



HAL
open science

Últimas exploraciones de Lima la horrible en la nueva poesía peruana

Ina Salazar

► To cite this version:

Ina Salazar. Últimas exploraciones de Lima la horrible en la nueva poesía peruana. Les Villes et la fin du XX^e siècle en Amérique latine : Littératures, cultures, représentations, Teresa Orecchia Havas (éd), Leia, Université de Caen, Vol. 9, Bern, Peter Lang, 2007, 2007. <hal-03836062>

HAL Id: hal-03836062

<https://hal.science/hal-03836062v1>

Submitted on 1 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Últimas exploraciones de Lima la horrible en la nueva poesía peruana

Ina Salazar

El siempre actual y acertado Charles Baudelaire decía ya hace tiempo que la forma de una ciudad cambia más rápido que el corazón de un mortal¹. Esa impresión de vértigo, de inevitable desfase, de fuga hacia adelante habita la palabra de algunos de los jóvenes poetas que viven y escriben en la Lima de nuestros días. Ciudad monstruosa, “energúmena” (usando la denominación de Lyotard) que aparece como una de las expresiones más exacerbadas de la condición urbana contemporánea², en su clara tendencia a la generalización de lo urbano, a la desaparición de los límites, al alejamiento definitivo con respecto al modelo occidental europeo, concebido como una aglomeración que reúne e integra. Lima parece haber cortado definitivamente las amarras con respecto a este modelo para convertirse paulatinamente a lo largo de las últimas décadas, en una ciudad-caos, ciudad desmesurada e informe cuyo rostro se ha vuelto irreconocible. Irreconocible si pensamos en términos de su posibilidad de representación, en la construcción imaginaria que podemos hacer de ella, partiendo del presupuesto enunciado por Françoise Choay³ de la necesaria articulación de un verbo entre la ciudad y sus habitantes, de una proliferación discursiva que garantiza una cohesión y unidad semánticas.

Diversas voces, entre las cuales la del escritor y estudioso peruano Peter Elmore⁴ o la del francés Raynald Belay,⁵ coinciden en señalar que la Lima actual se presenta como una entidad reacia a cualquier intento de reconstrucción imaginaria, una realidad carente de unidad, destinada a una ineluctable disolución. Estas visiones sombrías y hasta apocalípticas tienen como punto de partida los datos que acompañan la historia de Lima durante el siglo XX : un crecimiento incontrolado físico y demográfico (la ciudad se extiende hoy sobre 3000 km² que abarcan 3 valles fluviales, cuenta con más de 7 millones de habitantes – en 1962 eran 2 millones – es decir, un tercio de la población total, de los cuales 40% vive en un habitat precario y por debajo del umbral de pobreza), fenómeno directamente vinculado con las sucesivas olas

¹ No es casual en ese sentido que el poeta Jacques Roubaud le rinda homenaje titulado uno de sus últimos libros *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur des humains*, París, Ed. Gallimard, 1999.

² Me baso en la reflexión propuesta por Olivier Mongin en su libro *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*. París, Ed. du Seuil, 2005.

³ Françoise Choay, *Le sens de la ville*, París, Ed. du Seuil, 1972.

⁴ *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo 20*. Lima, Mosca Azul Editores, 1993.

⁵ « L'informe d'une ville : Lima et ses représentations », in *Villes-monde villes-monstres ?*, *Raisons politiques*, n° 15, agosto 2004.

migratorias de las provincias andinas hacia la capital, bosquejándose así una entidad en constante metamorfosis y extensión, sin fronteras delimitadas que de entrada aparece como una realidad pesadillesca e irrepresentable para el humilde caminante o el esmerado cartógrafo que intenta situarse y adueñarse de la ciudad.

Estas transformaciones físicas y demográficas no sólo no se acompañaron de un proceso de modernización urbano adecuado sino que hicieron de Lima el espacio de una “experiencia traumática de la soledad, el exilio, la aculturación o la miseria” en lugar de ser la realización de ese nuevo proyecto nacional, que acabaría con el secular divorcio entre el centro y el resto del país, sueño o aspiración abrigado por las fuerzas políticas progresistas entre las décadas del 60 y el 80. Se puede decir también que en este proceso de modernización desajustada e inarmónica tampoco pudo llevarse a cabo una sustitución, renovación, recomposición coherente del halo semántico en torno a la ciudad de Lima como lo sugiere Belay. Se pasó de una sobredeterminación semántica, de una Lima arcádica de fasto colonial e identidad criolla⁶ cuyo paradigma fueron las célebres *tradiciones peruanas* de Ricardo Palma⁷ a la disolución del mito. Cabe recordar que esta demolición fue llevada a cabo literariamente, por la narrativa urbana de los 50⁸ con obras que dieron cuenta del “desvanecimiento absoluto del sueño de la ciudad dorada” poniendo al descubierto “el desarraigo que sufren esos habitantes silenciados o *mudos* que renovaron el paisaje humano de la ciudad”⁹ e ideológicamente, con el ensayo *Lima la horrible* (1962) de Sebastián Salazar Bondy, desenmascaramiento ideológico de la representación anacrónica y paseísta de la arcadia colonial, instrumento de permanencia del poder oligárquico y denuncia de un abortado ingreso en la modernidad urbana.

