio recinto, donde no se apura la restricción de escuelas o estilos, sino donde se expresa, más bien, la heterogeneidad, lo diverso y hasta lo difuso. Además, se trata de un hito que implica la

basura diaria, en la podredumbre de las ‘kloakas’, puede volver a juntar, a encontrar, lo que ha sido separado” (Guillén, 2015, p. 35).

tradición, la adopción de una visión secuencial y no una ruptura de generaciones. Si bien todavía mantiene un deliberado discurso coloquial que podría interpretarse como un refuerzo de aspectos del machismo de una sociedad patriarcal, *Symbol* nos prepara para una poesía que renueva los horizontes líricos hacia un nuevo milenio de evidentes cambios en un mundo donde la historia continúa desarrollándose con sus pros y contras.

En cuanto a los representantes de este periodo actual en el que se despliega la poesía peruana, cabe apuntar, en primer lugar, que el análisis o crítica de los textos no abunda, evidentemente. Como ya se ha manifestado, el canon se encuentra en proceso de elaboración, es decir, de construcción. En la medida en que los jóvenes poetas insistan en su calidad y cantidad de producción dejarán una impronta en el recuerdo de las lecturas de los actuales críticos y de los consumidores de poesía que lentamente decanten la continuidad y consolidación del canon. Uno de los primeros en arriesgar una canonización de nombres, sin embargo, fue Ricardo González Vigil en su antología (1999). En ella, se aprecian en primera línea a los poetas del noventa (aunque algunos mantengan una clara posición residual del tercer periodo en sus textos): Carlos Oliva, Marita Troiano, Eduardo Rada, Gonzalo Portals Zubiato, José Beltrán Peña, Rafael Espinosa, Xavier Echarri, Javier Gálvez, Roxana Crisólogo, Montserrat Álvarez, Lorenzo Helguero, Miguel Ildelfonso, Selenco Vega Jácome, Lizardo Cruzado, José Carlos Yrigoyen, Alberto Valdivia Baselli. En 2008, uno de los protagonistas del cuarto periodo, el poeta José Carlos Yrigoyen afirma sobre la consagración de los poetas en esta extensión del canon:

La última parte de la *Antología de la Poesía Peruana* de Ricardo González Vigil, dedicada a los noventa, acierta en buena cantidad de los elegidos, traza con mucha fortuna una línea que años después va a ser reconocida y tomada en cuenta por críticos y posteriores antologadores y que sugiere que la dicción conversacional no se debilita [...] este trabajo, realizado en 1999, es el

primer intento serio de conformar un panorama válido para comprender lo que en realidad pasó en esos años. (Yrigoyen, 2008, pp. 14-15).

Los jóvenes poetas del cuarto periodo, Enrique Bernales y Carlos Villacorta, publican en México, la que podría considerarse la antología determinante para consolidar la emergencia de la primera hornada de representantes. En *Los relojes se han roto* (2005) coinciden con González Vigil en consagrar a Montserrat Álvarez, Roxana Crisólogo, Xavier Echarri, Lorenzo Helguero, Miguel Ildefonso, Carlos Oliva, José Carlos Yrigoyen; pero añaden a Victoria Guerrero, Josemári Recalde, Martín Rodríguez-Gaona y a Chrystian Zegarra. De tal manera que este sería el primer paso firme en la constitución de la ampliación del canon hacia el cuarto periodo.⁴⁸⁷

Por su parte, Maurizio Medo sostiene que tres publicaciones inician la percepción de poetas jóvenes durante los años noventa: *Zona Dark* de Montserrat Álvarez, *Las quebradas experiencias* de Xavier Echarri, *Sapiente lengua* de Lorenzo Helguero.⁴⁸⁸ Con

⁴⁸⁷ Tomar en cuenta también el canon que establece Mazzotti (2002), p. 182: Montserrat Álvarez, Victoria Guerrero, Tatiana Berger, Doris Bayly, Grecia Cáceres, Lorenzo Helguero, Xavier Echarri, Paolo de Lima, Luis Fernando Chueca, Bruno Mendizábal, Manuel Liendo.

⁴⁸⁸ A pesar del indiscutible espacio que ocupa Lorenzo Helguero en la poesía contemporánea peruana, su reconocimiento continúa en progreso con el desarrollo de su obra. Probablemente, se trate de un caso similar al de Eduardo Chirinos, quien pertenecía al tercer periodo a pesar de no encontrarse en las manifestaciones más representativamente comunes de la producción de sus coetáneos. Helguero pertenece al carácter del cuarto periodo y, como Chirinos, posee una cuota bastante personal que lo mantiene alejado de la tendencia hegemónica entre lo conversacional reelaborado y lo neobarroco. Sin embargo, el carácter posmoderno se encuentra claramente manifiesto en su propuesta irónica y desacralizadora. Sobre su rol en este cuarto periodo Víctor Vich [en “El extraño caso de la poesía de Lorenzo Helguero” introducción al libro *Las altas voces aquí reunidas. Antología personal 1993-2015*] expresa: “Puede decirse que Lorenzo Helguero llegó a la poesía peruana para cristalizar los nuevos vientos de la cultura contemporánea. [...] De hecho, el arte posmoderno ha sido definido como uno donde las autoridades han entrado en crisis y donde la imitación de diferentes estilos surge de una mirada que oscila entre la desilusión y la parodia. El objetivo es mostrar la pérdida del original por la masiva presencia de las copias. Sin duda, los versos de Helguero dan cuenta de este tipo de crisis en el que las nociones de «identidad», «coherencia» y «verdades últimas» han quedado desestabilizadas. Esta es, en efecto, una poesía que muestra cómo el yo poético, la autoridad social y la estética tradicional han estallado en múltiples fragmentos y ya no puede imaginarse un punto unificador. [...] Esta poesía es también una crónica que narra la crisis de la literatura en la sociedad actual, vale decir, la contemplación del fracaso de un discurso que en algún momento tuvo mucho prestigio, pero que ahora lo ha perdido y resulta muy difícil imaginar cómo podría recuperarlo” (Helguero, 2017, pp. 11-12).

ello comienza el deslinde de la forma en que se asumían los hitos poéticos en los periodos (generaciones) anteriores.

Estos títulos, a diferencia de lo que pudieron resultar *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* de Antonio Cisneros, *Las constelaciones* de Luis Hernández o *Consejero del lobo* de Rodolfo Hinostroza para Los Rupturistas del 68 y sus hermanos menores, los poetas de Hora Zero y Estación Reunida, no ostentan el sambenito paradigmático. Ni Álvarez, ni Echarri, ni Helguero representan “transformaciones del sujeto poético” (Cornejo Polar). A excepción de Helguero, quien apuesta por una reinstauración irónica de lo culterano, los discursos se entrecruzan con referentes válidos para autores de previa aparición. Esto se evidencia en la relación entre Echarri y Frisancho o en la de Álvarez con el espíritu anarquista del Movimiento Poético Kloaka. (Medo, 2005).

Como ya se ha expresado, los nombres desde 2000 se encuentran en una zona bastante relativa. Si tomamos en cuenta la consagración de algunos poetas gracias a textos como el de Lauer y Montalbetti (2004), podríamos exponer algunas reiteradas figuras que se encuentran publicando más y dejando de ser jóvenes, además. Como entramos en un terreno pantanoso, dejamos constancia en la tabla final el reconocimiento de algunos de estos poetas en este tipo de publicaciones. Sin embargo, queremos recalcar omisiones como las de Renato Cisneros, indiscutible figura dentro de la literatura peruana del *establishment*, quien no figura con la esperada anuencia que muchos podríamos extrañar. Algunos otros de la misma Lima como Raúl Burneo Barreto (con más de un libro publicado con una reconocible propuesta poética) quedarán relegados al silencio sin justicia. Esto es solo un ejemplo de lo relativo de la muestra de un periodo que se erige al paso de estos tiempos.

Tabla: Antologías y textos especializados con mención desde la poesía de los años 90

Ricardo González Vigil <i>Poesía Peruana Siglo XX</i> (2 tomos) [Lima, Copé, 1999]	Luis Fernando Chueca “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa” <i>en Lienzo</i> , N° 22, Universidad de Lima, Lima, 2001	Gustavo Armijos (ed.) <i>Poesía peruana contemporánea. Antología selecta de la tortuga ecuestre</i> [Lima, Cultura Peruana, 2003]	Lauer, Mirko; Mario Montalbetti “Post-2000” <i>[en Hueso Húmero</i> , N°45, Lima, diciembre 2004]	Manuel Pantigoso <i>21 poetas del XXI (+7) Generación del 90</i> [Lima, Hozlo, 2005]	Enrique Bernal, Carlos Villacorta <i>Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los noventa</i> [México, Arlequín, 2005]	Grupo Claroscuro <i>Generación del 2000? Muestra de poesía joven</i> [Lima, Círculo Abierto, 2006]	José Carlos Yrigoyen <i>La hegemonía de lo conversacion al. Algunos apuntes sobre poesía peruana última (1988-2008)</i> [Lima, Lustra, 2008]	Carlos López Degregori (et alt.) <i>Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008</i> [Lima, U de Lima, 2012]	Paul Guillén <i>Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006</i> [Lima, Perro de ambiente, 2016]
José Carlos Yrigoyen	José Carlos Yrigoyen		José Carlos Yrigoyen		José Carlos Yrigoyen			José Carlos Yrigoyen	José Carlos Yrigoyen
Miguel Ildefonso	Miguel Ildefonso	Miguel Ildefonso			Miguel Ildefonso			Miguel Ildefonso	Miguel Ildefonso
Rafael Espinoza	Rafael Espinoza		Rafael Espinosa					Rafael Espinosa	Rafael Espinosa
Xavier Echarri	Xavier Echarri				Xavier Echarri			Xavier Echarri	Xavier Echarri
Roxana Crisólogo	Roxana Crisólogo		Roxana Crisólogo		Roxana Crisólogo			Roxana Crisólogo	
Carlos Oliva	Carlos Oliva	Carlos Oliva Valenzuela			Carlos Oliva				
	Victoria Guerrero				Victoria Guerrero			Victoria Guerrero	Victoria Guerrero
Montserrat Álvarez	Montserrat Álvarez				Montserrat Álvarez			Montserrat Álvarez	
Lorenzo Helguero	Lorenzo Helguero				Lorenzo Helguero			Lorenzo Helguero	

	Josemári Recalde		Josemári Recalde	Josemári Recalde	Josemári Recalde				
	Martín Rodríguez Gaona				Martín Rodríguez Gaona		Martín Rodríguez Gaona Velazco	Martín Rodríguez Gaona	
	Rubén Quiroz		Rubén Quiroz				Rubén Quiroz		
(José Pancorvo)	José Pancorvo			José Pancorvo					José Pancorvo
						Andrea Cabel	Andrea Cabel		Andrea Cabel
						Giancarlo Huapaya	Giancarlo Huapaya		Giancarlo Huapaya
Javier Gálvez	Javier Gálvez								Javier Gálvez
Alberto Valdivia Baselli	Alberto Valdivia Baselli						Alberto Valdivia		
	Víctor Coral		Víctor Coral						
						Alessandra Tenorio	Alessandra Tenorio		
						Salomón Valderrama	Salomón Valderrama		
						Diego Lazarte	Diego Lazarte		
						Miguel Ángel Malpartida	Miguel Ángel Malpartida		
						Víctor Ruiz	Víctor Ruiz		
Gonzalo Portals Zubiato	Gonzalo Portals Zubiato								
José Beltrán Peña	José Beltrán Peña								

Lizardo Cruzado	Lizardo Cruzado								
Selenc Vega Jácome	Selenc Vega Jácome								
	Josefina Barrón		Josefina Barrón						
	José Gabriel Cabrera		José Cabrera						
	Carolina Fernández		Carolina Fernández						
	Andrés Piñeiro		Andrés Piñeiro						
	Edgar Saavedra		Edgar Saavedra						
	Alejandra del Valle		Alejandra del Valle						
Marita Troiano		Marita Troiano							
							Manuel Fernández		Manuel Fernández
						Willy Gómez Migliaro			Willy Gómez Migliaro
							Paul Guillén	Paul Guillén	
			Orlando Granda	Orlando Granda					
			Jorge Trujillo				Jorge Augusto Trujillo		
			Elio Vélez				Elio Vélez		
	Ricardo Ayllón		Ricardo Ayllón						
	Antonio Sarmiento		Antonio Sarmiento						
	Diego Otero						Diego Otero		
(Alonso Rabí)	Alonso Rabí								

