



Vol. 4, No. 1, Fall 2006, 67-85

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

**La poesía peruana de los 60 y 70:
Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y
la conversacionalidad**

Carlos L. Orihuela

University of Alabama at Birmingham

La poesía de los 60 y los 70 constituyen una continuidad en el desarrollo de la literatura peruana contemporánea. Ambas conforman etapas de un mismo proceso de reconstitución de la escritura poética nacional, y dan cuenta de dos momentos de inquietud cultural vinculados a los virajes históricos e intelectuales típicos de la segunda mitad del siglo XX.

La poesía de los 60 irrumpe en claro contraste a los debates generacionales de mediados de siglo, cuyos protagonistas, centrados más en el dudoso dilema de los poetas “puros” y “sociales,” no habían

logrado en términos teóricos ni textuales redefinir la inserción de la poesía peruana en el circuito cultural metropolitano de la segunda post-guerra. Los poetas de los 50, pese a su vitalidad, a sus valiosos aportes reflexivos, y al mérito artístico de muchos de sus representantes, quedaban más bien del lado de los esfuerzos de modernización iniciados en los años de la dictadura de Augusto B. Leguía (1919-1930) cuyos resultados no habían sido muy alentadores. Instalados en el difícil trecho de un debate que se proponía responder a la cuestión de la integración nacional, no habían conseguido finalmente establecer las coordenadas de una real dilucidación ideológica ni los testimonios de una poética que desestabilizara la tradición literaria escrita republicana. Convertidos en remanentes de una retórica vanguardista agotada y distanciados de los debates más recientes sobre la contemporaneidad, muchas de sus individualidades fueron rápidamente cayendo en el silencio, el retiro hacia otras tareas intelectuales o la auscultación de nuevas vías artísticas.

En este contexto, la poesía de los 60 irrumpe no como alternativa ni rebeldía a la generación precedente. Emerge para sustituir, para establecer su propia tradición. Si algo los diferencia de sus inmediatos antecesores es el no saberse comprometidos con los pesares de quienes, sorprendidos por espejismos políticos del momento, habían soñado con revoluciones sociales a la vuelta de la esquina, ni sentirse comprometidos con una reflexión retórica que se desentendía de las innovaciones intelectuales y artísticas en el contexto internacional de la Guerra Fría y el desarrollo de corrientes de pensamiento que desencadenarían el debate de la postmodernidad. La poesía de los 60 nace en un terreno histórico inédito, y se fertiliza en un clima discursivo y un proceso dialéctico sustancialmente distintos. El Perú de los 60 acusaba una nueva fisonomía social advertida inicialmente y de modo casi intuitivo por las élites artísticas más jóvenes. Las apologías esteticistas y el

experimentalismo vanguardista entendidos como gestos contestatarios a emblemas finiseculares habían perdido vigencia y daban lugar a perspectivas críticas, métodos e ideales creativos alternativos. La producción artística, y en nuestro caso la literaria, enfrentaba redefiniciones que comprometían las bases mismas de sus normas y el proceso de sus géneros. Por lo menos en lo que se refería a la literatura peruana, se advertían por primera vez síntomas de una crisis que socavaba sus cimientos y amenazaba la intangibilidad de su sistema aún con considerables raíces coloniales.

El ingreso a la segunda mitad del Siglo XX conllevaba así una tarea de asimilación de las nuevas confrontaciones ideológicas, teóricas y artísticas, y no porque urgía la sola necesidad de actualizar el ambiente académico según las corrientes más en moda, sino porque se acusaban los embates de las notables transformaciones en el circuito de la producción y el consumo literarios del país. La difusión informativa por fuerza de una más fluida utilización de los sistemas modernos de comunicación, el relativo impulso de la educación pública a nivel popular y la masiva migración campesina y provinciana a las grandes urbes del país como efecto del desarrollo de la modernidad periférica, habían incrementado el público lector, y habían alentado una promoción de escritores con nuevas expectativas. Un contexto intelectual marcado por un mayor acceso a las literaturas metropolitanas del momento; un público con más variados intereses; y una promoción de escritores, aún difusa e imprecisa sobre sus propios objetivos, pero consciente de su rol fundacional, venían a determinar la aparición de un movimiento poético que la crítica ha venido a denominar “generación del 60.”

