



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La tradición poética peruana: Un acercamiento a su
modelización esteticista en la poesía del siglo XX (1920-
1950)**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Wendy María Virginia CASTILLO CASTILLO

ASESOR

Dr. Rufino Gonzalo ESPINO RELUCÉ

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Castillo, W. (2021). La tradición poética peruana: Un acercamiento a su modelización esteticista en la poesía del siglo XX (1920-1950). [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Wendy María Virginia Castillo Castillo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	46658940
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-6659-3668
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Rufino Gonzalo Espino Relucé
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07207593
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-6685-2212
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29468963
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Nécker Salazar Mejía
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06228350
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42978520
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.9.9. Teoría Literaria

Grupo de investigación	Discursos, representaciones y estudios interculturales - EILA
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos Latitud: -12.057108 Longitud: -77.081659
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Obligatorio. Ejemplo: Mayo 2019 – diciembre 2020
URL de disciplinas OCDE	Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.00

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los quince días del mes de diciembre de dos mil veintiuno, siendo las 11.00 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Asesor), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LA TRADICIÓN POÉTICA PERUANA: UN ACERCAMIENTO A SU MODELIZACIÓN ESTETICISTA EN LA POESÍA DEL SIGLO XX (1920-1950)**, presentada por la señorita **Wendy María Virginia Castillo Castillo** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

EXCELENTE (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana a la bachiller **Wendy María Virginia Castillo Castillo**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:40 horas.


Dr. Mauro Mamani Macedo
(Presidente)
Profesor Principal D.E.


Dr. Gonzalo Espino Relucé
Asesor
Profesor Principal T.C.


Dr. Nécker Salazar Mejía
Informante
Profesor Contratado


Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Informante
Profesor Asociado T.C.

Copias 4

1. Para el expediente
2. Resolución Rectoral
3. Archivo
4. Para el alumno

A mi padre, quien hace poco partió de este mundo raudamente, le dedico esta tesis por enseñarme el amor, el perdón y recordarme el lado dulce de la vida.

A mis hermanos, Raúl y Andrés, por ayudarme a curar mi dolor de niña.

“Creo, por último, que la poesía revela la esencia de la existencia humana, a la par que es un agente de descubrimiento y recuperación de lo humano. Y eso me guía y me alegra profundamente”.

Javier Sologuren

ÍNDICE

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	11
1.1 Nociones sobre la tradición literaria	13
1.1.1 El tradicionalismo de Raúl Porras Barrenechea	18
1.1.2 Las tradiciones literarias de Antonio Cornejo Polar	21
1.2 Nociones entorno al lenguaje poético	25
1.2.1 La poética del lenguaje de Gérard Genette	38
1.2.2 Los dos planos del lenguaje en Jean Cohen	40
1.3 Retórica del lenguaje, la estética y la evolución estética	46
1.3.1 El método retrospectivo-proyectivo de Víktor Vinogradov	47
1.3.2 La evolución literaria según Iuri Tinianov	49
CAPÍTULO II	51
2.1 Breve panorama de la poesía peruana del siglo XX	53
2.2 Periodos y hechos de la poesía peruana durante 1920 a 1980	61
2.3 Evolución del discurso poético	64
2.3.1 Encadenamiento lexical	65
2.3.2 Saturación cohesiva	68
2.3.3 Gama de ausencias	71
CAPÍTULO III	76

	5
3.1 Generalidades y características	77
3.2 Las modelizaciones del lenguaje poético	81
3.2.1 La modelización esteticista	82
a) Densidad metafórica.....	83
b) Plasticidad introspectiva.....	95
3.2.2 Modelización referencial (60-80).....	104
3.2.3 Modelización identitaria (transversal).....	106
3.3 Ruptura y tradición: El caso de los poetas trascendentales	108
3.3.1 Alejandro Romualdo	109
3.3.2 Javier Sologuren	114
CONCLUSIONES	120
Referencias bibliográficas.....	122
Anexos.....	129

RESUMEN

La investigación se centra en sistematizar las características y estructuras de la tradición poética a partir del análisis del lenguaje poético desarrollado en la poesía del Perú en el siglo XX, donde se evidencia la presencia de series evolutivas en los discursos de distintos escritores, esto nos permite conocer e identificar el estado en que se encuentra la tradición poética peruana. Con ello, se logra examinar cual es la situación evolutiva que encierra el sistema poético, a la vez de comprender los puntos de colisión entre las obras, para lo cual se trabaja con la teoría de la evolución literaria de Iuri Tinianov, el método retrospectivo-proyectivo de Víktor Vinogradov, y las consideraciones en torno al lenguaje poético de Jean Cohen, Gérard Genette, y Jan Mukařovský.

Palabras claves: Poesía peruana; tradición; lenguaje poético; evolución; Siglo XX

ABSTRACT

The research focuses on systematizing the characteristics and structures of the poetic tradition from the analysis of the poetic language developed in the poetry of Peru in the twentieth century, where the presence of evolutionary series is evident in the discourses of different writers, which allows us to know and identify the state in which the Peruvian poetic tradition is found. This is therefore possible to examine the evolutionary situation that encloses the poetic system, while also being understood. In doing so, it is possible to examine what is the evolutionary situation that encloses the poetic system, while understanding the collision points between the works, for which we work with the theory of literary evolution of Iuri Tinianov, the retrospective-projective method of Viktor Vinogradov, and the poetic language of Jean Cohen, Gérard Genette and Jan Mukařovský.

Keywords: Peruvian poetry; tradition; poetic language; literary evolution; twentieth century

INTRODUCCIÓN

La poesía es el género literario en el que predomina la sensibilidad humana, a través de ella se reflectan las dimensiones externas (sociales, culturales, ideológicas) e internas que intervienen en el diario devenir del sujeto. Como resultado, su estructura discursiva conglomerada a través de muchas formas expresivas estos elementos, los cuales en el contexto nacional despliegan una dinámica más densa y asaz intrincada, disipando su especificidad hacia muchos sistemas poéticos coexistentes entre ellos como: poesía asháninca, poesía afroperuana, poesía aymara, poesía quechua, nikkei, escrita por mujeres, entre otras más. Si bien, por un lado, permite —hasta cierto punto— visibilizar aquellas que han sido marginadas u omitidas por parte del canon y la crítica académica, por otro, genera una perspectiva evolutiva desorganizada, enrevesada e inestable para rastrear su desarrollo en el tiempo de forma congruente. Además, instaure tácitamente una marca esquemática por la cual se acentúan las diferencias entre ellas con mucha arbitrariedad hasta causar distanciamientos, por estos motivos la presencia de la historia literaria se vuelve imperativa, no como la solución inmediata frente a la problemática vigente, sino al proveer la herramienta disciplinar que promueva los estudios evolutivos e históricos, propuestas periódicas e interdiscursivas para conocer el crecimiento de la poesía. Partiendo de estas consideraciones, nuestro estudio formula el siguiente problema ¿cómo las modelizaciones del lenguaje poético, en especial la esteticista, presentes en la poesía peruana del siglo XX evidencian y caracterizan la existencia de una tradición poética?, a partir de esta interrogante se postulan las siguientes hipótesis: H1. La poesía peruana contemporánea ha desarrollado una gran variedad de manifestaciones líricas, que pese a la existencia de estilos independientes mantienen grados, series y estructuras interactivas e interdiscursivas que articulan y exponen el estado y la naturaleza de la tradición poética. H2. La poesía peruana

contemporánea mediante el uso del lenguaje poético ha ido forjando una tradición poética que se caracteriza por ser contrastiva, oscilante, cismática y modalizante, esta última tiene tres ramificaciones: la modelización del lenguaje poética esteticista (30's-50's), la modelización del lenguaje poético referencial (60's-80's) y la modelización del lenguaje poético identitaria, que se caracteriza por ser transversal durante todo el periodo. H3. Por medio del análisis poético de las estrategias retóricas y las densidades del lenguaje poético, se evidencia la existencia de patrones discursivos constantes en la poesía peruana. En concordancia con estos lineamientos, el trabajo de investigación tiene como objetivos: 1. Evidenciar la pertinencia e importancia de la noción del lenguaje poético para los estudios líricos y para una perspectiva sobre el sistema literario poético. 2. Sistematizar las series y patrones discursivos formados en el tiempo durante el desarrollo de la poesía peruana contemporánea. 3. Caracterizar y definir las tres modelizaciones del lenguaje poético constituyentes de la tradición de la poesía peruana, principalmente la modelización esteticista. 4. Proponer una nueva clasificación de los periodos evolutivos de la poesía peruana. 5. Priorizar el análisis y el estudio de la construcción discursiva poética, desde la teoría literaria para proponer, en la medida de lo posible, nociones teóricas nuevas que sean útiles para el estudio del género lírico en Perú, y 6. Demostrar que existen ciertas obras (en este caso las de Javier Sologuren y Alejandro Romualdo) que se encuentran más allá de la tradición, sin dejar de ser parte de un único y solo sistema, la poesía peruana.

La investigación está conformada por tres capítulos. El primero denominado Teoría de la tradición y evolución poética, concentra el marco teórico del estudio, se explica y define la categoría de la tradición desde la Historia Literaria, también trata otras categorías como evolución, lenguaje poético, según las propuestas de Gérard Genette, Jean Cohen, Iuri Tinianov, Víktor Vinogradov y Jan Mukařovský. Asimismo, se hace una metacrítica sobre los planteamientos en torno a la tradición de Raúl Porras y Antonio Cornejo.

El segundo apartado, Historia de la poesía: panorama, evolución y series discursivas, presenta la sistematización de las series evolutivas existentes en los discursos líricos, donde prima un análisis cronológico de los poemas. Luego, se continúa con una breve propuesta taxonómica sobre el progreso de la poesía durante los años. El último capítulo, La tradición poética peruana, es la comprobación de la propuesta, por ello se define la tradición poética peruana y explica sus características, de las cuales la modelización es el eje principal. Se precisa su rol dentro de la categoría por medio del análisis retórico (Albaladejo), la evolución literaria (Tinianov-Vinogradov) en relación con la semiótica poética de Álgidas Greimas, en consecuencia, se hace hincapié en tres estructuras: esteticista (30-50), referencial (60-80) e identitaria (transversal) de modo sincrónico. Adicionalmente, se aborda el tema de la ruptura en la tradición a manera de elemento natural de aquella, por lo que se examina el caso de los poetas trascendentales que se encuentran por encima de sus estructuras, estos son además de los clásicos —César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson— Alejandro Romualdo Valle y Javier Sologuren. Finalmente, nos resulta fundamental precisar la importancia de prestar más atención a las naturalidades y propiedades que la literatura peruana en cuanto sistema unitario, consolidado, autónomo e independiente desenvuelve en el tiempo. Una literatura, una poesía densa y heterogénea como la nuestra exige mayor análisis e investigación —tener más especialistas— desde sus propios fundamentos en congruencia con las realidades en que se desplaza, de ahí la razón de ser de esta indagación para construir la Teoría e Historia literaria en el país, una tarde ardua, pero cuyo camino hoy queremos enseñar.

CAPÍTULO I

TEORÍA DE LA TRADICIÓN Y EVOLUCIÓN POÉTICA

“Un poema que no signifique no es un poema, puesto que no es lenguaje”

Jean Cohen.

Literatura e Historia son disciplinas que a pesar de circunscribirse en dominios distintos mantienen rasgos muy enraizados, sin el valor histórico tanto del texto como del género discursivo no sería factible emprender un análisis debidamente argumentativo y profundo, de igual forma conocer los factores decisivos para su construcción, en atención a lo cual la Historia de la Literatura constituye una de las ramas más esenciales dentro de los estudios centrados en el conocimiento uniforme alrededor del desplazamiento de la actividad literaria en el país. Pese a lo cual, no se deben obviar los problemas que acarrearán dentro de ella, de ellos su método de

estudio es el más cuestionado, seguido por la definición delimitada de sus funciones, situación que empeora a causa de la proliferación de una gran variedad de propuestas y categorías como el periodo, la generación, el polisistema, la serie evolutiva, entre otros. A estos inconvenientes se le suma la presencia de una heterogeneidad literaria en Latinoamérica que dificulta aún más su ejercicio y teorización. En el ámbito nacional, Antonio Cornejo Polar fue uno de los pioneros en trabajar temas vinculados a esta especialidad, destaca su propuesta sobre los sistemas literarios funcional para entender los desplazamientos de la literatura, pero en el plano exclusivo de la poesía las investigaciones de este tipo no han sido prósperas, son más bien escasas. En consecuencia, a partir de la importancia por conocer el desenvolvimiento progresivo de la poesía peruana durante el siglo XX se prioriza un estudio evolutivo con la finalidad de conocer las características de la tradición poética y los rasgos que son o no constantes en el discurso, para tal fin se hace una revisión de la producción reflexiva alrededor del concepto tradición (Cornejo Polar y Porras Barrenechea) y se explica la importancia del lenguaje poético para develar el proceso evolutivo de la poesía peruana de acuerdo con las propuestas de Los Formalistas Rusos, Jean Cohen, Gérard Genette y Jan Mukařovský, puesto que es mediante el análisis de las formas del lenguaje que se puede establecer las series que determinan tanto el estado como la naturaleza de la poesía en Perú.

1.1 Nociones sobre la tradición literaria

En cuanto reflexión teórica el campo de la Historia de la literatura, todavía no ha logrado alcanzar su desarrollo ni apogeo pleno respecto a mantener una correspondencia con la realidad literaria del país, debido a lo cual resulta preocupante que desde 1989 año de la publicación del libro *La formación de la tradición literaria en el Perú*, de Antonio Cornejo Polar no se haya trabajado el tema de la tradición desde un enfoque teórico integral, capaz de visibilizar y reconocer las variantes literarias, situación que evidencia la falta de especialistas en esta disciplina. Si bien la literatura peruana es muy heterogénea, no se puede continuar incurriendo en la diseminación exponencial de sus variedades, ya que se agudiza y se diversifican tanto que se pierde la ilación de su formación, sin el cual no se puede conocer su naturaleza ni la etapa de desarrollo en que se encuentra. La academia y los investigadores han difundido con cierta celeridad subsistemas literarios a modo de sistemas autosuficientes e independientes, por lo cual estamos frente a una literatura andina, literatura amazónica, literatura afroperuana, literatura nikkei, literatura de la violencia política, literatura escrita por mujeres, y demás clases que respondan a las inquietudes etnográficas, antropológicas, culturales o sociales del momento. En atención a lo cual, se retroalimenta una “heterogeneidad” desbordante que promueve estos subsistemas distantes e intercomunicativos entre sí, los que solo nos brindan una parcela limitada de lo que es e implica la literatura peruana en su conjunto, compuesta por variaciones que pertenecen a una tradición literaria, por tanto, a una sola historia literaria peruana.

Ahora bien, la tradición es erróneamente estructurada bajo la idea del tradicionalismo a modo de una noción arcaica, continua y repetitiva, así es común atribuir a las obras y a los escritores marcos distintivos para diferenciarlos, ya sea de un movimiento, de un coetáneo o de una escuela a fin de formar otros “sistemas” literarios. De esta forma, se generan paradigmas

estáticos que promueven tanto la diferenciación entre ellos al igual que el rompimiento del proceso formativo perteneciente a un momento particular de la historia literaria peruana. Por consiguiente, se dispersan panoramas desarticulados y pluralistas que a simple vista son útiles como objetos y materiales de estudios, aunque dentro de un marco general obstaculizan los acercamientos hacia una investigación de la unidad evolutiva de las obras dentro de la literatura del Perú. Debido a lo cual, la importancia de rescatar el concepto de tradición literaria reside en la apertura y conexión que envuelve consigo, mediante ella se logra entablar un vínculo con la evolución e historia literaria porque permite reconocer los aspectos comunes, las etapas de transición, patrones discursivos, estilos propios, y paradigmas literarios que a lo largo de los años se han desarrollado. Precisamente, de acuerdo con María Victoria Reyzábal (1998), se debe entender por tradición literaria:

Al conjunto de obras, temas, técnicas, tipos, etc., que conforman el pasado literario. Todo pueblo posee una tradición oral literaria por lo común popular y anónima, en la que se basa el desarrollo de la posterior tradición escrita, cuando esta existe. En la literatura se dan épocas (o autores) que continúan la tradición, y épocas (o autores) de ruptura, si bien las innovaciones suelen apoyarse en algunos aspectos tradicionales (intertextualidad, literatura comparada) (pp. 85-86)

La investigadora destaca la idea de que el conocimiento de la tradición literaria pone de relieve el estatus del pasado literario, además pese a la aparición de diversos estilos e influencias existen ciertos grados de vinculación entre las obras. Por otra parte, según Alfredo Laverde (2006) existe una marcada tensión entre el canon con la tradición:

Selección del pasado literario, a través del cual se transmita textos y contemporáneos como actividad viva del presente en términos de “necesidades”. Así pues, la tradición funciona con respecto al pasado literario que: la tradición puede formar parte en la solución de las situaciones de crisis de la literatura (de su creación y recepción) y contribuir como promotora de la evolución y o, por otra parte, frenar esa evolución, apartarse pasivamente con ella. Se podría afirmar que el predominio actual del concepto del canon oculta el dinamismo de la tradición, sin embargo, es un hecho la coexistencia de las dos; incluso, cuando se lee sobre el papel del

canon en la conformación de las literatura(s) nacional(e)s pareciera que se le están aplicando las características propias de la tradición (p.46)

El canon es el factor clave del estado y de la actividad literaria en cuanto disciplina o matriz de la literatura de un país, puesto que su percepción esquemática oculta el desenvolvimiento que se da más allá de un grupo selecto o de una parte de las producciones literarias. Asimismo, se hace énfasis sobre la pertinencia de las posibles problemáticas que cada literatura puede afrontar, así una examinación de la tradición permite evidenciar los factores y estados de progreso o carencia que pueda tener. Por ejemplo, en el caso peruano aún está pendiente el análisis de los géneros literarios en relación con su transformación y progreso, en especial de aquellos que de cierta manera son marginados por la academia como el ensayo o el teatro. Adicionalmente, la literatura peruana presenta una serie de problemáticas (entre ellos se encuentran el problema de la diseminación de la noción de literatura de acuerdo con las diversas culturas del país, el choque de las lenguas amerindias como el quechua o el aimara frente al español, la falta de una propuesta teórica que permita aprehender mejor las dimensionalidades de nuestra literatura, entre otras) que no le permiten desarrollarse por completo en todos los campos de la disciplina literaria. Uno de los más preocupantes es la actual tendencia de una “posmodernidad” calcada que prioriza análisis y estudios sin fronteras ni límites, donde se utiliza una interdisciplinariedad excedida a modo de abordajes literarios, categorías que en vez de enriquecerlos solo demuestran su funcionalidad aplicativa sin deslindarse de su rasgo inconexo con la realidad literaria peruana, pues se centran en encontrar en el texto las categorías pertinentes para sus esquemas, según el lineamiento de cada investigador. Lo cual, al mismo tiempo deriva en otro inconveniente, el descuido de la construcción interna del texto, de la textura, la cual no solo es una competencia del actual uso reduccionista de la Retórica en la poesía, sino que es menester de todos los géneros literarios auscultar su estructura tanto externa

como interna, es incoherente e inconexo llegar nada más a un tema dado sin siquiera comprender, ni interpretar su forma ni su lenguaje.

A diferencia de estos enfoques estatizantes, de acuerdo con el estudio sobre la estética de Jan Mukařovský que hace Raúl Sáenz (2016) la principal característica de la tradición es el dinamismo:

La tradición (...) desde esta perspectiva, no puede ser entendida como un mero depósito institucional de contenidos fosilizados, sino como una dinámica de transmisiones que presenta esos contenidos en constante circulación y reinterpretación. Así, en vez de oponer meramente modernismo a tradicionalismo es posible establecer un eje entre lo dado, lo heredado y su transformación incesante (p.215)

El planteamiento de Mukařovský parte de una estética dialéctica y activa, por ello él sostiene que la tradición artística es en esencia viva:

La tradición artística viva es una realidad social, al igual que el lenguaje, el derecho, etc. Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística vivía, se transforma y evoluciona sin cesar. Esta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra (2000, p.298)

Es fundamental acentuar estos rasgos de movimiento y continuidad, pues como se verá más adelante los académicos que han tratado el tema (Cornejo Polar y Porras) incurren en el error de afirmar la existencia de varias tradiciones. Retomando el punto inicial, la tradición es un constructo vivo que fluye continuamente, nutriéndose de los sucesos sociales, culturales y artísticos de su entorno, de las marcas de referencia externas e internas. De manera que, se observan ciertas constantes en la noción de tradición literaria, nos referimos a los conceptos de evolución, lenguaje e historia literaria. Razón por lo cual, definimos la tradición literaria como el reservorio de las distintas manifestaciones y producciones literarias que se han ido formando de manera dialogante, pero tensional a través del tiempo en el marco de la génesis y evolución

de la literatura de un país. En tal sentido, va a estar influenciada por las particularidades culturales propias de su focus o lugar de articulación. La tradición literaria se encuentra en movimiento continuo, es dinámica y cambiante, aunque sigue siendo una sola en su totalidad, en otras palabras, afirmar la existencia de muchas tradiciones literarias convergentes en un país es una contradicción, un error interpretativo, porque la literatura de un país se desenvuelve e instauro dentro de un mismo espacio que se ve expuesto a variedades, variaciones y demás relaciones tanto de desencuentros como encuentros, todo ello siempre dentro de un solo sistema literario, una literatura delimitada y específica.

Nuestra definición no exime ni homogeniza la problemática sobre la literatura latinoamericana, en especial la peruana. Históricamente se ha optado por diseminar la literatura del Perú en segmentos cada vez más pequeños y variopintos, ya sea por medio de la canonización de determinados autores, épocas o géneros, con lo que se ha dispersado la idea e imagen de una literatura peruana heterogéneamente desorganizada, sin centro, ni comunión. Urge iniciar un seguimiento de la búsqueda diacrónica de sus cimientos, así dejar de lado los exotismos, las tendencias de moda y demás separatismos. Se han acentuado subsistemas por encima de otros a modo de una torre inestable que está a punto de desplomarse, de forma tal que se continúa abordando problemas coloniales bajo la máscara de un poscolonialismo hipócrita, pues todavía se insiste en solucionar o distanciar el conflicto amerindio (periferia) de lo español (centro) en las producciones literarias, por lo que cada académico toma partido y se configura abanderado de cada parcela en que subdividen la literatura peruana. Por estas razones, se hace más complejo la de por si hiperbolizada heterogeneidad literaria del Perú. Observamos la configuración de una imagen babilónica del desarrollo de la literatura peruana, por lo que la categoría de tradición es crucial, no como la panacea que cura todos sus males, sino para su comprensión y un análisis más cohesivo, con la intención de asimilar e interpretar un pasado

que nos lleve a reconocer nuestro presente con la finalidad de poder prever y edificar nuestro futuro, esta es la más exacta definición de la tradición literaria peruana.

1.1.1 El tradicionalismo de Raúl Porras Barrenechea

El sentido tradicional en la literatura peruana (1969) de Raúl Porras Barrenechea es un libro clave, en el cual se explica y examina panorámicamente la formación de nuestra literatura, para tal cometido, el intelectual pisqueño utiliza métodos derivados de la Historia, a partir de estas consideraciones inicia su estudio con la conquista española hasta la etapa contemporánea. Una constante principal del historiador es insistir en la existencia de un *tradicionalismo* como la huella transversal en la literatura peruana, a través de la cual se manifiesta una tensión que provoca un estado de aletargamiento:

... sobre todo señeramente, el profundo y arraigado tradicionalismo que es a la vez legado de incas y de españoles. Esta actitud de ternura hacia el pasado mezclado de ironía o de nostalgia, será en Garcilaso o en Palma la nota dominante y característica de nuestra expresión literaria (p.22)

Según esto, los dos escritores mencionados son la base de la literatura peruana, nótese en este punto la semejanza con la propuesta de Cornejo Polar (1989), cuya diferencia radica en que el crítico literario resalta la figura de Riva Agüero para afianzar el hispanismo y el colonialismo. A partir de ello, no sorprende que para Porras la literatura en Latinoamérica inicie con la conquista, de ahí que esta perspectiva sea un factor dominante para su posterior desarrollo. Entonces, se heredan dos vertientes —la española en mayor medida— como texturas constituyentes. La influencia española será permanente e imponente en los inicios del proceso literario peruano, de manera que el paradigma español es vital en su estructuración, por ejemplo, la efervescencia del siglo XIX es el resultado de la praxis de los modelos literarios de escritores como Mariano José de Larra (1809-1837) y Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) que

marcarán los lineamientos del costumbrismo como también el estilo de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). Este estudio de Porras trata con minuciosidad cada siglo, por ello explica los principales acontecimientos y tendencias, aunque siempre delimitando a modo de una deuda perpetua el vínculo con España. Sostiene que las corrientes literarias llegan tardíamente en Perú, pero es por medio de las relaciones e interacciones con España que se entra en contacto con las tendencias, como sucedió con el Romanticismo. Dedicó mucho de su investigación —como más tarde hará lo mismo Cornejo Polar— al estudio de la obra de Ricardo Palma, en especial, la correspondiente a las tradiciones:

La “tradicción” creada por Palma es un género literario propio e inconfundible que no se amolda ni cabe en los géneros conocidos. Es un producto limeño, *criollo*¹ (...) Palma no concibe la historia sin un algo de poesía y de ficción. (1969, p.57)

Serán las obras de Palma, el Inca Garcilaso de la Vega y José de la Riva Agüero y Osma las fundadoras de los valores y las grandezas del sentir peruano (p.89). Esto, debido a que aquellos escritores sintetizan de manera gradual y resemantizada ese tradicionalismo cuyo centro es la brecha entre lo español y lo indígena (utilizamos el término “indígena” porque es coherente con el examen que elabora Porras Barrenechea y Cornejo Polar. Particularmente, consideramos su uso incorrecto al ser un término caduco, peyorativo e impropio, pero sobre todo desactualizado). Con respecto al siglo XX, otro escritor será el representante paradigmático, César Vallejo, quien reúne dicha directriz en su poética:

En Vallejo se unen como en los mayores representantes del espíritu peruano, el elemento hispánico y el indígena (...) “óxido profundo de tristeza” que iba pintándose sobre sus pómulos de indio y de ese dolor salvaje que iba apoderándose poco a poco de su ser, tomándolo por la solapa y por el cuello haciéndole sentir todas las torturas del cadáver, de lo fatídico, de lo aciago, lo lento, lo lóbrego, lo profundo (pp. 97-98)

¹ Énfasis nuestro.

Para este tramo del periodo contemporáneo, Porras ya ha naturalizado este estigma a modo de algo típico en la literatura peruana, de modo que refuerza el estereotipo del indígena triste quien sufre por el terruño y sueña con una utopía reivindicadora. Además, reitera el conflicto histórico que marca la actividad literaria de manera permanente, la heterogeneidad:

...no obstante la heterogeneidad de los impulsos étnicos, de las diversas influencias culturales y el momento de transición humana y social que vive nuestro país, se acentúan algunos perfiles característicos que pueden definir más tarde la manera literaria del Perú. La nota más contante que surge de este breve recorrido —al lado de la tristeza serrana— es el profundo tradicionalismo del hombre peruano (...) el Perú defiende, por imposición de su geografía y de su destino, la tradición colonial que se prolonga en la vida de sus ciudades conventuales, en costumbres y sentimientos, aun después de pronunciados los juramentos de la libertad. Garcilaso, Palma, Chocano representan ese anhelo evocativo contaminado de las utopías de las edades de oro y esa angustia de inmortalidad constitucional del alma ibérica (pp. 106-107)

Según el autor, la literatura peruana y más aún el Perú no pueden escapar de ese pasado colonial, el cual se articula como una tradición resemantizada a lo largo de los años por distintos escritores, que junto a las ideas como la nostalgia indígena constituyen una literatura pluralista. No obstante, este sentido tradicional de la literatura nacional solo existe en la medida en que se reconozca el tradicionalismo, en otras palabras, la inestabilidad de asumir e interpretar la problemática que el choque de ambas culturas generó perpetuamente en nuestra historia. Por ello, la tendencia en general se inclina más hacia los valores y paradigmas literarios españoles que los “indígenas” o aquellos que a partir de esta disyuntiva construyen nuevas perspectivas. Mientras tanto, la tradición literaria es de raigambre pasadista y de manera anafórica, tradicionalista pues se sobreinterpreta alrededor de un pasado colonial con tintes segregacionistas que asedian con mucha constancia al sistema literario peruano. Dos visiones dentro de un mismo sistema en que se privilegia la primera (la vertiente hispánica reactualizada como la influencia de la ciudad y de Occidente) por encima de la otra (la vertiente amerindia y las producciones literarias ajenas al código lingüístico estándar, el castellano), que en la

actualidad se comercializan, se exotizan como las otras literaturas o como literaturas marginales, hecho que solo incrementa la inclinación por distinguir y dividir la literatura peruana en una sucesión infinita de sistemas. Este tradicionalismo no es más que el pasado conflictivo convertido en una idiosincrasia al insistir en sentimientos de desarraigo y tristeza, asimilados bajo la forma de una diferenciación afincada tanto en la literatura como en los hombres peruanos, por ende, su propuesta se enmarca en la línea de la coexistencias de varias tradiciones.