	Roberto Zariquiey						Roberto Zariquiey		
	Rafael García Godos Salazar					Rafael García Godos			
Eduardo Rada	Luis Aguirre Gastón Agurto Verónica Álvarez Goyzueta Carlos Arámbulo Johnny Barbieri Violeta Barrientos Doris Bayly Grecia Cáceres Figueroa Carlos Carnero Themis Castellanos Daniel Chicoma Luis Fernando Chueca Renato Cisneros Paolo de Lima Antonio De Saavedra Julio del Valle Julio Durán Gabriel Espinoza Suárez Camilo Fernández Cozman Jeamel Flores Juan Carlos Galdo José Antonio Gallos Ericka Ghersi Eduardo González Cueva César Gutiérrez	Tania Guerrero Sotomayor	Rómulo Acurio Micaela Chirif Esteban Gabriel Martín Guerra Dante Herrera Emilio Lafferranderie Frido Martín Francisco Melgar Wong Bruno Mendizábal Elma Murrugarra Juan Vela	Nora Alarcón Harold Alva Gabriel Apaza Mario Aragón Carlos Bayona Virginia Benavides Jorge Ita Gómez Raúl Jurado Párraga Pedro López Ganvini Jorge Luis Obando Heber Ocaña Manuel Patiño López Santiago Risso Rosario Valdivia Paz Soldán Luz Vilca Teófilo Cahuide Enrique Acosta José María Gahona Víctor Guillén Elí Martín Tomás Ruiz Boris Espezúa	Chrystian Zegarra	Ericka Almenara Luis Enrique Amaya Orlando Bedoya Claudia Cáceres Miguel Canta Sifuentes Patricia del Carpio Mónica Carrillo Alexander Comundo Elizabeth Chang Jack Farfán Reinhard Huamán Mori Josefina Jiménez Artemio Julca Álvaro Lasso Pamela Lozán Béjar Félix Méndez Alex Morillo María Fernanda Munizaga Renzo Pugliesi Luis Eduardo Reyme Gino Roldán María Rumaja Pablo Salazar Calderón José Sánchez Acevedo Denisse Vega Lucho Zúñiga	Sergio Camacho Arianna Castañeda André Cazudg Luis Cruz Pedro Favaron Elisa Fuenzalida José Agustín Haya de la Torre Diego Molina César Panduro Astorga Jerónimo Pimentel Bruno Pólack Navale Quiroz Miguel José Carlos Salinas Granda Ángel Sanz Chung Romy Sordómez	Tilsa Otta Darwin Bedoya Maurizio Medo	

Enrique Hulerig Inmanencia (Grupo) Luis Fernando Jara Francisco Jurado Leoncio Luque Jessica Morales Fernando Olea Claudia Pacheco Humberto Polar Odín Ram del Pozo Rosario Rivas Tarazona Jaime Rivera Mirella Rivera Alfredo Román Loayza Bili Sánchez Roberto Sánchez Martín Sánchez Rivas Juan José Sandoval Iván Segura Sonaly Tuesta Fernando Velásquez Pomar Carlos Villacorta Rodolfo Ybarra Leo Zelada								
--	--	--	--	--	--	--	--	--

4.7. El tercer y cuarto periodos de la lírica peruana del siglo XX: conclusión

Como hemos pretendido demostrar a partir de aspectos endógenos y exógenos de la literatura, durante la segunda mitad del siglo XX, se pueden reconocer dos periodos diferentes, pero que mantienen la respectiva conexión que una secuencia en la evolución del desarrollo lírico garantiza. Ambas segmentaciones se amoldan a lo que en el primer capítulo de nuestra tesis sosteníamos sobre la revisión de lo que determina un periodo literario. En primer lugar, ambos segmentos se constituyen como rangos temporales que se encuentran limitados por un cambio literario reconocible en un nivel colectivo: desde 1964 a 1991 para el “tercero” y desde 1991 hasta el presente para el “cuarto”. En segundo lugar, las prácticas literarias ejercidas sobre la hegemonía de lo conversacional en uno y sobre la hegemonía de la heterogeneidad posmoderna en el otro dan cuenta de cada uno. Esto determina que los sistemas literarios expresen sus horizontes de valoración de lo lírico. En el primer caso, predomina un sistema con poesía comprometida con lo social y con cuestiones colectivas, de tono coloquial, tendencia narrativa, que apela a un lector popular, con registro urbano. Sin embargo, no podemos dejar de lado, las manifestaciones no netamente urbanas de José Watanabe ni el corte individual de Antonio Cillóniz, por ejemplo, entre otras tendencias de poesía altisonante como las de Alfonso Cisneros Cox. En el segundo caso, versiones renovadas de lo conversacional y de lo neobarroco, además de lo experimental serán las tendencias más notorias, pero dada la diversidad de propuestas ante el carácter posmoderno, es casi imposible determinar un tipo de discurso hegemónico para el cuarto periodo. En otras palabras, la “unidad” del periodo siempre resulta relativa. En tercer lugar, ambos periodos implican una nueva visión de la práctica literaria. En el tercer periodo, la obra de Antonio Cisneros quiebra la poesía que con corte existencial y esencialista se manifestaba por un lado y se diferencia también de la protesta anterior basada en la justicia social. En el cuarto periodo el cambio resulta ser progresivo,

porque se mantienen tendencias como lo conversacional en lo coloquial, pero se evidencia, claramente, que a partir de *Symbol* la reorientación de lo lumpen y lo barroco experimental determinan un cuestionamiento del carácter mismo de lo lírico. Por ello, tanto *Comentarios reales* (1964) como *Symbol* (1991) funcionan como hitos que consolidan el cambio. De esta manera -en cuarto lugar-, lo que pudo reconocerse como las generaciones del 60, del 70 y del 80 comparten una apuesta similar en el tercer periodo y las generaciones del 90, las del post-2000, confluyen otro tanto a partir de su visión del mundo en el cuarto periodo. Siguiendo a René Wellek (1966), en ambos segmentos de tiempo se apuesta por un nuevo sistema de convenciones sobre lo lírico. Esta manifestación de una nueva dirección en literatura encuentra una convergencia con cambios sociales relacionados con la revolución política latinoamericana y con la violencia de nuestro país en el tercer periodo y con cambios globales, de política neoliberal y revolución tecnológica y cibernética en el cuarto periodo. El complejo problema de la Revolución Cubana y la apertura a la poesía norteamericana del *modernism* son las causas de fondo en la hegemonía conversacional del tercer periodo, mientras que la caída del muro de Berlín y de la URSS, así como la intensificación de lo neobarroco, la exploración de lo conversacional y la diversidad posmoderna constituyen lo propio para el cuarto periodo. En quinto lugar, en ambos periodos se expresan diferentes tendencias que confluyen bajo el esquema de la dominancia, emergencia o residuo. Lo conversacional en su lado social y colectivo se mantiene como forma residual en el cuarto periodo, así como sucedió con una poesía esencialista durante el tercer periodo; piénsese en lo residual que resulta la publicación de los poemarios de Emilio Adolfo Westphalen *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986) y *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988). La diversidad de manifestaciones es evidentemente más radical, sin embargo, durante el cuarto periodo. De allí que se mencione la heterogeneidad o

polifonía de los periodos literarios no como una contradicción, sino como una realidad de la aplicación del concepto a la línea histórica de la producción literaria. Un periodo no desaparece por arte de magia al momento de la emergencia de un nuevo cambio literario ni la consolidación necesaria de su hegemonía. Por otro lado, no es posible excluir el carácter plural del tercer periodo más allá de la hegemonía de lo conversacional reelaborado o del neobarroco experimental. Por último, la pertenencia a un periodo se reconoce no necesariamente por la fecha de publicación. Resulta fundamental evaluar el contenido de la obra para interpretar si se trata de un remanente del periodo anterior, de un precursor de un nuevo periodo o de un representante cabal de la dominancia del periodo. El mejor ejemplo de ello es Róger Santiváñez, quien en sus primeros libros (*Antes de la muerte*, 1979; *Homenaje para iniciados*, 1984; *El chico que se declaraba con la mirada*, 1988) expresaba condiciones del tercer periodo y desde *Symbol* (1991) introduce el espíritu de la relatividad del cuarto periodo en la lírica peruana.

En cuanto al cuarto periodo de nuestra lírica, el actual y último del siglo XX, resultaría bastante cómodo nominarlo como el de la “posmodernidad” debido a los argumentos sobre los acontecimientos literarios y extraliterarios que implican un cambio en la apreciación del fenómeno poético. Sin embargo, este rótulo podría crear confusiones con el “pseudoperiodo” denominado “posmodernismo” sobre el que se ha sostenido nuestra reformulación en el capítulo 3 de esta tesis. La lírica posmoderna o lírica de la posmodernidad -al igual que el primer periodo asociado al modernismo y el segundo que proponemos, asociado al vanguardismo- seguiría la misma mecánica: mantener aquello que se encuentra interiorizado en la recepción de los lectores e investigadores por mucho tiempo. De esta manera, el nombre se encuentra casi asimilado al momento de ejecutar nuestra periodización. Es cierto que el término mismo “posmodernidad” conduce a cuestionamientos, pero las mismas indefiniciones podrían objetarse sobre a qué apunta el

modernismo con ese nombre y qué es realmente la vanguardia que provee la denominación del segundo de nuestros periodos. En realidad, el escepticismo que nosotros mismos cargamos en nuestra apreciación nos conduce a permanecer en una posición neutral y abierta que solo se consigue con los números. Así, el cuadro completo de los rótulos de la periodización que proponemos para la lírica peruana durante el siglo XX podría apreciarse de la siguiente manera:

<i>Primer periodo</i>	<i>Segundo periodo</i>	<i>Tercer periodo</i>	<i>Cuarto periodo</i>
<i>Modernismo o poesía modernista</i>	<i>Vanguardismo o poesía del vanguardismo</i>	<i>Heterodoxia o poesía heterodoxa</i>	<i>Posmodernidad o poesía posmoderna</i>

Las conclusiones parciales que se podrían colegir de este capítulo sobre el tercer y segundo periodo de nuestra lírica podrían ser las siguientes.

* La segunda mitad del siglo XX de nuestra lírica se encuentra en un vacío interpretativo de su evolución que ha dado pie a echar mano del automatismo de ubicar generaciones de poetas de diez años de duración cada una. Cuando las historias y antologías coinciden en un término como el de “generación” de forma tan vacua como reiterada, evidentemente sucede por un déficit, más que por una explícita convergencia científica.

* La teoría de las generaciones -que proviene desde el debate inicial de autores decimonónicos como Leopold von Ranke, Auguste Comte y Wilhelm Dilthey, pero en su versión española desde Pedro Salinas, Azorín y, sobre todo, José Ortega y Gasset- se aplica de manera errada en nuestro medio. No se respetan cuestiones determinantes como los quince años de gestión, luego de los quince de gestación, sino que se prefieren los números redondos de las décadas sin significado literario trascendente. En muchos casos, se sostiene la fecha de nacimiento antes que la de la publicación de la producción de un poeta para afiliarlo a una generación determinada. La educación recibida por los poetas

es disímil y esto impide una homogeneidad representativa entre ellos. Ninguna generación de poetas peruanos -salvo la del 50- se puede apreciar en una totalidad, es decir, engarzada con sus vivos vínculos artísticos, intelectuales, económicos y políticos en la sociedad que le tocó vivir. Las generaciones no se seccionan entre poetas o entre músicos o entre amigos alrededor de una revista, sino que se manifiestan en la comunidad, en la “intelligentsia” de un momento determinado. Tampoco se puede erigir la figura del guía, diferente para cada una de las generaciones de diez años en nuestro medio.

* Además de una forma facilista, superficial, aplicación de un *marketing* sencillo, las generaciones de poetas surgen por la disputa natural entre poetas jóvenes contra poetas viejos; por lo tanto, se han fijado los diez años como un lapso prudente para que se pueda ejercer esta rivalidad y, a la vez, para orientar el reconocimiento de los grupos de autores para la difusión de sus libros. Una imagen similar de problemas se presenta en otras realidades de Latinoamérica.