Cabe, pues, pensar en un proyecto generacional que se proponía la reinención de la literatura peruana a la luz de una conciencia renovada de la escritura y de las circunstancias en las que venía a desarrollarse. Una tarea que además de la inteligente integración en el artefacto literario de lo aprendido en literaturas

preferentemente anglosajonas y francesas, implicaba repensar los intereses del lector latinoamericano, inmerso ahora en una década de particulares convulsiones sociales, las más de ellas conectadas a la lucha por la abolición del subdesarrollo y la dependencia, la construcción del socialismo (bajo la fuerte motivación de la Revolución Cubana) y el trastoque de la cultura industrial. Al respecto, Carlos López Degregori y Edgar O'Hara, en su estudio *Generación poética peruana del 60*, nos ofrecen lo que vendría a sintetizar los principales significados de este movimiento:

(...) poesía de rasgos coloquiales y narrativos, con interés por los proyectos totalizantes de la tradición anglosajona y francesa (Pound, Eliot, Perse); poesía de crítica del entorno socioeconómico desde un distanciamiento irónico de corte brechtiano; poesía, en fin, de la cotidianeidad y la exploración del rol del individuo en una sociedad del llamado Tercer Mundo, en constante pugna cultural con los productos y visiones de los países de mayor desarrollo capitalista; poesía de solidaridad política con la imagen de la Cuba revolucionaria y el compromiso, en el texto, con una multifacética labor de diseño verbal que empieza en casa (Heraud hablará ya de ese paciente *trabajo de alfarero*).¹

El resultado fue el brote simultáneo de un sinnúmero de proyectos poéticos individuales que la crítica, a menudo con mucha habilidad, ha intentado clasificar, mas no incluirlos dentro de una retórica común. Si bien refleja la creatividad y los tanteos propios de las rupturas, esta diversidad revela igualmente el proceso de adecuación de las formas productivas literarias a las nuevas condiciones sociohistóricas. La integración cultural internacional, las revisiones teóricas profundas en el campo lingüístico, las confrontaciones ideológicas llevadas con fragor, entre otras razones, desfavorecían las escuelas únicas o retóricas hegemónicas. La poesía

¹ Carlos López Degregori [y] Edgar O'Hara. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. (Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima, 1998): 15.

peruana indudablemente hacía su ingreso a una dinámica descentrada y diversa, orientación que habría de mantener con más o menos variaciones y de modo irrevocable hasta el día de hoy.

De esta manera la apertura de un período de radicales transformaciones en la poesía peruana se ponía de manifiesto en la renovación temática, en reajustes conceptuales sociopolíticos, en la revisión de los fundamentos positivistas de la historia y el sujeto del discurso, y en la incorporación de modelos textuales de referentes norteamericanos, europeos y la nueva poesía latinoamericana, que en muchos casos y con mucha anticipación venía acusando una metamorfosis similar. Recordemos que por entonces la poesía conversacional o exteriorista de Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, José Emilio Pacheco, Roberto Fernández Retamar, Enrique Lihn y Mario Benedetti, entre otros, gozaba ya de gran difusión entre los jóvenes poetas del continente.

Pese a que la materialización de una nueva poesía se ponía de manifiesto en primera instancia en el atractivo formal de los textos, es decir, en el tono original y brillante de la obra de jóvenes que ganan notoriedad muy rápidamente, como fueron los casos de Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Marco Marcos y Antonio Cisneros, donde mejor se aprecia, en términos técnicos, es en los fundamentos con que ahora se conceptúa la escritura. Por citar sólo el caso más notable, la nueva concepción del sujeto poético, y los trastornos y modificaciones que esto implicaba en la estructuración discursiva y el tratamiento de los tópicos histórico-sociales que hasta entonces se habían mantenido intangibles, hicieron que la poesía gradual y definitivamente se desplazara hacia las formas de la conversacionalidad y la polifonía.