1.2.2 Las tradiciones literarias de Antonio Cornejo Polar

En *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), el crítico peruano hace un exhaustivo análisis sobre el desenvolvimiento de la literatura peruana, de manera diacrónica para luego postular la tesis de la existencia de una convergencia de muchas tradiciones dentro de la literatura peruana, alimentada de las circunstancias de la nación y sus eventos históricos:

En la literatura es de sobra conocida que cada periodo importante reformula la tradición a la que se debe —o cree deberse— construyendo de esta manera; a veces trabajosamente, su propia tradición (...). (p.15)

...una tradición literaria nacional *reproduce*² a su manera las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones literarias (...). Es importante, añadir que la relación entre proyecto nacional y tradición literaria no es ni mecánica ni unilineal (...) por que la tradición literaria es en parte generadora del proyecto nacional y no su simple reflejo (...). Estos y otros enfrentamientos similares confirman que en un solo momento coexisten varias tradiciones literarias, con frecuencia combativamente antagónicas (pp. 16-17)

Primero, es crucial deslindar las dimensiones temporales con el concepto de tiempo e implicancias en el ámbito de la tradición. El periodo como espacio temporal delimitado o

² Énfasis nuestro.

caracterizado por un fenómeno vital en concreto va, ya sea influenciar o brindar elementos contextuales y culturales en el que la tradición independientemente va desarrollándose, esto da una apertura para su relacionalidad, mas no para determinarla. En cambio, el tiempo en la tradición literaria tiene una dinámica continua y paralela a los marcos sociales, culturales y paradigmáticos, no puede detenerse ni reformularse según una particular episteme o un periodo. Al respecto, es esencial señalar que dentro de cada periodo destaca un determinado paradigma literario (como el indigenismo en el periodo contemporáneo), pero este no es lo suficientemente autosuficiente para forjar una tradición por si sola dentro de otra.

La relación entre nación con tradición es concadenante, la primera va a enriquecerla, agrega el plus identitario necesario para delimitarla de otras tradiciones literarias existentes en el mundo, por ello siguiendo los postulados de Mukařovský (2004) es inexacto afirmar que la tradición reproduce un imaginario para que a partir de aquel recién elaborar una idea de nación. En el ámbito de la ciencia de la Literatura, la acción de reproducir no encierra toda la complejidad que implica el proceso constructivo del discurso, por ende, la literatura refleja las diversas manifestaciones y expresiones humanísticas. Asimismo, la tradición literaria tampoco trata de reproducir las ideas sobre la nación de los escritores en particular, más bien nos indica como se fue desplegando el proceso histórico-evolutivo de la Literatura, en qué consisten sus particularidades y a que se debe su naturaleza. Por otro lado, el enfoque que cada sujeto elabora sobre la nación es una interpretación individual que depende —en principio— de su enciclopedia cultural, por tanto, se formularán distintas perspectivas y representaciones en torno a la nación, las que coexisten entre sí, aunque esto no implica ni debería suponer una diversidad de tradiciones. La tradición no determina ni configura el concepto de nación, más bien se corresponde e interactúa con ella, a la par de expresar ciertos aspectos representativos de esta.

Para Cornejo el mejor ejemplo de la coexistencia de muchas tradiciones antagónicas se observa en la obra de César Vallejo:

El enriquecimiento totalizador pero conflictivo de la tradición literaria nacional está presente en las muchas alternativas que plasmó en su propia obra, en la que están presentes casi todos los géneros, en la gama que recorre cada uno de ellos, de Escala a El tungsteno, de la crónica postmodernista al reportaje moderno, o de La piedra cansada a los esquemas de guiones cinematográficos, pero sobre todo en su poesía (p. 148)

Una tradición literaria evidencia la pluralidad de los paradigmas, es decir, de un modelo literario que tiene un enfoque y/o visión particular sobre el quehacer estético-constructivo de la creación, reflexión y producción literaria, así a modo de ejemplo el postmodernismo es un paradigma al igual que la vanguardia. A esto se suma, el crecimiento inventivo, experimental de cada autor, es de esperar que a través del tiempo el estilo de un escritor cambie, madure. Con esto, la obra de Vallejo expone la incesante evolución como escritor (estilo) y la influencia de uno o más modelos desarrollados en su contexto sociocultural (paradigma). Si seguimos la propuesta de Cornejo Polar, por cada escritor desconcertante como César Vallejo se produciría una readaptación de las tradiciones de manera superpuesta y desordenada, lo que no proporciona una comprensión fehaciente del desenvolvimiento de la literatura peruana. Pese a que estamos ante un fenómeno literario no compacto ni unilateral, diseminar sus variantes y sus materializaciones no supone un acercamiento de amplio espectro a su naturaleza, por el contrario implica una privatización de ciertos temas y variantes, por eso postular muchas tradiciones agudiza más este problema.

Se ha devenido en una heterogeneidad que desborda el sistema literario del Perú y lo altera con los años, subdividiéndolo en múltiples manifestaciones de acuerdo con el criterio de la academia, la tendencia en boga o el gusto del crítico. Por otra parte, afirma que la tradición literaria es una construcción que implica la selección de un pasado asumido como propio (p.

21). En tal sentido, si la tradición se construye es invención, una creación subjetiva que parte de la interpretación que se tiene sobre el pasado, cuando se trata de entenderla con objetividad en tanto la consecuencia lógica e histórica de la evolución de los materiales literarios. En esencia, reconoce cuatro tradiciones: la colonial, representada por Ricardo Palma (criollismo), la hispánica en que destaca a José de la Riva Agüero y Osma, la indigenista y la marginal que corresponde a las manifestaciones orales entre otros discursos provenientes de la cultura amerindia “...la colonia es asumida como tradición propia nacional, y su imagen ocupa buena parte de la fantasía evocadora de nuestros románticos”. (p. 43). De acuerdo con el investigador, es el género de la tradición creado por Palma en que se advierte “la continuación republicana del discurso colonial”. (p. 60). Con respecto a Riva Agüero, señala que “la opción hispanista es temprana y tiene manifestaciones desde 1821, pero sólo adquiere vigor y sistematicidad al comenzar el siglo XX gracias al pensamiento de José de la Riva Agüero”. (p.68). Resulta interesante en su propuesta que la articulación de la tradición se basa en principio en un hecho histórico, un escritor y solo en determinados aspectos, para luego en la tercera tradición analizar un paradigma:

...el indigenismo modificó la conveniencia del país sobre el indio y sobre la sociedad nacional en su conjunto, en lo que toca a la formación de la tradición literaria tuvo su mejor y más perdurable éxito al incorporar a su textualidad concreta un diálogo con contenidos de conciencia y formas artísticas de raíz indígena (...). (p.140)

Hay cierta inconstancia entre la acción de mezclar hechos históricos con paradigmas literarios predominantes a modo de factores individuales, a fin de establecer y justificar la aparición de muchas tradiciones que configuran la literatura peruana, debido a que incurre en varias omisiones. Al igual que Porras, se sigue asociando con homogeneidad la idea de un pasado nostálgico y conflictivo con el concepto de tradición, así estamos más que todo frente a la tesis de una tradición tradicionalista sostenida medularmente por eventos históricos y sus

repercusiones sociales, para lo cual parte de una selección aleatoria de escritores, obras y paradigmas literarios, a esto se agregan las posturas de asumir al Perú como un espacio en que cohabitan muchas literaturas, por tanto, muchas tradiciones como parte de la naturalización de la heterogeneidad que poco a poco se ha ido desbordando. Solo se han explorado superficies que conducen a conclusiones generales, tales como extrapolar de manera hiperbólica categorías como la mencionada sin medida ni consciencia. En ese sentido, lo heterogéneo es una característica de la literatura peruana ineludible, pero no debe ser generalizada ni determinista, ya que irónicamente nos está llevando hacia la homogenización de la heterogeneidad. Se trata más bien de aprehender el proceso evolutivo de la literatura peruana, como un único sistema literario que edifica una tradición literaria a partir de la propia evolución del contexto sociocultural en que se desenvuelve, del paradigma literario, del estilo del escritor y del hecho histórico, estos son los factores claves para que junto a la historia literaria se puede lograr comprender la tradición literaria peruana, por lo que la propuesta de varias tradiciones interactivas o contrapuestas entre sí, resulta caótica al exceder el propio concepto de tradición, dicho concepto va más allá de las perspectivas antagónicas sobre el inicio de la literatura en el Perú, no es ni diversa ni inconexa.

1.2 Nociones entorno al lenguaje poético

El género lírico dentro de la disciplina literaria ha sido revisado desde distintas áreas y bajo diferentes métodos interpretativos, los cuales priorizan un factor por encima del otro, empero no atienden aquellos componentes constituyentes e intrínsecos del discurso poético. Es más, estos terminan segmentando la poesía en dos partes: decodificar el significado (interpretación literaria) o buscar vincular y dialogar una determinada postura —por ejemplo, el feminismo— con el *significante* (Entiéndase significante como una interpretación casi o plenamente denotativa, en la que se toma de manera directa los lexemas del discurso para así

relacionarlos con las categorías) del poema (interpretación ideológica). Esta diferenciación es crucial, no solo para el caso de la poesía, sino para todos los géneros literarios. Se está focalizando de forma excesiva el interés y las interpretaciones culturales e ideológicas, por delante de la naturaleza o particularidades del discurso literario, es decir, estamos frente a una búsqueda de los contenidos y del cómo relacionarlos con un determinado paradigma.

Pese a este contraste, tanto las interpretaciones literarias como las interpretaciones ideológicas se relacionan en cuanto ambas abarcan prioritariamente el contenido o en el caso de la primera, solo la forma, por lo que falta una interacción más sólida entre ambos componentes discursivos. Dentro de este panorama es notorio indicar como se deja de lado la indagación por los materiales literarios; es importante explorar más sobre el género, las especies y los discursos literarios porque al ser construidos dentro de un particular espacio temporal, concentran influencias socioculturales e interactúan con otros formatos afines, no permanecen estáticos ni inmutables, antes bien, se encuentran en desarrollo y fluctúan entre sí de modo constante.

En el campo de la poesía, la Retórica ha sido configurada —dentro de la tradición de los estudios literarios— como la teoría literaria encargada de estudiar el discurso, la poesía en sus manifestaciones y materializaciones escritas, orales, virtuales, visuales e interactivas. De esta forma, se encarga de examinar cada uno de sus componentes discursivos (nuestra postura sobre la Retórica parte tanto de la propuesta de una ciencia total de Tomás Albaladejo (2000) junto con la de Stefano Arduini (1991), una teoría literaria que permite comprender la construcción y la comprensión de los discursos humanos). Al igual que sus niveles, Algirdas Julien Greimas (1976) reactualiza las clásicas nociones de forma/fondo como niveles suprasegmentales, por lo que a la forma le corresponde el nivel prosaico (significante) y al fondo el nivel sintáctico (significado). Ambos son esenciales para lograr una interpretación más

sustancial del discurso; esta perspectiva constituye uno de los axiomas funcionales de la Semiótica poética.

Aunque, esta definición señalada líneas arriba corresponde a una de las tantas posturas sobre la misma es crucial repasar como ha ido transformándose a través del tiempo, sumado a su complementariedad con diversas disciplinas, de esta suerte es común asociarla con la Lingüística, Hermenéutica, Filología, Pragmática, Filosofía y Lógica. La primera etapa de la retórica comprende los postulados clásicos y el inicio de un cambio gracias al impacto de la cultura latina, quienes con el transcurrir del tiempo desplazan, sobreinterpretan y extrapolan nociones claves, este resultado da pie al comienzo del legado analítico hacia la *elocutio*, en consecuencia, los demás componentes discursivos como la *intellectio* o la *inventio* pasan a ser proscritos. De modo que, las figuras y los tropos se vuelven los protagonistas al momento de auscultar los poemas. En un segundo momento, se toma consciencia sobre la problemática de las figuras, así en un intento por rescatar la orientación de la disciplina entendida a modo de una teoría total que englobe y revise cada uno de sus partes. Se plantean nuevas escuelas y movimientos (la Lingüística del texto, la retórica contrastiva), dentro de la historia de la retórica esta etapa se le denomina como Neorretórica, siendo la encarga de estudiar las estructuras externas e internas de los discursos, al igual que el lenguaje, este último se convierte en el centro de sus reflexiones.

A partir de este breve contexto, queremos indicar que todavía la poesía es tratada desde una perspectiva esencialista que se centra en identificar significados “connotativos” para relacionarlos con la realidad, con un contexto o con alguna categoría cultural a fin de evidenciar tautologías. Ha pasado a ser un medio instrumental para dotar de autoridad y fehaciencia a las interpretaciones ideológicas e identitarias, circunstancia que empeora al darnos cuenta el todavía insuficiente planteamiento teórico de la poesía en y desde América Latina. Por este

motivo, es sostenible que se utilicen nociones europeas a modo de base para nuevas investigaciones cuyo objetivo es indagar, reflexionar, producir e inquirir en torno a la teoría literaria, en especial, a la poética, para comenzar un proceso autónomo teórico, crítico y de materias interpretativos que nos posibiliten aprehender nuestra propia literatura. Motivo por el cual, formulamos la necesidad y pertinencia de estudiar el lenguaje poético, ya que es el núcleo constitutivo, desencadenante de la construcción y significación de la poesía. Más aún, nos permite ir más allá de una interpretación unilateral porque al lograr identificar tanto las funcionalidades como las estructuras poéticas dialoga e interactúa de modo directo con otras poéticas, es decir, proporciona una visión panorámica sincrónica que permite entablar relaciones con la historia literaria. Una investigación sobre el lenguaje poético no debe implicar un acercamiento ajeno ni diametral con la poesía no europea, con la poética de un autor ni con una corriente literaria. Al contrario, se debe comprender al lenguaje poético como aquel que al proceder del lenguaje cotidiano (estándar) se nutre, pero a la vez se deslinda de este para articular estrategias, características, formas, expresiones que van a conformar el ser y el sentido de la poesía, de su discurso.

Desde la historia de la teoría literaria, se puede advertir que el interés por diferenciar el lenguaje estándar de uno que remarque la operatividad expresiva, que pueda albergar la génesis de la producción discursiva literaria e incluso ser una de las bases de la Literatura en cuanto ciencia, se remonta en principio a las tesis del Formalismo Ruso:

Lo que podríamos llamar la «teoría estándar» del lenguaje poético en los Formalistas rusos aparece de forma explícita desde la primera publicación colectiva del movimiento, las primeras compilaciones sobre la teoría del lenguaje poético (1916) bajo la pluma de L. Jakubinski...

El lenguaje poético, al contrario (del lenguaje práctico) encuentra su justificación (y así todo su valor) en sí mismo; es su propio fin y no ya un medio; es, pues, autónomo o, mejor, autotélico. (Todorov, 1991, pp. 17-18)

Para los formalistas rusos el lenguaje poético es autosuficiente y autónomo, además de ser vital para aproximarse a la literariedad, su ansiada panacea para la ciencia de la literatura. Sin embargo, sus planteamientos sobre este se van disociándose a tal punto que deja de ser el objeto de preocupación central, este es el caso de Iuri Tinianov (1923), quien en su libro *El problema de la lengua poética* presenta breves comentarios sobre lo que supone es el lenguaje poético, para luego abarcar de lleno el tema del ritmo, el cual lo justifica como elemento constructivo de la unidad poética. Luego, explica la organización de los versos y el papel que juega la palabra, el verso y la rima para el significado del poema. Casos similares son los de Boris Tomashevsky (verso), Ósip Brik (ritmo), Vladimir Vinográfov (estilística), Roman Jakobson (lingüística) y los demás artículos de Tinianov (historia literaria). Si bien, no logran terminar de configurar plenamente la categoría del lenguaje poético, sus postulados son valiosos para conocer su funcionalidad, sus partes y propiedades como la base de un posterior desarrollo más sostenible, por ejemplo, en España los hermanos Alonso promueven una estética cuyo eje central es el lenguaje poético. Rescatamos de ellos, la importancia del lenguaje poético como eje de la poesía al ser su factor formativo. Asimismo, el hecho de que por medio de un análisis exhaustivo y comparativo de él se puede lograr identificar la tradición en el marco de la historia literaria, ya que a través del lenguaje se puede rastrear e indagar el proceso evolutivo de una literatura.

Otra escuela que trata este tema es el Círculo Lingüístico de Prada (1929-1939) desde un marco estructuralista, de ahí su interés por indagar sobre la lengua, sus funciones y la obra de arte. Al respecto, José Domínguez Caparrós (2011) en *Teorías literarias del siglo XX*, sostiene que se puede diferenciar dos etapas: una inicial enriquecida y deudora de los principales planteamientos del Formalismo Ruso al considerar tanto al lenguaje junto a la literatura puntos de referencias; la segunda etapa, explora la lengua desde la pragmática con el

fin de resaltar el objeto estético como parte de una comunidad social y literaria (p.72). Entre sus figuras más representativas sobresalen Félix Vodicka, Roman Jakobson y Jan Mukařovský. Los principales aportes del Círculo Lingüístico residen en la elaboración de una muy detallada definición de la lengua poética, a la que otorgan varias características, una de ellas es la intelectualización, esta remarca la solvencia en sí misma y su utilidad dentro de la sociedad como instrumento que permite realizar o expresar operaciones del pensamiento, del complejo sentir humano, trascendiendo el uso del lenguaje ordinario. En suma, para conocer a profundidad los mecanismos de la poesía articulados en el discurso es primordial estudiar el lenguaje poético, porque es mediante aquel que se despliega la dinámica de los poemas, desencadenándose una serie de estructuras, a nivel del significado, de la forma y de la producción poética. Igualmente, proporciona una visión panorámica de los procesos cronológicos de las poéticas.

Definimos el lenguaje poético como el objeto de estudio de la poesía, que al proveerse del lenguaje estándar surge de la necesidad humana de expresarse, de buscar sentidos que trasgredan los límites denotativos, gramaticales y lingüísticos de su realidad, de su mundo. Con el lenguaje poético se busca aprehender en la medida de lo posible el entorno fáctico del ser humano y dotar de efusión a la palabra, de forma a toda la densidad introspectiva e intrapersonal que lo envuelve y lo consume. Gracias a este, se crean nuevas expresiones, variaciones de significaciones y se plasman sensaciones por medio del uso de imágenes, de palabras que adquieren musicalidad con color y con sensaciones. En cuanto objeto de estudio, señalamos que el lenguaje poético está conformado por tres elementos fundamentales: el fonema direccionado por el ritmo (rítmica), el morfema (forma) en cuanto versificación (estilística) y la palabra (retórica/poética). Entonces, al analizarlo se debe trabajar teniendo en cuenta algunas de estas disciplinas, para no solo comprender un aspecto por sobre el otro, todo lo contrario

generar la posibilidad de abarcar varias dimensiones del poema, con la finalidad de descifrar su funcionalidad en relación con el género literario de su materialización, al mismo tiempo de descubrir sus manifestaciones expresivas. Mediante este lenguaje se evidencia en relieve la relación equitativa e interactiva entre la forma con el fondo, por lo que no se podrá hacer una adecuada interpretación si se rompe dicho vínculo, si se prioriza o jerarquiza una de las partes. De acuerdo con nuestro enfoque, se debe entender como lenguaje poético al uso particular del lenguaje literario, porque aquel comprende más densidades y esferas, música, pintura, arte, filosofía, al contar con una propiedad inmanente denominada plasticidad. Entiéndasela como la capacidad de materializar, representar e ilustrar en infinitas variaciones de las palabras “comunes” hacia un amplio espectro de gamas y grados que se van hilvanando de acuerdo y según la textura del hecho poético.

Mientras que en el lenguaje literario se prioriza la función ficcional (con esto no negamos el valor ficcional de la poesía, si no remarcamos las funciones que en cada género se desarrollan de manera exponencial, es cuestión de funciones jerárquicas, por ejemplo, la función estética prima en el género lírico, lo cual no significa que no exista un valor estético en el género narrativo, dramático e incluso el ensayístico) y actancial del discurso, en la poesía la función nominal es la estética desde un plano introspectivo (intimista) e interpersonal (colectivo), este último también envuelve a aquellos discursos líricos que no abordan ni recrean necesariamente una experiencia propia, unipersonal, si no que parten de situaciones externas, de experiencias de terceros o de hechos resamantizados.

Resulta importante mencionar la postura que Jean Cohen (1974) sostiene al respecto, para él, el lenguaje poético destruye todos los convencionalismos, normas y reglas del lenguaje común con la intencionalidad de crear uno nuevo, el cual se sirve de este hecho deconstructivo para producir, para crear expresiones nuevas, pero siempre se esfuerza por dificultarla y complejizarla. Quizá en su afán de rompimiento encuentra significado en la densidad de la palabra, la cual, después de todo, proviene de uno de los seres más complejos, más contradictorios y densos, el ser humano. Por todo ello, para poder conocer realmente en qué consiste y cómo se ha desarrollado la poesía peruana, resulta trascendental comenzar por conocer las particularidades, modos o características que a través de los años el lenguaje poético ha ido construyendo en cada una de las distintas etapas literarias e influencias artísticas.

Es en el siglo XX, cuando la poesía peruana alcanza su solvencia y su independencia lírica; se generó una amplia diversidad de poéticas al mismo tiempo de estéticas que configuran un lazo dialogante, contradictorio y tensional, pero que siempre, más allá de su autonomía poética se vinculan, debido a que todas estas poéticas están elaboradas a partir de un mismo factor, el lenguaje poético, es por esta relacionalidad temporal que se pone de relieve la tradición. En este caso en particular, la tradición poética peruana, por eso sin un lenguaje poético pensado y creado en base a la realidad literaria nacional no se podría hablar de una poesía peruana como tal.

1.2.1 El distanciamiento según Jan Mukařovský

Lingüista, teórico y crítico literario checo (1891-1975), fue uno de los miembros principales del Círculo Lingüístico de Praga (CLP). Antes de centrarnos en su propuesta es relevante explicar las principales ideas del CLP. La *Tesis de 1929* (1970) es un texto que contiene sus mayores indagaciones sobre la lengua, el lenguaje y los sistemas literarios, donde cada obra conformaría un sistema. Según ellos, la lengua al ser “un sistema de medios de expresión apropiados a un fin” (p.15) despliega diferentes dialectos (clases de lengua) que están ligados a los hechos actuales, por eso defienden los análisis evolutivos e históricos. Cuando precisan el concepto de lengua literaria, esta no corresponde al campo de la Literatura, más bien sirve para diferenciarla de aquella:

La lengua literaria expresa la vida de la cultura y de la civilización (funcionamiento y resultados del pensamiento científico, filosófico y religioso, político y social, jurídico y administrativo). Este papel característico *amplia y modifica* (intelectualiza) su *vocabulario*: la necesidad de expresarse con precisión y de un modo sistemático, incluso sobre cosas conocidas de la vida real, conduce a la creación de palabras-conceptos y de expresiones para las abstracciones lógicas, así como una definición más precisa de las categorías lógicas con ayuda de los medios de expresión lingüísticos (Círculo Lingüístico de Praga, 1970, pp. 34-35)

De esta cita, advertimos que la lengua literaria es una expresión culta que se relaciona con la civilización, con la actividad analítica, abstracta y lógica del pensamiento humano, cuyo objetivo es crear conceptos, mientras que la lengua poética es la dominante. Ellos afirman que “es erróneo identificar la lengua de la poesía con la de la comunicación” (p. 37). Según el CLP la lengua poética se expresa como:

El lenguaje poético tiene, desde el punto de vista sincrónico, la forma de la palabra, es decir, un actor creador individual que, por un lado, adquiere valor en función de la tradición poética actual (lengua poética), y, por otro, de la lengua comunicativa contemporánea. Las relaciones recíprocas el lenguaje poético con estos dos sistemas lingüísticos son extremadamente complejas y variadas y pueden ser examinadas desde un punto de vista tanto diacrónico como sincrónico (1970, p. 37)

Si bien ellos resaltan lo problemático que es estudiar el lenguaje poético con los diversos sistemas lingüísticos, nos parece contradictorio que avalen un estudio desordenado e incluso contrahistórico, puesto que para descubrir cómo se entablan las relaciones entre ambos es preciso demarcar ciertas ambigüedades, nos parece más pertinente un análisis diacrónico que respete y atienda su proceso evolutivo en el tiempo y en la historia porque al estudiar partes o fragmentos aleatoriamente sin entender su desarrollo cronológico se genera un conocimiento parcial sobre este tema o solo se alcanza reconocer ciertas particularidades, las cuales podrían o no relacionarse con los otros aspectos omitidos. En atención a lo cual, la lengua poética es la lengua expresiva, manifestada en los discursos literarios en cuanto textos artísticos, por eso “el lenguaje poético es un acto creador individual que adquiere su valor en función de la tradición poética actual” (Domínguez, 2011, p.75). El CLP resalta con mucho énfasis la interrelación entre lenguaje poético y evolución/tradición:

La característica inmanente de la evolución de la lengua poética es sustituida frecuentemente en la historia literaria por un sucedáneo relativo a la historia de las ideas, sociológicos o psicológicos, es decir, por un receso a hechos heterogéneos del acontecimiento estudiado. En lugar de la mística de las relaciones de casualidad entre sistemas heterogéneos es preciso estudiar el lenguaje poético en sí misma (CLP, 1970, p. 44)

Al reclamar un estudio temporal, capaz de abarcar seriamente la disciplina de la historia de la literatura en favor del conocimiento de la evolución y la tradición de las obras literarias, observamos una evidente influencia de los Formalistas Rusos, en especial, la línea investigada por Iuri Tinianov, quien como veremos más adelante configura toda una propuesta sobre el

tema de la evolución literaria. A parte del paralelismo al investigar el lenguaje, se debe estudiar su transformación sistemática en el tiempo. De los postulados del Círculo Lingüístico de Praga, el crítico checo conserva aquellas ideas afines a comprender la obra de arte como una unidad estética, en otras palabras, un símbolo cuya organización interna esté conformada por estructuras complejas y cambiantes, por eso el poema es definido según esta tesis.