* El tercer periodo de la lírica peruana del siglo XX consolida su momento de emergencia con el hito de la publicación del poemario *Comentarios reales* de Antonio Cisneros en 1964 y se prolonga actualmente en una etapa residual de la que somos conscientes cuando los poetas de la generación del 60 en adelante publican aún hoy sus libros con la sensibilidad de su tiempo. Mientras que el cuarto periodo, que se encuentra en actual desarrollo, consolida su emergencia con la publicación de *Symbol* de Róger Santiváñez en 1991.

* Sobre la base de la denominación de Escobar (1973), nuestro tercer periodo se erige como el que agrupa a los poetas “cuestionadores de la tradición”. En él se unen tres generaciones: la del 60, la del 70 y la del 80. Las tres comparten una época de cambios políticos y sociales que evidencian la evolución de sus propuestas y su entorno cultural, su relación con la realidad concreta y sus concepciones estilísticas en correspondencia

con su visión de la literatura, la poesía y el rol del poeta. Por ejemplo, muchas de las “artes poéticas” de este periodo expresan la desmitificación que los autores pretendían incluso de la misma imagen del poeta como demiurgo o iluminado.

* Los rasgos hegemónicos del periodo se aprecian en la poesía conversacional que evoluciona, pero parte de una intención social por masificar la transmisión de la poesía. En ese sentido, se procuró lo popular como tema, el discurso coloquial, además del cuestionamiento -con una actitud desmitificadora- sobre los conflictos actuales que se arrastran desde el pasado. Así, la urbe (desde lo marginal hasta lo “underground” y lumpen) comenzó a concretarse como una constante directa e indirecta de la mayoría de poemas. Los poetas de las tres generaciones que el periodo convoca enfrentaron en sus obras, de una u otra forma, la descomposición social y la respuesta violenta que se constituyó progresivamente durante esa época: guerrillas, huelgas y amotinamientos, Sendero Luminoso. Hay suficientes conexiones entre los poetas del sesenta y los del setenta, así como los del setenta con los del ochenta como para mantener la artificial división en generaciones; por ello, resulta más coherente plantear un solo periodo que abarque o incluya estas tres generaciones o décadas de poetas. Esta es la particular razón por la cual la temática de la violencia cohesionaba como experiencia y expresión a los poetas de este periodo.

* Una creciente apertura hacia el mundo anglosajón y una constante actitud frente al tema de Cuba y otros conflictos determinan las influencias básicas de este periodo. Por ello, el *modernism* (sobre todo, Pound y Eliot) y la *beat generation* (sobre todo, Kerouac y Ginsberg) se encuentran entre las referencias favoritas de estos poetas del tercer periodo de nuestra lírica.

* La tendencia gregaria del periodo cuaja en expresiones como “Hora Zero” y “Kloaka”, además de otros colectivos también significativos para la comunidad de poetas. Durante

el periodo, también se forjó progresivamente la consolidación del frente de poesía femenina cuya voz radical transgredía las formas y contenidos temáticos asignados al rol de la mujer por la sociedad patriarcal.

* El carácter conversacional que exhibe la poesía hegemónica de este periodo se basa en una remisión social innegable. Esto implica un conocimiento del contexto y de los sucesos políticos y sociales en los que se enmarca la producción poética. Por eso, esta poesía se ha llamado también exteriorista. En su afán por alcanzar la popularización del mensaje poético, el discurso lírico se desarrolla en diferentes medidas del coloquialismo. En muchos casos, se manifiesta un carácter narrativo que le otorga el nombre “tono conversacional”; para ello, la voz poética pareciera entrar en un nivel de confesión a un tú explícito o al lector del poema, a quien le narra sucesos o experiencias. Lo conversacional presenta evidentemente variaciones, pero gira alrededor de estos rasgos que se imbrican entre sí.

* Algunos poetas continúan la línea experimental y, alentados por la libertad “poundiana” del concepto de poesía integran discursos no poéticos con sus tendencias narrativas. Por ello, se aprecian fórmulas, proposiciones matemáticas y otros signos. Esto se verá de manera más radical, sin embargo, en el siguiente periodo. Asimismo, se observan las poéticas de autores como Eduardo Chirinos, Alfonso Cisneros Cox, Carlos López Degregori, Renato Sandoval, Odi Gonzales, Rossella Di Paolo, entre otros, que se alejan de la hegemonía del periodo y amplían la heterogeneidad del mismo. Cabe incluir en la lista de representantes autores como Arturo Corcuera, Pablo Guevara, José María Arguedas, Jorge Wiese, quienes por cuestiones de fechas (de nacimiento o de publicación) se encuentran normalmente alejados de este periodo que realmente los convoca.

* Las historias de la literatura consagran a los siguientes poetas principales de este tercer periodo como parte del canon por su mención reiterativa: Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, Javier Heraud, César Calvo, Livio Gómez, Arturo Corcuera, Marco Martos, Juan Ojeda, Hildebrando Pérez, Antonio Cillóniz, José Watanabe, Abelardo Sánchez León, Enrique Verástegui, Jorge Pimentel, Manuel Morales, Carlos Zúñiga Segura, Juan Ramírez Ruiz, Armando Rojas, Jorge Nájjar, César Toro Montalvo, Carmen Ollé, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, María Emilia Cornejo, Nicolás Yerovi, José Luis Ayala, Segundo Cancino, Beethoven Medina, Carlos López Degregori, Alfonso Cisneros Cox, Jorge Eslava, Eduardo Urduvía Bertarelli, Giovanna Pollarolo, Oswaldo Chanove, Alonso Ruiz Rosas, Róger Santiváñez, Eduardo Chirinos, José Antonio Mazzotti, Rocío Silva Santisteban y José Morales Saravia.

* Las antologías generales, reiteran a los representantes principales de este periodo como: Marco Martos, César Calvo, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Livio Gómez, Juan Ojeda, Winston Orrillo, Javier Heraud, Arturo Corcuera, Luis Hernández, Ricardo Silva Santisteban, Mirko Lauer, Armando Rojas, José Watanabe, Tulio Mora, Enrique Verástegui, César Toro Montalvo, Jorge Pimentel, Manuel Morales, Danilo Sánchez Lihón, Juan Ramírez Ruiz, Jorge Nájjar, Abelardo Sánchez León, José Rosas Ribeyro, Eduardo Chirinos, Róger Santiváñez, Mario Montalbetti, Carlos Guevara, Rossella Di Paolo, Édgar O'Hara, Eduardo Urduvía Bertarelli, Luis Alberto Castillo, Carlos López Degregori, Fernando Castro Ramírez, Giovanna Pollarolo, José Pancorvo, Enrique Sánchez Hernani, Jorge Eslava Calvo, José Morales Saravia, Oswaldo Chanove, Luis Rebaza, José Antonio Mazzotti, Carlos Reyes Ramírez, Juan de la Fuente y Rocío Silva Santisteban.

* Las antologías que consignan autores de la segunda mitad del siglo XX consideran a los siguientes representantes principales del tercer periodo: Domingo de Ramos, Jorge

Pimentel, Cesáreo Martínez, Juan Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, Carmen Ollé, Enrique Verástegui, Róger Santiváñez, Eduardo Chirinos, Rossella Di Paolo, Rocío Silva Santisteban y Jorge Frisancho.

* Las antologías por generaciones reconocen a los siguientes autores principales dada su reiteración: Antonio Cisneros, Marco Martos, Julio Ortega, Carlos Henderson, César Calvo, Winston Orrillo, Javier Heraud, Mercedes Ibáñez Rosazza, Luis Enrique Tord, Raúl Bueno, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer (poetas del sesenta); Juan Ramírez Ruiz, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna, Enrique Verástegui, Manuel Morales (poetas del setenta); Eduardo Chirinos, José Antonio Mazzotti, Magdalena Chocano, Mariela Dreyfus, Oswaldo Chanove, Rocío Silva Santisteban, Róger Santiváñez, Rossella Di Paolo, Domingo de Ramos y Jorge Frisancho (poetas del ochenta).

* Para afirmar las coordenadas temporales del cuarto periodo de la lírica peruana del siglo XX -que incluyen la llamada generación del 90 y las formas en las que se denomina a la poesía siguiente como “post-2000”, por ejemplo-, hay que considerar determinantes cambios literarios y extraliterarios que influyeron en la producción poética. Tal como lo plantea René Wellek, los cambios internos (diferentes coordenadas para fagocitar en pro de la renovación de la creatividad) y los cambios externos (política, economía, tecnología y sociedad a nivel nacional e internacional) enmarcan el cuarto periodo.

* Dado el estado de reflexión y producción que concita el cuarto periodo que se encuentra en pleno desarrollo, hay más bibliografía procesada de su momento de emergencia, es decir, de la generación del 90, y cada vez menos conforme nos aproximemos al momento actual. En este sentido, las historias (excepto de la González Vigil, 2004a) y poco menos las antologías nos pueden proveer de material claro y decantado. La mayoría de artículos de crítica y opinión provienen de revistas y de internet. En este sentido, los textos de Luis

Fernando Chueca (2001, 2009), José Carlos Yrigoyen (2008), Lauer & Montalbetti, (2004) nos sirven de base para configurar la revisión del canon de este periodo.

* El cambio literario hacia las nuevas convenciones líricas actuales se dan en una lenta progresión en la que convergen lo hegemónico y apenas residual del tercer periodo con lo formativo y emergente del cuarto periodo. Esta proyección lenta y poco perceptible para la crítica se manifiesta de esta manera por el carácter posmoderno que, en principio, “recicla” elementos anteriores y los aplica en una multiplicidad expresiva que determina, a su vez, la diversidad o dispersión característica de este cuarto periodo.

* Los factores externos del cambio se encuentran en la experiencia de la posmodernidad, el influjo de la globalización y del neoliberalismo, y la revolución tecnológica de la cibernética. La posmodernidad sí afecta a nuestro país y, especialmente, a los sectores de poetas del sistema culto, a quienes el canon recoge como parte de su expresión poética. Se abandona lo gregario por un creciente individualismo. Los modos en el sistema de producción cambiaron de manera radical para el campo literario con el avance de la informática, de modo que es innegable la transformación en la expresión de los poetas influidos bajo esta revolución tecnológica: la transformación de nuestros marcos referenciales, la percepción de una realidad virtual, el acceso al tiempo real a pesar de la distancia, la percepción de la velocidad de otra manera, el procesamiento común de la simultaneidad, una nueva forma de lidiar con el procesamiento de la información. Los blogs de poesía y otras plataformas virtuales se convierten en los vehículos de difusión alternativos a los tradicionales. Asimismo, los conceptos de poesía, metro, ritmo, poema, estrofa, composición, escritura, enmendadura, etcétera, se relativizan, se tergiversan y se actualizan con la concepción virtual. La impresión de libros se ha transformado y si se opta por la tradicional, el mercado se ha agilizado y salido de la crisis del periodo anterior (hoy publicar un libro no implica tantos problemas pecuniarios ni materiales).

* Los factores internos del cambio se ubican, en primer lugar, en la reformulación del tono conversacional (extirpado de la necesaria referencia social, suavizando lo ultracoloquial -la coprolalia, lo soez-, reduciendo la excesiva extensión, matizando el obligatorio destinatario y la cuota narrativa y confesional, y enfatizando el contenido en lo consuetudinario, en los nuevos referentes y en la subjetividad), que mantiene elementos inamovibles como la tendencia urbana y el deterioro. En segundo lugar, se aprecia una reorientación de lo neobarroco (tan próximo al cultismo encriptado como a la experimentación disoluta y a los juegos conceptuales) que aleja nuevamente el contenido lírico de su expresión clara y fácil recepción masiva. Estas dos líneas líricas derivadas de periodos anteriores se constituyen en lo hegemónico de este periodo junto con los poemas que experimentan fuera de estos influjos. La experimentación o exploración se aprecia como una tercera línea ancilar, tanto de lo conversacional como de lo neobarroco a través de la intertextualidad, la integración y fusión de elementos disímiles (reciclaje de líneas anteriores) que transmiten las nuevas tendencias posmodernas: la convergencia de lo diferente y su reformulación. Junto a ello, un descreimiento de lo institucionalizado como el concepto mismo de lo lírico y sus tradicionales manifestaciones que se relativizan al extremo.