Hay desde entonces, en la poesía peruana, una creciente vocación por el desarrollo del sujeto poético descentrado, inestable, en oposición al sujeto unívoco, unidireccional, que se había mantenido inamovible en la tradición literaria occidental fundada en

el cartesianismo. Esta reconfiguración radical del sujeto poético se convierte de este modo en el recurso de primera mano en la tarea de crear un equivalente formal de la fragmentación esencial del país dentro de la estructura del texto literario.

No pretendemos—en lo que nos toca—agotar los alcances teóricos del tópico del sujeto descentrado, sino destacar que desde la década de los 60 se produce en la poesía peruana un esfuerzo por delinear y poner en juego sujetos alternativos, en lo fundamental descentrados, que evidencien la post-colonialidad y la fragmentación del Perú, de manera que la realidad multicultural de la que se venía debatiendo desde décadas atrás en términos esencialmente sociológicos superara su condición de mero referente literario y se constituyera en elemento textual protagónico.

Esta experiencia, como es de suponerse, resulta decisiva en la representación del autor y del sujeto poético. La imagen del poeta sacerdotal, prototipo del sujeto unívoco, que alcanzaba su expresión más prestigiosa en el Neruda de *Canto General*,² declina a favor de una poesía polifónica, donde se hace patente el flujo de discursos testimoniales. El poeta que se instituía en voz y boca de los marginados y acallados, cede su espacio al poeta operador de discursos, al sujeto impersonal que abría los canales de la escritura para materializar las formas de la otredad social y cultural. La autoridad del poeta demiurgo, portavoz del conocimiento liberador y

² En “Alturas de Macchu Pichu” [en el *Canto general*, segunda edición (Barcelona: Seix Barral Editores, 1982)] podemos observar precisamente a un yo poético que se instaura en sujeto unívoco y paternal frente a las otras voces sociales a las que considera acalladas y a las que pretende representar y defender:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis
ponedlos en mi pecho y en mi mano (42).

de los poderes de la palabra, descendía para transformarse en agente de democracia, en activista creyente en el gran diálogo de todas las sangres.

La formulación del sujeto descentrado no se produjo de manera mecánica, ni resultó de la cancelación fácil de los nexos con la poesía anterior. Implicó un tránsito desde las formas más tímidas y elementales de una subjetividad que se reconocía en los espejos de la fragmentación y tendía a diluirse en ellos:

LOS INDICIOS

Mi ser se anuncia. Yo señalo los indicios.

Para hablar de los indicios se requiere estar tenso y vibrando como la cuerda que se extiende en el arco.

Para hablar de los indicios no se requiere una sola verdad. Se requieren muchas verdades. Desear que cada cosa esté en su sitio. Creer que todo objeto posee su propia insinuación.

Los indicios se vislumbran. Se les ama en sus indiferenciados fines.

Oh, los indicios! Los indicios como los semáforos en una ciudad.

Carlos Henderson³

que dudaba de la eficacia y la autenticidad de su conducta intimista, hasta las expresiones más audaces del discurso coloquial. Es particularmente significativo que los poetas de los 60 que más han influido en las promociones poéticas peruanas posteriores sean precisamente aquéllos que desde sus etapas más tempranas experimentaron con la conversacionalidad y el dialogismo.

Inicialmente fue sólo una nostalgia por la oralidad, la fascinación por el habla cotidiana, la aventura de repetir en el terreno

³ Carlos López Degregori [y] Edgar O'Hara. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. (Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima, 1998): 244.

latinoamericano la experiencia cosmopolita anglosajona irreverente. Luis Hernández, en un impulso contra la lírica de influencia peninsular y juanramoniana,⁴ publica en 1965 *Las Constelaciones*, poemario en el que experimenta construcciones de resonancias orales:

Ezra:
 Sé que si llegaras a mi barrio
 Los muchachos dirían en la esquina:
 Qué tal viejo, che' su madre,
 Y yo habría de volver a ser el muerto
 Que a tu sombra escribiera salmodiando
 Unas frases ideales a mi oboe.⁵

Se trata, como es obvio, de un reconocimiento a la poética de Ezra Pound, pero además la manifestación de un sujeto desestabilizado (“volver a ser el muerto”) que requiere de una poética directriz, en este caso el modelo de la escritura del poeta homenajeado (“que a tu sombra escribiera”).