En el artículo “Standard language and poetic language”³ (1970) Mukařovský como parte de su estética, se centra en abordar la relación tensa y conflictiva entre el lenguaje poético y lenguaje estándar. Según él, el lenguaje poético tiene como antecedente al lenguaje estándar, pero ambos en el camino de la materialización se van a diferenciar:

Lenguaje poético no es, pues, una marca de lo estándar. Esto no supone negar la estrecha relación entre los dos, que consiste en el hecho de que, para la poesía, la lengua estándar es el contexto en el que se refleja la estéticamente distorsión intencional de los componentes lingüísticos de la obra (...). La violación de la norma de la norma, su violación sistemática, es lo que hace posible la utilización poética del lenguaje; sin esta posibilidad no habría poesía. Cuanto más se establezca la norma de la norma en un idioma dado, más variada puede ser su violación, y por lo tanto más posibilidades para la poesía en esa lengua.⁴ (p. 43)

Resulta significativa esta propuesta al tener como fuente de origen, el lenguaje poético va estructurando sus propias expresiones, marcas y densidades expresivas lo que deja de lado los tradicionalistas planteamientos que consideran las figuras un desvío del lenguaje, pese a que para el autor el lenguaje poético es una forma de desviación del lenguaje ordinario. Sobre este

³ Originalmente fue escrito en checo y luego de muchos años fue traducido al francés e inglés por lo que aún no se ha difundido una versión en español.

⁴ Poetic language is thus not a brand of the standard. This is not to deny the close connection between the two, which consists in the fact that, for poetry, the standard language is the background against which is reflected the aesthetically intentional distortion of the linguistic components of the work...The violation of the norm of the standard, its systematic violation, is what makes possible the poetic utilization of language; without this possibility there would be no poetry. The more the norm of the standard is stabilized in a given language, the more varied can be its violation, and therefore the more possibilities for poetry in that language. (Traducción nuestra).

punto, para nuestro criterio el desvío es una propuesta desfasada. Hay que tener en cuenta que el desvío es una idea inexacta, ya que aísla cada una de las estrategias discursivas constituyentes en el poema como una separación o distorsión anormal, atípica, lo que conlleva a una sobreinterpretación al negar su punto de referencia semántica. Sucede que al momento de materializar los discursos, el proceso de composición necesita tanto de un marco de referencia (realidad) como de un sistema de expresión (lenguaje) por lo que cuando entramos en contacto con el producto final, resulta ilógico negar ambos componentes, pues cada uno de ellos al constituir parte activa del circuito literario despliegan otras dimensiones formales y funcionales, por ejemplo, el lenguaje cotidiano se va a transformar —no desviar ni distorsionar— en un lenguaje poético que es la manifestación vital de la significación, origen de cada uno de los discursos poéticos en sus diversas especies y formatos. Por ello, las nociones como símbolo, antítesis o metáfora no deben ser definidas como figuras de desviación, en vez, son estrategias discursivas que agilizan el poder efusivo y la plasticidad del lenguaje poético, las cuales mantienen las nociones primas de sus lexemas, tanto para su comprensión al par de su funcionamiento en los poemas por interpretar.

Debemos comprender la metáfora no solo como un constructo materializable por medio del lenguaje poético, sino —y más aún— por la imagen, por la abstracción del pensamiento. Sin relacionalidad, abstracción e imagen no se podría crear, por lo que el símbolo y la alegoría al sustentarse en una imagen y en un tipo de vinculación específica están supeditadas a la metáfora, porque esta es multidireccional y no unilateral como ellas. En virtud de ello, los recursos están predeterminados en evocar imágenes, sensaciones o conceptos, en contraste, la metáfora abarca estos campos enunciativos, pero además crea realidades. De esta manera, la categoría del lenguaje poético es necesaria para un acercamiento mayor a los poemas, también para reflexionar sobre el proceso formativo de la poesía, de sus elementos y sus estrategias,

como la metáfora. Otro aspecto trascendental de la propuesta de Mukařovský es que al proponer el lenguaje como objeto central de los estudios, se puede hallar las cualidades estéticas que se han plasmado, no solo de manera particular, también como un todo, ya que estamos ante una violación del código progresivo y concadenante a través del tiempo por encima de las influencias o movimientos artístico de los autores.

Por otra parte, propone el *foregrounding*, cuya traducción más próxima al español es la denominación de primer plano como la característica común entre ambos lenguajes, capaz de evidenciar sus diferencias y organización:

El primer plano es lo opuesto a la automatización, es decir, la desautomatización de un acto; cuanto más se automatiza un acto, menos se ejecuta conscientemente; cuanto más se pone en primer plano, más concienzudamente se vuelve (...). El primer plano es, por supuesto, común en el lenguaje estándar, por ejemplo, en el estilo periodístico, más aún en los ensayos. Pero aquí siempre está subordinado a la comunicación: su propósito es atraer al lector (...). En el lenguaje poético, el primer plano logra la máxima intensidad hasta el punto de empujar la comunicación hacia el fondo como el objetivo de la expresión máxima y de ser utilizado por su propio bien; no se utiliza en los servicios de la comunicación, sino para colocar en primer plano el acto de expresión, el acto del discurso en sí mismo. (p.44)⁵

La poesía contiene estructuras que se encuentran en constante cambio y movimiento. Es una unidad dinámica que tiene componentes contradictorios, armónicos, opuestos, divergentes ocasionando que el primer plano sea libre y pueda generar nuevas expresiones. En cambio, esta característica que está también en el lenguaje cotidiano, se integra por medio del

⁵ *Foregrounding* is the opposite of automatization, that is, the desautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become... *Foregrounding* is, of course, common in the standard language, for instance, in journalistic style, even more in essays. But here it is always subordinate to communication: its purpose is to attract the reader's... In poetic language foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake; it is not used in the services of communication, but to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself. (traducción nuestra).

uso de jerarquías y esquemas, las cuales si bien pueden crear expresiones, con el tiempo se automatizan, se naturalizan, mientras que en el caso del lenguaje poético conservan su dinamismo, su gama de sentidos e independencia, en este punto es importante resaltar como se relaciona la tesis de la metáfora viva de Paul Ricoeur (1980) quien la define como la no cristalización del lenguaje. Igualmente, dentro del primer plano podemos encontrar algunas estrategias poéticas como la metáfora o el paralelismo, razón por la cual para Mukařovský en la poesía prima una función estética, en cuanto creación de una gran diversidad de formas, de grados, de tonos en el discurso.

Finalmente, es vital la categoría del lenguaje poético porque nos permite reconocer, descubrir, comprender e interpretar las variaciones constituyentes y líricas que se articulan en los discursos poéticos. Así, en el caso de la poesía peruana, podemos sistematizar sus características y puntos de diferencias entre las poéticas, aparte de ofrecernos el panorama evolutivo del desarrollo continuo de la poesía en el Perú del siglo XX, puesto que esta categoría evidencia las relaciones temporales.

1.2.2 La poética del lenguaje de Gérard Genette

Como resultado de los planteamientos sustanciales que presenta Jean Cohen en su libro *Estructura del lenguaje poético* (1974). Genette reflexiona sobre los elementos básicos que configuran y dan sentido a la poesía. En su artículo “Lenguaje poético, poética del lenguaje” (1970) trabaja una de las propuestas de Cohen, la cual consiste en definir este lenguaje como la antiprosa, el apartamiento de la prosa. A partir del cual cuestiona los componentes del género lírico como el ritmo, la versificación y las figuras. Para él, es el lenguaje el encargado de inaugurar la realización de la poesía:

La poesía es a la vez una operación más específica, y más estrechamente ligada al ser íntimo del lenguaje. La poesía no fuerza el lenguaje. Mallarmé, más mesurado y ambiguo, decía que aquella “remunera el defecto del lenguaje”. Lo que significa al mismo tiempo que lo corrige, lo compensa y lo recompensa; que lo cubre, lo suprime y lo exalta: que lo colma. Que lejos de apartarse del lenguaje, se establece y se realiza en su defecto. Precisamente en ese defecto que lo constituye (p. 28)

Por este motivo, el crítico francés intenta desestimar la típica noción de desviación como una cualidad funcional e inherente a la poesía, el desvío no permite asimilar los mecanismos de expresión y comprensión que se desatan en ella, así con la idea del lenguaje poético se evidencian las redes entre ambos lenguajes para con esto reconocer sus instrumentos de realización, con el propósito de posibilitar una aprehensión más acertada de sus significados. Plantea Genette que, el lenguaje poético posee estructuras que se pueden establecer a partir de grados. No obstante, se queda en un plano hipotético e incompleto con esta máxima. Traza el camino entre verso y prosa para poder encontrar los matices que evidencien sus diferencias con el lenguaje ordinario al establecer la matriz de la prosa:

Del lenguaje poético así comprendido podría decirse tal vez, sin forzar demasiado la metáfora, que es el lenguaje *en estado de sueño*, y ya se sabe que el sueño, respecto de la vigilia, no es una desviación sino al contrario... ¿pero cómo decir qué es lo contrario de una desviación? En verdad, lo que mejor puede definirse por la desviación, como desviación, no es el lenguaje poético, sino más bien la prosa, la *oratio soluta*, la palabra desunida, el lenguaje mismo como apartamiento y disyunción de los significantes, de los significados, del significante y del significado (p.39)

Sitúa el apartamiento en contraposición a la desviación como aquella que va a evidenciar el proceso de transición e interrelación semántica, fónica, léxica y morfológica entre las palabras. Si bien este estudio no logra un abordaje teórico profundo ni detallado es fundamental en la medida que sus ideas nos permiten sistematizar y establecer como categoría el lenguaje poético, la cual a lo largo de los años ha sido sobreentendida, más aún los pocos

académicos que la trabajan en general ofrecen posibilidades, reflexiones, críticas, y aproximaciones de manera enunciativa sobre cómo debería ser definida o analizada, aunque todavía no hay una propuesta concreta.

1.2.3 Los dos planos del lenguaje en Jean Cohen

Con *Estructura del lenguaje poético* (1974), Cohen examina y critica la poesía, la poética y la retórica con el objetivo de brindar nuevos enfoques sobre conceptos clásicos como el ritmo, el verso y la rima. Propone que el lenguaje poético está constituido por dos planos, el de la expresión, por un lado, el plano del contenido por el otro, este a su vez está compuesto por la sustancia y la forma, aquí se muestra la influencia de Louis Hjelmslev y su propuesta de la tipología del lenguaje. La forma es entendida como “el conjunto de relaciones trabadas por cada elemento dentro del sistema, y es dicho conjunto de relaciones el que permite a un elemento dado cumplir su función lingüística” (p. 28). La forma compete tanto el sentido como el sonido, este último también posee un significado.

La sustancia abarca la esfera ontológica, lo mental, por lo que la forma es la manera en que se estructura la expresión. Con esta propuesta, el crítico francés hace hincapié en la realización de estudios literarios y lingüísticos con el fin de trabajar cada uno de los elementos esenciales del lenguaje poético. La expresión tiene la capacidad de actualizar o potencializar la poeticidad del contenido (p. 38), por eso el lenguaje es la vía para la poesía:

Hemos de decir que las cosas no son poéticas sino en potencia y que es el lenguaje al que le corresponde el convertir dicha potencia en acto. Desde el momento en que se habla de la realidad, esta pone en manos del lenguaje su destino estético: será poética si aquél es un poema... (p.39)

Es importante esta postura porque se relaciona con la perspectiva de Stefano Arduini (1999) sobre el discurso humano, donde nociones como figuras o formas están *in situ* en el lenguaje, solo que cuando se les potencializa se da paso a otro lenguaje. Teniendo en cuentas las influencias filosóficas y lingüísticas de Cohen, adjunta al lenguaje poético una estructura opositiva, configurada desde la negatividad, por eso el poema es la antiprosa. Así, el verso y el ritmo son diferenciados, son representantes del género lírico al brindar silencios que anidan sentidos, formas que pausan o cortan significados y versos que componen expresiones, por ello el verso es la antifrase:

Únicamente éste: el poema de Baudelaire corta siempre a fin de frases; respeta el paralelismo de las dos estructuras, fónica y semántica... Ahí está, pues, el único criterio que establece la distinción entre verso libre y prosa. La conclusión se impone: el verso no es agrimatical sino antigramatical. Es una desviación respecto a las reglas del paralelismo entre sonido y sentido imperante en toda prosa (p. 71)

De suerte que la terminación de cada verso indica el valor de la rima en su función de configurador de sentidos. Asimismo, atribuye una función dominante, la función estética, no solo a nivel de la belleza discursiva o del lenguaje, en vez se trata de la comprensión del plano comunicativo:

El poeta emplea la lengua porque quiere comunicar algo, es decir, ser comprendido. Pero quiere serlo de una manera determinada: su punto de mira consiste en suscitar en el destinatario un modo de comprensión específica, diferente de la comprensión clara, analítica, provocadora por el mensaje ordinario (p. 99)

Es este comunicar “difícil” que distingue los componentes del discurso y del lenguaje poético. Por eso, la relación entre significado y significante determina la poesía en contraste con la prosa. Su hipótesis final consiste en analizar ambos elementos en sus variantes, en sus clases de relaciones con el propósito de asimilar los componentes del lenguaje poético, donde la negatividad es el principio operativo de ellos; el significante está asociado a la expresión y

el significado al contenido, pero ¿hasta qué punto es pertinente hablar de lenguaje poético?

Cohen señala que es humanamente indispensable:

El sentido nocional y el sentido emocional no pueden existir juntos dentro de una misma conciencia. El significante no puede inducir al mismo tiempo dos significados que se excluyen. Por esta razón, la poesía ha de hacer uso de un rodeo: ha de cortar el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción; ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del nuevo. La poesía no es algo distinto de la prosa, sino que es la antiprosa.

La metáfora no es un simple cambio de sentido, sino que es su metamorfosis. La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje...Nuestro código es denotativo, y ésta es la razón de que el poeta se vea obligado a forzar el lenguaje si quiere hacer emerger aquel rostro patético del mundo cuya aparición produce en nosotros esa forma límite del gozo estético... (pp.220-221)

Postulamos y sostenemos la necesidad de una categoría teórica denominada lenguaje poético que sea el objeto de estudio del género poético, puesto que mediante su articulación se desplaza una serie de mecanismos, características y estructuras que definen la naturaleza del poema, demostrando la independencia que adquiere este género en el tiempo. De modo que, entendemos al lenguaje poético como la categoría teórica de la poesía que permite examinar e interpretar la poesía, por medio del estudio de sus dos niveles: el plano significativo que comprende las tensiones entre el significado con el significante, también aquellos elementos que marcan deslindan y crean sentidos, como el encabalgamiento, el silencio, el verso, el ritmo, la rima, el espacio del discurso. El segundo plano, estilístico, que aborda todos los usos, experiencias, creaciones, préstamos y demás estrategias que conllevan a la exacerbación máxima del poder efusivo de la palabra, tenemos por ejemplo a las figuras o las imágenes, las cuales además están marcadas por el estilo único del escritor. A continuación, se presentan algunas características del lenguaje poético:

para siempre
 15 del río que habla,
 del río que habla sin decir nada
 de lo que pasa... (Romualdo, 1986, p. 164)

En este poema, se pueden observar la operatividad de los elementos arribas enumerados. Primero, es significativo la utilización de dos códigos lingüísticos, el español y el quechua por medio de la palabra “habla” y “rimak”, respectivamente las cuales entablan una relación de sinonimia, cuya importancia radica en el tema que se elabora en el poema. Luego, tenemos una serie de versos, en los cuales se explica lo que sucede con el río y su falta de empatía para con los demás; cada palabra que conforma los versos desenvuelve nuevos contenidos y expresiones, es decir, se trasgrede el convencionalismo de los planos, para producir nuevas manifestaciones. Sin embargo, esto no implica la eliminación total del lexema base, o sea, la palabra prima, sino se trata de una trasgresión deconstructiva. Por ejemplo, en el séptimo verso la palabra “infiernillos” no alude ni al averno según la idiosincrasia religiosa ni comunica nociones negativas, se emplea para comunicarnos que la versatilidad e independencia del río es tan abrasadora que puede estar en distintos sitios y superar cualquier ambiente de forma fría y ajena a la realidad que lo rodea. “Sangre hermana” es lo que nosotros denominados como pareado léxico, es la secuencialidad y unidad de dos palabras de una misma categoría sea adjetivo, sufijo, sustantivo, adverbio, verbo, etcétera. En el caso del poema se trata de un sustantivo; esta inusual cadena es común en el discurso poético junto al rompimiento de los versos, según la forma en que se desarrolla el poema, las palabras despliegan un papel en el espacio del discurso, por lo que encabalgamiento cumple una función determinante tanto en la forma como en el sentido del poema. Con ello, rescatamos que dentro del lenguaje poético existen grados encargados de enfatizar ciertas funciones o estados, así, el lenguaje poético de la Generación

del 50 en Perú articula una función estética, en gran contraste con la poesía de los 80 que se caracteriza por ser comunicativa, se centra en la representación de los hechos.

En el caso de la poesía peruana, su lenguaje poético ha ido generando una serie de propiedades que nos condesciende evidenciar la hasta ahora ignorada tradición poética, ya que con esta categoría se puede advertir los efectos del tiempo en los discursos líricos, para con ello evidenciar el estado de la poesía en el campo de la evolución literaria. Razón por la cual, tanto el lenguaje poético como la historia literaria se encuentran conectadas, se complementan. No se pretende realizar estudios contenidistas o demostrativos sobre la validez aplicativo-interpretativo de una teoría o de una obra, si no acercarnos a la comprensión y al conocimiento de nuestra poesía, qué la hace tan problemática, única, a la par de iniciar el camino hacia ese campo todavía oscuro en la historia de la literatura que es la tradición. Finalmente es preciso recordar que:

El lenguaje presenta dos limitaciones: Por un lado, impreciso y ambiguo al designar mediante conceptos su relación con la realidad, y, por otro el resulta pobre al no poder expresar en toda su riqueza y diversidad, con sus innumerables matices, las vivencias que suscita esa relación con la realidad. De ahí la necesidad de crear otros lenguajes para superar las dos limitaciones apuntadas: la imprecisión y la ambigüedad ejercer su función conceptual, y su pobreza al cumplir su función emotiva, connotativa o vivencial. (Sánchez, 2009, p. 374)

De manera que el lenguaje poético se vuelve parte del ser humano, en su afán de dar forma a su esencia, con ello si no entendemos el lenguaje que la poesía peruana elabora, no podremos interpretar las motivaciones y particularidades que los escritores tuvieron para crear piezas emblemáticas de la literatura a nivel latinoamericano y mundial.

1.3 Retórica del lenguaje, la estética y la evolución estética

Como se ha ido perfilando en el inicio de este apartado el eje central que nos conduce a la tradición poética es el lenguaje poético, este va a ser el indicador de la articulación temporal de la poesía peruana. De igual manera, es imperativo para la comprensión y el reconocimiento del desarrollo evolutivo de la poesía, esto en concordancia con la teoría de la evolución literaria y estética de Víktor Vinogradov e Iuri Tinianov. Primero, cabe precisar la importancia en señalar que la retórica del lenguaje es la que se encarga de analizar, aprehender e interpretar cada una de las distintas modulaciones, dimensiones, gamas, relaciones y formas que se construye dentro del discurso poético. Dentro de esta línea destacan los trabajos de Paul Ricoeur (1980) y Stefano Arduini (1993), (2000). El lenguaje es parte del discurso humano por excelencia, por lo que adquiere un poder expresivo que es inherente a él, cuando entra en el círculo de la materialización del discurso poético, despliega su valor efusivo y maleable, dando paso al lenguaje poético. De ahí que, Arduini afirme lo siguiente sobre sus componentes:

La figura no salta, no desvía, no rompe, entonces ¿cómo podemos concebirla? En nuestra opinión, la figura no nace como un añadido a la palabra, sino que nace de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo sólo aparentemente (...). La palabra puede perder en la conciencia de los hablantes la certeza de ser en su origen figura, pero permanece en ella que la figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje: sin figuras no tendríamos lenguaje estándar y no al contrario (2000, pp. 102-103)

Resulta interesante la perspectiva de Arduini, quien enfatiza la pérdida de la consciencia de los hablantes permitiendo observar las naturalidades implícitas en el lenguaje y en la palabra. Aunque, también es fundamental remarcar que se da un transcurso de profundidad e intensidad dentro del lenguaje al momento de materializarse en el discurso poético.

Las grandes posibilidades y expresiones que el lenguaje poético articula dentro de sí mismo lo perfilan como un indicador del desarrollo sistemático de la poesía. Por ello, tanto Vinogradov como Tinianov plantean sus teorías sobre la evolución literaria a partir de la construcción del lenguaje poético y otros elementos, como el estilo que se instituyen en la poesía.

1.3.1 El método retrospectivo-proyectivo de Víktor Vinogradov

En su tratado *Sobre la estilística* (1978) el teórico ruso propone una estética histórica que no solo se preocupe por auscultar el estilo de cada escritor, también debe centrarse en entender como aquel estilo se sitúa dentro de un panorama cambiante, para así registrar el desarrollo de la consciencia creadora:

La tarea de conocer el estilo individual del escritor —independientemente de toda tradición, de toda obra contemporánea y en su totalidad como sistema lingüístico— y su organización estética, debe preceder a toda investigación histórica. No se puede dar indicaciones precisas sobre el lazo que une al artista con las tradiciones literarias del pasado, sin hacerlas preceder de una descripción exhaustiva de las formas estilísticas y de sus funciones, sin una clasificación de los elementos del estilo. La descripción y la clasificación son por supuestos estáticos. Pero deben ser abordadas siguiendo un orden *cronológico*⁶ (p.81)

De este modo, se da paso a una olvidada perspectiva que deja de lado el solipsismo y la jerarquía que rigen los estudios poéticos actuales. En atención a lo cual, para estudiar con hondura la constitución de la textura lírica y el valor de una obra poética, no solo debemos enfocarnos en descubrir las particularidades o semejanzas de un estilo singular de un escritor, sino debemos contextualizarlo dentro de un marco sincrónico, para conocer las variantes de la poesía en el tiempo. En adicción, subraya que el estilo y la tradición no son conceptos opuestos, por el contrario, se interrelacionan con constancia. Para llegar a esta coyuntura histórica es

⁶ Énfasis nuestro.

necesario examinar las formas, patrones y otras tipologías que se encuentran en el estilo de los escritores, sobre todo en las expresiones del lenguaje:

...la creación lingüística del escritor no es solamente importante como un microcosmos, con su sistema de relaciones entre los elementos lingüísticos y con las leyes de su combinación, sino también cada uno de los eslabones en la cadena general de los estilos artísticos sucesivos. Este enfoque aparta las obras del poeta de la conciencia individual y las determina en un nivel general. Una confrontación estilística con obras anteriores de otros artistas, del mismo género o de género diferente, establece el lugar de una obra particular en las líneas complejas de las tradiciones (p. 83)

Ahí reside la esencia del método retrospectivo y proyectivo de Vinogradov, mediante la confrontación de estilos se puede establecer y ubicar el sentido, la pertinencia, y el estado de una tradición en particular. Al respecto, hay que ser cautelosos con lo que se refiere al término “tradiciones”, este no supone una gran diversidad de ellas en un mismo plano poético, más bien, se refiere a sus clases, es decir, en situar la tradición de una figura, de una especie lírica, de un tema entre otros asuntos en el tiempo. A partir de este método podemos evidenciar patrones comunes entre diversos estilos poéticos:

A este método de la estilística lo llamo retrospectivo y proyectivo. Su problema fundamental es la confrontación de los fenómenos estilísticos proyectados hacia el exterior y considerados a su semejanza, en una sucesión cronológica, con la finalidad de establecer fórmulas que expresen un orden de alternancia y sustitución. (p.84)

No existe una distancia temporal que separe a las poéticas y a los escritores de modo drástico, en cuanto se establezcan las marcas o formas consecutivas entre los mismos, siempre con una visión lineal, con una muestra que permita develar la tradición. Por ejemplo, si en el periodo contemporáneo de la poesía peruana que comprende en nuestro caso los inicios del siglo XX hasta los finales de los ochenta, se registran aproximadamente más de ciento cuarentaicinco poetas, esto no significa que debamos estudiar a cada uno de ellos para conocer

la tradición y evolución poética. Como lo señalan Vinogradov y Tinianov basta con encontrar secuencias estilísticas de manera lógica y en serie de las construcciones discursivas a un nivel logrado, por medio de la formación del lenguaje poético y en la materialización cohesiva de su poética.

1.3.2 La evolución literaria según Iuri Tinianov

El pensamiento teórico de Tinianov parte de concebir la obra como un sistema literario que al estar en movimiento entabla relación con otros sistemas literarios y otras literaturas. De igual manera, sostiene también que la unidad de la obra es dinámica, como bien lo recalca en su libro *El problema de la lengua poética* (1924):

La unidad de la obra no consiste en una entidad cerrada y simétrica, sino en una integridad dinámica con desarrollo propio (...). Debemos entender la forma de la obra literaria como una dinamia. Dinamia que se manifiesta sobre todo en el concepto de principio constructivo (p. 13)

Para adentrarse en la unidad de la obra es necesario estudiarla como un sistema particular que articula dos planos, sobre todo, el plano de la forma va a ser el que nos brinde luces sobre la composición y la pertenencia de una obra. Después de esclarecer la idea que tiene de sistema literario Tinianov trabaja la evolución literaria desde una perspectiva dialogante a la de Vinogradov, es correlativa e interactiva:

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 (1978, p. 91)

En este artículo “Sobre la evolución literaria”, Tinianov amplía el concepto de sistema como se observa, no solo se corresponde con la obra, implica a su vez a la literatura en que dicha obra se circunscribe. La función constructiva evidencia la serie de elementos comunes, patrones, entre sistemas literarios disímiles, a la par de entablar una interrelación:

Resumiendo, el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria y ésta a la función verbal. (p. 101)

La evolución literaria parte de un detenido examen y análisis de la construcción de la obra poética, tanto de sus texturas como de su estilo hasta su realización verbal, todo ello en el marco de la ilación sustancial del progreso de la poesía peruana. Sumado a la confrontación estilística se logra exponer la naturaleza y las características conflictivas, tensionales y comunicativas de la tradición poética peruana, la cual no pretende ser creada por nosotros. Sin embargo, tampoco se trata de ese tradicionalismo arraigado al pasado nostálgico y traumático de los inicios de nuestra literatura, la tradición es aquella que durante el tiempo lentamente ha ido interactuando con el contexto sociocultural del país, con los paradigmas literarios en tendencia, y con el ingenio estilístico de cada poeta. Nuestra tradición literaria siempre ha estado presente, solo que ha pasado desapercibida y ha sido sobreentendida, asumida, pero continúa siempre avanzando sin pausas y haciendo de la poesía peruana única.

CAPÍTULO II

HISTORIA DE LA POESÍA: PANORAMA, EVOLUCIÓN Y SERIES DISCURSIVAS

El género de la poesía en Perú a lo largo de los años se ha constituido como una de las manifestaciones más sobresaliente, imperecedera y representativa dentro del conglomerado de expresiones que conforman la literatura peruana, esta valoración, en parte, se debe a la madurez discursiva que en el último siglo logra consolidarse en plenitud, en especial, gracias al estado consecutivo de la plasticidad (dentro de este contexto, este término se utiliza para remarcar la características dimensionales, flexibles y experimentares que el lenguaje lírico desencadena en el discurso, claro que esta no se da del mismo modo en las obras ni tiene el mismo grado de materialización) de los discursos, los cuales más allá de estar definidos o influenciados bajo los lineamientos de un paradigma y un estilo alcanzan un grado de maleabilidad estable. De tal forma que, permite la visibilización de un dialogismo natural verosímil a su locus de

enunciación, poniéndose en relieve los puntos de reciprocidad entre ellos; dicho puente interactivo es identificable por intermedio de las herramientas y las categorías que la Historia Literaria concentra en su aparato analítico. En relación con esto, estamos ante una textura que se corresponde a su origen de creación (cultura) y no se escapa de él, ni de la herencia de su historia. Si bien la poesía se ha desenvuelto continuamente y direccionado hacia otros canales de materialización (orales, visuales, pictórico, digitales) las investigaciones se encuentran en un estado normalizado, acrecentada por una heterogeneidad ralentizada. A medida que se fueron anteponiendo obras por encima de otras se formó una nomenclatura de autores y textos “clásicos” a partir de este repertorio se acentúan ciertos tópicos, temas e ideas que configuran esquemas. En consecuencia, se alimenta un proceso de resemantización en base a lo previamente establecido, se omiten e ignoran obras y escritores que no forman parte de algún grupo, más allá de que exista o no justificación analítica de por medio, un buen ejemplo de este acontecimiento es la tendencia actual a la revalorización de los “olvidados” por la literatura. Tal es el caso del tema de investigación en cuestión, la tradición. Son muchos críticos (Antonio Cornejo, Marco Martos, José Antonio Mazzotti, Ricardo González-Vigil, Víctor Vich) que asumen la existencia de esta categoría en el contexto poético, pero no ofrecen explicaciones ni justificaciones exhaustivas en torno al tema evolutivo ni análisis literarios-históricos aplicativos. Para realizar estudios de este tipo, no solo es necesario una revisión histórica de proceso formativo de la literatura, el cual se ha convertido en la línea de trabajo con mayor praxis, también es fundamental establecer el derrotero histórico, que atienda aquellos eventos, hechos y circunstancias determinantes para el proceso evolutivo de la literatura de un país. En ese sentido, hay que insistir en la diferencia entre historia de historicismo, al ser la segunda un enfoque predominante dentro de las pocas propuestas sobre el tema del desarrollo literario realizadas.