* El carácter posmoderno que los poetas del cuarto periodo expresan en sus obras se basa en las convenciones sobre el término acuñadas por Jean François Lyotard (1979) y Frederic Jameson (1991). Esta impronta posmoderna es la que impulsa el individualismo, la relativización de conceptos y de lo establecido por la tradición (de los grandes relatos comunes que dan pie a los “pequeños” relatos individuales), la que impulsa la reformulación de lo anterior y la diversidad (la heterogeneidad, la dispersión, la pluralidad) de expresiones sobre la base de la mezcla de elementos disímiles. Así, la diversidad y lo difuso se encuentran en una poética de integración o convergencia; la

simultaneidad y fragmentación modernas se radicalizan para alcanzar el inmediatez, es decir, se trata de refundar principios de la modernidad; la relativización de cualquier concepto hace eco de “la caída de los grandes relatos” en pro de la individualidad en las válidas pluralidades. Por ello, actualmente ya no se aprecian “parricidios” o negaciones de poetas anteriores. A esto cabría añadir un tono finisecular de decadencia y una interesante variación del discurso femenino trasgresor del periodo anterior por uno naïf (que incluye poetas hombres).

* Aunque ya ha sucedido en otros periodos de nuestra lírica, la desconexión entre la producción y la crítica es notoria. En el cuarto periodo, los paradigmas del sistema se han transformado con tanta evidencia que la crítica se contrae en mutismo o en un juicio sin herramientas de valoración actualizadas. El reproche sobre la poca calidad de la poesía actual es reiterativo. Sin embargo, no es necesario asimilar toda publicación de lírica actual, de manera automática, como si estuviera destinada a encontrarse en las mismas condiciones de consumo o de recepción; esto impide el discernimiento entre una producción de buena calidad comercial, aunque efímera, y otra de calidad trascendente.

* Como se aprecia también en otros países, la ausencia de movimientos o escuelas, en nuestros tiempos, se evidencia en la transformación de la modernidad en posmodernidad (individualista, relativista), es decir, en la diversidad, heterogeneidad y en lo difuso de la producción poética actual.

* Róger Santiváñez y su poemario *Symbol* (1991) corresponden con el hito que prefigura el cambio del sistema lírico hacia el cuarto periodo. El hecho de no tratarse de un “joven poeta” (sino, más bien, de uno que une los dos últimos periodos) y de un libro que congrega algunas tendencias anteriores, pero reformuladas, implica la coherencia de una secuencia en el desarrollo de nuestra lírica, así como el carácter posmoderno del momento actual. Sus elementos de refundición de lo conversacional, de lo neobarroco y, sobre todo,

el aspecto experimental, inducen a un replanteamiento de las bases del sistema lírico. En la caótica caracterización de *Symbol* figuran claros elementos posmodernos que reflejan la diversidad, la exaltación de la simultaneidad y de la fragmentación en pos del inmediatismo, la prefiguración de la caída de los grandes relatos (relativización de conceptos tradicionales), acompañando todo esto con una cuota de simbologías en la línea de la decadencia y de lo finisecular.

* A pesar de la poca solidez en las publicaciones críticas sobre los representantes de este periodo (inclúyase la falta de antologías y de expansión en las historias), los nombres reiterados de los principales poetas son: José Carlos Yrigoyen, Miguel Ildefonso, Rafael Espinosa, Xavier Echarri, Roxana Crisólogo, Carlos Oliva, Victoria Guerrero, Montserrat Álvarez, Lorenzo Helguero, Josemári Recalde, Martín Rodríguez Gaona, Rubén Quiroz, José Pancorvo, Andrea Cabel, Giancarlo Huapaya, Javier Gálvez y Alberto Valdivia Baselli; y con menor presencia, Víctor Coral, Alessandra Tenorio, Salomón Valderrama, Diego Lazarte, Miguel Ángel Malpartida, Víctor Ruiz, Gonzalo Portals Zubiata, José Beltrán Peña, Lizardo Cruzado, Selenco Vega Jácome, Josefina Barrón, José Gabriel Cabrera, Carolina Fernández, Andrés Piñeiro, Edgar Saavedra, Alejandra del Valle, Marita Troiano, Manuel Fernández, Willy Gómez Migliaro, Paul Guillén, Orlando Granda, Jorge Trujillo, Elio Vélez, Ricardo Ayllón, Antonio Sarmiento, Diego Otero, Alonso Rabí, Roberto Zariquiey, Rafael García Godos Salazar.

* A pesar de mantener nuestro escepticismo en los rótulos que se asignan a los periodos, si tuviéramos que nombrarlos teniendo en cuenta aquello que se encuentra interiorizado en la recepción de los lectores e investigadores por mucho tiempo, los cuatro periodos de nuestra lírica del siglo XX podrían llevar las siguientes denominaciones: a) primer periodo (modernismo o poesía modernista), b) segundo periodo (vanguardismo o poesía

vanguardista), c) tercer periodo (heterodoxia o poesía heterodoxa), d) cuarto periodo (posmodernidad o poesía posmoderna).



Conclusiones

- 1) La poesía peruana del siglo XX (que incluye los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XXI) fluye en una evolución que se puede apreciar a partir de cuatro periodos. El primero se asocia a lo que comúnmente se conoce como el modernismo. El segundo abarca lo que se asume como la vanguardia, las décadas de 1930 y 1940, además de lo que se reconoce como la generación del 50. El tercero, de carácter heterodoxo, conjuga las conocidas generaciones del 60, 70 y 80. El cuarto, asociado a la posmodernidad se inicia con la denominada generación del 90 y fluye hasta nuestros días.
- 2) Resulta plausible que, en el futuro, contando con suficiente distancia en el horizonte estético, de por medio, se observe la poesía peruana del siglo XX como aquella época en la que la idea de modernidad quiso consagrarse. La recurrencia de los poetas por dejar patente la relación de sus composiciones con la modernidad lo sugiere de esta manera. Así, se asumiría que la modernidad incluye la posmodernidad y que esto se aprecie desde poetas como Manuel González Prada o José María Eguren cuyo objetivo innovador moderno se ha mantenido constante durante el siglo XX y XXI en la lírica peruana.
- 3) No es posible desligar la evolución propia de nuestra lírica durante el siglo XX de los sucesos culturales, económicos y políticos que han determinado transformaciones fundamentales al interior y exterior de nuestro país. A pesar de esto, en la bibliografía actual sobre la lírica peruana, no existe un libro que la haya abordado, con precisión, de manera integral hasta nuestros días, bajo la exclusividad del género y la perspectiva historicoliteraria.
- 4) La heterogeneidad es también una constante en la expresión poética de cada periodo de la poesía peruana del siglo XX. Desde un modernismo heterogéneo hasta una expresión posmoderna heterogénea de nuestra poesía se aprecia en la evolución de la

lirica peruana. Sin embargo, la raigambre del carácter heterogéneo no se expresa en la periodización actual, porque, por ejemplo, se desdeña lo popular y lo étnico; a pesar de los esfuerzos, en las últimas historias publicadas y en algunas antologías especializadas, por revertir este vacío. Por ello, la concepción “peruana” de nuestra poesía no representa su fundamento de nación plural.

5) El canon de nuestra poesía peruana se encuentra centralizado en la producción en lengua española, posee una tendencia hacia lo occidental y lo escrito, manifestada en su mayoría por el sistema culto, sobrepoblado de representantes masculinos. Tanto lo estético como lo ideológico que muestra el canon corresponden con una identidad parcializada de nuestra lírica y esto implica la presencia o el reconocimiento de ciertos autores en detrimento de otros. Así, a través del canon de nuestra lírica, se aprecia cómo se determinan las políticas culturales de nuestra nación en las formas de predominancia de un sector cultural; esto se grafica, sobre todo, en las ausencias, como la de la producción lírica andina y amazónica.

6) Una de las constantes deficiencias de la periodización actual, se encuentra en la reproducción del canon, en lugar de su reformulación. Incluso los textos escolares han perdido la vital responsabilidad de propagar la idea de nación plurilingüe y multicultural desde la perspectiva de la literatura y restringen la transmisión de la evolución de nuestra lírica.

7) Teniendo como hito de consolidación de su emergencia la publicación de *Minúsculas* (1901) de Manuel González Prada, se desarrolla el primer periodo que encuentra su apogeo en la publicación de *Alma América* (1906) de José Santos Chocano y el inicio de su etapa residual en *Simbólicas* (1911) de José María Eguren. Este periodo se encuentra caracterizado por la producción ecléctica, el abanderamiento en la subjetividad de lo

moderno, la innovación dentro de los parámetros clásicos de la rítmica y métrica, la influencia de José Martí, Rubén Darío y de los poetas simbolistas franceses.

8) Restringiéndonos a la lírica, el término “posmodernismo” se resume como la etapa residual de este periodo y no como un concepto que determine un nuevo periodo autónomo previo a la vanguardia.

9) El segundo periodo corresponde con tres etapas que se desarrollan entre los siguientes hitos: consolidación de la emergencia de la primera etapa, en 1922 con la publicación de *Trilce* de César Vallejo; consolidación de la segunda etapa, en 1930, con el cierre de *Amauta* y del *Boletín Titikaka*; consolidación del surgimiento de la tercera etapa, con la publicación de *Reinos* (1945) de Jorge Eduardo Eielson. Este extenso periodo se caracteriza esencialmente por resumir los conceptos de corrientes y movimientos como la vanguardia, el cholismo, el nativismo, la generación del 50; y, por lo tanto, se encuentra esencialmente determinado por un carácter transculturador. La innovación se inicia con un rompimiento de los marcos convencionales de rítmica y métrica en la lírica y mantiene una dirección en busca de la originalidad de la tradición nacional entre los cauces de lo social y lo esencialista, de lo occidental y lo andino.

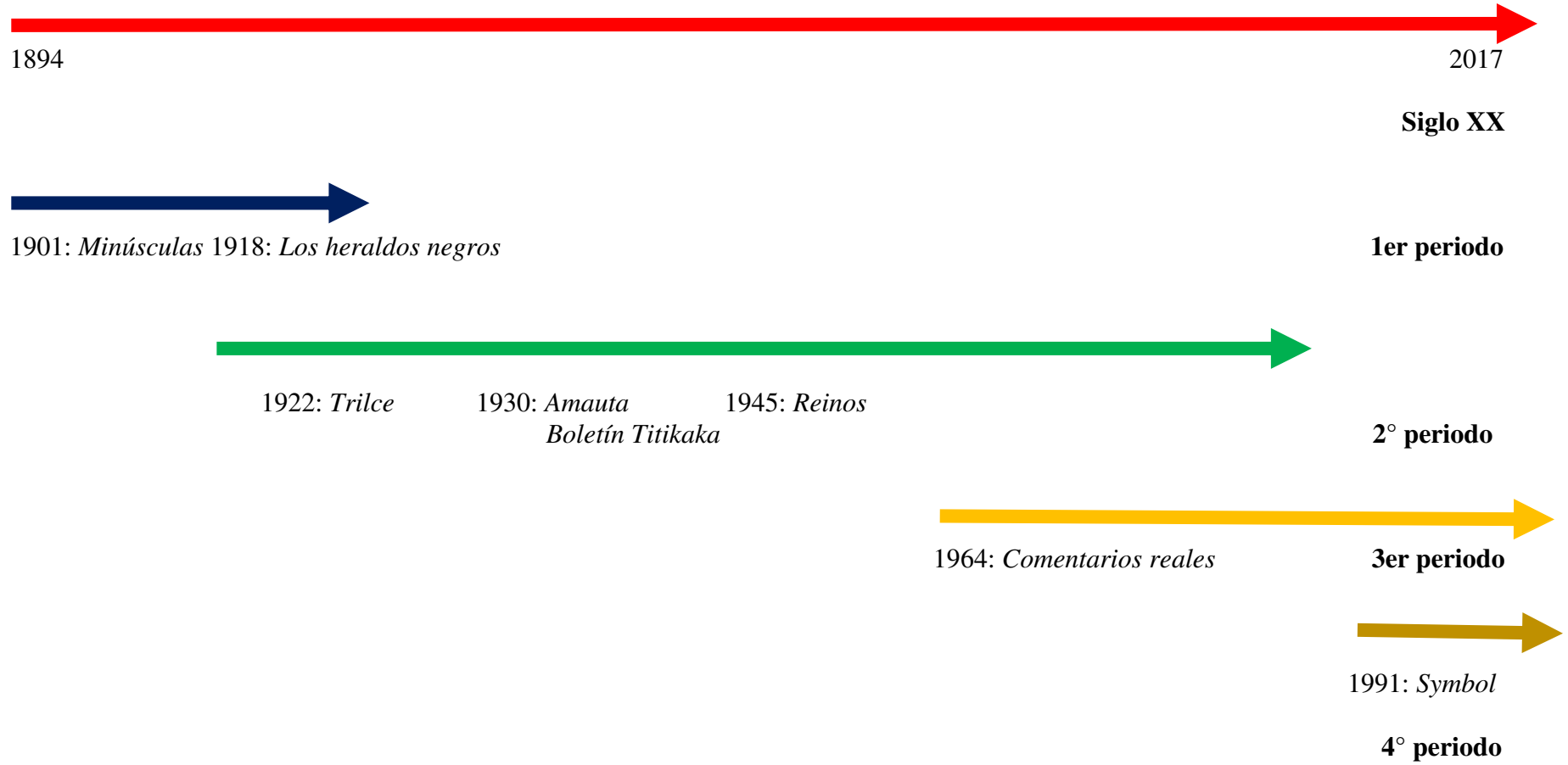
10) El tercer periodo emerge con el hito de la publicación de *Comentarios reales de Antonio Cisneros* (1964) y concentra las tres llamadas generaciones del 60, 70 y 80. Se encuentra caracterizado sobre la base de la poesía conversacional y el coloquialismo por orientarse hacia la perspectiva de lo urbano, la descomposición social y la violencia. Por ello, el componente social y la objetivación y narratividad de la lírica en este periodo es evidente. Asimismo, se aprecia una influencia de la poesía anglosajona, la emergencia de la lírica femenina y una tendencia gregaria en la manifestación de los poetas canónicos.