No es curioso observar que esta combinación de formas de resonancia oral y el homenaje a un poeta sajón se repita a veces de manera tan similar, como es el caso del poema “Jack Kerouac” de Mirko Lauer:

Jack Kerouac: yo me identifico contigo de
 mi propia y cobarde manera.
 De mi manera inteligente.
 Todavía sigo tus visitas y sonidos desde mi ventana.
 Solo pronuncio descanso al pie de la cama.
 Hago pasos de hormiga al despertarme y pienso:

⁴ Carlos López Degregori y Edgar O'Hara refieren este cambio en la evolución de la poesía de Luis Hernández: “Con Orilla se cancela en Hernández un tipo de lirismo: peninsular y juanramoniano”. . *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. (Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima, 1998): 125.

⁵ Carlos López Degregori [y] Edgar O'Hara. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. (Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima, 1998): 122.

qué bueno el poder invitarte un desayuno
 pues mis hermanos duermen, y en mi familia
 nadie vive del Metrecal.
 Espera para que veas,
 ya te encontraré en algún pueblo.
 Espérame viejo bastardo.⁶

Una experiencia similar es la de Antonio Cisneros, que en corto tiempo logra constituirse en paradigma de la década.⁷ Cisneros da un salto categórico a la conversacionalidad y lo realiza mediante dos diseños de gran eficacia que la crítica ha venido a denominar el “correlato objetivo” y el “monólogo dramático” o “personaje histórico analógico.”⁸ Mediante el primero, el “correlato objetivo,” como nos lo explica Angel Prieto de Paula,⁹ se intenta una sintonía entre el mundo interior del autor y la realidad cultural externa que ocupa temáticamente el poema, a fin de encubrir la subjetividad y evitar el confesionalismo directo. Lo observamos en poemas como “Crónica de Chapi, 1965” de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), texto en el que una subjetividad se autorrestringe al tono objetivo de una crónica histórica con la que se siente comprometida:

Oronqoy. Aquí es dura la tierra. Nada en ella
 se mueve, nada cambia, ni el bicho más pequeño.
 Por las dudosas huellas del angana
 -media jornada sobre una mula vieja-
 bien recuerdo
 a los 200 muertos estrujados
 y sin embargo frescos como un recién nacido
 Oronqoy.
 La tierra permanece repetida, blanca y repetida
 hasta las últimas montañas.

⁶ *Harauí 5*. Lima, noviembre 1965, 14-15.

⁷ Al respecto, Antonio Cornejo Polar nos refiere en *Literatura Peruana Siglo XVI a Siglo XX* (Lima: CELAP, 2000): 242: “Antonio Cisneros Es quien realice mayor, y con más coherencia, la poética de los 60; es, más exactamente, uno de los que contribuye decisivamente a su fundación, caracterización y éxito.”

⁸ Luis Martín-Estudillo, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”. En: *Hispanic Review*, (Summer 2005): 363-366.

⁹ Luis Martín-Estudillo, *Ibid*, 364.

Detrás de ellas

el aire pesa más que un ahogado.

Y abajo,

Entre las ramas barbudas y calientes:
 Héctor, Ciro. Daniel, experto en huellas.
 Edgardo El Viejo. El que dudó 3 días.
 Samuel, llamado el Burro. Y Mariano. Y Ramiro.
 El callado Marcial. Todos los duros. Los de la rabia entera.¹⁰