Se ha incidido en la narración descriptiva e interrelacionar de los sucesos históricos con el surgimiento de obras, en vez de examinar su influencia como sistema literario en conjunto y paralelamente. A esto se suma, es descuidado campo de la historia de la literatura en el país (más allá de los trabajos de Carlos García-Bedoya y Marcel Velázquez), debido a la tendencia por el ejercicio de la crítica. Partiendo de estas consideraciones, este capítulo tiene el objetivo de elaborar y presentar el desarrollo de la poesía durante los años primeros años del siglo XX, a fin de demostrar la existencia de las series evolutivas (hemos identificado tres series: el encadenamiento lexical, la saturación cohesiva, y la gama de ausencias, las cuales no excluyen las posibilidades de encontrar otra más), las cuales nos permiten el acercamiento, identificación y conocimiento sobre la situación de la tradición poética peruana, por ello, se realiza una selección de poemas de manera cronológica puesto que esta perspectiva nos muestra el mecanismo evolutivo.

2.1 Breve panorama de la poesía peruana del siglo XX

Ha quedado inscrito en el pasado y como parte de la historia narrativizada el peso e impacto que significa, todavía, la conquista española, es tan punzante su presencia en las diversas expresiones literarias del hombre peruano que se hace imposible tratar los inicios de la literatura peruana sin considerarla una parte de su columna estructural. Por consiguiente, de entre sus muchos efectos, su oscilación naturalizada es la predominante, así dentro de cada construcción, expresión, y creación de obras literarias subyace su exteriorización más frecuente, la deserción identitaria, impase que no solo se configura a manera de un estigma dentro del ámbito cultural e histórico nacional, sino que también es común en toda Latinoamérica. Se expresa bajo múltiples formas: centro/periferia, nación homogénea/nación heterogénea, lo oficial/lo autóctono, entre otras, aunque, la constante siempre recaer en la influencia dependiente de Occidente como lo precisa Washington Delgado (1984):

En la literatura peruana, los occidentalistas y los autoctonistas. Unos, obedecen, principalmente, a lejanos modelos europeos o, últimamente norteamericanos; los otros se ven absorbidos de la tierra, el hombre y la cultura autóctona del Perú. Sus obras, sus intenciones, sus procedimientos literarios, sus ideologías parecen no solamente separadas, sino opuestas. Este conflicto literario como casi todos los del Perú, se origina en la conquista española. La acción de la Conquista no se limitó solamente a la política o a la economía, se extendió a los más diversos ámbitos de la vida y provocó diferencias raciales, lingüísticas, literarias (...). Aparte del hecho social de la división del Perú en dos sectores desiguales, una minoría dominante y una mayoría dominada (...) (pp. 18-19)

A pesar de que han pasado más de treinta años desde esta acotación, en la actualidad la situación no ha cambiado del todo, la influencia extranjera aún es muy fuerte. Es más, hay una dependencia intrincada que va más allá del campo literario, se parte de la premisa de una tradición española que repercute activamente en la producción literaria nacional, cuenta de ello lo explora José de la Riva-Agüero en 1905 con su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Entre el siglo XIX y XX, se puede advertir con mayor ímpetu este panorama de codependencia, desde las tendencias arraigadas que defienden la herencia española, muestra de esto son las obras de Felipe Pardo y Aliaga, José Arnaldo Márquez, Enrique Bustamante y Ballivián, Acisclo Villarán, José Fiansón, José Santos Chocano, Luis Benjamín Cisneros, por ejemplo; hasta la romantización de la historia que oculta una tensionalidad cultural e identitaria, bajo metáforas nacionales o construcciones idealizadas como la “tradición” de Ricardo Palma, que se contrapone con el propósito de reconciliación que Mariano Melgar fomenta mediante sus yaravíes. Esta situación no le es ajeno a la poesía, todo lo contrario:

La principal vertiente conjugaba el canto indígena y los módulos populares de la lengua hispana, y el yaraví se mostraba así como un natural producto mestizo, ajeno a la academia libresca. El momento del conflicto entre ambas corrientes —la popular mestiza y la culta criolla e hispanizante— se advierte en los primeros poetas republicanos y en los inmediatos de la corriente romántica, en las cuales alteran ambos templos sin precisarse como estilo ni en unos ni en otros (Salazar Bondy, 1997, p. 7)

Para asimilar de forma más próxima el proceso de la poesía es imperativo circunscribirla y establecer sus márgenes formativos; es indudable negar la influencia española en ella, la cual no ha sido indiferente al tiempo, se desenvuelve de acuerdo con su ritmo. Por ello, adquiere nuevas expresiones, modos, relaciones y extensiones que a pesar de los años siguen en vigencia, claro está que, ya no se trata de un carácter exclusivamente hispánico, mas no exime la presencia de obras nacionales. La mayor parte de ellas surgieron durante el siglo XX, época de crucial desarrollo y apogeo lírico, muchos fueron los factores que lo impulsaron tanto nacionales como internacionales, entre ellos destacan la resonante sucesión de guerras más el surgimiento exponencial de corrientes artísticas entre 1905 en la poesía europea —francesa sobre todo— y la influencia del sentir latinoamericano bajo la figura de Rubén Darío, Salvador Díaz Mirón y José Enrique Rodó (Sánchez, 1974) marcan el panorama de la acción literaria al ser cuna de grupos, movimientos y publicaciones fundacionales. En el marco nacional, la sociedad se encuentra en un periodo de breve estabilidad renovadora, durante el gobierno de Nicolás de Piérola y los siguientes sucesores, momento en que surgen la generación de 1908, también conocida como arielistas, quienes se van a encontrar y relacionar con el ambiente modernista y sus influjos simbolistas. Además, se vuelve esencial el aporte de la generación novecentista, quienes apelan a la renovación poética “Alejándola del énfasis español de Chocano y la efusión romántica para seguir la huella de los poetas franceses simbolistas y de los más líricos españoles como Juan Ramón Jiménez” (Porras, 1969, p. 89).

Es interesante examinar la manera en que se ha diseminado la violencia simbólica por medio de su imagen de “influencia” en la literatura del país, cada vez con nuevos paradigmas. De ahí, el interés de los intelectuales por definir e identificar lo nacional en las diversas áreas del conocimiento, esto entra en convergencia con los primeros movimientos sociales, la reforma universitaria e impulsos diversos por generar una poesía que se acerque a la realidad

sociocultural peruana con coherencia y verosimilitud. En este largo tránsito, hay muchas diferencias por establecer un punto de inicio, hay quienes postulan su comienzo en 1901, (Higgins, 1986), mientras que otros en 1905 o 1918 (Sánchez, 1974). Ante ello, postulamos en concordancia con los lineamientos sobre la historia literaria que propone Tinianov, un proceso evolutivo sintético y continuo, cuya tradición no se paraliza, sino sigue en constante cambio. Se trata de una sola que responde a las propiedades y especificidades del sistema literario peruano en el plano del género lírico, por ello es sustancial trazar etapas que permitan examinar en detenimiento su progreso formativo.

Cronológicamente tanto en 1900 como en 1901 son tres los escritores que publican poemarios en Perú: José Fiansón (1870-1925), *Ilustrada* (1900-19001); José Arnaldo Márquez (1823-1903), *Canto a San Martín* (1901), *Prosa y versos* (1901-1902); y José Santos Chocano Gastañodi (1875-1934), *El canto del siglo* (1901), y *El fin de Satán y otros poemas* (1901), empero es con la aparición de *Minúsculas* de Manuel González Prada (1844-1918) cuando la poesía en el país empieza su verdadera renovación e identidad:

González Prada es reconocido como uno de los principales precursores de la poesía modernista en base a ciertas actitudes expresadas en su obra —su visión del papel del poeta, su exaltación de la belleza, su perspectiva cosmopolita — (...). En el contexto nacional inició una tradición de innovación expresiva que hubo de ser continuada por la mejor poesía peruana del siglo XX; amplió el concepto de la nación al incluir al indio (Higgins, 2006, p.116)

Pese a que la poesía de Prada tiene raíces francesas, alemanas e italianas, sus innovaciones métricas se posicionan más allá de la retórica y el modernismo, se enfocan en la labor estética. Sus poemas están estructurados bajo una lógica armónica, donde el lenguaje expone su originalidad, versatilidad y lirismo. No obstante, sus aportes teóricos en torno al ritmo y la métrica son fundamentales, sobresale la creación del polirritmo, todos ellos hacen de su obra el hito del florecimiento de la poesía peruana. Sobre esto, Sebastián Salazar Bondy y

Alejandro Romualdo en *Antología general de la poesía peruana* (1957) señalan con mucha perspicacia que González Prada es el precursor de la poesía moderna, al contar con una extensa obra que comprende varios géneros literarios, su aporte sirve de base para las siguientes generaciones de poetas, entre ellos están: José María Eguren, Abraham Valdelomar, cuya máxima fue Vallejo. Durante los primeros años del siglo, el Modernismo está en su apogeo, pero poco a poco se impone el surgimiento de técnicas y creaciones un tanto más autónomas (Monguió, 1952), junto a Manuel González Prada, José Santos Chocano (1875-1934), José María Eguren (1874-1942) y Abraham Valdelomar (1888-1919) son considerados los forjadores de la lírica peruana. Hacia los años diez entran en escena estos dos últimos escritores, Valdelomar se inserta en el círculo político y literario con *Colónida*, mientras que Eguren plasma un deslinde poético con lo que hasta el momento es esta embrionaria poesía, *Simbólicas* de 1911 marca un antes y un después en el panorama poético peruano, sus versos crean un mundo místico, estilizado con muchos colores e imágenes que lo configuran como uno de los máximos representantes del simbolismo en Hispanoamérica (Higgins, 2006).

De acuerdo con Delgado (1984) la obra de Valdelomar aparte de abarcar prácticamente todos los géneros literarios es fundacional, a convertirse en un antecedente para la producción textual de César Vallejo (1892-1938) tanto en su prosa como en su verso, además ambos se enfocaron en enfatizar la consciencia de la realidad nacional. A partir de estos primeros autores del siglo XX se despliega una poética consciente que traza un diálogo cohesivo con la realidad sociocultural del país, cuya repercusión no se hará esperar:

Gracias a la labor de sus principales exponentes se logró superar el legado romántico y modernista, que nos ataba a moldes artísticos tradicionales o débilmente modernos vale decir, decimonónicos, en su mayoría franceses y españoles. A la vez, se terminó por asimilar los postulados vanguardistas (al comienzo futuristas, dadaístas, creacionistas, ultraístas y estridentistas) posteriormente, en la segunda mitad del decenio surrealistas (...). (González Vigil, 1957, p. 109)

Vallejo publica su primer poemario, *Los heraldos negros* en 1918, el cual entre otros aspectos se destaca por evidenciar el tránsito final del Modernismo. Como se sabe su poesía se convertiría en la más representativa del Perú, en principio por la experimentación que rompe las barreras del lenguaje, además por su capacidad de comunicar y articular el dolor humano a niveles universales “(...) la aparición de César Vallejo presento desde el primer instante lo imprevisto. Hasta ahí nada había sonado tan desgarradoramente como esa voz. Extraía sus metáforas de la entraña misma, hirientes, respirando sangre” (Sánchez, 1974, p. 132). Son por estas cualidades literarias que estudiosos como Estuardo Núñez (1938) y Ricardo González Vigil (1979) postulan que su producción apertura el ingreso de nuevas técnicas, perspectivas y estilos. Circunstancias que se acrecientan aún más en 1922 con la aparición de *Trilce*, la cual incluso convulsionaría el medio vanguardista convirtiéndola en un nuevo referente:

Otra coordinada poesía peruana actual nace de César Vallejo —que comienza como epígono de modernismo, continúa como vanguardista y conquista, al fin, un peculiar lirismo de carácter humano—, a la que pertenecen todos los que practican una poesía de la experiencia vital. A tal grupo se pueden asimilar, aunque nadie alcanza la brillante nota de Vallejo, los nativistas o indigenistas (Peralta, Mercado, Nieto, Florián), los cholistas o mesticistas (la primera época de Xammar), los social-realistas (Nieto) y los que escriben poesía partidista de momentánea vigencia. Hay casos, como el de Alberto Hidalgo, que habiendo sido del primer sector varía su dirección hacia el polo opuesto porque siente y piensa que debe estar comprometido con la comunidad. (Romualdo y Salazar, 1957, p. 634)

A partir de ello, es lógico que muchos estudios planteen, a pesar de que el proceso de la poesía se dio con una mayor independencia entre 1911 a 1922, el inicio de la poesía contemporánea, solamente con Eguren y Vallejo (Escobar, 1973). Después, ya hacia la mitad de los años treinta esta perspectiva adquiere un perfil más definido. La aparición del Vanguardismo se da durante el llamado oncenio de Leguía, el cual termina en 1930 con su proyecto de “Patria Nueva”, entre otros hechos sobresale la modernización a nivel urbano y tecnológico (Ortiz, 2019), pero, empeora la tensión entre la ciudad con la provincia, aumentan los problemas socioculturales relacionados al obrero y al campesino, quienes desde las provincias comienzan a emerger su voz (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 1946). Es esta disfonía lo que otorga un matiz único a la vanguardia peruana, el discurso indigenista, exactamente es en Puno donde se cultiva esta confluencia cultural andino-aymara mediante la labor del grupo Orkopata y su incesante actividad editorial a través de su revista *Boletín Titikaka*, por la cual difundían su propuesta estética e ideológica, algunos de sus principales representantes fueron: los hermanos Peralta, Emilio Armaza, Mario Chávez, y Guillermo Mercado. Un segundo momento ocurre alrededor de los finales del treinta, aquí empieza a predominar una poesía de corte surrealista, así resaltan Xavier Abril (1905-1990) con *Hollywood* (1931), César Moro (1903-1953), Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) y Enrique Peña Barrenechea (1904-1933). Caso particular el de Martín Adán (1908-1985), quien, transita entre estos dos últimos movimientos, no obstante, la madurez y el mayor desarrollo de su poética se dará en los años cuarenta.

En el contexto internacional esta década coincide con la Segunda Guerra Mundial, cuyas repercusiones calan con profusión en el ámbito artístico y cultural, a la par del Gobierno de Manuel Prado Ugarteche de 1939 a 1945. En el lapso entre los finales del 40 e inicios del 50, toman fuerza dos de las disyuntivas más corrosivas en los estudios de la poesía peruana, el

empleo desmedido del término generación (Rebaza, 2019) y la dicotomía poesía pura versus poesía social. Ambas parten de las —ya por entonces— consolidadas poéticas, se cuenta ya con una base sólida y con una identidad literaria que va a ser el discurso constructivo para las producciones posteriores. Es aquí cuando, se desenvuelve una etapa de desarrollo, al terminar una primera, la formativa, que duraría hasta los años 30, vale precisar que esto no significa la carencia de un estilo personal ni de la creatividad durante los años siguientes, un claro ejemplo son los textos de los poetas de la Generación del 50 como Javier Sologuren (1921-2004) inicialmente, sino se incide en la actividad de construcción de las obras a partir de la presencia de antecedentes, figuras, elementos e imágenes que han sido afianzados tiempo atrás:

En los años 40 y 50 de poesía peruana adquiere por vez primera una base sólida, porque mientras los avances vanguardistas fueron obra de unos pocos individuos de gran talento, estos años viene aparición de toda una generación de poetas de alta categoría, con los cuales la poesía peruana llegó a ser quizá la más rica de toda Latinoamérica (Higgins, 1993, p. 75)

Aparte de los poetas mencionados, también destacan: Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Blanca Varela (1926-2009), Juan Gonzalo Rose (1928-1983), Francisco Bendejú (1928-2004), Alejandro Romualdo (1926-2008), Manuel Scorza (1928-1983), Mario Florián (1917-1999), y Washington Delgado (1927-2003). Estos escritores tienen en común el tratamiento exhaustivo del lenguaje, producto de sus competencias personales más las técnicas poéticas desplegadas por sus antecesores. A partir del cual añaden cualidades más profundas, maduras e intimistas que hacen de la palabra poética más intensa, con dotes de dimensionalidad, sin límites ni formas establecidas. Se impulsa una experimentación sofisticada, que no responde ya a nuevas corrientes o tendencias artísticas, si no al movimiento autónomo del desarrollo lírico. Cabe precisar que cada etapa tiene sus propias manifestaciones, desenvolvimiento discursivo y particularidades de estilo que no intervienen dentro de su progreso evolutivo, por ello al señalar la década del 60 hacia delante bajo el rótulo, periodo de resemantización, se trata de enfatizar

las fluctuaciones de la poesía a través del tiempo. Durante este momento impactan los acontecimientos internacionales, en especial la guerra de Vietnam y la Revolución cubana, ambos inauguran otra concepción de la literatura. Se deja la disyuntiva social versus pura, por preocupaciones más interpersonales que afectan directamente a la realidad nacional. Es más, se disemina la imagen del sujeto marginal, provinciano cuya identidad tiene rasgos fragmentarios e inestables, de ahí que el sujeto lírico adquiera tonalidades más densas, descentralizadas y conversacionales, esta última tomará mayor fuerza durante los años 70, incluso se tornan polifónicas (Orihuela, 2006, Oviedo, 1973). Sobre este tema, muchos críticos (De Lima, Orihuela) lo asumen como una marca aguda, traducida en el rompimiento de la tradición, más aún afirman la convivencia de muchas tradiciones que interactúan entre sí. Es imperativo recalcar que en cada etapa siempre se desarrollan cualidades distintas, las cuales responden a una coyuntura en particular, al mismo tiempo que el crecimiento del género literario que le corresponda, por lo tanto, a la poesía peruana le corresponde una tradición poética, esta encierra su identidad; un espacio donde interdialoguen las distintas poéticas creadas, sin difuminar sus diferencias, ni mucho menos homogenizar sus particularidades.

2.2 Periodos y hechos de la poesía peruana durante 1920 a 1980

Es con el comienzo del siglo XX que empieza una nueva etapa en la poesía peruana, crucial para las futuras generaciones. Con la publicación en 1901 de *Minúsculas*, Manuel González Prada inserta en el ambiente literario nuevas formas líricas, versos, estrofas e incluso un nuevo lenguaje, que inauguran un rompimiento con el anterior periodo, donde todavía había una sólida codependencia con la tradición literaria española. De manera que, se construyen texturas propias que dialoguen con el contexto sociocultural de cada escritor, pero sobre todo se da paso a la creación de textos poéticos que van a tener una correspondencia y correlación con la realidad literaria del país, así estos responden a las modulaciones de la identidad cultural,

política e ideológico particular. Las obras pasan a tener una carga más sólida y estable de su origen, de su pasado, puesto que de forma paralela es también durante este siglo en que surgen estudios e investigaciones sobre la idea de nación e identidad. La poesía durante este siglo transcurre por una serie de momentos y cambios, algunos valiosos otros tensionales. Si atendemos su proceso de manera cronológica, podemos distinguir tres periodos. El primero, es el periodo formativo donde se forman los cimientos y bases técnicas, formales para los posteriores escritores, son parte de este los poetas Manuel González Prada, José María Eguren, José Santos Chocano y Abraham Valdelomar. Desde distintos estilos, cada uno de estos autores aportan los fundamentos de la poesía peruana. Con Prada, además se inicia el estudio teórico de la métrica y la rítmica, Eguren por su parte introduce la plasticidad del lenguaje, dota de dimensionalidad, tonalidad e imágenes densas a los versos al conglomerar influencias extranjeras en su estilo. Por su lado, si bien Chocano continua con la herencia cultural hispánica, agrega el plus de lo exótico e histórico. Muchos de sus poemas son epopeyas vívidas del pasado del Perú, además demarcan las costumbres limeñas y creencias incaica. La voz periférica ejerce su presencia por medio de la lírica de Valdelomar, el lleva a un grado máximo una de las marcas más distintivas y constantes dentro de la poética peruana, la nostalgia, la tristeza. Asimismo, agrega el factor identitario que asecha al hombre en la búsqueda de una definición exacta de su ser.

El periodo de desarrollo se corresponde con la publicación en 1918 de *Los heraldos negros* hasta la poesía del miembro más destacado de la Generación del 50, Jorge Eduardo Eielson. *Trilce* de 1922, marca sin duda alguna un resquebrajamiento alrededor del quehacer de la poesía es el uso del lenguaje tan deconstructivo e innovador que provocará la búsqueda incesante por unas expresiones y medios, los cuales no solo van a terminar con el Vanguardismo. A esto se suma la obra de Rafael de la Fuente Benavides, mejor conocido como

Martín Adán. Al igual que Prada introdujo estrofas como el *rispetto*, el *estornelo*, el *triolet*, entre otras. Adán hace lo propio con la espinela, pero además reactualiza una de las imágenes más representativas del lirismo universal, la rosa. En cuanto Eielson, su obra poética es total, pues en ella confluyen las artes plásticas, el color y el espacio. Agrega en el lenguaje un minimalismo complejo, en donde con palabras simples o cotidianas desarrolla un discurso multiforme y colorido. La densidad de los versos ocupa un soporte de canal, así lo sencillo lo vuelve extraordinario. Un último periodo va de 1960 hacia finales del siglo, en este momento la poesía entra en una etapa de aletargamiento, el florecimiento y la creación de los primeros años han marcado tan fuerte que se ha transformado en deuda, una herencia constante e insuperable. Motivo por el cual, la hemos denominado el periodo de la resemantización. Con el gran aporte y variedad de los primeros 50 años significativos en la poesía, se comienza un proceso de (re)creación y (re)escritura. Los poetas, a diferencia de los primeros años formativos cuentan con un amplio marco de técnicas, temas y formas que pueden utilizar para sus propias obras. Es aquí, donde podemos observar la consagración de ciertas características, tópicos e incluso personajes, aunque mucho de ellos posteriormente van a desencadenar estereotipos o marcas invariables.

Temas como la nostalgia, la preocupación por la identidad o una figura poética como la metáfora comienzan a perder su fuerza discursiva, pues van a ser actualizados en vez de ampliar sus especificidades. Por ejemplo, Carmen Ollé busca romper tabúes o aportar una nueva forma de escritura poética, más cruda, violenta y sexual con su poemario *Noches de adrenalina* de 1980, cuando en realidad estos tópicos e incluso el uso de términos “menos” líricos ya habían sido utilizados por Felipe Sassone e incluso por el infaltable Prada. Por lo que se va perdiendo lentamente el valor del aporte e innovación del género lírico, lo cual no implica que no se publiquen obras destacables. Mas, se trabaja con un marco poético existente, conocido y

universal, ocasionando el descuido de los componentes fundamentales de la poesía, como el lenguaje. Por eso, estamos ante el auge de una poesía de contenido al imponerse la temática frente a los otros elementos líricos, se usa el discurso como un aparato de combate social, de reclamo, un canal ideológico, por lo que una de sus características es la narrativización del verso. Grupos como la Generación del 60, 70, Hora Zero o Kloaka, asumen la superación y el rompimiento con todo lo anterior, en su propósito por fomentar nuevas expresiones terminan tiñendo el panorama lírico, pues es imposible escapar de la tradición y mucho menos de la historia. En ese sentido, solo agregan nuevos temas y tendencias a la ya establecida tradición poética. Sin embargo, esto no significa que las obras publicadas durante esos años no tengan valor o aporte alguno, sino que dentro de la cadena histórica de la poesía no logran despegar del todo hacia un nivel de autosuficiencia al resaltar las bases anteriormente forjadas.

2.3 Evolución del discurso poético

Tomando como base analítica los planteamientos de Iuri Tinianov y Roman Jakobson sobre historia de la literatura, resulta sustancial para conocer el tránsito evolutivo de la poesía peruana, identificar y develar la manifestación de series evolutivas o históricas. Adicionalmente, estas nos permiten explorar y conocer el carácter sistémico de una literatura en concreto. Las series exteriorizan las estructuras dependientes (constantes) que durante tiempo han y siguen formando parte de la construcción discursiva, si lo aplicamos en el contexto poético de los primeros años del siglo XX, hemos podido encontrar tres series: encadenamiento lexical, saturación cohesiva, y gama de ausencias correlacionales, cuya presencia nos llevará más adelante hacia la aprehensión de la tradición poética:

2.3.1 Encadenamiento lexical

Por medio de esta serie discursiva nos acercamos a una de las lógicas constructivas que subyacen en la disposición significante de los poemas, ya que se pone en relieve las isotopías a través de lexemas agenciales insertados en el interior de la textura del discurso:

Triolet

Algo me dicen tus ojos;

mas lo que dicen no sé.

Entre misterios y sonrojos,

Algo me dicen tus ojos.

5 ¿Vibran desdenes y enojos,

o hablan de amor y de fe?

Algo me dicen tus ojos;

Mas lo que dicen no sé⁷. (Prada, 1940, p.8)

En estos versos, hay una intensidad rítmica y de las tonalidades desplegadas por la figura del hablante lírico, no solo lo referido a la caracterización de la rima, elemento clásico en el lírica estilizada de Prada, sino también está la conjugación sustantiva, en este caso de dos palabras recurrentes: “ojos” y “misterio” con los lexemas “desdén” y “desconocimiento”, ambos grupos de pares entablan una relación opuesta que muestra el tema dominante del poema, la incertidumbre del hombre. De modo que, la persona que entabla un vínculo con otra por medio de la mirada despierta en él o ella un conjunto de sentimientos muy contradictorios entre

⁷ Se subrayan las palabras que en conjunto evidencian la secuencia del encadenamiento léxico.

sí, desde amor hasta enojo, pues no puede descubrir lo que este lenguaje sin palabras le quiere decir, ni siquiera alcanza a descifrarlo por completo.

El encadenamiento lexical al igual que las posteriores series no va a estar atravesado por un parámetro inmóvil ni inmodificable se trata de un medio que se desenvuelve en el tiempo, se mantiene en interacción con el movimiento incesante de la evolución poética. Al identificarlas es posible lograr un acercamiento un tanto más directo del desplazamiento discursivo dentro de un mismo marco temporal, pero desde distintas construcciones según sea el ángulo de los poetas. Una de sus propiedades es la gradación o gradualidades:

El luchador enfermo

Pasé toda la vida combatiendo

muchas veces caí sin ser vencido,

y hoy ni sangro, Señor, ni estoy herido

y aquí sin combatir me voy muriendo .

5 No me importa el dolor que padeciendo

estoy por este mal desconocido;

pero que muy apercibido,

quiero morir luchando y no durmiendo .