11) El cuarto periodo se asocia al concepto relativo de “posmodernidad” y se instituye desde el hito de la publicación del poemario *Symbol* (1991) de Róger Santiváñez hasta

nuestros días. Este periodo se caracteriza esencialmente por la diversidad y lo difuso que se encuentran en una poética de integración o convergencia; la simultaneidad y la fragmentación modernas se radicalizan para alcanzar el inmediatez, es decir, se trata de refundar los principios de la modernidad; la relativización de cualquier concepto hace eco de “la caída de los grandes relatos” en pro de la individualidad en las válidas pluralidades. Asimismo, los paradigmas del sistema se han transformado, con tanta evidencia, que la crítica se contrae en mutismo o en un juicio sin herramientas de valoración actualizadas. Finalmente, se nota una ausencia de movimientos o escuelas que se aprecian en la adecuación del concepto de “modernidad” en “posmodernidad” (individualista, relativista), es decir, en la diversidad, heterogeneidad y en lo difuso de la producción poética actual, a pesar de los colectivos y agrupaciones efímeras.



Esquema. Línea de tiempo para la periodización de la poesía peruana del siglo XX



Bibliografía

Historias

- Cornejo Polar, Antonio *Historia de la literatura del Perú Republicano en Historia del Perú* [Tomo VIII] Lima: Mejía Baca, 1980
- Chang Rodríguez, Raquel (et alt.) *Historia de las literaturas en el Perú* Lima: PUCP/ Casa de la Literatura Peruana [6 volúmenes], 2017
- Delgado, Wáshington *Historia de la literatura republicana* Lima: Rikchay, 1984
- González Vigil, Ricardo *Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV Literatura* Lima: El Comercio, 2004a
- Higgins, James *Historia de la literatura peruana* Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006
- Mariátegui, José Carlos *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* Lima: Amauta, 1995
- Sánchez, Luis Alberto *La literatura peruana* Lima: Mejía Baca, 1981
- Tamayo Vargas, Augusto *Literatura peruana* Lima: Peisa, 1993
- Toro Montalvo, César *Historia de la literatura peruana* [13 Tomos], Lima: AFA, 1995-1996

Diccionarios

- Cabel, Jesús *Mural bibliográfico de la poesía peruana siglo XX* Lima: ANR, 2009
- Coromines, Joan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* Madrid: Gredos, 2012
- Estébanez Calderón, Demetrio *Diccionario de términos literarios* Madrid: Alianza, 2008
- Gómez de Silva, Guido *Diccionario Internacional de literatura y gramática* México: FCE, 1999
- Greiner-Mai, Herbert (Ed.) [Trad. Roberto Mansberger Amorós] *Diccionario Akal de Literatura general y comparada* 1983, Madrid: Akal, 2006
- Marchese, Angelo; Joaquín Forradellas *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* Barcelona: Ariel, 2013

Payne Michael (Comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* Buenos Aires: Paidós, 2002

Real Academia Española *Diccionario de la lengua española* Madrid: Espasa, 2014

Rodríguez Rea, Miguel Ángel *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica* Lima: PUCP, 1992

-----, *Diccionario crítico bibliográfico de la literatura peruana* Lima: Universidad Ricardo Palma, 2008

Tauro del Pino, Alberto *Bibliografía peruana de literatura (1931-1958)* Lima: Biblioteca Nacional, 1959

-----, *Enciclopedia ilustrada del Perú* Lima: Peisa, 2001

Todorov, Tzvetan; Oswald Ducrot [Trad. Enrique Pezzoni] *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* Buenos Aires: Siglo XXI, 2003

Antologías

Alva, Harold; Héctor Ñaupari (comp.) *La hoguera desencadenada. Movimiento cultural Neón. Antología poética 1990-2015* Lima: Summa, 2015

Armijos, Gustavo (ed.) *Antología de la poesía peruana (Los años 70)* Lima: Colegio de Periodistas del Perú, 1985

-----, *Poesía peruana contemporánea. Antología selecta de la tortuga ecuestre* Lima: Cultura Peruana, 2003

Beltrán Peña, José *Antología de la poesía peruana: generación del 80* Lima: 1990

-----, *Poesía concreta del Perú. Vanguardia plena* Lima: San Marcos, 1998

Bernales, Enrique; Carlos Villacorta *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los noventa* México: Arlequín, 2005

Carrillo, Francisco *Antología de la poesía peruana joven* Lima: La Rama Florida & Biblioteca Universitaria, 1965

Claroscuro, *Generación del 2000? Muestra de poesía joven* Lima: Círculo Abierto, 2006

Cevallos, Leonidas *Los nuevos* Lima: Universitaria, 1967

Chirinos, Eduardo *Infame turba. Poesía en la Universidad Católica 1917-1997* Lima: PUCP, 1997

Chueca, Luis Fernando (ed.) *Poesía vanguardista peruana* Lima: PUCP, 2009

- , (et. Alt.) *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana (1950-2000)* Lima: U. de Lima, 2006
- , (et. Alt.) *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* Lima: U. de Lima, 2010
- De Lima, Paolo *Poesía peruana actual 1978-2000* [consultado 10/05/2015] <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero16/peruana.html>
 “Poesía Peruana Actual: 1978–2000” en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 114, Xalapa, abril – junio 2000, pp. 7–36
- Eielson, Jorge Eduardo (et alt.) *La poesía contemporánea del Perú (1946)* Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013
- Escobar, Alberto (ed.) *Antología de la poesía peruana* Lima: Peisa, 1973
- Eslava, Jorge; Eduardo Chirinos *Loco amor. Poesía peruana contemporánea* Lima: Alfaguara, 2007
- , *Me gustas tú. Adolescentes en la poesía peruana* Lima: Punto de Lectura, 2011
- Espino, Gonzalo *La lira rebelde proletaria. Estudio y antología de la poesía obrera anarquista* Lima: Tarea, 1984
- Forgues, Roland *Palabra viva. Hablan los poetas* [Tomo 2] Lima: San Marcos, 2011
- , *Palabra viva. Las poetas se desnudan* [Tomo IV] Lima: El Quijote, 1991
- Garayar, Carlos *Poesía peruana 50 poetas del siglo XX* Lima: Peisa/EL Comercio, 2001
- González Vigil, Ricardo *Poesía Peruana. Antología general* [Tomo III De Vallejo a nuestros días] Lima: Edubanco, 1984
- , (ed.) *Poesía peruana. Siglo XX* Lima: Copé, 1999
- , *Poesía peruana vanguardista* Lima: Cultura Peruana, 2004b
- , *Poetas peruanas de antología* Lima: Mascaypacha, 2009
- Granados, Pedro “Poesía peruana actual” en *Arquitrave* Lima: agosto, 2007
- Guillén, Alberto *Breve antología peruana* Santiago: Nascimento, 1930
- Guillén, Paul (ed.) *Aguas móviles. Antología de la poesía peruana 1978-2006* Lima: Perro de Ambiente/ Casa de la Literatura Peruana, 2016
- Higgins, James *Hitos de la poesía peruana* Lima: Milla Batres, 1993
- Ildefonso, Miguel *21 poetas peruanos* Lima: Zignos, 2004

- La Hoz, Luis *10 aves raras de la poesía peruana* Lima: Cultura Peruana, 2007
- Lauer, Mirko (ed.) *Antología de la poesía vanguardista peruana* Lima: El Virrey, 2001
- , Abelardo Oquendo (eds.) *Vuelta a la otra margen* Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970
- López Degregori, Carlos (et. Alt.) *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* Lima: U. de Lima, 2012
- ; Edgar O'Hara *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra* Lima: Universidad de Lima, 1998
- Lumbreras, Ernesto *Intersecciones. Doce poetas peruanos* México: Calamus, 2009
- Mamani, Mauro *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino* Lima: FCE, 2017
- Martos, Marco "Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50" en *Documentos de literatura I* Lima: abril-mayo-junio, 1993
- Mazzi, Víctor (comp.) *Poesía proletaria del Perú* Lima: Editorial Jurídica, 1976
- Mora, Tulio (ed.) *Hora Zero: los broches mayores del sonido* Lima: Cultura Peruana, 2009
- Noriega Bernuy, Julio *Poesía quechua escrita en el Perú* Lima: Cep, 1993
- Ollé, Carmen *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto* Santiago: LOM, 2008
- Oviedo, José Miguel (ed.) *Estos 13* Lima: Mosca Azul, 1973
- , *Poesía peruana. Antología esencial* Madrid: Visor, 2008
- Pantigoso, Manuel (ed.) *21 poetas del XXI (+7) Generación del 90* Lima: Hozlo, 2005
- Romualdo, Alejandro; Sebastián Salazar Bondy *Antología general de la poesía peruana* Lima: Librería Internacional del Perú, 1957
- , *Poesía Peruana. Antología general* [Tomo I Poesía aborigen y tradición popular] Lima: Edubanco, 1984
- , *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú. Desde el Tawantinsuyo hasta nuestros días* Lima: CONCYTEC, 1992
- Salazar Bondy, Sebastián *Mil años de poesía peruana* Lima: Populibros del Perú, 1964
- Scorza, Manuel *Poesía contemporánea del Perú* Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1963

Silva Santisteban, Ricardo *Poesía Peruana. Antología general* [Tomo II De la conquista al Modernismo] Lima: Edubanco, 1984

----- *Antología general de la poesía peruana* Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1994

Sologuren, Javier (ed.) *Antología general de la literatura peruana* México: FCE, 1981

Tamayo Vargas, Augusto *Nueva poesía peruana (Antología)* Barcelona: Saturno, 1970

Toro Montalvo, César *Manual de literatura peruana* Lima: Afa, 1990

----- *Poesía peruana contemporánea. Antología crítica* Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2002-2003

Torres Rotondo, Carlos; José Carlos Yrigoyen *Poesía en rock. Una historia oral. Perú 1966-1991* Lima: Altazor, 2010

Zelada, Leo; Héctor Ñaupari Neón. *Poemas sin límites de velocidad. Antología poética 1990-2002* Lima: Lord Byron, 2002

El Club de la serpiente (Muestra poética) Lima: Hipocampo, 2007

La mujer peruana en la poesía Lima: Consejo Nacional de mujeres del Perú, 1971

La última cena. Poesía peruana actual Lima: Asaltoalcielo/Naylamp, 1987

Las voces múltiples Lima: Librería Francesa Científica E. Rosay, 1916

Textos escolares

Contexto. Lenguaje y literatura 4 Lima: Santillana, 1992

Lenguaje 4 Lima: Santillana, 1998

Voces 4 Lima: Santillana, 2002

Letr@s.com 4 Lima: Santillana, 2004

Comunicación 4 Lima: Santillana, 2008

Comunicación 4 Lima: Santillana, 2012a (Edición para colegios privados)

Comunicación 4 Lima: Santillana, 2012b (Edición para colegios públicos)

Comunicación 4 Lima: SM, 2016 (Edición para colegios públicos)

Toro Montalvo *Literatura peruana. De los incas a la época contemporánea* Lima: Bruño, 2004 ¿?