El “monólogo dramático” o “personaje histórico analógico,” por su parte, se refiere al recurso de transportar al sujeto poético a un personaje histórico con el objeto de delimitar la confesionalidad, y al mismo tiempo facilitar la apertura a la ironía, la irreverencia y la deconstrucción de los discursos sociales. Su desarrollo permite por un lado efectuar un discurso histórico connotando la autoridad de lo testimonial, ajeno a las expresiones subjetivas del yo poético, y por otro, incorporar a la referencia histórica la dosis crítica e iconoclasta indispensables para un proyecto de reescritura y revisión de las versiones oficiales de la historia nacional. En la poesía de Cisneros esta operación es muy frecuente. En el poema “De una madre”, del poemario *Comentarios Reales* (1964), el yo poético, esta vez la voz histórica de una madre, propone una versión marginal y alternativa de los hechos de la independencia criolla de España:

Unos soldados que bebían aguardiente me han dicho que
 Ahora este país es nuestro.
 También dijeron que no espere a mis hijos. Debo entonces
 Cambiar las sillas de madera por un poco de aceite y unos
 Panes.
 Negra es la tierra como muertas hormigas, los soldados
 Dijeron que era nuestra.
 Sin embargo cuando empiecen las lluvias
 He de vender el poncho y los zapatos de mis muertos,
 Guardarme del halcón.
 Algún día compraré un burro peludo para bajar hasta

¹⁰ Antonio Cisneros. *Propios como ajenos. Antología personal*. (Lima: PEISA, 1989): 91.

Mis campos de tierra negra,
Para cosechar
En las anchas tierras moradas.¹¹

Similar operación observamos en el poema “Canto a los fardos funerarios” de Reynaldo Naranjo, pero con la variante de un yo poético plural (“nosotros”) que se autorrepresenta como una colectividad nacional:

Desenvolvamos
el cuerpo de los padres.
Sentados en el fondo
de la tierra
esperaron.

Para nosotros
fueron envueltas sus miradas.
Para nosotros
fueron guardadas
vasijas y cosechas.
Para nosotros
fueron edificados
y derruidos
los hogares.

Descubramos el rostro
en que hemos de reconocernos.
La poderosa mano
donde descansa
la línea de la vida.
El pie detenido, la voz
que idéntica a la nuestra calla.
Toquemos la misma piel
que viste
a los humanos cuerpos.
Emocionémonos
con nuestro propio antiguo corazón.¹²

¹¹ Antonio Cisneros. *Propios como ajenos. Antología personal*. (Lima: PEISA, 1989): 34.

¹² Reynaldo Naranjo. “Canto a los fardos funerarios”. *Alpha 2. Año I, Revista literaria de Los Amigos del Arte* (abril-junio 1965): 50-51.

Pero a pesar de que la poesía de los 60 representaba un avance significativo en la refundación de la poesía peruana y esgrimía planteamientos referentes a la innovación del lenguaje, el rescate del discurso popular y la revisión de las representaciones de la realidad nacional y latinoamericana, no dejó de ser una poesía académica, cultista, y que su propuesta de un lenguaje popular se circunscribía más bien a una coloquialidad aprendida de otras coloquialidades ya elaboradas, provenientes de la poesía anglosajona o la conversacionalidad latinoamericana que por entonces había alcanzado una fuerte difusión.

Un evento político, la instauración de la dictadura de Juan Velasco Alvarado, en 1968, que, contrariamente a lo que podía esperarse de un fenómeno militar de este tipo, propone reformas sociales y reivindicacionistas, y el significativo desplazamiento del sistema cultural que tradicionalmente había controlado el canon y la difusión de la poesía culta, vienen a constituir, en la primera mitad de la década de los 70, el contexto sobre el que se intenta radicalizar la propuesta conversacional de los 60.

Los nuevos grupos de poetas que súbitamente se multiplican en la capital y hasta en las provincias más alejadas, muchos de ellos alentados por las propias fuerzas del gobierno, vienen a conformar el movimiento que se propone corregir y clarificar los alcances de lo que consideraban el proyecto fallido de una poesía conversacional basada en el mosaico lingüístico del país. Desde ruidosos escenarios o a través de explosivas publicaciones, el grupo *Hora Zero*, integrado mayormente por estudiantes de clase media provinciana que tienen sus primeros encuentros en la Universidad Federico Villarreal de Lima, lanzan furibundas proclamas, repitiendo la ya vieja usanza vanguardista de declarar obsoleta toda tradición precedente y consagrarse fundadores de una nueva era:

Necesario es pues, dejar las nubes en su sitio. Si somos iracundos es porque esto tiene dimensión de tragedia. A

nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura histórica para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa.