Yo no quiero acabar como me acabo,
10 enfermo, de mi historia en menoscabo;

no me importa morir, mas de otra suerte:

Quiero caer riñendo y que mi vida

se escape por la boca de una herida

que dé un beso de púrpura a la muerte. (Sassone, 1937, p.177)

Aquí, el encadenamiento marca un deslinde contradictorio, pero inherente con la esencia del ser humano. El hablante lírico, quien se configura como un arduo e incesante combatiente reniega y sufre por el creciente debilitamiento que acecha su cuerpo y mente. Una enfermedad que lo va consumiendo lentamente, hasta el punto de sembrar miedo, desesperación, él quien estaba acostumbrado a la lucha, quiere proteger su dignidad, conservar su orgullo para que su historia no se vea trasgredida por la fragilidad humana. Se llega a develar este horizonte al sobreponerse dos conjuntos de isotopías, vida versus salud, donde si bien la primera es parte de la muerte, el deseo por resistirse ante aquella no deja de disminuir, acción que se expresa con nitidez en la voz cada vez más intensa del locutor, aunque no llega a un estado de lirismo intimista, ya que la forma esquemática del soneto regula la tonalidad del yo poético. Situación distinta es la del siguiente caso, donde veremos el desplazamiento de una gama de emociones, envuelta por modalidades intimistas, que se encuentran aunadas de manera inseparable a las consecuencias sociohistóricas de un país lleno de contrastes y contradicciones, como lo es el Perú.

2.3.2 Saturación cohesiva

Abarca el plano constructivo, los modos en que el lenguaje se explaya en el discurso de la poesía donde se conglomeran colores, sonidos e imágenes de forma unísona y exorbitante, claro está que en un orden alternativo y disímil, no existen parámetros fijos. La lógica reside en evidenciar la presencia en demasía de todas estas variaciones que coexisten en un solo poema, con el propósito de identificar la ilación de la textura. No obstante, esto no implica una interpretación tácita, antes bien consiste en ser el medio para llegar a una decodificación sólida, por medio de entablar una inmersión en el mundo poético, lo observamos en el poema “Efímera” de José María Eguren:

Da vespertino rayo la zarca luna,

rauda efímera verde por la laguna.

Por las aguas doradas dichosa vuelas

celebrando la vida, con tarantelas.

5 Ya miras las luciolas de los jardines,

y en ribereñas casas los lamparines.

Y en tu vuelo, soñando buscas la orquesta

de la luz nacarina por la floresta.

Ni temes las cercanas plomizas lluvias;

10 y en la laguna gozas las fiestas rubias.

Y desoyes la culpa de las ninfeas
 por los juegos de amores que centelleas.

En tus celos las alas tiendes veloces
 a la naciente imagen que desconoces.

15 Tú, ideal tempranero que el mundo invoca,
 dejas tanta hermosura por fuga loca.
 Y sueñas instintiva o iluminada
 en la luz de la muerte. ¡Flor de la nada! (Eguren, 2005, p. 85)

En los diez primeros versos, la voz poética nos introduce a la realidad lírica, el paisaje bucólico. Se enfatiza la belleza de la naturaleza mediante la sinestesia y el uso de adjetivos con carga estética: “nacarina”, “zarca”, entre otros que confluyen dentro de una atmósfera de gamas sensoriales y sensitivas. Una vez identificado el mundo poético, podemos proseguir con el reconocimiento de los otros componentes centrales del poema, así nos encontramos con el destinatario, a quien se dirige el hablante lírico. En las últimas estrofas, las imágenes de carácter natural articulan al protagonista de poema, la transitoriedad de la belleza femenina, puesto que los adjetivos calificativos están en género femenino, además la asociación con la flor delimita al sujeto. Como resultado, se llega al autorreconocimiento de la fugacidad corpórea, la belleza, cuya característica universal es ser efímera, una cláusula que afecta a todos los seres vivos, desde personas hasta elementos de la naturaleza (ninfeas), con esto todos están destinados al mismo fin. Esto no implica un final fatalista, todo lo contrario, se asume una actitud vívida, simple; hay un deseo por vivir y disfrutar de la verdad estética en los máximos planos posibles.

Con la saturación se logra aprehender los significados funcionales con los que se estructura la dirección del o los sentidos en el poema, de manera que durante su reconocimiento permita acercarnos a una interpretación cohesiva, basada en la lógica que discurre el texto. Esta estructura serial, no siempre se presenta mediante formas adjetivales ni figuras retóricas:

Berceuse

Tú y yo... yo y tú... Tú yo... Tú yo...Yo

Yo... Yo... Tú... tú... tú...

Yo...

Ya está dormida

5 En mi corazón,

Tápala querida

Pestaña servida

Por mi eterno amor.

Tu... Yo yo tutu.... Yo y tu ...tu ... yo tu Yo...

10 Tu ... Tu...T.

(Parra Del Riego, 1925, p. 67)

En este poema de Parra, la estructura en análisis se concentra por medio de otras expresiones de la palabra. En la primera estrofa el hablante lírico, bajo el rol de un protagonista en primera persona, necesita solo emplear dos palabras “tú” y “yo” para hilvanar la circunstancia en que se desenvuelve el poema. Sin embargo, hay una concurrencia de inicio a

fin, un exceso de palabras que buscan atiborrar los vacíos con sentidos, esto se observa en el uso del espacio y los puntos seguidos, que tienen la función de exteriorizar dos presencias o existencias bajo una unidad que termina siendo un yo total.

En la siguiente estrofa de cinco versos, se precisa la naturaleza de la relación existente entre ambos individuos, el amor. La incidencia melódica de los sonidos finales acentúa la intensidad de los sentimientos de la pareja, pero no desde una perspectiva sexual ni sensual, es ante todo límpida, compenetrada el uno con el otro, es más, hay una celebración, una comunión. Los amplios espacios entre cada una de las tres estrofas gradúan el acto de inmersión, el cual lentamente aumenta; si hay comienzo era suficiente saturar los versos con signos de puntuación ahora se quiere trasgredir todavía más el lenguaje. Empieza por un posesivo seguido por puntos suspensivos, luego añade otras palabras, y continúa así el proceso hasta terminar con una letra y un signo, “T”, la inmersión termina con un ser, una entidad.

2.3.3 Gama de ausencias

Un último patrón persistente en la poesía peruana encierra dentro de su dinámica el tema de la ausencia. Al igual que la anterior se materializa a través de la plasticidad del lenguaje, de sus formas, tonalidades, sonidos, y espacios. Se reconoce cuando en el poema se advierten tonalidades con carácter nostálgico acompañadas de emociones de añoranza o ausencia, ya sea de algo o por alguien:

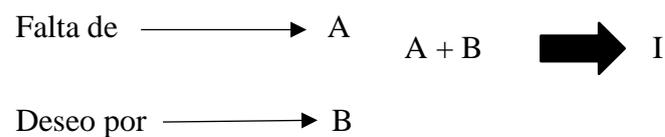
Mientras tanto, caminemos por la escarpada senda,
 mientras llegue ese día que espero, caminemos;
 busca un paisaje, una ilusión, un sitio cuando menos,
 donde plantar podamos nuestra tienda.

5 Un campo, donde solo los pájaros nos entiendan,
 en el desierto mismo, donde los dos estemos
 entregados con todo lo que los dos tenemos;
 el amor a la vida, como una dulce ofrenda.

 Vámonos de la mano de esa esperanza, vamos,
 10 ya me cansa este ruido del mundo y sus favores;
 cada día que pasa, muere en mí una quimera ...

Tengo ansias de agua fresca escanciada en las manos,
 quiero trinos y brisas, quiero para ti flores;
 vámonos a vivir, los dos, a mi manera ... (Valdelomar, 2000, p. 566)

En las dos primeras estofas, de este poema sin paratexto de Abraham Valdelomar se enmarca el hilo conductor del texto, el yo lírico nos acerca a una realidad disfórica, adversa, donde la carencia del sentido y el sentimiento desolador dominan la voluntad humana. Aunque no llegan a mellarla por completo, solo lo empuja a escapar de ese lugar para autoconservarse, buscar lo que le falta y ha sido corrompido. La gama de ausencias revela un doble estatuto significante:



En “A” se sitúa el plano de la ausencia o carencia, seguido por “B” que es el plano del anhelo o el logro por algo y alguien, tanto su distinción como su interrelación permiten acercarnos a la decodificación de los significados. A lo cual , conforme se desenreda la trama del poema se advierte una intensificación del estatuto en los versos finales, en otras palabras, se desarrolla una gama de sentimientos, que inicia con “A”, la falta de una existencia gratificante, plena, que motiva al yo lírico a su búsqueda hasta llegar a “B”, reconocer que con la compañía del ser amado y de la esperanza puede llegar a materializar su deseo más profundo, vivir⁸.

Los planos “A” y “B” de la gama de ausencias, dan pie a la relación de dicotomías presentes en el poema, sea de un tema o una imagen, factores esenciales para el proceso interpretativo:

Dolor

Ya estás de vuelta, Dolor. Nuevamente

clavas tu garra a traición en mi alma,

y ferozmente, le hundes tu diente,

¡y le arrebatas, con saña, su calma!...

5 ¡Llegas, callado, a arraigarte en mi vida;

cual un vampiro en el pecho te alojas;

y rosa a rosa, mi sangre deshojas;

mi juventud de ilusiones florida! ...

⁸ Esta lectura interpretativa dentro del esquema aparece bajo el símbolo de “I”.

No es que el cansancio corrompa mis huesos

10 No; la Esperanza es mi aliada, mi guía.

¡Vibra aún mi arteria al hervor de los besos! ...

Mas no comprendo la extraña fiereza

con que a mí vienes, Dolor, garra mía ...

Di, ¿encarnas tú la suprema Belleza? ... (Peña, 2005, p. 47)

El tema se reconoce desde el paratexto, el dolor, se muestra sin misericordia ni fin, es tanto su presión que el hablante lírico acepta su presencia, pero le consume el deseo (B) de saber el porqué de tanto padecer, la razón escondida detrás de este sufrimiento que lo debilita y desgarrar la vida. Pero, por más que realice cuestionamientos o asimile la idea de vivir con dolor, la ausencia (A) de paz, de una tranquilidad a la cual pueda refugiarse para dejar de sentir lo perturba. Aunque, a diferencia del poema anterior, donde protagonista construye un mecanismo para suplir esta falta, aquí sucede lo opuesto, esta sigue latente a la par de su creciente incertidumbre.

Con la ayuda del análisis y la aplicación de estos tres patrones, una enfocada en la forma y las otras dos en el fondo en los poemas de escritores cronológicamente contemporáneos, pero con estilos distintos unos de los otros, se visibiliza el desarrollo del discurso poético durante el periodo del siglo XX, que más allá de los años de diferencia entre las publicaciones de sus poemarios, el movimiento literario aplicado por el autor, la perspectiva estética y el circuito sociocultural en que se encuentran existen puntos de convergencia, de comunicación e integración entre las distintas realidades de un solo país, con sus poetas nos acercamos a la comprensión e interpretación de la evolución poética, proceso continuo que por más que concurra una proliferación de variadas poéticas, las cuales en apariencia son contradictorias,

siempre mantienen sus nexos, distinguibles por medio de las series históricas, instrumento que en correlación con el planteamiento de los Formalistas Rusos nos acerca al complejo campo de la Historia Literaria, más precisamente en este caso, la evolución de la poesía peruana. De este modo, al exponer estas redes interactivas que corresponden al proceso natural de la evolución se perfila otra categoría fundamental propia de dicha disciplina, la tradición. Ambas, trabajan y operan de forma complementaria, la primera (evolución) es la ruta para sistematizar a la segunda, para descubrir su naturaleza, modalidades y formas de materialización, que en función de los límites temporales son inacabables al formar parte de un estado vivo y en movimiento, esta es la tradición.

CAPÍTULO III

LA TRADICIÓN POÉTICA PERUANA

Una categoría como la tradición es parte funcional e importante dentro de la Historia de la Literatura, ya que es el medio por el cual se logra examinar el desenvolvimiento de una literatura a través del tiempo, desde su formación hasta la identificación de sus momentos de apogeo y madurez. No solo se limita a la literatura de un país o continente, implica un acercamiento diacrónico hacia los materiales (Maestro, 2014) que participan en la construcción discursiva: especies literarias, géneros, tópicos, y temas plasmados en las obras. En este marco, al realizar una investigación centrada en la tradición poética, se busca brindar un conocimiento más cercano y temporal del proceso de la poesía, permitiéndonos comprender sus características constates, con la finalidad de establecer, examinar e identificar series evolutivas de los esquemas constructivos del género poético en Perú. Por tanto, en el contexto del panorama de la poesía nacional, la tradición poética peruana en cuanto repertorio de las obras, interacción de paradigmas, formación de modelos creativos y espacio dialógico de estilos personales entabla

una relación continua e interactiva que admite el reconocimiento de la naturaleza tensional presente en la poesía, la cual es fundamental para sistematizarla bajo una sola unidad integrativa. Donde a partir de esta unidad sistémica se valore tanto su heterogeneidad y sus variaciones como un todo, en su conjunto, en vez de continuar las separaciones e individualizaciones (poesía andina, nikkei, escrita por mujeres, afroperuana, etcétera) que incrementan la diseminación de la poesía peruana en grados tan dispersos, generándose una desorganización aguda. Es esta imagen la que impera en los estudios literarios en la actualidad, abriéndose más las brechas entre lo que es o no poesía peruana.

3.1 Generalidades y características

Teniendo en cuenta la diversidad materializable del género poético (oral, escrita, visual e impresa), se puede reparar en la importancia del procedimiento de composición de la variedad densa y extensa de todo aquello, sea de naturaleza endógeno o exógena que afecta al ser humano. Este hecho de por sí es revelador, porque exterioriza el carácter ficcional de este género, en cuanto proceso creativo y constructivo del poema a partir de su relación, interacción y experiencia con la realidad. Adicionalmente, destaca su universalidad, debido a que permite ampliar su dimensión frente a la arbitrariedad de los estudios literarios peruanos, para lograr subvertir o cuestionar las perspectivas heterogéneas de raíces homogenizantes, ya que estos fomentan la propagación de una multiplicidad de “tipos” o “sistemas” poéticos que confluyen al mismo tiempo dentro de una misma literatura nacional. Una de sus consecuencias directas es la asunción de particularidades e individualidades a modo de un aglomerado diferenciador, un grupo que encierra subordinación, omisión e incluso caos al cortar la ilación y relacionalidad en pro de la reafirmación de identidades, por eso el concepto de tradición se asume como un conocimiento saneado por completo, cuando en realidad implica todo un trabajo de años y una indagación continua:

La tradición poética peruana arranca de muy antiguo. Los cronistas consignan cánticos y oraciones prehispánicas y en el folklore perduran joyas de un delicado cancionero erótico y campesino, cuyas traducciones al español han influido en los poetas cultos desde los tiempos de Mariano Melgar. En la actualidad, el incremento de las versiones castellanas de la literatura autóctona, especialmente las debidas a José María Arguedas, están dejando una huella visible en la obra de los más jóvenes. Se trasmite, salvando los siglos, un tono. Precisamente el tono triste y sentimental a que aludimos. Este viene, pues, desde lejos, desde muy lejos. (Salazar Bondy, 1997, pp.6-7)

El panorama se torna complicado cuando este contexto comienza a afectar las investigaciones direccionadas hacia el área de la teoría e historia, pues una base para la elaboración de los postulados es la comprensión y decodificación de la literatura en sí, como un solo corpus, con la finalidad, tanto de registrar como rastrear su progreso, crecimiento, transformación e inquirir su interactividad con otras literaturas. En cambio, esta pluralidad de literaturas peruanas invisibiliza las redes de sus textualidades pertinentes a cada etapa, tiempo y espacio de cada autor con su obra. Razón por la cual, se plantea la poesía peruana como un solo y unitario género literario (avalado en los postulados sobre historia literaria de Vinogradov), a partir del cual se analiza e interpreta sus componentes y características de manera integral. Por consiguiente, argüimos que la tradición poética peruana se circunscribe en un marco cohesivo, así se trata del conocimiento sobre el pasado sincrónico e instructivo de la poesía durante el tiempo, cuya funcionalidad permite decodificar el intricado complejo de su génesis con el propósito de reparar con la mayor proximidad posibles los factores, hechos y estructuras de los escritores determinantes en la acción incesante de modificación y retroalimentación en que se encuentran sus obras. De esta suerte, obtener información coherente, correlacional con su realidad evolutiva en función de evaluar la situación o dinámica presente en la poesía con el objeto de elaborar proyecciones y exámenes decisivos para los futuros escenarios poéticos.

La tradición poética peruana es un complejo vivo, encierra e implica continuidad, tensión e historia; al tener en cuenta la pluralidad de variaciones literarias que coexisten entre sí, asimismo la tradición no se presenta ni desenrolla de manera lineal. A partir de esta definición y delimitación, se enumera sus siguientes características:

1. Contrastiva

Si agrupamos la naturaleza de la literatura peruana bajo la organización de un solo sistema literario variado e integral, en donde cohabitan directamente varios subsistemas, podemos observar que en el caso de la poesía hay un espacio en común, donde se manifiestan ya sea en diversos o simultáneos momentos diferentes escritores, tendencias, estilos, influencias y canales. A esto se le suma el gran pluriculturalismo arraigado en el país, con la solvencia suficiente para producir sus propios discursos a partir de su visión del mundo y de su lengua, tal es el caso de la poesía asháninca, quechua, aymara, entre otras. Estas particularidades suscitan un ambiente tenso en el grupo poético, acentuando diferencias que se manifiestan en el interior de las especificidades funcionales de la tradición, gracias a esta particularidad estos contrastes posibilitan tanto estructurar a la par de organizar las etapas álgidas (críticas) y cúspides que atraviesa la poesía peruana, de modo que podemos reconocer los motivos subyacentes en la construcción de una poética en distinción o relación con otra, también permite esclarecer los puntos repetitivos, es decir, la vigencia o no de tópicos, la extensión o redefinición de temas específicos. Dichos contrastes, no marcan un deslinde ni envuelven un rompimiento, en cambio, señalan el movimiento, la convivencia de los cambios en las obras de diferentes poetas en relación con los demás o la de un solo autor, según sea el caso.

2. Oscilante

La tradición poética peruana es oscilante, dado que al converger un tránsito contrastivo se erigen características y propiedades que se imponen una por encima de las demás. A la par de enfatizar la producción literaria de un poeta o grupos poéticos, esto en parte permite entender por qué hay una superposición de listados “oficiales” de obras representativas, que la crítica asume como parte de una tradición, no solo lírica. Aunque, por otra parte ayuda a hacer hincapié en los contrapuntos e hitos, por ejemplo, 1922 fue un año cúspide en la lírica contemporánea a causa de la publicación de *Trilce*, poemario representativo de César Vallejo tanto que estuvo en el centro de la atención académica con mucha fuerza, eclipsando no solo la aparición de obras posteriores, sino también aquellas que fueron publicadas ese mismo año como: *Polirritmos* de Juan Parra del Riego, *La linterna de Diógenes* de Alberto Guillen, y *Todo, todo es amor* de Luis Benjamín Cisneros (para más fechas de contrapunto y conocer el desenvolvimiento de las obras poéticas de los escritores del periodo contemporáneo véase el primer apartado de los anexos).

3. Cismática

Como organismo sistémico y conjuntivo, la tradición poética no se despliega de manera uniforme ni rectilínea, en principio porque mantiene relaciones concadenantes con los eventos socioculturales e históricos, por tanto subyacen ciertos grados de codependencia. A esto se suma, los acontecimientos que ocurren cuando aparece una obra y un autor desconcertante, situación que inevitablemente conlleva a un desplazamiento de aquel o aquella en la tradición, posicionándose por encima de la misma, pero sin perder sus vínculos. El rasgo cismático permite seleccionar grupos, segmentos autárquicos y ordenados de acuerdo con los intereses

académicos, a fin de estudiarlos en detenimiento, estas escisiones no llegan a trasgredir el sistema operativo de la tradición poética.

4. Modelizante

Hasta el momento se repara la preeminencia de cualidades en apariencia contradictorias y distantes, pero todas ellas en conjunto responden de modo consecuente a la lógica heterogénea que subyace en la poesía durante su diálogo con la tradición. En tal sentido, lo modelizante es aquel carácter manifestado a través del lenguaje poético, en el cual se constatan los niveles de vinculación e interrelación entre las diversas poéticas existentes. Pone en relieve una gama de estructuras que exponen el nexo comunicativo, relacional presente en los poemas en el transcurso del tiempo y la historia de la poesía del país. Por tanto, a la par de analizar el lenguaje desarrollado en la poesía peruana se identifican tres estructuras que terminan por sistematizar la tradición y su proceso evolutivo.

3.2 Las modelizaciones del lenguaje poético

El lenguaje es la materia prima de la Literatura, sin ella todo acto de creación resultaría, en esencia, imposible de realizar. Aún más cuando se habla del género poético, pues como bien arguye Cohen (1973) sin lenguaje no hay poesía. En atención a lo cual, es considerado el elemento desencadenante y operativo del discurso lírico, dentro del cual se despliega una sucesión de mecanismos que dotan de vida, identidad e intimismo a los poemas que, en el contexto de la poesía peruana se vuelve más intrincado al conglomerar y reflejar sus propias cualidades. En consecuencia, para evidenciar tanto la condición como el carácter de la tradición poética es necesario partir de la reflexión e identificación de las estructuras plasmadas durante el acto de realización del lenguaje en el poema, aquellas encierran en su expresividad una gradación de sentidos incesantes en el transcurso de los años. Por eso, pese a la aparición o

sucesión de paradigmas y estilos se va a revelar una gama relacional, significativa, una modelización del lenguaje focalizada en la correlación dialogante entre las poéticas pertenecientes —en este caso particular del estudio— a la etapa contemporánea de la poesía peruana, en ella se distinguen tres modelizaciones: la esteticista, situada en los años 30 hasta los 50, la identitaria, transversal a lo largo del periodo, por último, la referencial, que comprende los años 60 hasta los 80.

3.2.1 La modelización esteticista

Cuando nos referimos a la modelización esteticista del lenguaje poético, se debe tener en cuentas dos consideraciones esenciales. Una que comunica a la par de revelar el lazo de una gama significativa común en las poéticas del período contemporáneo. También, al tratarse de una coexistencia e interrelacionalidad con varias poéticas, algunas van a sobresalir o ser dominantes por encima de otras, sin conllevar a un distanciamiento ni mucho menos a una independencia, se trata de un movimiento con graduaciones vinculantes entre sí. Por eso, en los primeros 50 años de la poesía peruana predomina la modelización esteticista. En segundo lugar, el término esteticista está encierra a las estrategias, mecanismos, entre otros recursos que exaltan la cualidad maleable y moldeable del lenguaje, sea complementado por modelos de estrofas, rimas, imágenes, metro, etcétera. El poeta se preocupa por materializar un discurso fino, exquisito donde se valore el grado de conocimiento y preparación de los escritores en acción con sus obras, mientras entabla una conexión cercana con el poema, conque no es un cuidado o representación estética vana ni vacía, ya que muchos de los poemas exponen un intimismo cuestionador y común a todo ser humano, aparte de trabajar temas universales como la tristeza, el dolor, la muerte. De modo que, para aprehender con mayor precisión su desplazamiento procedemos a examinarla a partir de sus dos manifestaciones básicas (densidad metafórica y plasticidad introspectiva), vale señalar que para la selección de los siguientes

poemas, hemos seguido y respetado un criterio sincrónico, al igual que en el capítulo anterior, de manera que sea más observable el desenvolvimiento de las modelizaciones.

a) Densidad metafórica

Entendemos la metáfora como una estrategia del lenguaje poético, cuya tarea es desplegar los mecanismos de plasticidad con el propósito de romper las barreras del código lingüístico, a partir del empleo de distintos principios de relacionalidad, comparación, equivalencia, analogía y semejanza. Conjuntamente, admite en su composición la acoplación de un tejido intranominal donde confluyen una profundidad de sentidos junto a la interiorización de perspectivas, vivencias e ideas, tal como se muestra en este poema de Martín Adán (1908-1985):

Nací en una ciudad, y no sé ver el campo.

Me he ahorrado el pecado de desear que fuera mío.

En cambio deseo el cielo.

Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico.

Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no
son tintas alemanes.

70 Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina,
casi nada hombre.

No estoy muy convencido de mi humanidad; no quiero
ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso
de la policía.

Ahora en las calles hay un poco de sol.

No sé quién se lo ha llevado, qué mal hombre, dejando

manchas en el suelo como un animal degollado.

Pasa un perrito cojo —he aquí la única compasión, la

única caridad, el único amor de que soy capaz.

80 Los perros no tienen Lenin, y esto les garantiza una vida

humana pero verdadera.

Andar por las calles como los hombres de Pío Baroja

—(todos un poco perros) —.

Mascar huesos como los poetas de Murger, pero con

85 serenidad.

Pero los hombres tienes posvida.

Por eso dedican su vida al amor del prójimo.

El dinero lo hacen para el tiempo inútil, el tiempo

vacío ... (Adán, 1980, p.12)

Estos versos que forman parte de “Poemas de underwood”, encontramos dos metáforas *in absentia* o pura, dominantes. Se dispone una identificación y relación yuxtapuesta entre perro con el hombre, pese a su carga nominal diferente en los versos son equitativas, en un grado de interdependencia que conforme el desarrollo del poema se intensifica cada vez al punto de devenir en una sola existencia. A partir del verso 78 hasta el 89, con progresión la voz poética despliega un proceso de reidentificación junto a un sentimiento de compasión que despierta en él la representación de un perrito herido (cojo), cuyo padecimiento repercute con intensidad en

el sujeto. Así, comienza a meditar, por medio de la comparación entre hombre/perro, este no se somete a ideologías ni políticas (Lenin), puede disfrutar de los placeres de la vida, sin egoísmos ni trifulcas (Murger) o continuar su andar pese a ser consciente de la insatisfacción de la realidad y la verdad (Baroja):

90 Diógenes es un mito —la humanización del perro.

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente

perros. Los pequeños hombres quieren ser com-

pletamente grandes hombres, millonarios, a veces dioses.

Pero estas cosas deben decirse en voz baja —siento miedo

95 de oírme a mí mismo.

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera

que ensaya las grandes felicidades.

Pero la felicidad no basta a ser feliz.

El mundo está demasiado feo, y no hay manera de

100 embellecerlo. (pp.12-13)

Si solo el texto concluyera conque el perro es mejor que el humano, estaríamos ante una metáfora lineal, con una relacionalidad directa y derivativa, pero cuando se presenta una densidad metafórica implica vehemencia e ímpetu, hay tanto capas como grados dentro de las metáforas perro-hombre. En el verso noventa, la transición entre ambos está en una penúltima fase al adjudicarse rasgos humanos, reafirmado con la referencia a Diógenes. En tanto, aquel con la competencia de lidiar, aceptar y asumir de buena manera la vida, así aquellos hombres capaces de comprenderla desean un cambio dentro de sí “el anhelo que tienen los grandes

hombres de ser completamente perros” (v.90-91). A diferencia, de los más débiles e indiferentes (pequeños hombres) que se dejan atrapar por la apariencia, banalidad y vacuidad de esta horrorosa realidad que habitan.

La voz poética al delimitarse como “hombre cualquiera” acepta, por un lado, sus limitaciones (imposibilidad de ser completamente perro), pero por otro, alcanza un estado de consciencia ardua permitiéndole descifrar la imagen del perro y la depreciación del hombre, al tiempo de sus esferas sociales, la poesía, la belleza o la felicidad. Por tanto, el perro no es el animal doméstico ni la bestia cuadrúpeda sujeta a los múltiples correlatos de la sociedad, es un ser libre, con sabiduría sobre su entorno, pues conoce sus verdades aceptándolas sin problema alguno, sea oscura, injusta, buena o mala, se mantiene imperturbable, casi estoico. Otro vanguardista coetáneo a Martín fue Enrique Peña (1904-1988), ambos pese a ser grandes modelos del vanguardismo tienen y crean sus propios temas que conforman su estilo individual, sin distanciarse de la tradición de la cual son parte. Esto se verifica por las correlaciones discursivas, en su caso la densidad metafórica aborda elementos de la naturaleza:

20

En esta soledad, en esta dulce alegría de soledad, un
animal que muerde nieblas, que está contento de sus re-
cuerdos.