Obras líricas relacionadas con los periodos citadas en la investigación

Abril, Xavier *Poesía soñada* Lima: UNMSM/Academia Peruana de la Lengua/U. San Martín de Porres, 2006

Adán, Martín *Obra poética en prosa y verso* Lima: PUCP, 2006

Alvarado, Sheila *Corazón de algodón de la coneja poeta* Lima: Paracaídas, 2010

Álvarez, Montserrat *Zona Dark* Lima [edición de la autora], 1991

Barbuy, Leonardo *Malinterpretaciones* Lima: Musuk Nolte, 2016

Belli, Carlos Germán *Antología personal* Lima: CONCYTEC, 1988

Bonzano Gastelú, Enver *El pueblo de Cactus* Lima: Vicio Perpetuo, 2012

Briceño, Cristhian *La trama invisible* Lima: Paracaídas, 2013

Bustamante, Juan Pablo *Desierto (poemas dramáticos para cuatro actores)* Lima, Paracaídas, 2014

Calvo, César *Pedestal para nadie* Lima: INC, 1975

Cabrera Alva, José *Del mal amor (apuntes de la era de la violencia)* Lima: Pájaro de fuego, 2016

Centeno Vilca, Jorge Ernesto *El misoteísta* Arequipa: Cascahuesos, 2013

Cillóniz, Antonio *La constancia del tiempo* Lima: Viva Voz, 1990

Cisneros, Antonio *Poesía* (3 tomos) Lima: Peisa, 2000

Coral, Víctor *Poesía (2005-2010)* Lima: Paracaídas, 2010

Cruz, Dany *Rueda del insomnio* Lima: Pakarina, 2013

Curonisy, Walter *Rehenes del tiempo* Lima: FCE, 2012

Chanove, Oswaldo *El héroe y su relación con la heroína* Arequipa: Libros de Macho Cabrío, 1983

Chariarse, Leopoldo *Los ríos de la noche* Lima: Chätáro, 2003

-----, *Callejón del olvido* Lima: Tranvías, 2008

Chirinos, Eduardo *El fingidor. Revista de literatura* Lima: PUCP, 2003

-----, *Catálogo de las naves. Antología personal (1978-2012)* Lima: UAP, 2012

- Chocano, José Santos *Antología poética* Madrid: Espasa-Calpe, 1962
- Churata, Gamaliel *El pez de oro* Madrid: Cátedra, 2012
- De Lima, Paolo *Al vaivén fluctuante del verso (Cansancio/ Mundo arcano/ Silenciosa algarabía/ Inéditos)* Lima: Hipocampo, 2012
- De Ramos, Domingo *Pastor de perros* Lima: Asaltoalcielo/Colmillo blanco, 1993
- , *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014
- Del Valle, Alejandra *Estrella doble* Lima: AUB, 2000
- Delgado, Wáshington *Un mundo dividido* Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970
- Eguren, José María *Obras completas* Lima: Mosca Azul, 1974
- , *Antología comentada* Lima: Academia Peruana de la lengua/ Biblioteca Abraham Valdelomar, 2012
- Eielson, Jorge Eduardo *Poesía escrita* Bogotá: Norma, 1998
- , *El cuerpo de Giulia-no* México: Joaquín Mortiz, 1971
- Espinosa, Rafael *Hoyo 13: novela barrial* Lima: Librería Inestable, 2013
- , *El vaquero sin agua en la cantimplora* Lima: Librería Inestable, 2017
- Fernández, Manuel *La marcha del polen* Lima: Estruendomudo, 2013
- , *Procesos autónomos* Lima: Estruendomudo, 2016
- Ferrari, Américo *Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997)* Barcelona: El Bardo, 1998
- , *Casa de nadies* Lima: Gonzalo Pastor, 2000
- Frisancho, Jorge *Reino de la necesidad* Lima: Asaltoalcielo, 1987
- González Prada, Manuel *Páginas libres/ Horas de lucha* Barcelona: Ayacucho, 1985
- , *¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales* Lima: Biblioteca del Congreso del Perú, 2009
- Granda, Rosa *Torschlusspanik* Lima: Perro de ambiente, 2016
- Guevara, Pablo *Mentadas de madre* Lima: UNMSM, 2008

- Guerrero, Victoria *Documentos de barbarie (Poesía 2002-2012)* Lima: Paracaídas, 2013
- Helguero, Lorenzo, *Las altas voces aquí reunidas. Antología personal 1993-2015* Lima: Paracaídas, 2017
- Herbozo, José Miguel *Los ríos en invierno* Lima: PUCP, 2007
- Hernández, Luis *Vox horrisona* Lima: Ames, 1978
- Hidalgo, Alberto *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* Arequipa: Quiroz hermanos, 1916
- , *Panoplia lírica* Lima: Víctor Fajardo, 1917
- , *Tu libro* Buenos Aires: Mercatali, 1922
- Hinostroza, Rodolfo *Consejero del lobo* [1965], Lima: Tixi, 2003
- , *Contra natura* [1971] Lima: UNMSM, 2002
- , *Nudo Borromeo y otros poemas perdidos y encontrados* Lima: Lustra, 2008
- Ildefonso, Miguel *Las ciudades fantasmas* Lima: Petroperú, 2001
- Inmanencia *Inmanencia* Lima: Inmanencia, 1998
- Jurado, Francisco *Quisiera que sea un elefante* Lima: El Santo Oficio, 2007
- Lasso, Álvaro *Izquierda Unida* Lima: Celacanto, 2015
- Málaga, Óscar *Arquitectura de un puente* Lima: Colmillo Blanco, 1989
- Martín, Frido *Naufragios* Lima: [Edición del autor] 2003
- Martos, Marco *Poesía junta* [Tomo I de *Biblioteca del mar*], (2 volúmenes), Lima: Academia Peruana de la Lengua/ Editorial San Marcos, 2012
- Mendizábal, Raúl *Dedealadé. 69 poemas* Lima: Trompa de Eustaquio/Asaltoalcielo/ Hipocampo, 2004
- Montalbetti, Mario *Lejos de mí decirles. Poesía reunida* Colima (México): Aldvs, 2013
- Morales, Manuel *Poemas de entrecasa* Chosica: Universidad Nacional de Educación, 1969
- Moro, César *Obra poética completa* Poitiers/Córdoba: CRLA-Archivos/ Alción, 2015
- Morquencho, Mario *Placlitaxel* Lima: Paracaídas, 2017

Ojeda, Juan *Elogio de los navegantes* Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía, N°37, abril, 1966

-----, *Arte de navegar (1963-1973)* Guadalupe: Runakay, 1986

Otta, Tilsa *Mi niña veneno en el jardín de las baladas del recuerdo* Lima: UAB, 2004

-----, *Antimateria. Gran acelerador de poemas* Lima: Pesopluma, 2015

Parra del Riego, Juan *Obra reunida* Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar/Academia Peruana de la Lengua, 2016

Pimentel, Jerónimo *Al norte de los ríos del futuro* Lima: AUB, 2014

Pimentel, Jorge *Kenacort y valium 10* Lima: Eds. Del Movimiento Hora Zero, 1970

Podestá, Cecilia *La orina tibia de tu cuerpo* Lima: Casatomada, 2012

Pollarolo, Giovanna *Entre mujeres solas* [1991] Lima: Peisa/Arango, 2000

Portals Zubiarte, Gonzalo *Voces y visiones [recogidas a la sombra del lirio]* Lima: Buró Látex, 2015

Ramírez Ruiz, Juan *Un par de vueltas por la realidad* Lima: Eds. Del Movimiento Hora Zero, 1971

-----, *Vida perpetua* Lima: Ames, 1978

-----, *Las armas molidas* Lima: Arteidea, 1996

Recalde, Josemári *Libro del sol* Lima [edición del autor], 2000

-----, *Libro del sol y otros poemas* Lima: Intermezzo Tropical, 2009

Rodríguez Gaona, Martín *Pista de baile* Lima: Santo Oficio, 1997

Romualdo, Alejandro *Poesía íntegra* Lima: Viva Voz, 1986

-----, *Ni pan ni circo* Lima: INC, 2005

Rose, Juan Gonzalo *Obra poética* Lima: INC, 1974

Salazar Bondy, Sebastián *Poemas* [Tomo 3 de las Obras de SSB] Lima: Moncloa, 1967

Santiváñez, Róger *Symbol* [1991] Lima: Pesopluma, 2015

Sologuren, Javier *Vida continua. Obra poética [1939-1989]* Lima: Colmillo Blanco, 1989

Spelucín, Alcides *El libro de la nave dorada* [1926] Lima: INC, 1986

- Ollé, Carmen *Noches de adrenalina* [1981] Lima: Lluvia, 1992
- Oquendo de Amat *5 metros de poemas* [1927] en *Voz de ángel. Obra poética completa y apuntes para un estudio* Lima: Colmillo Blanco, 1990
- Peralta, Alejandro *Ande* Puno: Titicaca, 1926
- Valdelomar, Abraham *Obras completas* (4 tomos). Lima: COPÉ, 2000
- Valdivia, Roberto [MP3]. Lima: Sub 25, 2016
- Valdivia Baselli, Alberto *Neomenia* Lima: Trashumantes, 2013
- Vallejo, César *Obras completas* Lima: BCP, 1991
- , *Los heraldos negros* (Introducción de Efraín Kristal) Madrid: Castalia, 2009
- , *Los heraldos negros* (Introducción de Paolo de Lima) Lima: Universidad César Vallejo, 2016
- , *Trilce* (Edición de Marco Martos y Elsa Villanueva) Lima: Peisa, 1987
- , *Trilce* (Edición de Julio Ortega) Madrid: Cátedra, 1991
- Varela, Blanca *Ese puerto existe (y otros poemas)* Veracruz: Universidad Veracruzana, 1949
- , *Luz de día* Lima: Ediciones de La Rama Florida, 1963
- , *Valses y otras falsas confesiones* Lima: INC, 1972
- , *Concierto animal* Valencia: Pre-Textos/Peisa, 1999
- , *Poesía reunida (1949-2000)* Lima: Casa de cuervos/SUR, 2016
- Vega Jácome, Roy *Muestra de arte disecado* Lima: Petroperú, 2016
- Verástegui, Enrique *En los extramuros del mundo* [1971] Lima: Caja Negra, 2012
- , *Leonardo* Lima: INC, 1988
- , *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético* Lima: Mojinete, 1987
- , *Monte de goce* Lima: Campodónico, 1991
- Watanabe, José *Poesía completa* Valencia: Pre-textos, 2008
- Wertheman, Carlos *City* Lima: Tranvías, 2005

-----, *Parque* Lima: Tranvías, 2006

Westphalen, Emilio Adolfo *Poesía completa y ensayos escogidos* Lima: PUCP, 2004

Wiener, Gabriela *Ejercicios para el endurecimiento del espíritu* Lima: Pesopluma, 2016

Yrigoyen, José Carlos *Los días y las noches* Lima: AUB, 2005

Zariquiey, Roberto *Tratado de arqueología peruana* Lima: PUCP, 2005

Teoría y textos relacionados con los periodos

Aguilar e Silva, Vítor Manuel *Teoría de la literatura* Madrid: Gredos, 1982

Alemaný Bay, Carmen *Poética coloquial hispanoamericana* Alicante: Universidad Publicaciones, 1997a

-----, “Para una revisión de la poesía conversacional” en *Alma Mater*, n° 13-14, Lima, agosto de 1997b

Anderson, Perry *Los orígenes de la posmodernidad* Barcelona: Anagrama, 2000

-----, “Balance del neoliberalismo: lecciones para la izquierda” en *Revista de Crítica Cultural*, n° 26, junio 2003