Y somos jóvenes, pero tenemos los testículos y la lucidez que no tuvieron los viejos. Tenemos también un poderoso deseo de permanecer libres, con una libertad sin alternativas, que no vacile en ir más allá, para que esto siga siendo lo que es: un solitario y franco proceso de ruptura.¹³

Su tono iconoclasta y desmedido en cuanto no se permiten el reconocimiento de magisterio alguno; su novedosa actitud colectiva que prefiere el recital masivo, la publicación conjunta, la bohemia creativa; su drástica reacción contra el cenáculo de poetas académicos y quienes gozaban del patronato de la crítica tradicional; y su aproximación a los interiores mismos de las bullentes mayorías que se agolpaban en los barrios populares de la gran Lima, los hicieron, sin duda, el grupo más interesante de esta primera mitad de la década. Ahondando sobre su importancia, Antonio Cornejo Polar, a la luz de décadas del fenómeno, nos explica:

En 1970 aparecen los primeros manifiestos del grupo *Hora Zero*. La extrema violencia con que aquí se juzga el proceso de la poesía peruana y el vibrante anuncio de que está naciendo, con la obra de estos poetas, la auténtica poesía peruana remecieron la vida literaria del país, poco acostumbrada a este tipo de manifestaciones. La insurgencia de *Hora Zero* permitió descubrir la existencia de otros grupos de poetas jóvenes, ligeramente anteriores o coetáneos, como *Estación Reunida*, *Kachkanirajmi* o *Gleba*, ciertamente de muy desigual mérito, que hasta ese momento habían tenido poca resonancia o que parecían ser no más que equipos de redacción de diversas revistas.¹⁴

¹³ José Miguel Oviedo. *Estos 13*. (Lima: Mosca Azul Editores, 1973): 134.

¹⁴ Antonio Cornejo Polar. *Literatura Peruana Siglo XVI a Siglo XX* (Lima: CELAP, 2000): 243

Los poetas de *Hora Zero* y sus similares individuales o grupales efectivamente dieron aportes a la poesía peruana, aunque no en la medida en que la euforia y el entusiasmo les hizo pensar. La crítica ha concentrado más sus comentarios y atención sobre los efectos de sus manifiestos en el contexto de la dictadura de Velasco Alvarado, su protagonismo político en instantes de particulares confrontaciones sociales, y en el debate más bien teórico e ideológico que suscitó el tono radical con que se planteó la revisión y reinención de la poesía peruana. Es sintomático que los organizadores del seminario “Poesía Peruana del 70. Marginalidad-Oralidad-Nuevos Sujetos Migrantes Descentrados”, llevado a cabo en la Universidad Nacional de San Marcos de Lima en agosto de 2005, hayan incluido en la convocatoria la siguiente justificación:

El seminario (...) se propone contribuir a crear y formar un espacio crítico sobre la poesía peruana de la década del 70. Toda vez que existe una asimilación acrítica que redundaba en el biografismo, los enfoques marxopositivistas y un reduccionismo sociológico que obvia las múltiples mediaciones entre la serie social y la literaria.¹⁵

En cuanto a la innovación concreta de las formas textuales, creemos que su aporte más importante es, sin duda, el haber incorporado en la poética conversacional una buena proporción de elementos provenientes de los dialectos marginales, con los cuales muchos de sus integrantes se encontraban vitalmente involucrados.