Una mano en el aire dibuja flores y crecen, crecen como
5 espumas de oro.

A la orilla de este sueño llegan los peces de los mares
antiguos, constelados de topacios.

En esta soledad nazco y envejezco; tengo mil años y me
piso las barbas.

- 10 Rabia de gorila salvaje, clavo mis garras en las paredes
de tu ausencia. (Peña, 1977, p. 88)

En los primeros once versos la soledad es el hilo conductor, a medida que ella crece cuaja en el sujeto, lo deforma, haciéndole incurrir en comportamientos extremos. La densidad de la metáfora emana baja tres medios: el de la intensificación “Un mano en el aire dibuja flores y crecen, crecen como espumas de oro”, la catacrexis junto a la enumeración de imágenes naturales (flores, niebla, peces, topacio) se anudan en un clima asfixiante que sobrepasa al yo lírico, al punto de sembrar en él la duda de estar ante una realidad tan abrazadora o estar en un sueño con tintes surrealistas, donde tiempo y espacio crecen raudamente conforme conserva su lucidez. Luego, está el plano de la delimitación que lo amarra hacia una racionalidad, sin perder su lado sensible, acercándolo cada vez a la autorreflexión, por tanto, es capaz de recibir la soledad en él, así como el tiempo en su cuerpo “En esta soledad nazco y envejezco; tengo mil años y me piso las barbas”. Por último, está la animalización, resignado a la soledad todavía no es capaz de asimilar esta situación inevitable por eso lucha, resiste en su afán por suplir una ausencia. A pesar de ser poco a poco consumido, se mantiene lúcido:

Me curvo como un animal de museos, con escamas,
sin sexo, asqueroso.

En esta soledad me arrastro y dejo babas.

En esta soledad, a veces soy, también, un trébol, un hilo

- 15 de lluvia.

Pienso en el rapto de la luna por los ángeles bárbaros.

O en los ojos asombrados de la anunciación.

Yo desespero amigos de esta soledad. Yo estoy conten-

to amigos de esta soledad. (p. 88)

En estas últimos versos hay una oscilación entre desesperación y admisión de la soledad en él, para consigo, para con lo que le rodea. Fluctúa una efusión de sentimientos e ideas que lo llevan a interiorizarse con fuerza, lo que lo lleva a contemplar su mundo, la situación en que se encuentra sabe la imposibilidad de escapar. Motivo por el cual, a veces se siente un animal, otras es fragilidad, un ente sensitivo e inquisitivo de su situación, sobre los objetos, de dónde vienen o qué son, sin olvidar este abandono inevitable, aunque fundamental para su existencia, que a ratos lo desespera, y otros lo alegra al saberlo, al ser por completo mediante la soledad. Igualmente, en el siguiente poema “Yo velador” de Javier Sologuren (1921-2004) se encuentra esta estructura:

Yo, Velador,

me confieso a ti,

Noche,

bajo mi lámpara

5 (Tú conmigo)

Yo, Velador,
me confieso a ti,

Lámpara,
bajo la noche,

10 (Tú conmigo).

(Sologuren, 2004, p. 176)

Marcado desde el inicio, el yo poético se perfila bajo la imagen del velador, un atento y vigilante sujeto que exterioriza meditativamente su existencia. En virtud de ello, ambos, noche/lámpara son la metaforización de los estados críticos del individuo, esta permutación que por momentos le brinda estabilidad, lucidez (lámpara), otros lo hacen cuestionar, alterar hasta desequilibrarse (noche). De ahí, la concurrencia de las metáforas orientacionales. La acción de contemplación no se enmarca solo en cuestiones del individuo, también envuelve su habilidad creadora:

Yo, Velador,
me confieso en ti,
Página,
bajo mi frente blanca

15 (Tú conmigo)

Yo, Velador,
me confieso a ti,
Sueño,

criatura mía,
 20 remota,
 bajo la noche,
 la lámpara
 la página blanca...
 (Conmigo tú,
 25 por siempre). (Ibid.)

Las estrofas finales terminan por completar la idea detrás del tú. Ya se ha dejado en segundo plano lo correspondiente a las dimensionalidades de la conducta, ahora el centro de vigilancia se da en la problemática de la incompletitud y lo inefable, el protagonista puede fabricar sueños, criaturas, incluso realidades porque tiene la protestad de manipular la página blanca según sus preferencias, aunque en tiempos de pesadumbre se da cuenta que habrá un espacio, un vacío imposible de llenar, que no se puede siquiera decir, solo se siente y percibe. Es cuando se encuentra con la limitación e imposibilidad expresiva, tan natural como inherente en todos los seres humanos. Con la materialización de la densidad metafórica el lenguaje del poema desencadena capa, tras capa de sentidos, sensaciones y perspectivas que conformen a la aprehensión de cada una de ellas nos acercamos a una interpretación más integral e intensa en el texto, esto también se advierte en “Describo el invierno” de Sebastián Salazar Bondy:

A José Miguel Oviedo

Conozco bien estos pesados guantes de albayalde
 porque ante vi su rastro
 cubrir otros día de lujuria y beatitud,

la rauda pareja de lobos

5 de cuyo lecho nacen como quejidos o espasmos

humedades, virus, toses.

Sé cómo el tiempo cose sus lentejuelas,

en la loca ropa de ayer,

cómo se agrietan sombras de muebles y paredes,

10 cómo el corazón se encharca y lentamente

trae un recuerdo desde la antigüedad.

Repito mi historia en el duro piano de invierno:

mi sangre es toda blanca

cuando las brumas de junio en los parques

15 tuercen el cuello al cisne de la fecundación.

(Salazar, 1965, p. 22)

Al evocar y describir el invierno, nos adentramos hacia representaciones fuertes que bordean la crudeza porque establecen un ambiente agreste, donde incluso la naturaleza lastima a las personas, en el transcurso de la desnudez de sus más recónditos vicios y conductas en la sociedad día a día. La dureza de este invierno pone al descubierto la pesadez del tiempo a la par de la vulnerabilidad de los hombres frente a ella, sin la posibilidad de escaparse “sé cómo el tiempo cose sus lentejuelas en la loca ropa de ayer” (v. 7-8), esto conduce a la develación de la miseria. Es la impiedad latente e ineludible, se torna más agresiva en temporadas aciagas, degradando aquello que se encuentra a su paso sea vivo o no. Asimismo, uno de los mecanismos

más empleados durante la construcción poética es la relación discordante de corte analógico, tal es el caso de “Metamorfosis” escrito por Alejandro Romualdo:

El toro en buey. El buey es instrumento.

El dios en cisne. El cisne en energía.

El río en mar. El mar en joyería.

El lamento el dolor. La voz en viento.

5 La muerte en fuego. El fuego en nacimiento.

El hombre en dios. El dios en agonía.

El llanto en pan. El pan en alegría.

El vino en agua. El agua en alimento. (Romualdo, 1986, pp. 68-69)

En estas dos estrofas iniciales las múltiples metáforas y sus imágenes tienen la función de explicarnos la transición entre materia, objeto y ser hacia una fase superior, una evolución que puede ser positiva o negativa, a manera de modelos. De ellos, se resalta el trance de hombre a Dios; ese ferviente deseo humano ilustrado a lo largo de la historia de la civilización por la divinidad, mas aquí se muestra su contraparte, a pesar de los rasgos divinos que pueden ser mejores a las limitaciones de los hombres hay algo inherente en este último para siempre, el dolor. En adición, se acentúa la ciclicidad de la existencia, llena de complementariedad y contradicciones, en otras palabras, se es o no, se siente y no:

Verás sobre la tierra o sobre el cielo,

10 romper con alas duras el macizo

aire de amor que Amor hizo a tu vuelo.

La misma voz que ordena, desordena.

El mismo amor que te hizo, te deshizo.

Y el hombre es lucha. Y en la lucha pena. (p. 69)

Se adentra mucho más a esta duplicidad que convive en los hechos, cosas o personas, ahora se trata de los efectos que se atan e hilvanan en cada acción. Así, alguien que en principio fue calma, paz para otro, también, puede ser destrucción en un solo instante tal como sucede con el amor lo bueno/malo en un solo y mismo sentimiento. Al tener la libertad de escoger su camino, edifica su destino, por ello, al optar por la impasibilidad, la lucha acepta su consecuencia, la tristeza, pues al fin y al cabo toda acción tiene una reacción.

Hasta ahora, esta selección de poemas además de incidir en la dimensionalidad del uso del lenguaje se preocupa por mantener una armonía en el esquema de los versos. Aquí, elementos como la estrofa, el ritmo y la rima adquieren igual relevancia para la composición de las palabras, asimismo, la atención de ambas dimensiones es sustancial para el procedimiento del análisis interpretativo (Greimas, 1976). Aquellas particularidades también son plasmadas con singularidad maestría en este texto de Juan Gonzalo Rose (1928-1983):

Letanía del solitario

Cada tarde te pierdo,

como se pierde el tiempo,

o la esperanza.

Cada tarde,

5 definitivamente,

te pierdo

como se pierde la paciencia.

Cada tarde

dices no.

10 Mueves la cabeza y dices no.

Mueves la tierra y dices no.

No mueves los labios y tu silencio dice no.

Infatigablemente,

cada tarde,

15 mi café solitario obscurece el planeta (Rose, 2007, p. 77)

El hablante lírico despliega un soliloquio, cuyo *leitmotiv* es la pérdida (ausencia) de una persona muy querida. Al inicio, su falta trae como resultado el razonamiento acerca de lo mensurable que puede llegar a ser la realidad, verbigracia el tiempo transcurrido y destinado para ser utilizado de una manera en particular, jamás volverá. Los sentimientos, los objetos e incluso lo abstracto no son renovables, se pierden una vez destinados a un fin en particular; esta insistencia malsana reflejada con claridad en el paratexto, lentamente lo conduce a la agonía, a un sufrimiento que es la expresión directa de la incapacidad (terquedad) por asumir la fugacidad que habita en la vida, sumado al no saber lidiar con el abandono, ocasionan el desborde de su dolor, pues se siente más solo que nunca, peor aún, no sabe que tiene a esa soledad como su compañera perpetua.

b) Plasticidad introspectiva

Consiste en la exacerbación vívida del individuo en el discurso, donde su experiencia o ideología (postura), según sea la naturaleza del poema se localiza en primer plano y es enfatizada aún más a través del empleo de figuras, juegos de palabras, sonidos, sinestesia, entre otros elementos que en conjunto resaltan las vivencias del sujeto, cuya marca de voz no excluye a otras personas gramaticales. Se consolida un intimismo fuerte e intenso vigorizado con la moldeabilidad del lenguaje apoyado en la efusión, en su capacidad de ser manipulable adquiriendo diversos sentidos, dimensiones y extensiones. En suma, la plasticidad de las palabras en el discurso poético. Es común que la plasticidad introspectiva sea articulada en primera persona con un hablante lírico como protagonista, mas no excluye la intervención de otras personas bajo una voz colectiva, por ejemplo. El siguiente poema sin título de Adán se encuentra dentro de la primera situación:

Sí, yo vengo a vivir a cada cosa, y vivo.

Yo vivo como el aire, que se está a cada cosa.

Vivo con el color con que la mariposa

Vuela o el ventarrón de la cuerna del chivo.

5 Vivir me es agitarme, y por esto lo escribo,

Para que quede algo ... como el perro que hoza

Interminablemente, como en dios o en su esposa,

Como buscando el propio hueso de que es cautivo.

Sí, vivir... me lo vivo y por esto me muero.

10 Y hay un poco de día en la ventana y gimo,

Porque en ello me topo con lo eterno que quiero.

¡Eterno de centímetros cuadrados y que infierno! ...

¡Eterno de mi gesto con que bramo y me eximo! ...

¡Eterno yo, que vivo y, muriendo, me espero! ... (Adán, 1980, p. 404)

Las dos primeras partes del soneto perfilan el sentir del hablante lírico, que conforme se presentan los subsiguientes versos se degrada la idea que tiene de sí. Ahora bien, vemos como empieza por celebrar el acto de la vida, le da la sensación de libertad sin barreras hasta el punto de tener la potencia suficiente de vitalizar cosas u objetos que lo rodean, pero el incesante ritmo derivado de aquel comienza a mellar su estabilidad. Se da paso a la fugacidad de la existencia avivada por la progresiva cosificación de la vida, esto se traduce en un desgaste anímico, evidenciado en el uso reiterado de la comparación con el perro, el hueso y Dios. El ambiente termina por llevarlo a una inquisición introspectiva del yo poético, sumergiéndolo en la incertidumbre, esto continua en las posteriores estrofas, aunque ahora se torna en un soliloquio. Es en este momento cuando aparece el contrapunto, la polaridad negativa de la vida, la muerte, ella se revela a manera de una parte indivisible e inevitable, su carga ejerce presión en la perspectiva “Sí, vivir...me lo vivo y por esto me muero” (v. 9) convirtiéndose en un dolor efervescente (gimo, me eximo). La idea sobre la eternidad asume el sentido de marasmo, al parecerle interminable el tiempo de seguir viviendo, de su vida, solo le queda aguardar su fin. La exageración metafórica o catacrexis se da a conocer en la exasperación del sujeto:

VII

Así yo voy caminando,
 a tías hermano, a tías
 en esta noche sombría
 que nunca acaba.

5 Manos que pudieron ser
 en esta hora acariciadas,
 crispándose están de angustia
 en la noche larga. (Peña, 1977, p. 29)

En este texto de Peña Barrenechea, se deja de lado los ornamentos y el histrionismo del paradigma vanguardista para dar paso a un lenguaje sencillo, aunque intenso donde tenemos a un locutor que entabla una comunicación con su hermano, así le manifiesta un sinsabor, una incompletitud que lo perturba. Primero, se presume que el medio es el causante de esto, ya que es descrito de manera agreste, sin embargo esta posibilidad queda en segundo lugar al centrarse en el cuerpo mediante la presión ejercida por la sinécdoque. En atención a lo cual, el locutor apela a lo patético a presenciar y entender una descomposición que trasciende al cuerpo, mientras vulnera su alma. La pesadumbre se asoma casi al instante en el que la presencia de la noche se esparce, haciéndole caer en una crisis nerviosa:

¡Ah, no atino a palpar nada!

10 Y cuando al fin doy un grito
 de alegría, me convenzo

que me he palpado a mí mismo,

a mí, que estoy de regreso.

Dos yo, doble eternidad:

15 uno, alma mía, que viene,

y otro, alma mía, que va. (p. 29)

El individuo se está desatando, es incapaz de sentir, lastimándolo más, tanto que se expresa con vehemencia, grita en su intento por comprobar si fehacientemente está sucediéndole esto, la depreciación de sí mismo. Se encuentra con un efecto espejo, se halla a sí mismo, el re-encontrarse deviene en la ciclicidad de la vida impuesta en cada persona, sin poder eludirlo. Aparece esta dualidad perpetua (alma/consciencia), la primera está dentro del imaginario en lo eviterno, por ende, no lo desampara, en cambio, la otra es frágil, plausible de desaparecer en el tiempo. La plasticidad concentra el lado más sensible e inestable del ser humano:

aquí estoy

inmóvil

oculto aun

para mí mismo

5 sumido

en mi interior

desconocido

pero mirando

por dónde

10 van mis deseos
 mis pasos
 y tus pasos
 dónde suenan
 por qué espacios

15 se acuerdan
 o se alejan
 dónde te encuentro
 o te pierdo

[*los caminos*].

(Sologuren, 2004, p. 200)

Se conforma una voz masculina definida que cavila sobre su condición, se ha disgregado del mundo. Hay rasgos de inestabilidad posicionados por encima de la voz lírica, advirtiéndose en la *dispositio* del poema, se subvierten los estándares gramaticales no hay comas, puntos, ni pausas, conque se arma un medio voluble tanto en la forma con el fondo del texto. No obstante, a diferencia de los anteriores poemas aquí se nombra a un segundo sujeto, pese a estar sumergido e inmerso en su interioridad hay un anhelo por no desprenderse de él o ella, de seguir atado a este individuo. Al estar refugiado en su interior, no es gratuita la imposibilidad de conocerse, mas no lo afecta por eso todavía mantiene su atención en dos cuestiones: descifrar el sentido escondido detrás de su comportamiento, qué lo motiva a hacer o no algo, esto sin desviarse de su objetivo por mantener una relación con la persona, comprobar si aún queda vínculo entre ambos o es que lo ignoto se encarga de seguir rompiendo los nudos que alguna vez los unieron con firmeza. Por otro lado, dentro de esta estructura se acentúa la polaridad o

confrontación de elementos, muchos de los cuales cruzan la frontera de lo armónico —en el sentido ortodoxo del término— mostrando el de la miseria:

Close up

Me pongo en pie vacilante,

sufro un eclipse de suicida.

Algo en mi pecho pudrióse, algo,

lodazal o cisne, fermentó al soñarlo.

5 ¿Fui madriguera o ápice? ¿Algo
 como una polvorienta digestión
 descifró mi persona impersonal?
 Claustro es la calle, secreta

 mofa la acidulada aurora,
 10 negra piedra la luz en mi ventana.

Zozobra cuando mis hélices giran

y sin tenerlo pierdo el día. (Salazar, 1965, p. 10)

El paratexto nos anticipa el hilo conductor de estos versos pertenecientes a Salazar Bondy, el sustantivo en inglés *close up* denota el acercamiento íntimo y examinador sobre algo o alguien introspectivamente. Desde el comienzo, el yo lírico está inquieto, consumido por el desencanto; es un ser capaz de causarse daño motivado por el cansancio, tanto de sus emociones

como de su alma, lamenta con hondura este quiebre que lo carcome y conduce a subestimarse al punto de cosificarse. Esta acción es clave, inclusive trastoca la disposición en el poema, porque el hemistiquio del quinto verso exaspera la deploración antropológica “Fui madriguera o ápice? ¿Algo/...” . Asimismo, los adjetivos están en una función patética (impersonal, negra, acidulada) conformando el campo semántico de la desolación. La situación es tan densa en el hablante que pierde la noción del espacio.

En la plasticidad introspectiva, además puede asomarse una atmósfera eufórica, no es limitante, tampoco estática:

A puro pulso

El cauce, el agua, la corriente, el río,
 el reflejo, la luz, el rayo ardiente,
 la llama, el fuego, el sol incandescente,
 la órbita, el espacio y el vacío.

5 Si llegar por el cauce al desvarío
 es alcanzar el límite luciente,
 hay que subir, crecer en el torrente
 y llegar por el agua hasta el rocío.
 Perfectamente pájaro es mi vuelo.

10 Profundamente barro, mi escultura.
 Terriblemente cauce, mi deshielo.

¡Baje el dolor y cave sepultura!

¡Surja placer y ruede por el suelo!

¡Crezca el amor y hosáneme la altura! (Romualdo, 1986, p. 65)

A diferencia del poema de Sologuren, donde la desorganización de los versos se correlaciona con el contexto temático e íntimo disfórico, aquí Romualdo nos introduce a un poema muy estilizado, tanto en sus palabras como en la disposición de los versos, es un soneto con rima consonante (ABBA ABBA CDC CCD). El texto evoca un ambiente ecuánime, bondadoso, que al entablar un nexos con el locutor interviene en su desenvolvimiento diario, quien es consciente del lado indómito propio de ella, pero la acepta y transforma en un soporte esperanzador “Si llegar por el cauce al desvarío/ es alcanzar el límite luciente, /hay que subir, crecer en el torrente” (v. 5-7). Las metáforas naturales (pájaro, río, cause) remarcan la integración de la esperanza, una luminosidad en la vida de los hombres y las mujeres dadora de vitalidad, de esta manera se da paso a un paralelismo entre ambos “Perfectamente pájaro es mi vuelo /Profundamente barro, mi escultura/Terriblemente cauce, mi deshielo” (v.9-11). Claro que esta no nos lleva hacia su idealización, se tiene en cuenta la fragilidad, la debilidad incrustada en las personas, pero se puede controlar, se puede transformar y expresar su belleza empática.

El terceto final brinda un mensaje de batalla y fe. El dolor es irrecusable, el placer transitorio y el amor alcanzable, por ello nos dice el hablante que podemos mantenernos fuertes, con vida ante el ritmo variante del destino. Si con Romualdo, los elementos de la naturaleza adquieren un rol imperativo activo y decisivo, en el siguiente poema de Rose, el destinatario es el origen del discurso:

Cadena de luz

No debería hablarte de estas cosas.

Debería decirte:

La mañana es bella.

La tarde es bella.

5 La noche es bella.

Y al escucharme,

tú sonreirías;

y al verte sonreír,

mi propio corazón sonreiría.

10 Y al vernos sonreír

acaso hasta la vida también sonreiría ... (Rose, 2007, p. 72)

Al inicio, señalamos que la plasticidad introspectiva no engloba tan solo a la primera persona o a un protagonista decretado, aquí vemos como el hablante lírico entabla comunicación con otra persona, a quien se dirige hasta el último verso. Hay eventos y circunstancias en el devenir que son desventurados, propios de los individuos, aunque en vez de ahogarse o discurrirse hacia monólogos con tonalidades existenciales, el sujeto poético se hace cargo de ella de modo frontal. A partir de esto, opta por decirle a su destinatario que la belleza es omnipresente, se le puede apreciar por los contrastes de la sociedad, el objetivo es impresionarlo con el poder de las palabras hasta transformarla en una verdad factible, viva y

palpable, donde la felicidad de alguien sea la de otro y viceversa. Así, ambos arman la posibilidad de ser felices, sin tormentos ni divagaciones, simplemente siendo.

3.2.2 Modelización referencial (60-80)

Es la antípoda de la modelización esteticista, en ese aspecto se recalca e impone el valor del contenido y el tema por encima de los otros aspectos del discurso poético, como resultado de esta desproporción la narratividad de los hechos toma el papel operativo. Razón por la cual, predomina una función comunicativa que desenvuelve una linealidad dentro del poema, tal es el caso del poema “Jugueteando” de Mariela Dreyfus:

No importa la sangre si deslizas tu mano en

mi humedad

y luego la secas en el pasto y en este pasto yo seco

los restos de tu semen

5 en mi mano larga y sin uñas.

Y la respiración se nos acaba, no te ahogues

tengo miedo de tus costillas y de lo que viene después

alguien se destrozará, alguien se destrozará

esta es la danza de los muertos en noviembre

10 lames mis senos/beso tu pene/ ya no soportas

alguien se parará sobre el otro y lo aplastará

seguirá su olor como un ciego entre los basurales

gritará en las noches cuando no pueda dormir de
 puro arrecho
 15 después de la destreza para jugar con cierres y
 botones
 alguien se quedará extrañando un poco de piel entre
 los dedos
 un poco de vellos, de mordiscos, de sudor
 20 no quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista
 no quiero ser quien se entregue a tu sombra como
 una puta sin suerte.

Amante, amante, este juego nos quema. (Dreyfus, 1984, p. 10)

Se deja de lado las imágenes armónicas y estilísticas del lenguaje, que junto a la dinámica de los versos libres, sin rimas hacen hincapié en el sentido directo, coloquial de las palabras, incluso algunas veces denotativo “lames mis senos/beso tu pene...” (v.10).

Se incorporan conceptos y nociones cotidianas sin incidir en las gamas de sentidos, no obstante, la característica más resaltante es la secuencialidad articulada en la estructura de los versos a modo de una narración. Así, somos testigos de la experiencia sexual por medio de la voz de un sujeto poético femenino, ella mediante la exaltación celebrativa de los cuerpos —de ambos amantes— exhibe el lado vulnerable que palpita en la condición del amante. Por ello, se genera en la mujer luego del encuentro sexual, un miedo creciente que la lleva a cuestionar los mecanismos de poder subyacentes en el sexo, su temor reside en perder su autonomía e

independencia, pues no quiere ser dominada. Sin embargo, sabe que en este encuentro íntimo de dos personas, siempre uno de los involucrados va a ser subyugado tarde o temprano.

Estos rasgos son preponderantes en los años 70 y 80, durante esa época muchos de los textos trabajan y desembocan en la urgencia por describir vivencialmente lo que les ocurre, se trata de una poética de la experiencia iniciada ya en los años 60, a raíz del protagonismo sociopolítico que lentamente se impregna en la realidad literaria del país.

3.2.3 Modelización identitaria (transversal)

La preocupación por definirse, saber con certeza quiénes somos y comprender el papel de la historia en la concepción del individuo son indispensables al momento de la construcción de estos discursos. A lo cual se adhiere de manera concomitante los rasgos que sujetan a la persona con su realidad, tanto social como individualmente. En el caso peruano, esto se complica debido a los rezagos de la conquista española, sumado a la inestabilidad por concertar la dilatada diversidad de muchas culturas, cada una de ellas con sus propias costumbres y visión del mundo, en el siguiente texto de Valle Goicochea, por ejemplo, predomina la andina:

5

Se quejaba

de un terrible dolor de diente la Quequita.

Mi papá le dio un remedio blanco. Nada.

Doña Dionisia que estaba de visita

5 recetó no sé qué bebida, sin efecto.

La Rarra buscaba mientras tanto

fruto de hierbamora.

Trajo, lo absorbió la Queca,

estornudó al vuelo

10 y también al vuelo se quedó dormida.

¡Si esta Rarra quién creyera,

es tan buena cocinera como médica! (Valle Goicochea, 1974, p. 29)

La cotidianidad está impregnada en todos los versos, además en el lenguaje está marcado por aspectos culturales comunes del habla de la sierra, el uso de artículos junto a los nombres propios y diminutivos (La Rarra, Quequita). Lo identitario se advierte en el desarrollo de la idiosincrasia, el yo lírico se preocupa por el dolor de su adorada Quequita, ella padece de dolor de dientes, ha tomado medicina para aliviar su malestar, pero no le ayuda, este es el momento cuando aparece La Rarra, mujer andina, que tiene grandes conocimientos sobre naturaleza y la tierra, gracias a la sabiduría de sus antepasados. Ella tiene la facultad de escoger y saber cuáles son las hierbas indicadas para aliviar un padecimiento específico, se muestra la importancia del conocimiento ancestral y la relación equitativa entre la naturaleza con el ser humano. La modelización identitaria es parte de la problemática arraigada en la sociedad peruana, que a nivel expresivo desenvuelve y alberga las tribulaciones de los hombres y mujeres. Por eso, son reiterantes los asuntos relacionados a la fragmentación del individuo, la insistencia en autodefinirse y el empleo de otros códigos lingüísticos. De ahí que, no corresponda a un momento único ni fijo, se desplaza alrededor de toda la poesía peruana, a diferencia de las otras dos modelizaciones que son estables.

3.3 Ruptura y tradición: El caso de los poetas trascendentales

La tradición poética no es un marco esquemático adherido inmodificablemente a las poéticas, tampoco una marca por la que deben desplazarse con rigidez todas las obras, una interpretación de este tipo resulta inadmisible e incorrecta, ya que se estudia una categoría viva, en movimiento, con fuerzas centrífugas dialogantes con la realidad literaria nacional en que se enmarcan las obras, por esta razón debemos tener en cuenta que la noción de ruptura no es ajena a ella:

Por otra parte, el concepto "tradición" posee semas comunes a otros términos posibles, como "transmisión", "preservación", "canonización"; a su vez, "ruptura" ocupa el lugar que también podrían haber obtenido nociones como "revuelta", "revolución", "subversión". De esa forma, ambos rubros estarían en condiciones de remitir a términos más fuertes, cargados de implicaciones más graves, y ella puede suponer que Paz habría buscado no solo una síntesis y una convulsa cohabitación de opuestos, sino asimismo una relativa atenuación de las consecuencias de la formula, acaso porque así esta podría abarcar un mayor número de fenómenos, al volverse menos específica. (Vital, 1998, p. 424.)