Ángeles, César “Los años noventa y la poesía peruana. A propósito del libro *Cansancio* de Paolo de Lima y otros poemas inéditos” (2000) [consultado 29/04/2017] en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALNoventa/CAL_Noventa1.html

-----, “Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez” (2001) [consultado 24/04/2017] en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html

Arámbulo, Carlos Manuel “La globalización de las teorías latinoamericanas: vínculos entre Cornejo Polar y la *Teoría de los polisistemas*” (ponencia leída en el I Congreso Internacional de Teorías, crítica e Historias Literarias Latinoamericanas Antonio Cornejo Polar, el viernes 8 de julio de 2016)

Basadre, Jorge *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima* Lima: Universidad San Martín de Porres, 2003

Beltrán Almería, Luis; José Antonio Escrig (Eds.) *Teorías de la historia literaria* Madrid: Arco, 2005

Bermúdez, María; Pilar Núñez (eds.) *Canon y educación literaria* Barcelona: Octaedro, 2012

- Bermúdez Gallegos, Martha “Poética y política de la transgresión: Antonio Cisneros”. En *Poder y transgresión: Perú, metáfora e historia* Berkeley-Lima: Latinoamericana, 1996
- Bloom, Harold *El canon occidental* [Trad. Damián Alou] Barcelona: Anagrama, 1995
- Bordino, Franco “Historia de la poesía argentina contemporánea” (2014) [consultado 26/06/2017] [<http://hablardepoesia.com.ar/numero-30/historia-de-la-poesia-argentina-contemporanea-2/>] [<http://hablardepoesia.com.ar/tapa/numero-30/>]
- Borghesi, Massimo *El sujeto ausente. Educación y escuela entre el nihilismo y la memoria* Lima: UCSS, 2007
- Bourdieu, Pierre “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” en *Criterios* n°25-28, La Habana, enero1989-diciembre 1990. pp. 20-42
- , *Sociología y cultura* México: Grijalbo, 1990
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* Barcelona: Anagrama, 1995
- Brioschi, Franco *Introducción al estudio de la literatura* Barcelona: Ariel, 1996
- Caballero Guisado, Manuela; Artemio Baigorri Agoiz “¿Es operativo el concepto de generación?” (2013) [consultado 06/07/15] <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mcg1.pdf>
- Cabel, Jesús *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80* Lima: Sagsa, 1986
- Cabo, Fernando (ed.) *Teorías sobre la lírica* Madrid: Arco, 1999
- Calvo Sanz, Roberto *Literatura, historia e historia de la literatura. Introducción a una teoría de la Historia Literaria* Kassel: Reichenberger, 1993
- Carrasco, Iván “Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX” (1999) [consultado 06/07/2015] <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999120157A/22574>
- Castañeda Vielakamen, Esther *El vanguardismo literario en el Perú* Lima: Amaru, 1989
- , Elizabeth Toguchi *30 Años de Poesía Peruana en revistas (1971-2000). Catálogo* Lima: Biblioteca Central Pedro Zulen UNMSM, 2002
- Chueca, Luis Fernando “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa” en *Lienzo*, N° 22, Universidad de Lima, Lima, 2001
- , “¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión” en *Intermezzo Tropical*, N° 6/7, Lima, 2009

-----, "Poesía peruana de los 90. Ecos de una polémica" (2008) [consultado 26/05/2015] <http://retornoalascreaturas.blogspot.com/2008/06/poesa-peruana-de-los-90-ecos-de-una.html>

-----, *Nación y violencia en la poesía peruana (1983-2014)* Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015. [Tesis para optar por el grado de doctor en literatura]

Cifuentes-Louault, Juanita "La poesía del siglo XX en Argentina (Antología)" (2012) [consultado 26/06/2017] [www.proyectolettral.es/revista/descargas.php?id=143]; [<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3694>]

Cillóniz, Antonio "Dividir la poesía peruana en décadas es gratuito y mecánico" en *Identidades III*, 63, Lima, 21 de junio de 2004

Contreras, Carlos; Marcos Cueto *Historia del Perú contemporáneo* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 1999

Corcuera, Arturo "La generación del 60. Antonio Cisneros, 40 años después" en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003

Cornejo Polar, Antonio *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* Lima: Latinoamericana, 2013a

-----, *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales* Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2013b

-----, *La formación de la tradición literaria en el Perú* [1989] Lima: CELACP/ Latinoamericana Editores, 2017

-----, (et. Alt.) *Literatura y sociedad en el Perú II. Narración y poesía en el Perú* Lima: Hueso Húmero, 1982

Cuadros, Ricardo "Periodización literaria y contexto histórico. Aproximación preliminar" (2005) [consultado 06/07/2015] <http://ricardo-cuadros.com/html/ensayos/periodiza.htm>

De Lima, Paolo *La última cena: 25 años después. Materiales para la historia de la poesía peruana* Lima: Intermezzo Tropical/ Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2012

-----, *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)* New York: Library of Congress, 2013

De Torre, Guillermo *Historia de las literaturas de vanguardia* Madrid: Guadarrama, 1965

Eagleton, Terry *Cómo leer un poema* [Trad. Mario Jurado] Madrid: Akal, 2010

Ermatinger, Emil [Ed.] [Trad. Carlos Silva] *Filosofía de la ciencia literaria* México: FCE, 1946

Escobar, Alberto *El imaginario nacional. Moro, Westphalen, Arguedas. Una formación literaria* Lima: IEP, 1989

Espezúa, Dorian *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana* Lima: CELACP/Latinoamericana/ Lluvia, 2017

Espino Relucé, Gonzalo (et alt.) *Los textos escolares y la interculturalidad. A propósito de los libros de Comunicación de primer año de Secundaria* Lima: Tarea/Vicerrectorado de investigación de la UNMSM, 2009

Even Zohar, Itamar *Polisistemas de cultura*
http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
[consultado el 24/07/2015]

Falla, Ricardo, Sonia Luz Carrillo *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980* Lima: Poesía, 1988

Fernández Cozman, Camilo “Una antología discutible” *en Ajos & Zafiros*, N° 2, p.193-196, Lima, 2000

-----, *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* Lima: UCH, 2001

Fernández Mallo, Agustín *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* Barcelona: Anagrama, 2009

Fernández Retamar, Roberto *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013

Friedrich, Hugo *Estructura de la lírica moderna* Barcelona: Seix Barral, 1974

Flores Galindo, Alberto; Ricardo Portocarrero Grados (Eds.) *Invitación a la vida heroica. José Carlos Mariátegui. Textos esenciales* Lima: Biblioteca del Congreso del Perú, 2005

García Berrio, Antonio; Javier Huerta Calvo *Los géneros literarios: sistema e historia* Madrid: Cátedra, 2009

García Morales, Alfonso [Ed.] *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941* Sevilla: Alfar, 2007

García-Bedoya Maguiña., Carlos *Para una periodización de la literatura peruana* Lima: UNMSM, 2004

-----, “Sobre generaciones e historia literaria (a propósito de un libro de Alberto Varillas) *en Escritura y pensamiento*, N°1, UNMSM, Lima, julio 1998, p. 137-150

-----, “Alberto Escobar y los estudios literarios en el Perú” en San Marcos, N°24, 2006, p.235-245 [consultado el 23/12/2015]
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a12.pdf

-----, “El canon literario peruano” en *Letras*, vol. 78, n°113, enero-diciembre 2007

-----, “Zavaleta, testigo y estudioso de la generación del 50. Con un excursus sobre las generaciones peruanas del siglo XX” en *C.E. Zavaleta. Hombre de varios mundos* Tomás Escajadillo (ed.) Lima: Amaru, 2009, pp.25-47

-----, *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* Lima: Pakarina, 2012

Garrido Domínguez, Antonio (ed.) *Teorías de la ficción literaria* Madrid: Arco, 1997

Garrido Gallardo, Miguel A. [Ed.] *Teoría de los géneros literarios* Madrid: Arco, 1988

-----, *Nueva introducción a la teoría de la literatura* Madrid: Síntesis, 2004

Gnisi Armando (Ed.) *Introducción a la literatura comparada* Barcelona: Crítica, 2002

González Vigil, Ricardo *Retablo de autores peruanos* Arco iris, Lima, 1990

-----, *Claves para leer a Vallejo* Lima: San Marcos, 2009

Gordon, Samuel “Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo” (2004) [consultado 06/06/2015]
http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffiles.tallerdepoesiacolonnense.webnode.es%2F200000024-730c574fe7%2FGordon%2520Atibos%2520Metodol%25C3%25B3gicos....pdf&ei=gRObVcDgA4yyggTw36roCA&usq=AFQjCNGoBa_m_v5GtQoD5OVRjdOEQk17sA

Granados, Pedro *Autismo comprometido: sobre poesía peruana reciente* Lima: Paracaídas, 2013

-----, “Mirko Lauer y Mario Montalbetti/ Post-2000”, 2007 [consultado 27/04/2017]
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2007/07/15/mirko-lauer-y-mario-montalbetti-post-2000/>

También incluido en Granados (2013)

Guerrero, Gustavo *Teorías de la lírica* México: FCE, 1998

Guillén, Claudio *Entre lo uno y lo diverso* Barcelona: Tusquets, 2005

Guillén, Paul “Elogio de la infancia: poetas peruanos de tres décadas (1965-1988)”, 2007 [consultado 24/05/2015]
<http://www.lettras.s5.com/pg140607.htm>

-----, (ed.) *Góngora & Argot: Ensayos sobre la poesía de Roger Santiváñez* Lima: Perro de ambiente, 2015

Gutiérrez, Miguel *La generación del 50: un mundo dividido* Lima: Arteidea, 2008

Henríquez Ureña, Pedro *Las corrientes literarias en la América Hispánica* [1945] México: FCE, 2014

Higgins, James [Ed.] *Heterogeneidad y Literatura en el Perú* Lima: CELACP, 2003

-----, “La poesía peruana de los 40 y 50 en la tradición clásica” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003a, pp. 7-13

Hinostroza, Rodolfo *Pararrayos de Dios. Crónicas de poetas* Lima: Tribal, 2012

Huamán Mori, Reinhard “Panorama actual de la literatura peruana”, 2007 [consultado 24/05/2015]

<http://www.lasiega.org/index.php?title=Panorama actual de la literatura peruana>

Ildfonso, Miguel “Historia personal del 90”, 1997 [consultado 15/05/2017]

http://mundoalterno.com/decimas/ncolaboracion/miguel_ildfonso3.htm

Jauss, Hans Robert *La historia de la literatura como provocación* (1970) [Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu] Barcelona: Península, 2000

Jameson, Frederic *Teoría de la postmodernidad* (1991) [Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo] Madrid: Trotta, 2016

Junqueira, Maria “Transgresiones en la lírica contemporánea de expresión portuguesa” en *Transgresiones y tradiciones en la literatura* Jorge Puccinelli, Biagio D’Angelo (orgs.) Lima: UP/ ASPLIC/ UCSS, 2009

Kayser, Wolfgang *Interpretación y análisis de la obra literaria* [Trad. María D. Mouton y Valentín García Yebra], Madrid: Gredos, 1961

Lauer, Mirko *La polémica del vanguardismo 1916-1928* Lima: UNMSM, 2001b.