El exteriorismo del poeta erudito y cosmopolita que parodiaba las voces populares y no llegaba a ocultar las subyacencias cultas y cerebrales, se veía eclipsado ahora por el resultante de una

¹⁵ En el mes de agosto de 2005, el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, bajo la coordinación de Santiago López Maguiña y Paul Guillén, organizó el seminario “Poesía Peruana del 70, Marginalidad-oralidad-nuevos sujetos migrantes descentrados. El párrafo que incluyo corresponde a la sección “PRESENTACIÓN” del volante de invitación.

combinación de voces que testimoniaban un espacio cultural al que tradicionalmente se había considerado no poetizable. Enrique Verástegui en “Primer encuentro con Lezama”, texto de *En los extramuros del Mundo* (1971), precisamente, y a modo de arte poética, nos ofrece la autorrepresentación del sujeto que caracterizaría a la poesía de los 70:

yo habito más que el infierno
y debo caminar pudriéndome por quedar bien contigo
[mientras
vamos paseando por Tacora
entre prostitutas y ladrones
que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero
[tenemos
hambre y comemos ciruelas
y corremos fugándonos sin cancelar la cuenta
y otra vez estamos en la plaza San Martín frente al caballo
[inmovilizado
por las cámaras de los turistas
sin saber dónde ir ni qué ómnibus tomar
sin saber cómo ni cuándo apareciste en Lima sorpresivamente
[como
esas pocas lluvias que llegan para lavarnos de la duda
y ahora estamos contigo en el café Palermo
ahora ya puedo decir que tus palabras huelen a manzano y los
manzanos son gente sencilla que ignora el uso de la pa-
labra gente que ignora el mal uso de la palabra
ahora sé que nada se perdió
y aprendí que el verso más claro está garabateado sobre la
[pared
de los baños
y voy recitándolo con voz sonora en medio de la calle¹⁶

La épica del poeta progresista y político quedaba enfrentada al verso del poeta bohemio, antiacadémico, provinciano, obrero y marginal que entre ruidosas diatribas y gesticulaciones desafiantes daba cuenta de su sugestivo universo: la monstruosa Lima en cuyas entrañas el individuo ideaba su supervivencia e insistía en su

¹⁶ Enrique Verástegui. *En los extramuros del mundo*. (Lima:CMB/ediciones, 1971): 9-10.

felicidad, el doloroso impacto que el caos social propinaba al intelectual marginal que racionalizaba y asimilaba su propia historia. La poesía se constituía, de este modo, en un espacio de redescubrimiento social del sujeto textual, entre cuyas urgencias y representaciones no sólo se incluían sus luchas contra la postergación y la maquinaria del poder, sino también los pormenores de su particular cultura de ente periférico y distanciado de las convenciones educativas hegemónicas, es decir, de las expresiones cotidianas de su creatividad, sus sistemas simbólicos y lingüísticos, y sus normas éticas básicas.

El desarrollo narrativo y la descripción vienen a conformar elementos básicos en la retórica de los poetas novísimos ávidos de testimonialidad social y reacios a líricas intimistas, tal como en su momento lo hiciera Manuel Morales en poemas como “Al amigo napolitano entre botellas van y botellas vienen. (Poema descriptivo)”:

Dijo ser napolitano.
 Poseer dos queridas y un reloj. Y un apodo (por supuesto).
 Pero reconocía al Callao como su más cruel amigo.
 Disparó media docena de cebadas.¹⁷ Y puso dos discos.
 Luego habló de hembras calientes y recitó un soneto.
 Una rata rubia salía de sus labios.
 Y sus ojos eran transparentes como un celofán.
 Claro está, embriagaba su presencia, era
 Como encontrarse de pronto en una playa extranjera.
 Y narró su soledad casi de costa a costa. Y sacó una carta.
 Carta horadada por los años; donde las letras, más que leerlas,
 Era menester adivinarlas. Después lloró como un napolitano.
 Recordó a su padre ametrallado por los nazis. Quién no
 [recuerda
 Al viejo, sobre todo cuando bebe, y no es más el tiempo ayer?
 De su madre dijo dos o tres cosas simples. Y calló.
 Declaró no tener hermanos. Pero adujo—con orgullo
 [napolitano—
 Que su padre fue el Campeón Mundial de la cama. Las 83
 Mujeres que tuvo así lo confirman.
 Esta vez yo pedí una docena. Y cigarrillos. Y puse discos
 De Celina y Reutilio. Y celebramos este acontecimiento.

¹⁷ “cervezas,” en el argot popular peruano.