Al respecto, la poesía peruana no es ni debe estar exenta de este axioma, sobre todo cuando alberga dentro de sí una gama variable de subsistemas, cada uno con sus propias naturalidades e isotopías congruentes con su acervo cultural sin alejarse de sistema del cual forman parte. A partir de este panorama, la ruptura corresponde a los escritores cuyas obras transcurren por la naturaleza y características de la tradición poética peruana: las tres modelizaciones, sus rasgos principales (oscilante, contrastivo, cismática y modelizante) de modo cohesivo e interrumpidamente con una persistencia desbordante, tanto que poco a poco se posicionan más allá de las estructuras de la tradición, sin distanciarse, puesto que conservan sus cimientos evolutivos mientras envuelven rasgos de trascendencia distintiva. Una creatividad que rompe los modelos conocidos e impone los propios, uno de los escritores más reconocidos y trascendentales fue César Vallejo, sus obras cruzan con facilidad por cada una de las series,

y estructuras de la tradición poética, no obstante, existen otros paradigmas igual que importantes, nos referimos a la poesía de Javier Sologuren y a la de Alejandro Romualdo.

3.3.1 Alejandro Romualdo

Escritor, pintor y ensayista miembro de la Generación del 50, su poesía ha sido clasificada bajo la rúbrica de social, una de las dos tendencias impuestas con ligereza a la producción lírica de esos años. De acuerdo con esta lógica, en la poesía pura hay una dominancia de la artificialidad de las figuras y un cuidado estilístico exhaustivo, mientras que la poesía social como señala su nombre se centra en temas de preocupación nacional, por ende descuida el carácter formal del poema y del lenguaje. Esta arbitrariedad polarizada solo ha sido útil para esquematizar y enmarcar a los poetas, a modo de ejemplo, un escritor como Jorge Eduardo Eielson solo es un purista, cuando en una revisión a profundidad de sus obras se repara como sus poemas con dinamismo se trasladan e interrelacionan con distintos elementos de la tradición, por tanto no se encierra dentro de una clasificación. Al igual que su coetáneo, la poesía de Romualdo Valle impacta en la tradición poética:

EL CUERPO QUE TU ILUMINAS

Porque eres como el sol de los ciegos, Poesía,

profunda y terrible luz que adoro diariamente.

Mis ojos se quemán como los ojos de las estatuas

mi corazón padece como una vaso de vino en un armario.

5 Tú eres un puente de agonía, un mar animado

de agua viva y palpitante. Tú te alzas y brillas:

yo giro alrededor de ti; alta y pura te miro

como los perros a la luna, como un semáforo para morir.

¡Oh Poesía incesante, mi buitre cotidiano,

10 me tocó servirte en el reparto de sufrimientos:

como un niño exploraba las tierras pálidas del sol.

¡Oh Poderosa! Yo soy para ti uno de los miembros

de esta numerosa familia sideral

compuesta de padres e hijos milenarios.

15 Yo soy para ti la noche: Tú me enciendes,

ardo en el vientre universal,

rabio con las olas y las nubes,

escribo al girasol que me ama diariamente deslumbrado.

Yo te devuelvo, amor mío, como un espejo desierto

20 en cuyas entrañas están las cenizas de donde Tú renaces.

Yo te devuelvo amor, mi vientre se renueva sin cesar.

Tú te ocultas y muerdes, entonces, como una ola gloriosa,

llena de dulzura y vigor.

¡Oh Poesía, mi rayo divino y cruel, clava tu pico,

25 devora el fuego que me abate, apaga esta zarza inmortal!

He aquí mi cuerpo, roído por las estrellas,

pálido y silencioso como un dios que ha cesado

y que Tú arrastras, borrándolo, como el mar o la muerte. (1986, p. 47-48)

Poesía y vida se unen en este texto compuesto por un ambiente estilizado de imágenes metafóricas que parten de la cotidianidad de conceptos para transformarlos en extensiones e impresiones de la experiencia humana. En esta relación ambos son indispensables para el otro, no obstante, la poesía termina por volverse cardinal en la existencia de hombre “Tú te alzas y brillas: yo alrededor de ti ...” (v.6-7). A través de ella el sujeto puede ser más perspicaz, sensible y crítico tanto con los acontecimientos que se desencadenan como con los lugares, esta cualidad también saca a relucir una dependencia de él para con ella, situación que se complejiza al no ser tangible, pese a eso tiene la facultad de cuajar en su interior. Hay una fluctuación entre hacer del sujeto más lúcido, a la vez de arrastrarlo un poco más a sus servicios “Yo soy para ti la noche Tú me enciendes (...) ; Oh Poesía, mi rayo divino y cruel, clava tu pico/devora el fuego que me abate, apaga esta zarza inmortal” (v.16-20). Solo ella puede controlar su dolor y tristeza, por eso no tiene objeción frente al control imponente de la poesía. La poética de Valle está sobre los esquemas sociales y simples que recaen en la concepción de la poesía social, su lírica cada cierto tiempo retorna a lo metapoético ejemplo de esto son los siguientes poemarios: *Poesía concreta* (1952), *El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974), donde además juega con el espacio y los códigos lingüísticos:

GALERA

Queste parole di colore oscuro

vid' lo scritte al sommo d'una porta

DE ESCLAVOS

yolofestulasararanbo

zalesbisoyoslueumies

carabalícongoyolo

festulasararássoyo

slucumiescarabaliесе

ongosyolofesfulasara

rásbozalesbisoyosluc

umiescurabaliесcongo

Syclotesfulasararásb

Ozalesbinayoslucumie

scarabalíesyolofesfu

Kanga bafiotе

Kanga mundele

Kanga nodoki

"Aquí va fulano
que se juyó cimarrón"

"Aquí va fulano
que se robó el boniato"

um PRISION COLLAR CADENA MAZA CEPO *jum*

jum MATA DE NEGRO CASCARA DE VACA

CEPO PRISION PREGON BAYONA Y

ESCALERA A DOS MANOS PRI

SION COLLAR CADENA MAZA

CEPO MATA DE NEGRO CA

SCARA DE VACA CEPO

PRISION PREGON CO

ye yá LLAR CA DENA MA *ye yá*

ZA ESCALERA A

DOS MANOS Y *O-wó-wowó*

O-wó PREGON

CEPO

"Una vez más sobre las aguas

Adonde ahora bravo Cinque

te llevarán tus ansiosas aventuras? " (p. 218)

El poema a simple vista parece ajeno a la poética romualdiana, se observa una reflexión sobre la cultura afro, el uso del italiano, junto al español para la invocación de un ritual, también, hay interjecciones y la creación de nuevas palabras, donde la disposición de los versos resalta el rol estético del poema. La poesía de Alejandro Romualdo viaja por lo histórico (“Canto coral a Túpac Amaru que es la libertad”), cultural (“Rimak”), identitario (“Perú en alto”) y estético (“Como un vaso”) con naturalidad e interdiscursividad entre poemarios, el aspecto cohesivo e ilativo son continuos, evidencian un diálogo intertextual con otras poéticas.

3.3.2 Javier Sologuren

Del mismo modo que Romualdo su poesía fue clasificada bajo el rótulo de pura, tal denominación encierra en su concepto cierto vacío, una postura distante e indiferente para con su contexto, con su país e historia, en pro de la exaltación de lo bello:

márgenes

A Octavio Paz

escribo	al pasar
en la zona	acá la
del silencio	mano
no toco el	al trazar
5 centro /sólo	las letras
lo limito	o al picarlas
el centro	he dado
es un corazón	el huidizo

	en blanco que	salto
10	sin embargo	el blanco
	está latiendo	queda
	lee en ese	blanco
	centro	blanco
	desvía	del deseo
15	la mirada	de escribir
	unos grados	de anotar
	a la derecha	silencios
	allí está	entre estas
	el poema	dos columnas
20	nunca	está el poema
	alcanzado	la ausencia
	es ese su	siempre
	espacio	presente
	en esta	pero existen
25	columna	márgenes
	gotean	escribo
	palabras	en la
	nada más	zona
	que palabras	del silencio (Sologuren, 2004, p. 308)

Existe cierta intertextualidad con las dimensionalidades de las palabras que suele utilizar Octavio Paz en su lírica (*Libertad bajo palabra*, por ejemplo), hay un lado lúdico en estos versos que invitan —engañan a la vez— a los lectores a leerlo de muchas maneras. Sin embargo, conforme indica el paratexto no estamos ante el típico lirismo vacío, en vez observamos uno de los tópicos trabajados en Sologuren, los límites de la escritura y del poema, si bien al escribir se puede alcanzar ciertas victorias contra el silencio y lograr despertar sensaciones en los lectores por medio de la disposición de las palabras, no se consigue completar ni expresar el poema en su totalidad, aquel tiene límites al igual que el lenguaje. Por eso, reacciona e inicia una meditación que le enseña a reconocer los bordes de la expresión humana, el espacio jamás relleno; un poema es la aproximación al reflejo de la reflectación experimental y sensitiva de los hombres. Son márgenes encargados de hacernos recordar la perpetua ausencia, la imposibilidad de escribirlo todo. La obra lírica de Javier Sologuren del mismo modo que la de Romualdo, Eielson y Vallejo, circula por las direcciones de la tradición y los paradigmas literarios con mucha estabilidad, sin perder su verosimilitud con sus criterios poéticos e imponiendo su propio estilo. Este recorrido evidencia el grado de madurez discursiva que durante los años el escritor ha ido forjando:

EL PETRÓLEO

¡Cuántos carros hay en las ciudades! Van por un
sitio, van por otro. Van y vienen. Vienen y van. Son
muy útiles. Pero ¿sabes con qué se mueven?
Con gasolina.

5 ¿Y los lamparines con qué arden y dan luz?

 ¿Con qué se calientan las cocinas?

Con el kerosene.

A la gasolina y al kerosene se les llama combustibles y se les extrae del petróleo: un líquido espeso,
 10 oscuro, marrón verdoso. Con él se mueven los buses y muchas máquinas. Es algo muy importante, necesario y buscado.

Nosotros, los peruanos, tenemos petróleo. Pero
 se necesita más de ese «oro negro» como se le ha
 15 llamado.

Hemos tenido suerte. En la selva se ha encontrado y se sigue encontrando petróleo. Allá se han perforado pozos, grandes y muy altos chorros han brotado del suelo. (Sologuren, 2004, p. 625)

En estas estrofas predomina la función comunicativa, por sobre la estética donde varias de las palabras han sido plasmadas bajo sus lexemas denotativos (kerosene, gasolina, petróleo), se les añaden cualidades que en conjunto acercan al poema dentro de la modelización referencial. El petróleo es definido en el texto con dedicada precisión, se nos explica sus usos y derivaciones, asimismo, se resalta su importancia dentro de la vida cotidiana. En consecuencia, los peruanos —el hablante lírico se identifica como tal— necesitan conseguir más de ese oro negro para progresar, sin prestarle atención a los medios requeridos para hacerlo, por más que aquellos impliquen o deriven en una destrucción de la selva peruana, la lógica es utilitaria, con ello se asume y acepta que el fin justifica los medios.

Mediante este análisis sintético de los poemas de Alejandro Romualdo y Javier Sologuren se pone de relieve la consciencia poética, creadora, consecuente e ilativa para con su visión sobre la poesía a través del tiempo, para con su estilo y su diálogo con cada una de las modelizaciones de la tradición poética peruana. Se da una preocupación por la búsqueda identitaria del ser, sus obras son conscientes y coherentes con la realidad sociocultural (identitario) en que se elaboran temas específicos a su vez, con la finalidad de dar a conocer de modo directo sus perspectivas e ideas (referencial). Por todo lo anterior, sus poéticas se encuentran arraigadas a su país, por tanto, a su dolor.

Finalmente, con la identificación y sistematización de la tradición poética peruana podemos conocer las etapas de transición, cambio, y formación que atraviesa la poesía nacional durante el tiempo, además nos proporciona un campo visual con el cual se puede deconstruir tanto el canon como los paradigmas estáticos impuestos con ligereza a las poéticas. Al ser parte de una nación pluricultural, la naturaleza de la tradición poética mantendrá esta particular, a modo de fuente de creación, razón por la cual no se trata de un conjunto lineal ni homogéneo, más bien discurre por esas antípodas, es oscilante, es cismática, pero modelizante al mantener estructuras dialogantes entre poéticas, por más disímiles que sean los estilos de los escritores, el paradigma literario dominante o los años de diferencia entre autores y obras, siempre habrá una gradación de sentidos, una consciencia, viva e indómita.

Ahora bien, la modelización esteticista se avigora desde las primeras etapas —formativa/desarrollo— de la poesía en Perú, donde escritores como Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar y César Vallejo fueron figuras sustanciales en el cimiento de las bases técnicas, estéticas e ideológicas del género poético en Perú. A partir de ellos, se producen nuevos discursos que prestan atención a ambos planos del poema, durante los próximos años se verá un desplazamiento conflictivo de estas particularidades estéticas,

ocasionando la subordinación de un plano en desmedro del otro, así cuando se impone la historia, el hecho, el tema o la experiencia por encima del trabajo estilístico la obra se coloca dentro de la estructura de modelización referencial, en tanto que el valor del poema reside en la explotación del referente, esta inclinación es dominante desde los años 60, tiempo en que la Generación del 60 comienza poco a poco a deslindarse de la lírica formalista, logrando alcanzar sus puntos de ebullición con los grupos poéticos de los años posteriores: Kloaca, La Sagrada Familia construyen una poesía referencial por excelencia. Respecto, a la modelización identitaria, aquella se desenvuelve a lo largo de distintos tiempos al ser el tema de la identidad una problemática arraigada en la historia nacional, arraigada en el hombre y la mujer peruana, quienes cada cierta época retoman la necesidad de definirse.

CONCLUSIONES

1. La tradición poética comprende un organismo estructural, vivo y contrastivo, en el cual se encuentran, se desplazan y dialogan conflictiva e interdiscursivamente las distintas obras poéticas producidas en la poesía peruana, por eso, esta última debe ser organizada bajo el modelo de un único sistema poético con ramificaciones que respeten y alberguen su gran heterogeneidad, en vez de seguir diseminándola según el gusto del crítico o de acuerdo con los modelos de moda.
2. La tradición como categoría de la Historia de la Literatura encierra el movimiento incesante y oscilante en su operatividad, pero también incluye la noción de ruptura, dado que durante este desenvolvimiento temporal ciertas obras logran producir escisiones en el interior de ella, sin perder su dominio con la misma, tal es el caso de la producción poética de Alejandro Romualdo y Javier Sologuren.
3. En el proceso evolutivo de la poesía peruana al igual que la literatura en totalidad, advertimos que el elemento más distintivo e identificable es la heterogeneidad, la concurrencia de múltiples fuentes e influencias que convergen al unísono, pero que no suponen ni implican una división o clasificación de varias poéticas. Por el contrario, estos contrastes ponen en manifiesto por un lado, su circunscripción como un conjunto sistémico, integral y tensional que es la poesía peruana, mientras que por otro, expone el estado de su tradición.
4. La tradición poética peruana presenta cuatro rasgos fundamentales: oscilante, contrastiva (tensional), cismática y modelizante, esta a su vez comprende tres estructuras: una esteticista que se posiciona alrededor de los años 30 hasta los 50; la referencial, cuya función dominante es la narratividad de los hechos, se dan entre

los años 60 hasta los 80, y la identitaria, desarrollada a lo largo de los años al abordar tópicos esenciales relacionados con el ser e historia sociocultural.

5. Al examinar la tradición poética peruana mediante la selección de un corpus diacrónico, y mediante la estructura de las modelizaciones se repara que a partir de los años 80 hacia adelante, la situación evolutiva de la poesía en Perú se encuentra en una condición de adormecimiento y aletargo al encontrarse en una dispersión cada vez más dilatada y distante de sí misma, de sus elementos y características invisibilizadas, que da cabida a un desborde babilónico de muchas poesías peruanas dentro de una.
6. La modelización del lenguaje poético es un nivel estructural-característico de la tradición poética peruana, mediante la cual se distinguen la consciencia lírica, junto a la evolución temática y versal que los poetas desarrollan. En ese sentido, de 1930 a 1950 observamos a la poesía peruana pulcra, a causa de la maleabilidad intensa del lenguaje, por medio del cual se erige el dominio de una modelización esteticista, permitiéndonos reconocer las estructuras poéticas (la densidad metafórica y la plasticidad introspectiva) que exteriorizan el proceso evolutivo de la poesía en el Perú, donde su punto máximo de innovación se desarrolló durante sus primeros cincuenta años.

Referencias bibliográficas

- Adán, M. (1980). *Obra Poética*. Lima, Perú: Edubanco.
- Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. Madrid, España: Síntesis.
- Albaladejo, T. (2009b). La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada. *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, 89-113.
- Arduini, S. (1993). La figura retórica como universal antropológico de la expresión. *Estudios de Literatura*, (18), 7-18.
- Bendezú, E. (1986). *La otra literatura peruana*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México D. F. México: Porrúa.
- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica ayudamemoria*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires.
- Bobes, C. (2004). *La metáfora*. Madrid, España: Gredos.
- Bueno, R. (1991). *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literaria*. Lima, Perú: Latinoamérica editores.
- Cohen, J. (1973). *Estructura del lenguaje poético*. España: Gredos.
- Cornejo Polar, A. (1971). *La construcción de un espacio poético*. Lima, Perú: Creación heroica, año 1, noviembre.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Perú: CEP.

- Chang, R. y Velázquez, M. (Ed.). (2019). *Historia de las literaturas en el Perú volumen 4: Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: PUCP.
- De Bustos, E. (2000). *La metáfora: Ensayos transdisciplinarios*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Riva-Agüero, J. (1964). *Obras completas. Tomo i: estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú Independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Delgado, W. (1984). *Historia de la literatura peruana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay.
- Domínguez, J. (2013). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid, España: Centro de estudios Ramón Areces.
- Dreyfus, M. (1984). *Memorias de Electra*. Lima: Orellana.
- Eielson, J., Salazar Bondy, S., y Sologuren, J. (1946). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica.
- Eielson, J. (2004). *Arte Poética*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo*. Barcelona, España: Lumen.
- Eguren, J.M. (2005). *Obra poética/Motivos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Escobar, A. (1965). *Antología de la Poesía Peruana*. Lima, Perú: Nuevo mundo.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana tomo I (1911-1960)*. Lima, Perú: Peisa.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana tomo II (1960-1973)*. Lima, Perú: Peisa.
- Gallegos, C. (2006). Aportes a la Teoría del Sujeto Poético. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (32), 1-36.
- García, F. (2005). Una aproximación a la historia de la retórica. *Ícono*, 14, (5), 1-28.
- Genette, G. (1968). *Lenguaje poético, poética del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- González Prada, M. (1940). *Antología poética*. México: CVLTVRA.
- González-Vigil, R. (1979). La poesía peruana en los años 20. *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Perú* 5 (15), 109-119.
- González- Vigil, R. (1999). *Poesía peruana siglo XX: De los años '60 a nuestros días (tomo II)*. Lima, Perú: Copé.
- Greimas, A. (Ed.). (1976). *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona, España: Planeta.
- Hernández, J.A., y García, M. (1994). *Historia breve de la retórica*. España: Síntesis.
- Higgins, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Lima, Perú: Milla Batres.
- Higgins, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*: Barcelona: Six Parral.

- Laverde, A. (2006). Impertinencia del concepto de tradición literaria para una historia de la literatura colombiana. *Lingüística y Literatura*, 49, 33-50.
- Lejarcegui, M. (1990). La construcción metafórica. *Cauce: Revista de Filología y su didáctica*, 13, 135-145.
- Leunda, A.I. (2013). Retórica de la cultura en América Latina: Perspectivas para pensar debates vigentes. *Revista Latinoamericana de Retórica*, 1, 1-21.
- Kövecses, Z. (2010). Metaphor and culture. *Pilotico*, 2, 197-220.
- Le Guern, M. (1980). La metáfora y la metonimia. Madrid, España: Cátedra.
- Maestro, J. (2014). Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura. Oviedo, España: Pentalfa.
- Marchese, A., y Forradellas, J. (2013). Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria. España, España: Ariel.
- Mazzotti, J. A. (2002). Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80. Lima, Perú: Congreso del Perú.
- Monguió, L. (1952). La modalidad peruana del modernismo. *Revista Iberoamericana* 17 (34), 225-242.
- Mukařovský, J. (2014). Standard language and poetic language. En: Chovanec. (Ed.), *Chapters from the History of Czech Functional Linguistics* (pp. 41-53). Masarykova, República Checa: Masarykova univerzita.

- O'Hara, E. (1984). Sujeciones y avances en el lenguaje poético de la joven poesía peruana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10 (20), 233-240.
- Orihuela, C. (2000). La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A contra corriente, una revista social y literaria de América Latina* 4(1), 67-85.
- Ortiz, M. (2019). Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo en Raquel Chang y Marcel Velázquez (Ed.), *Historia de las literaturas en el Perú volumen 4: Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (4, pp. 83-109). PUCP.
- Oviedo, J. (1973). Estos 13. Lima: Mosca Azul.
- Parra Del Riego, J. (1925). Blanca Luz (poemas). Montevideo: Agencia general de librería.
- Paz, O. (2004). Obra poética (1935-1998). España: Galaxia Gutenberg.
- Peña, E. (1977). Obra poética. Lima, Perú: Mejía Baca.
- Peña, R. (2005). Obra poética completa I. Lima: PUCP.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). Tratado de la argumentación. La nueva retórica. Madrid, España: Gredos.
- Pozuelo, J. M. (2001). Teoría del lenguaje literario. Madrid, España: Cátedra.
- Rebaza, L. (2019). Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna en Raquel Chang y Marcel Velázquez

- (Ed.), *Historia de las literaturas en el Perú volumen 4: Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (4, pp. 167-203). PUCP.
- Rey, J. (2012). Revisión crítica de la historia de la retórica desde los postulados de la comunicación. *Ámbitos*, (21), 333-360.
- Reyzábal, M. (1998). Diccionario de términos literarios I (A-N) y II (O-Z). Madrid, España: Acento.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid, España: Cristiandad.
- Romualdo, A. y Salazar-Bondy S. (1957). *Antología general de la poesía peruana*. Buenos Aires, Argentina: Librería Internacional.
- Romualdo, A. (1958). Edición extraordinaria. Lima, Perú: Cuadernos trimestrales.
- Romualdo, A. (1974). *En la extensión de la palabra*. Lima, Perú: Labor gráfica.
- Romualdo, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima, Perú: Viva voz ediciones.
- Rose, J. G. (2007). *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (INC).
- Saénz, R. (2016). La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský. *LAOCOONTE. Revista de estética y teoría de las artes*, 3,(3), 214-231.
- Salazar Bondy, S. (1997). *Mil años de poesía peruana*. Lima: Populibros.
- Salazar Bondy, S. (1965). *El tacto de la araña*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Sánchez, L. (1974). *Panorama de la literatura del Perú, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lima: Milla Batres.

Sassone, F. (1937). *El caramillo de Otoño y otros poemas*. Chile: Zigzag.

Scorza, M. (1986). *POESÍA*. Lima, Perú: Munilibros.

Schökel, L. (1959). *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona, España: Flores.

Sologuren, J. (2004). *Vida continua, obra poética*. Lima: PUCP.

Valdelomar, A. (2000). *Obras completas I*. Lima: Copé.

Valle, L. (1974). *Obra Poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Vallejo, C. (1983). *Obra poética completa*. Lima, Perú: Mosca azul.

Velázquez, M. (1989). *Panorama de la generación del 50*. Chosica, Perú: Universidad nacional de educación Enrique Guzmán y Valle.

Vidal, A. (1998). *Las nociones de "tradición" y "ruptura" como conceptos históricos-literarios*. México: UNAM.

Vinogradov, V. (1978). *Sobre la estilística*. España: FCE.

Xinghua, L. (2011). Directions in Contrastive Rhetoric research. *Language studies working papers* (3), 58-65.

Anexos

Cronología de escritores y sus obras poéticas durante el siglo XX

1. José Arnaldo Márquez (1832-1903)

- *Siluetas femeniles* (1901)
- *Cantos a San Martín* (1901)
- *La Ramoniada* (1955)

2. Acisclo Villarán Angulo (1841-1927)

- *Sal y pimienta* (1917)
- *Nieblas y auroras* (1922)

3. Manuel González Prada (1844-1918)

- *Minúsculas* (1901)
- *Exóticas* (1911)
- *Trozos de vida* (1933)
- *Baladas peruanas* (1935)
- *Grafitos* (1937)
- *Libertarias* (1938)
- *Baladas* (1939)
- *Adoración* (1946)
- *Poemas desconocidos* (1973)
- *Letrillas* (1975)
- *Canto de otro siglo* (1979)

4. Amalia Puga (1866-1963)

- *Poemas* (1927)

5. Federico Barreto Bustíos (1862-1929)

- *Algo mío* (1912)
- *Aroma de mujer* (1927)
- *Poesías* (1964)

6. José Fiansón (1870-1925)

- *Lima ilustrada* (1902)

7. Luis Aurelio Loayza (1874-1952)

- *Filtrafas* (1910)

8. José María Eguren Rodríguez (1874-1942)

- *Simbólicas* (1911)
- *La canción de la figuras* (1916)
- *Poesías* (1928)

9. José Santos Chocano (1875-1934)

- *El canto del siglo* (1901)
- *El fin de Satán y otros poemas* (1901)
- *Alma América* (1906)
- *Fiat Lux* (1908)
- *El Dorado: epopeya salvaje* (1908)
- *Ayacucho y los Andes* (1924)
- *Primicias del oro de Indias* (1934)
- *Poemas de amor doliente* (1936)

10. Leónidas Yerovi Douat (1881-1917)

- *Madrigalerías* (1916)
- *Poesías líricas* (1921)

11. Luis Benjamín Cisneros (1883-1953)

- *Canto a Francia* (1916)
- *Muñeca limeña* (1920)
- *Todo, todo es amor* (1922)

12. Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1973)

- *Elogios* (1910)
- *La evocación* (1913)
- *Aras de silencio* (1915)
- *Autóctonas* (1920)
- *Epopéya del tópico* (1926)
- *Antipoemas* (1926)
- *Odas vulgares* (1927)
- *Junín* (1930)

13. Felipe Sassone Suárez (1884-1959)

- *Rimas de sensualidad y ensueño* (1910)
- *La canción del bohemio* (1917)
- *Sus mejores versos* (1928)
- *Parva familia* (1939)
- *La canción de mi camino* (1954)

14. José Gálvez Barrenechea (1885-1957)

- *Bajo la luna* (1909)

- *Jardín cerrado* (1912)
- *Canto a España* (1924)
- *A Lima. Canto jubilar* (1935)

15. Percy Gibson Möller (1885-1960)

- *Jornada heroica* (1916)
- *Quosque tándem* (1921)
- *Coca, alcohol y música incaica* (1926)
- *Don Pío Baroja, el canónigo Ostolza* (1934)
- *Yo soy* (1949)

16. Alberto Ureta (1885-1966)

- *Rumor de almas* (1911)
- *El dolor pensativo* (1917)
- *Poemas* (1924)
- *Las tiendas del destierro* (1930)
- *Elegías de la cabeza loca* (1937)

17. Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919)

- *Ha vivido mi alma* (1909)
- *Las voces múltiples* (1916)

18. José Eulogio Garrido (1888-1957)

- *El ande* (1929)

19. Federico More (1889-1954)

- *Miosotis* (1911)

20. César Atahualpa Rodríguez (1889-1972)

- *La torre de las paradojas* (1926)

- *Poemas* (1948)
- *Sonatas en tono de silencio* (1966)
- *Los últimos versos* (1972)

21. Augusto Aguirre Morales (1890-1957)

- *Devocionario* (1913)

22. Alfredo González Prada (1891-1943)

- *Redes para captar la nube* (1946)

23. César Vallejo Mendoza (1892-1938)

- *Los heraldos negros* (1918)
- *Trilce* (1922)
- *Poemas humanos* (1939)
- *España, aparta de mi este cáliz* (1939)

24. Juan Parra del Riego (1894-1925)

- *Polirritmos* (1922)
- *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* (1925)
- *Blanca Luz* (1925)
- *Canto al carnaval* (1925)
- *Tres polirritmos* (1937)
- *Poesía* (1943)