Lauer, Mirko; Mario Montalbetti “Post-2000” en *Hueso Húmero*, N°45, Lima, diciembre 2004

Lergo, Inmaculada *Antologías poéticas peruanas (1853-1967): búsqueda y consolidación de una literatura nacional* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008

Lenzi, Yazmín *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una generación a través de las revistas culturales de los años 20* Lima: Horizonte, 1999

Lino Salvador, Luis Eduardo *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar* Lima: USIL, 2013

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío* [Trad. Joan Vinyoli, Michele Pèndanx] Barcelona: Anagrama, 2012

Lipovetsky, Gilles; Sébastien Charles [Trad. Antonio-Prometeo Moya] *Los tiempos hipermodernos* Barcelona: Anagrama, 2014

López Casanova, Martina; Adriana Fernández *Enseñar literatura. Fundamentos teóricos. Propuesta didáctica* Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/ Manantial, 2005

Luján, Ángel *Pragmática del discurso lírico* Madrid: Arco, 2005

Macera, Pablo “*Historia de la literatura peruana* libro monumental de César Toro Montalvo” en *Revista Peruana de Literatura*, N°1, mayo 2002

Malca, Oscar (et. alt.) “Sobre la poesía peruana última. Una conversación/ Malca, Montalbetti, Santiváñez y Verástegui” en *Hueso Húmero*, 17, abril-junio, 1983

Mamani, Mauro *Poéticas andinas. Puno* Lima: UNMSM, Pájaro de Fuego, Guaraguao, 2009

-----, *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyki* Lima: Petroperú, 2011

-----, *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata* Lima: FLCH-UNMSM/ Pakarina, 2013

Martos, Marco “La poesía peruana del siglo XX” [consultado 20/04/2015]
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13388/1/ASN_13_14_24.pdf

Mazzotti, José Antonio “Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*” en *Sociocriticism*, vol. VI, 11-12, 1990, p. 149-157

-----, *Poéticas de flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* Lima: Congreso del Perú, 2002

-----, “Los dos núcleos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX” en *La página 67/68. Convergencia y evasión: literatura actual del Perú*, año XIX, n° 1/2, 2007

-----, (Comp.) *Argos Arequipensis. Libro de homenaje a Raúl Bueno Chávez* Boston: Latinoamericana Editores/CELACP/Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 2014

Medo, Maurizio “¿Nueva poesía peruana?: atisbando el siglo XXI”, 2005 [consultada 24/05/2015]
<http://www.lettras.s5.com/mm120705.htm>

Miranda, Isabel *Catálogo de Tesis de la Facultad de Letras (1869-2002) Panorama de nuestra bibliografía intelectual* Lima: UNMSM, 2003

Mondoñedo, Marcos (et. Alt.) *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana* Lima: Dedo crítico, 2014

Monguió, Luis *La poesía postmodernista peruana* México: FCE, 1954

Mora, Tulio “Alabanza del desorden. La poesía peruana del siglo XX” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003

Mudarra Montoya, Américo “Washington Delgado: una visión y tres nudos de la Literatura Peruana” en *Letras*, año LXXV, 107-108, 2004, p. 169-178

Navarro Benítez, Joaquín “Una periodización literaria de la poesía española del siglo XX” (2001) [consultado 06/07/2015] <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/11027/1/CC-61%20art%2026.pdf>

Núñez, Esturado *Panorama actual de la poesía peruana* Lima: Antena, 1938

Orihuela, Carlos “La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad” en *A contracorriente*. vol. 4, n° 1, 2006, p. 67-85

-----, *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)* Lima: Hipocampo/ Escuela de Posgrado UNMSM, 2009

Ortega y Gasset, José *En torno a Galileo en Ortega y Gasset Biblioteca de grandes pensadores* Madrid: Gredos, 2012

Oviedo, José Miguel *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza, 1997

-----, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* Madrid: Alianza, 2012

Pacheco, José Emilio “La otra vanguardia” en *Revista Iberoamericana*, XLV, n° 106-107, 1979

Pacheco Vélez, César *Ensayos de simpatía. Sobre ideas y generaciones en el Perú del siglo XX* Lima: UP, 1993

Paz, Octavio *Obras completas* [2° edición. 8 volúmenes] [Tomo I *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Tomo II *Excursiones e incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*] México: FCE, 2014

Pimentel, Jerónimo “Cuatro apuntes sobre nueva poesía” en *Revista Quehacer*, n°149, julio-agosto 2004. También en <http://transtierros.blogspot.pe/2015/12/un-remember-jeronimo-pimental-cuatro.html> [consultado 15/05/2017]

Pinder Wilhelm *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa* Buenos Aires: Losada, 1946

- Pizarro, Ana María (Ed.) *América Latina: Palabra, literatura y cultura* Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013
- Puccinelli, Jorge; Biagio D'Angelo *Transgresiones y tradiciones en la literatura. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la ASPLIC* Lima: UP/ASPLIC/UCSS, 2009
- Rama, Ángel *Transculturación narrativa en América Latina* México: Siglo XXI, 1982
- Rebaza Soraluz, Luis *De ultramodernidades y sus contemporáneos* Lima: FCE, 2017
- Reyes, Alfonso *La experiencia literaria* México D.F.: FCE, 1989
- Rodríguez Chávez, Iván *Literatura peruana. Teoría e historia* Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel *La literatura peruana en debate: 1905-1928* Lima: Universidad Ricardo Palma, 2002
- Sánchez, Luis Alberto; José Miguel Oviedo *Conversaciones* Lima: Mosca Azul, 1975
- Santiváñez, Róger “Perú: Del Movimiento Kloaka a la nueva poesía” ponencia leída durante el Congreso “The Poetry of the Americas” realizado en Texas University A&M, abril, 2007
- , “Perú: Del movimiento Kloaka a la nueva poesía” *Sibila Revista de poesía e crítica literaria*, año 17, 2007 [consultada 14/04/2017]
<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/peru-del-movimiento-kloaka-a-la-nueva-poesia/3840>
- Schaeffer, Jean Marie *¿Qué es un género literario?* [Trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza], Madrid: Akal, 1989
- , *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* [Trad. Laura Fólica], Buenos Aires: FCE, 2013
- Schulman, Iván y González, Manuel. (1974). *Martí, Darío y el Modernismo*. Madrid: Gredos.
- Schwartz, Jorge *Las vanguardias latinoamericanas* México D.F.: FCE, 2006
- Sologuren, Javier *Tres poetas, tres obras. Belli, Delgado, Salazar Bondy* Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969
- Sullà, Enric [Ed.] *El canon literario* Madrid: Arco, 1998
- Todorov, Tzvetan *La literatura en peligro* [Trad. Noemí Sobregués], Barcelona: Círculo de Lectores, 2009

----- [Comp.], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* [Trad. Ana María Nethol], Buenos Aires: Siglo XXI, 2011

Toro Montalvo, César [ed.] *Revista hispanoamericana de literatura* [Contenido Poesía peruana del siglo XX Balance], Lima: San Marcos, n°4 diciembre, 2003

Torre, Esteban *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)* Madrid: Arco, 2010

Trujillo, Patricia “Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX” (2003) [consultado 06/06/2015]
http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC EQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.humanas.unal.edu.co%2Fliteratura%2Findex.php%2Fdownload_file%2Fview%2F111&ei=KRObVbroIYe1ggStlor4CQ&usg=AFQjCNEtVVaZ2lMCmB-s8yXcPEbhqvVcBA

Urdanivia, Eduardo, “Symbol. El cuaderno músico de Róger Santiváñez”, *Sietevientos* 5, Piura, 1993, pp. 17-38

Valdivia, Roberto “Dolce Stil Mostro: The state that I am in (sobre poesía peruana joven)”, 2016 [consultado 18/05/2017] <http://poesiasub25.com/articulos/dolce-stil-mostro-the-state-that-i-am-in-poesia-peruana-joven/>

Varillas Montenegro, Alberto *La literatura peruana del siglo XIX* Lima: PUCP, 1992

Varios autores *Panorama actual de la literatura latinoamericana* Madrid: Fundamentos, 1971

Varios autores *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle, 1989

Varios autores *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* Lima: IFEA/PUCP, 1992

Vich, Cynthia “Hacia un estudio del ‘Indigenismo vanguardista’: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 24, no. 47, (1998), pp. 187-205

----- *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* Lima: PUCP, 2000

Vich, Víctor “Poesía peruana del 70”
<https://www.youtube.com/watch?v=GeLuAhFO3ls> [revisado el 29.07.2016]

Videla de Rivero, Gloria *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos* Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011

Wellek, René; Austin Warren *Teoría literaria* [Trad. José María Gimeno], Madrid: Gredos, 1966

Williams, Raymond *Marxismo y literatura* Barcelona: Península, 1980

Yrigoyen, José Carlos *La hegemonía de lo conversacional* Lima: Lustra, 2008

Yúdice, George “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, n°29, Lima, 1er semestre 1989, pp. 105-128

Zapata, Miguel Ángel [Ed.] *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios* Lima: PUCP, 1998

Zavaleta, Carlos Eduardo *Narradores peruanos de los 50's* Lima: INC, 2006

Maestra vida. Revista de literatura Lima: 2° época, n°2-3, enero-abril, 2015 [Juan Ramírez Ruiz. Testimonio y valoración]

Revista Hispanoamericana de Literatura, n°4, 2003

Bibliografía complementaria y general

Bousoño, Carlos *Teoría de la expresión poética* Madrid: Gredos, 1952

Chirinos, Eduardo *El techo de la ballena* Lima: PUCP, 1991

-----, *Nueve miradas sin dueño* Lima: PUCP/FCE, 2004

-----, *Hojas sin tallo. Entrevistas y comentarios 1981-1988* Lima: Mesa redonda, 2013

Cohen, Jean *Estructura del lenguaje poético* [Trad. Martín Blanco Álvarez] Madrid: Gredos, 1984

Curtius, Ernst Robert *Literatura europea y Edad Media latina* [Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre] México DF: FCE, 1998

Degregori, Carlos Iván *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979* Lima: IEP, 2014

Fernández Cozman, Camilo “Alberto Escobar y los cuatro períodos de la poesía peruana” en *La casa de cartón de OXY* Lima: n°15, invierno de 1998

Fernández, Teodosio *La poesía hispanoamericana del siglo XX* Madrid: Anaya, 1991

Flores Galindo, Alberto *Obras completas III (I)* [Buscando un Inca] Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2005

Flores, Gladys (et. alt., ed.) *Actas del congreso internacional de Poesía hispanoamericana: de la vanguardia a la posmodernidad* Lima: Academia Peruana de la Lengua/ UNMSM/ San Marcos, 2012

Freyre, Maynor *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana. Segunda mitad del siglo XX. Entrevistas-comentarios-reportajes* Lima: San Marcos, 2010

García Bedoya M., Carlos “Alberto Escobar y los estudios literarios en el Perú”
[consultado 06/06/2015]
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a12.pdf

Gorriti, Gustavo *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú* Lima: Planeta, 2008

Guerrero, Gustavo *Teorías de la lírica* México D.F: FCE, 1998

Heraud Pérez, Cecilia *Entre los ríos. Javier Heraud (1942-1963)* Lima: Mosca azul/Campodónico, 1989

Huamán, Miguel Ángel *Poesía y utopía andina* Lima: Desco, 1988

López, Sinesio *El dios mortal. Estado, sociedad y política en el Perú del siglo XX* Lima: Instituto Democracia y Socialismo, 1991

Luján, Ángel *Pragmática del discurso lírico* Madrid: Arco, 2005

Liotard, Jean François *La condición postmoderna: informe sobre el saber* Madrid: Cátedra, 1987

Martínez Fernández, José Enrique *La intertextualidad literaria* Madrid: Cátedra, 2001

Martí, José *Obra literaria* Caracas: Ayacucho, 1978

Mondoñedo, Marcos (et. alt.) *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana* Lima: Dedo crítico, 2014

Moreiro, Julián *Cómo leer textos literarios* Madrid: Edaf, 1996

Mudarra Montoya, Américo “Notas y comentarios. Wáshington Delgado: una visión y tres nudos de la Literatura Peruana” en *Letras* Lima: UNMSM, año LXXV, n°107-108, 2004

Peña, Paulo César *1945: Jorge Eduardo Eielson, vida y canción en Lima* Lima: Paracaídas, 2015

Pozuelo Yvancos, José María *Teoría del lenguaje literario* Madrid: Cátedra, 1992

Reina, Leticia; Ricardo Pérez *Fin de siglos ¿fin de ciclos? 1810, 1910, 2010* México D.F: Siglo XXI/INAH/CIDHEM/CIESAS, 2013

Rénique, José Luis *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú* Lima: La Siniestra Ensayos, 2015

Sarduy, Severo *Obra completa* (2 tomos) Madrid: ALLCA XX, 1999

Silva Santisteban, Ricardo “Los fundadores de la modernidad en la literatura peruana del siglo XX” en *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n°4, 2003

Tenorio Requejo, Néstor *El grupo Narración en la Literatura Peruana* Lima: Arteidea, 2006

Vega Jácome, Selenco *El fuego de la palabra. Estudios sobre literatura peruana* Lima: USIL, 2011

Wölfflin, Heinrich *Renacimiento y Barroco* [Trad. Alberto Corazón], Barcelona: Paidós, 1991

-----, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* [Trad. José Moreno Villa], Madrid: Espasa Calpe, 1979