El mosaico¹⁸ advirtió que cerraban y trajo la cuenta.
 Pagamos mitad a mitad. Y salimos.
 Nos despedimos. Y se fue hacia Santa Marina.
 Yo lo recuerdo, simplemente, como un napolitano que chupó¹⁹
 conmigo.²⁰

Juan Ramírez Ruiz, uno de los más notables poetas de esta generación, llega incluso a integrar efectos gráficos que hacen aún más patentes la representación popular y la coloquialidad. En el poema “El único amor posible entre una estudiante en la academia de decoración y artesanía y un poeta latinoamericano”, cuyo título, como es obvio, denota igualmente la autorrepresentación del sujeto poético, la utilización de los espacios de la página escrita a modo de guión teatral o cinematográfico, diluye de manera extrema un yo unívoco y omnisciente para crearnos la ilusión de la testimonialidad del lector:

.....

Y nuestro amor sucedió porque yo caminaba y tú comprabas cosméticos y perfumes junto a mujeres grávidas y vírgenes dudosas y utilizamos todo ese día para un largo dime y te digo confidencias—como por ejemplo—	
Yo maldigo el día domingo	-Murió en el mar mi novio por 5 años
Yo tengo un cuarto en San Diego	-Menstrúo los fines de mes.
Yo tuve una vez gonorrea.	-Tengo presentimientos, amo niños.
Yo tengo conversaciones sólo para ti.	-Éramos cuatro hermanos, una se casó, el menor murió.
Yo desesperaba y he amado tan mal, tan bruscamente.	-He roto fotos, direcciones, quiero olvidar lo que pasó el 4 de mayo de 1963.
Yo un día.	-He llorado por cosas sin importancia y también por

¹⁸ “camarero”, en el argot popular peruano.

¹⁹ “bebió”, en el argot popular peruano.

²⁰ José Miguel Oviedo. *Estos 13*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973; pp. 31-32.

cosas importantes.

21

.....

La súbita interrupción del gobierno de Velasco Alvarado en 1975, por acción del contragolpe de estado de Morales Bermúdez, dio fin a la experiencia reformista que directa e indirectamente había ido auspiciando este particular período de efervescencia literaria. A partir de entonces los entusiasmados recitales públicos, el acceso a la prensa “socializada” (recordemos que Enrique Verástegui, uno de los poetas más representativos de los 70, tenía a su cargo la sección cultural del diario *La Crónica*), el aprovechamiento eventual de instituciones del gobierno en la difusión de la poesía, el sostenimiento económico de muchos poetas ya en calidad de burócratas o promotores culturales, y, en fin, la atmósfera misma en la que había sido posible una desacostumbrada movilización cultural, languidecen y reducen el movimiento al prestigio de algunos de sus integrantes que bien por su liderazgo o la calidad de su poesía habían logrado descollar sobre el superpoblado panorama poético de la década.

Un análisis concienzudo de cuanto se publicó durante la década de los 70, antes y después del desmantelamiento de las reformas políticas del gobierno de Velasco Alvarado, da cuenta de ciertas constantes de estilo que nos remiten a las exploraciones y trabajos experimentales de los poetas de los 60. La tarea de reformulación técnica de poetas como Cisneros, Hernández, Naranjo, Hinostroza y otros, en el desarrollo de la conversacionalidad y la instauración de nuevos conceptos del sujeto poético, facilitaron a las promociones de los 70 el instrumental teórico y formal que los llevó incluso a extremar con significativo éxito una poesía conversacional o exteriorista en la que se integran elementos auténticos de los discursos sociales del país. Obviando las denotaciones parricidas de

²¹ José Miguel Oviedo. *Estos 13*. (Lima: Mosca Azul Editores, 1973): 65-66.

muchos manifiestos de inspiración vanguardista de los 70, es innegable que las experiencias poéticas de las décadas de los 60 y 70 vienen a conformar dos etapas de un mismo circuito en el esfuerzo irrefrenable por insertar la cultura y la sociedad peruanas al proceso integral de la metrópolis contemporánea.