25. María Wiese (1894-1946)

- *Motivos lírico* (1924)
- *Nocturnos* (1925)
- *Glosas franciscanas* (1926)
- *Trébol de cuatro hojas* (1932)

- *Cancionero* (1934)
- *Rosa de los vientos* (1940)
- *Estancias* (1945)
- *Jabirú* (1951)

26. Ricardo Peña Barrenechea (1896-1939)

- *Gracia y diseño de las horas* (1923)
- *Floración* (1924)
- *La torre del mar y la higuera* (1925)
- *Camino de sol* (1926)
- *Gozo y pérdida del cielo* (1927)
- *Canción en prosa para los reyes* (1928)
- *Eclipse de una tarde gongorina y burla de Don Luis de Góngora* (1932)
- *Discursos de los amantes que vuelven* (1934)
- *Romancero de las sierras* (1938)
- *Cántico lineal* (1943)

27. Julián Petrovick (1896-1978)

- *Cinema de Satán* (1926)
- *Naipe adverso* (1929)
- *La isla y los trabajos* (1944)
- *La paloma asustada* (1966)

28. Alcides Spelucín (1897-1976)

- *El libro de la nave dorada* (1926)

29. Alberto Guillén (1897-1976)

- *Prometeo* (1918)
- *Deucalión* (1921)
- *La incitación de nuestro señor yo* (1921)
- *La linterna de Diógenes* (1922)
- *Laureles* (1925)
- *Epigramas* (1929)
- *Leyenda patria* (1933)
- *Cancionero* (1934)

30. Alberto Hidalgo (1897-1967)

- *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916)
- *Panoplia lírica* (1917)
- *Cronos serranos* (1918)
- *Las voces de colores* (1918)
- *Jardín zoológico* (1919)
- *Joyería: poemas escogidos* (1919)
- *Muertos, heridos y contusos* (1920)
- *España no existe* (1921)
- *Química del espíritu* (1923)
- *Simplismo: poemas inventados* (1925)
- *Ubicación de Lenin: poemas de varios lados* (1926)
- *Los sapos y otras personas* (1927)
- *Descripción del cielo* (1928)
- *Actitud de los años* (1933)

- *Diario de mi sentimiento* (1937)
- *Dimensión del hombre* (1938)
- *Edad del corazón* (1940)
- *Tratado de política* (1944)
- *El universo está cerca* (1945)
- *Oda a Stalin* (1945)
- *Poesía de cámara* (1948)
- *Anivegral* (1952)
- *Costa al Perú* (1953)
- *Espacio tiempo* (1956)
- *Aquí está el anticristo* (1959)
- *Odas en contra. Tinta de fuego* (1958)
- *Biografía del yoísmo: poemas* (1959)
- *Historia peruana verdadera* (1961)
- *Poesía inexpugnable* (1962)
- *Árbol genealógico* (1963)
- *La vida es de todos* (1965)
- *Volcánida* (1967)

31. Luis Berninsone (1899-1965)

- *Wualpúrgicas* (1917)

32. Alejandro Peralta (1899-1973)

- *Ande* (1926)
- *El kollao* (1934)
- *Poesía de entretiempo* (1968)

- *Tierra-aire* (1971)

33. Magda Portal (1900-1989)

- *Ánima absorta* (1924)
- *Vidrios de amor* (1925)
- *El desfile de las miradas* (1926)
- *Una esperanza y el mar* (1927)
- *Costa sur* (1945)
- *Destino del hombre* (1948)
- *Constancia del ser* (1965)

34. Daniel Ruzo (1900-1991)

- *Así ha contado la naturaleza* (1918)
- *Madrigales* (1922)
- *El atrio de las lámparas* (1922)

35. Mario Chabes (1901-1970)

- *Alma* (1922)
- *El silbar del payaso* (1923)
- *Coca* (1926)

36. Serafín Delmar (1901-1980)

- *Los espejos envenenados* (1926)
- *Radiogramas del pacífico* (1927)
- *El hombre de estos años* (1929)
- *Cantos de la revolución* (1934)
- *El año trágico* (1940)
- *Tiempos de odio* (1946)

37. Emilio Armaza (1902-1980)

- *Falo* (1926)
- *Panteísmo* (1928)

38. Helena Aramburú (1902-1973)

- *Como árbol milenario* (1948)

39. Serafina Quinteros (1902-2004)

- *Así hablaba Zarrapastro* (1951)

40. Nixa (1902-2009)

- *Las barajas y los dados del alba* (1938)
- *La perla de los romances* (1940)
- *El libro de los trámites eternos* (1943)
- *El aire y otros poemas* (1965)
- *Huacatil* (1966)
- *Paisajes para colgar en la pared* (1969)
- *La broma de los romances y el soneto* (1992)
- *Jacinto Peje y otras audiencias* (1992)

41. Francisco Xandoval (1902-1960)

- *Canciones de Maya* (1941)

42. César Moro (1903-1956)

- *La tortuga ecuestre* (1938)
- *Cartas* (1939)
- *Lettre d'amour* (1939)
- *El castillo de Grisú* (1941)
- *L'homme du paradise et citres textes* (1944)

- *Trafalgar square* (1954)
 - *Amour a mort* (1955)
43. Emilio Vásquez (1903-1986)
- *Altipampa* (1934)
 - *Tawantisuyo* (1934)
 - *Kollasuyo* (1940)
44. José Diez-Canseco Pereyra (1904-1949)
- *Lima, coplas y guitarras* (1949)
45. Juan Luis Velásquez (1904-1969)
- *El perfil de frente* (1924)
 - *Einstein* (1961)
46. Guillermo Mercado (1904-1983)
- *El oro del alma* (1924)
 - *Un chullo de poemas* (1928)
 - *El Donato* (1935)
47. Catalina Recavarren Ulloa (1904-1988)
- *Inquietud* (1924)
 - *Vértice- vórtice* (1937)
 - *El canto de mis cantares* (1947)
 - *Los ángeles* (1949)
 - *Chanfaina* (1960)
48. Enrique Peña Barrenechea (1904-1988)
- *El aroma en la sombra* (1924)
 - *Cinema de los sentidos puros* (1931)

- *Elegía Bécquer y retorno a la sombra* (1937)

- *Obra poética* (1977)

49. Xavier Abril (1905-1990)

- *Expositor de poemes et designs* (1927)

- *Hollywood* (1931)

- *Difícil trabajo* (1935)

- *La rosa escrita* (1987)

- *Declaración de nuestros días* (1988)

50. Martín Adán (1908-1985)

- *Sonetos a la rosa* (1931)

- *La rosa de la espinela* (1939)

- *Travesía de extramares* (1950)

- *Escrito a ciegas* (1961)

- *La mano desasida* (1964)

- *Canto Machu Pichu* (1964)

- *La piedra absoluta* (1966)

- *Mi Darío* (1966)

- *Diario de poeta* (1966-73)

51. Luis Valle Goicochea (1908-1953)

- *Las canciones de Rinono y Papagil* (1932)

- *El sábado y la casa* (1934)

- *Al oído de este niño* (1935)

- *La elegía tremenda* (1936)

- *Los zapatos de collobán* (1938)

- *Parva* (1938)
- *Paz en la tierra* (1939)
- *Miss Lucy King* (1940)
- *Marianita Coronel* (1943)
- *Tema inefable* (1945)
- *Jacobina sietesoles* (1946)
- *El navegante de Quito* (1951)

52. Julio Garrido Malaver (1909-1997)

- *Vida de pueblo* (1940)
- *Poemas florales* (1940)
- *Palabras de tierra* (1944)
- *La tierra de los niños* (1946)
- *La dimensión de la piedra* (1955)
- *El nuevo canto del hombre* (1958)

53. José Alfredo Hernández (1910-1962)

- *Tren* (1931)
- *Juegos olímpicos* (1933)
- *Del amor clandestino y otros poemas* (1936)
- *Legislación del alma* (1938)
- *Sistema de la angustia* (1938)
- *Incitación a la tristeza* (1945)
- *Codicia de amor* (1946)

54. Felipe Arias Larreta (1910-1954)

- *Poemas* (1940)
- *Romances de Cruzagay* (1942)
- *Antara* (1948)
- *Espiga de silencio* (1949)
- *El surco alucinado* (1950)

55. Luis Nieto (1910-1997)

- *Poemas perversos* (1932)
- *Puños en alto* (1938)
- *Charango: romancero cholo* (1943)
- *La canción herida* (1944)
- *Itinerario de la canción* (1946)
- *Velero del corazón* (1948)
- *Nueva canción aimara* (1949)
- *Romancero del pueblo en armas* (1958)

56. Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001)

- *Las ínsulas extrañas* (1933)
- *Abolición de la muerte* (1935)
- *Otra imagen deleznable* (1980)

57. Teresa Llona Gastañeda (1911-1989)

- *Celajes* (1930)
- *Encrucijada* (1933)
- *Intersection* (1950)
- *Nuestra casona era así* (1962)

58. Luis Fabio Xammar (1911-1947)

- *Pensativamente* (1930)
- *Las voces armoniosas* (1932)
- *Wayno* (1937)
- *Niebla* (1947)

59. Manuel Moreno Jimeno (1912-1993)

- *Así bajaron los perros* (1934)
- *Los malditos* (1937)
- *La noche ciega* (1947)
- *Hermoso fuego* (1954)
- *El corazón ardiendo* (1960)
- *Negro o rojo* (1962)
- *Delirio de los días* (1967)
- *Las llamas de la sangre* (1974)

60. Juan Ríos (1914-1991)

- *Canción de siempre* (1941)
- *Don Quijote* (1946)
- *Cinco poemas de la agonía* (1948)
- *Cinco cantos al destino del hombre* (1953)
- *El mar* (1954)

61. Mario Florián (1917-1999)

- *Alma* (1938)
- *Brevedad de lágrimas* (1939)
- *Florecimiento animador* (1940)

- *Voz para tu nieve* (1940)
- *Tono de fauna* (1941)
- *Agonía* (1942)
- *Noval* (1943)
- *Urpi* (1945)
- *Tierras del sol* (1945)
- *El juglar andinista* (1951)
- *Poemas infantiles* (1955)
- *Niño del Nuevo Mundo* (1956)
- *Canto augural* (1956)
- *Abel fabulador* (1957)
- *Escritura para ausentes* (1958)
- *Canto al maestro peruano* (1962)
- *Pedro Palana: la multitud eterna del Perú* (1965)
- *La masa* (1965)
- *Naturaleza viva* (1965)
- *Inqa runa* (1966)
- *Ullantaytambo haylli* (1967)
- *Cantar de Ollaytambo* (1968)
- *Discurso de las flores* (1968)
- *Ayar kachi: ha vuelto con su waraka...* (1972)
- *Anuario* (1976)
- *Poeta del pueblo* (1979)
- *Los parias* (1979)

- *Habla Pedro Palana campesino sin tierra del Perú* (1980)

62. Marco Antonio Corcuera (1917-2009)

- *Semilla en el paisaje* (1961)
- *Sendero junto al trino* (1979)
- *La luz incorporada* (1980)
- *Piedra y canto* (1980)

63. Esther Allison (1918-1992)

- *Alba lírica* (1936)
- *Aleluia* (1947)
- *Relación de tu muerte* (1961)
- *Villancicos para el cernícalo* (1962)
- *Florerías* (1964)
- *Cancioncillas macras a Guadalupe* (1975)
- *Amor y mar* (1976)

64. Amalia Cavero Mariátegui (1918-?)

- *Cantos de primavera* (1938)

65. Antenor Samaniego (1919-1983)

- *América nuestra* (1942)
- *Rótulo de la esfinge* (1943)
- *Sinfonía del alma* (1944)
- *Cántaro* (1944)
- *El país inefable* (1948)
- *Yaraví* (1951)
- *Oración y blasfemia* (1955)

- *La odisea de Angamos* (1956)
- *Rumor de la palabra desgranada* (1960)
- *Canciones jubilares* (1963)
- *Imágenes florales* (1963)
- *El fuego lacerante* (1970)

66. Leoncio Bueno (1921)

- *Al pie del yunque* (1966)
- *Pastor de truenos* (1968)
- *Invasión poderosa* (1970)
- *Rebuzno propio* (1976)
- *La guerra de los runas* (1980)

67. Javier Sologuren (1921-2004)

- *El morador* (1924)
- *Detenimientos* (1947)
- *Diario de Perseo* (1948)
- *Dédalo dormido* (1949)
- *Bajo los ojos del amor* (1950)
- *Otoño* (1959)
- *Estancias* (1960)
- *La gruta de las sirenas* (1961)
- *Vida continua* (1967)
- *Recinto* (1968)
- *Surcando el aire oscuro* (1970)
- *Corola parva* (1977)

- *Folios del enamorado y la muerte* (1980)
- *El amor y los cuerpos* (1985)
- *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986)
- *Retornelo* (1988)
- *Catorce versos dicen* (1987)
- *Poemas* (1988)
- *Un trino en la ventana vacía* (1992)
- *Hojas del arbolario* (1995)

68. Gustavo Valcárcel (1921-1992)

- *Confín del tiempo y de la rosa* (1948)
- *La prisión* (1951)
- *Poemas del destierro* (1956)
- *Cantos del amor terrestre* (1957)
- *5 poemas sin fin* (1959)
- *¡Cuba sí, yanquis, no!* (1961)
- *Pido la palabra* (1965)
- *Poesía extremista* (1967)
- *Pentagrama de Chile antifascista* (1975)
- *Reflejos bajo el agua del sol pálido que alumbra a los muertos* (1980)

69. Nelly Fonseca Recavarren (1922-1962)

- *Rosas matinales* (1934)
- *Heraldos del provenir* (1936)
- *Luz en el sendero* (1938)
- *Voces de América* (1940)

- *Sembrador de estrellas* (1942)
- *Preludio íntimo* (1945)
- *Espigas de cristal* (1955)
- *Raíz del sueño* (1955)
- *Velero alucinado* (1963)

70. Demetrio Quiroz Malca (1924-1992)

- *Mármoles y vuelos* (1946)
- *Tierra partida* (1948)
- *Agonía del amor* (1951)
- *Poesía* (1956)
- *Ventana al cielo* (1958)
- *Poemas del ángel* (1962)
- *Judas* (1965)

71. Sebastián Salazar Bondy (1924-1964)

- *Rótulo de la esfinge* (1943)
- *Bahía del dolor* (1943)
- *Voz desde la vigilia* (1944)
- *Sinfonía del alma y tránsito de la muerte* (1944)
- *Cuadernos de la persona oscura* (1946)
- *Máscara del que duerme* (1949)
- *Fuera de tres confesiones* (1950)
- *Los ojos del pródigo* (1951)
- *Vida de Ximena* (1960)
- *Conducta sentimental* (1963)

- *Cuadernillo de Oriente* (1963)
- *El tacto de la araña* (1965)
- *Sombras como cosas sólidas y otros poemas* (1974)

72. Jorge Eduardo Eielson (1924-2006)

- *Moradas y visiones del amor entero* (1942)
- *Cuatro parábolas del amor divino* (1943)
- *Canción y muerte de Rolando* (1943)
- *Reinos* (1945)
- *Antígona* (1945)
- *Ájax en el infierno* (1945)
- *En La Marcha* (1946)
- *El circo* (1946)
- *Bacanal* (1946)
- *Doble diamante* (1947)
- *Primera muerte de María* (1949)
- *Temas y variaciones* (1950)
- *Habitación en Roma* (1952)
- *La sangre y el vino de Pablo* (1953)
- *Mutatis mutandis* (1954)
- *Noche oscura del cuerpo* (1955)
- *De materia verbalis* (1957)
- *Naturaleza muerta* (1958)
- *Ceremonia solitaria* (1964)

- *Pequeña música de cámara* (1965)
- *Arte poética* (1965)
- *Pytx* (1980)

73. Efraín Miranda (1925-2015)

- *Muerte cercana* (1954)
- *Chozas* (1978)
- *Vida* (1980)

74. Nicomedes Santa Cruz (1925-1992)

- *Décimas* (1959)
- *Cumanana* (1964)
- *Canto a mi Perú* (1966)
- *Décimas y poemas: antología* (1971)
- *Rimactampa: rimas al Rímac* (1972)

75. Yolanda Westphalen (1925-2011)

- *Palabra fugitiva* (1964)
- *Objetos enajenados* (1971)

76. Alejandro Romualdo (1926-2008)

- *La torre de los alucinados* (1949)
- *Cámara lenta* (1950)
- *El cuerpo que tú iluminas* (1950)
- *Mar de fondo* (1951)
- *España elemental* (1952)
- *Poesía concreta* (1952)
- *Edición extraordinaria* (1958)

- *Desde abajo* (1961)
- *Como Dios manda* (1967)
- *Cuarto mundo* (1970)
- *El movimiento y el sueño* (1971)
- *En la extensión de la palabra* (1974)
- *Mapa de paraíso* (1998)

77. Blanca Varela (1926-2009)

- *Ese puerto existe* (1959)
- *Luz de día* (1963)
- *Valses y otras confesiones* (1971)
- *Canto villano* (1978)

78. Washington Delgado (1927-2003)

- *Formas de ausencia* (1955)
- *Días del corazón* (1957)
- *Para vivir mañana* (1959)
- *Un mundo dividido* (1970)

79. Carlos Germán Belli (1927)

- *Poemas* (1958)
- *Dentro y fuera* (1960)
- *¡Oh, hada cibernética!* (1961)
- *Por el monte abajo* (1966)
- *Sextinas y otros poemas* (1970)
- *En alabanza al bolo alimenticio* (1979)

80. Sarina Helfgott (1928)

- *La luz pródiga* (1956)
- *El libro de los muertos* (1962)

81. Francisco Bendejú (1928-2004)

- *Arte menor* (1960)
- *Los años* (1961)
- *Cantos* (1971)
- *El piano del deseo* (1983)

82. Juan Gonzalo Rose (1928-1983)

- *La luz armada* (1954)
- *Cantos desde lejos* (1957)
- *Simple canción* (1960)
- *Los comarcas* (1964)
- *Informe al rey y otros libros secretos* (1969)
- *Peldaños sin escalera* (1974)
- *Camino real* (1980)

83. José Ruíz Rosas (1928-2018)

- *Sonetaje* (1951)
- *Esa noche vacía* (1967)
- *Urbe/ Retorno a tiempos* (1963)
- *Arakné* (1972)
- *La sola palabra* (1976)
- *Tienda de ultramarinos* (1978)
- *Vigilias del cristal y de la bruma* (1978)

- *Elogio de la danza* (1980)

84. Manuel Scorza (1928-1983)

- *Canto a los mineros de Bolivia* (1954)
- *Las implicaciones* (1955)
- *Desengaños del mago* (1961)
- *Réquiem por un gentil hombre* (1962)
- *Poesía amorosa* (1963)
- *El vals de los reptiles* (1970)

85. Alberto Escobar (1929-2000)

- *De misma travesía* (1950)
- *Cartones del cielo y la Tierra* (1951)
- *Diario de viajes* (1958)
- *País lejano* (1958)

86. Pablo Guevara (1930-2006)

- *Retorno a la creatura* (1957)
- *Los habitantes* (1963)
- *Crónicas contra los bribones* (1967)
- *Hotel de Cuzco y otras provincias del Perú* (1971)

87. Lola Thorne (1930-1990)

- *De lunes a viernes* (1961)
- *La edad natural* (1965)
- *El litigio de la noche* (1980)

88. Cecilia Bustamante (1932)

- *Altas hojas* (1961)
- *Símbolos del corazón* (1961)
- *Poesía* (1964)
- *Nueve poemas y audiencia* (1965)
- *El nombre de las cosas* (1970)

89. Carmen Luz Bejarano (1933-2002)

- *Abril y lejanías* (1961)
- *Giramor* (1961)
- *Ararcanto* (1966)
- *Imagen sideral* (1970)

90. Livio Gómez (1933-2010)

- *Infancia del olvido* (1960)
- *Alrededores* (1960)
- *Ese día incorporado* (1962)
- *Fraternidades y contiendas* (1968)
- *Devolverles la mirada* (1970)
- *La violencia y el camino* (1976)
- *Cuerpo de la dicha* (1978)

91. Arturo Corcuera (1935-2017)

- *Cantoral* (1953)
- *Noé delirante* (1963)
- *Primavera triunfante* (1964)
- *Poesía de clase* (1968)

- *Las sirenas y las estaciones* (1976)
 - *Los amantes* (1978)
92. Reynaldo Naranjo (1936)
- *Junto al amor* (1961)
 - *Los encuentros* (1964)
 - *Júbilos* (1968)
93. Mario Razzeto (1937-2012)
- *Las palomas y la fuente* (1961)
 - *En alas de la paz* (1964?)
94. César Calvo (1940-2000)
- *Poemas bajo tierra* (1961)
 - *Ausencias y retardos* (1963)
 - *El cetro de los jóvenes* (1967)
 - *Cancionario* (1967)
 - *Ensayo a dos voces* (1967)
 - *Poemas de César Calvo y Pablo Vitali* (1972)
 - *Pedestal para nadie* (1975)
95. Luis Hernández Camarero (1941-1977)
- *Orillas* (1961)
 - *Charlie Melnick* (1962)
 - *Las constelaciones* (1965)
 - *Vox horrisona* (1978)

96. Ricardo Silva-Santisteban (1941)
- *Tierra incógnita* (1975)
 - *Sílabas de palabra humana* (1978)
 - *Las acumulaciones del deseo* (1980)
97. Rodolfo Hinostroza (1941-2016)
- *Consejero del Lobo* (1964)
 - *Contra natura* (1971)
98. José Pardo del Arco (Juan Cristóbal) (1941)
- *Cantual* (1963)
 - *Gidumot* (1964)
 - *Difícil olvidar* (1975)
 - *El osario de los inocentes* (1976)
 - *Estación de los Desamparados* (1978)
 - *Horas de lucha* (1980)
99. Hildebrando Pérez (1941)
- *Aguardiente y otros cantares* (1978)
100. Winston Orillo (1941)
- *La memoria del aire* (1965)
 - *Travesía tenaz* (1965)
 - *Crónica* (1967)
 - *Orden del día* (1968)
 - *Nueve poemas* (1969)
 - *14 y un soneto* (1971)
 - *Nuevos poemas de amor* (1971)

- *Calendario* (1972)
101. José Luis Ayala (1942)
- *Palabra reunida* (1974)
102. Antonio Cisneros (1942-2012)
- *Destierro* (1961)
 - *David* (1962)
 - *Comentarios reales* (1964)
 - *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968)
 - *Agua que no has de beber* (1971)
 - *Como higuera en un campo de golf* (1972)
 - *El libro de Dios y de los húngaros* (1978)
 - *Crónicas del Niño Jesús de Chilca* (1981)
103. Javier Heraud (1942-1963)
- *El río* (1960)
 - *El viaje* (1960)
 - *Estación reunida* (1964)
104. Julio Ortega (1942)
- *De este reino* (1964)
 - *Mediodía* (1974)
 - *Ceremonias y otros actos* (1974)
 - *Rituales* (1977)
105. Marco Martos (1942)
- *Casa nuestra* (1965)
 - *Cuaderno de quejas y consentimientos* (1969)

- *Donde no se ama* (1974)
 - *Carpe diem* (1979)
 - *El silbido de los aires amorosos* (1981)
106. Manuel Morales (1943-2007)
- *Peiceen Bool* (1968)
 - *Poemas de entrecasa* (1969)
107. Antonio Cillóniz (1944)
- *Verso vulgar* (1968)
 - *Después de caminar cierto tiempo al Este* (1971)
108. Danilo Sánchez Lihón (1944)
- *Las actas* (1969)
 - *Scorpius* (1971)
 - *Cantos de arcilla* (1972)
109. Juan Ojeda (1944-1974)
- *Ardiente sombra* (1963)
 - *Elogio de los navegantes* (1966)
 - *Crónica de Boecio* (1968)
110. Jorge Pimentel (1944)
- *Kenacort y Valium 10* (1970)
 - *Ave soul* (1973)
 - *Palomino* (1983)
111. Ricardo Falla Barreda (1944)
- *Pequeña historia de conciencia* (1971)
 - *Contra viento y marea* (1974)

- *Mi capital* (1979)
112. Isaac Goldemberg (1945)
- *El libro de reclamaciones. Antología personal* (1981)
113. Cesáreo Martínez (1945-2002)
- *5 razones puras para comprometerse con la huelga* (1978)
 - *Donde marcó el árbol de la espada y el arcoíris* (1980)
114. Jorge Nájjar (1946)
- *Malas maneras* (1973)
115. Juan Ramírez Ruíz (1946-2007)
- *Un par de vueltas por la realidad* (1971)
 - *Vida perpetua* (1978)
116. Elqui Burgos (1946)
- *Cazador de espejismos* (1974)
117. Óscar Málaga (1946)
- *El libro del atolondrado* (1970)
118. José Watanabe (1946-2007)
- *Álbum de familia* (1971)
 - *El huso de la palabra* (1989)
119. Omar Aramayo (1947)
- *Aletas al horizonte* (1963)
 - *El llanto de los bolsillos* (1964)
 - *La estela del vacío* (1964)
 - *Malby, el dolor pensativo* (1965)
 - *Antigua canción* (1966)

- *Lámpara ciega* (1969)
 - *Prohibido pisar el grano* (1970)
120. Mirko Lauer (1947)
- *En los cínicos brazos* (1966)
 - *Santa Rosita y el péndulo poliferante* (1972)
 - *Poemas de amor erótico* (1972)
121. Carmen Ollé (1947)
- *Noches de adrenalina* (1981)
122. Abelardo Sánchez (1947)
- *Poemas y ventanas cerradas* (1969)
 - *Habitaciones contiguas* (1972)
 - *Rastro de caracol* (1977)
 - *Oficio de sobreviviente* (1980)
123. Feliciano Mejía (1948)
- *Poemas nacionales* (1971)
 - *Tiro de gracia* (1979)
 - *Joor* (1980)
124. María Emilia Cornejo (1949-1979)
- *En la mitad del camino* (1989)
125. Luis La Hoz (1949)
- *Ángel de hierro* (1984)
126. Enrique Verástegui (1950-2018)
- *En los extramuros del mundo* (1971)
 - *Apegado sin corrección a los estudios de la poesía* (1977)

- *Praxis, asalto y destrucción del infierno* (1980)
127. Luis Alberto Castillo (1951)
- *La noche oscura* (1968?)
 - *Melibeia y otros poemas* (1977)
128. Carlos López Degregori (1952)
- *Un buen día* (1978)
 - *Las conversiones* (1983)
129. Giovanna Pollarolo (1952)
- *Huerto de los olivos* (1979)
130. Alfonso Cisneros Cox (1953-2001)
- *Espejismos del alba* (1978)
 - *Lámina* (1979)
 - *Lomas* (1981)
131. Mario Montalbetti (1953)
- *Perro negro* (1978)
132. Patricia Matuk (1960)
- *Sobreviviendo perdidos* (1984)
133. Rosella Di Paolo (1960)
- *Prueba de galera* (1985)
 - *Continuidad de los cuadros* (1988)
134. Domingo de Ramos (1960)
- *Arquitectura del espanto* (1988)
135. Mariela Dreyfus (1960)
- *Memorias de Electra* (1984)

136. Patricia Alba (1960)
- *O un cuchillo esperándome* (1988)
137. Eduardo Chirinos (1960-2016)
- *Cuadernos de Horacio Morell* (1981)
 - *Crónicas de un ocioso* (1983)
 - *Archivo de huellas digitales* (1985)
 - *Sermón sobre la muerte* (1986)
138. José Antonio Mazzotti (1961)
- *Poemas no recogidos en libro* (1981)
139. Carlos Reyes Ramírez (1962)
- *Mirada de Búho* (1987)
140. Rocío Silva-Santiesteban (1963)
- *Asuntos circunstanciales* (1984)
 - *Ese oficio no me gusta* (1987)