Estamos, pues, en los tiempos posteriores a la demolición del mito, tiempos que se auguraban como de construcción, de recomposición, pero que terminaron siendo los de las ilusiones perdidas, las promesas incumplidas, tras el fracaso de la izquierda institucional (su imposible acceso al poder), la guerra interna provocada por Sendero Luminoso, el total

⁶ Desde las crónicas o relaciones de la época colonial que dan cuenta de su fundación, pasando por la historia épica de la ciudad que propone un Pedro Peralta Barnuevo en su *Lima Fundada* de 1732 o la visión opulenta y grandiosa que da Concoloncovo en su *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) para culminar en *Las Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, segundo fundador de Lima después de Pizarro según Raúl Porras Barrenechea. A ello es preciso sumar las prolongaciones nostálgicas de *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez (temática de la vieja Lima como Arcadia Colonial que desaparece). Conjunto literario que teje a lo largo de los siglos la leyenda de Lima, de su fasto colonial, de su idiosincracia criolla, como lo analiza Eva María Valero Juan en *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Universidad de Lleida, 2003.

⁷ Obra que se puede reconocer como la “primera fundación literaria de la Lima mítica del pasado” en tanto que “constitución de un corpus literario en el que la ciudad de Lima colonial y republicana, adquiere la resonancia de un espacio espiritual fundado y fijado en la memoria colectiva del pueblo limeño” in *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito* (p.11).

⁸ En escritores como Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso, Luis Loayza.

⁹ in *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito* (p.205-206).

desprestigio de los partidos políticos tradicionales (con la elección de candidatos independientes como Fujimori y Toledo), la corrupción generalizada e institucionalizada (de Alan García al Fujimontesinismo) y el neoliberalismo y la globalización como únicas reglas de juego y certezas. Desde estos parámetros y realidades nacionales y mundiales, la Lima de fin de siglo pierde material y simbólicamente sus contornos como espacio urbano determinado, en que los valores mismos de la ciudad como espacio público y como espacio político (en el sentido amplio de *polis* o *civitas*) se disuelven.

Mi estudio se propone ingresar en esta ciudad informe a través de la obra de dos jóvenes poetas; Roxana Crisólogo y Martín Rodríguez-Gaona cuya obra o parte de ella, se articula en torno a Lima¹⁰. Estos autores empiezan a publicar en los años 90 y por ello como se suele hacer en el Perú de manera sistemática (más por costumbre o comodidad que por rigor) se les cataloga como integrantes de la generación de los 90. Más vale aclarar, en ese sentido, como lo hace Luis Fernando Chueca en su imprescindible ensayo “Consagración de lo diverso : una lectura de la poesía peruana de los noventa”¹¹ que la apelación de generación para los poetas que producen a partir de los 90 carece de sentido pues “quizás como nunca, (estos) se encuentran en las antípodas de un espíritu generacional por la heterogeneidad de poéticas, posturas creativas y discursos ideológicos (una dispersión monumental)” Merece señalarse al paso que esta diversidad en la producción poética reciente –corre parejas con una paleta impresionante de autores y obras publicadas a pesar de un contexto editorial y cultural cada vez menos favorable a la poesía.

Dentro de este panorama de lo diverso, el primer libro de Roxana Crisólogo, *Abajo sobre el cielo* (1999) se inscribe en la línea de una poesía que explora el universo suburbano y popular limeño y que está atenta y conectada con el “desborde popular” provocado por las fuertes migraciones que transforman el rostro de la ciudad. Se trata de una línea que tras los primeros pasos de la narrativa urbana de los 50 tiene su auge en los años 70 con los poetas esencialmente de origen provinciano del movimiento Hora Zero¹² (Jorge Pimentel, Juan

¹⁰ Este mismo marco urbano es también escenario de otros poemarios como *Zona Dark* (1991) de Montserrat Álvarez, *Lima o el largo camino de la desesperación* (1995) de Carlos Oliva, *Vestigios* (1999) y *Canciones de un bar en la frontera* (2001) de Miguel Ildefonso entre los más representativos.

¹¹ In *Lienzo* n° 22, Lima, Universidad de Lima, 2001.

¹² Movimiento que se desarrolla durante la década de los 70, que se proclama en contra de toda la tradición poética peruana anterior, exceptuando a César Vallejo, y se identifica en sus posturas con la generación beatnik norteamericana y las propuestas exterioristas de Ernesto Cardenal. Cultiva a pesar de querer desmitificar la figura del poeta, la imagen del poeta vanguardista, profeta de una nueva sociedad, poseedor de la verdad. Es un

Ramírez Ruiz, Tulio Mora, Enrique Verástegui) que exploran la realidad urbana desde la marginalidad y el descentramiento e interrogan la desintegración de los mundos originarios que la migración conlleva. Es una línea que va a ser continuada y extremada en la década siguiente por algunos poetas, miembros del grupo Kloaka (Róger Santiváñez y Domingo de Ramos, en particular), quienes recrean un universo en descomposición, una sociedad en situación de “kloakización”, en un momento de crisis económica, corrupción galopante y que corresponde al inicio de la guerra interna provocada por Sendero Luminoso, como lo han observado Antonio Mazzotti y Carlos López Degregori¹³.

Dividido en tres partes, “Flecos”, “Retratos de arena”, “Periódico mural”, *Abajo sobre el cielo*¹⁴ se compone de poemas a menudo largos y sin título, presentando una realidad que se vislumbra por retazos y jirones, en cuadros urbanos inacabados o crónicas cuyo sentido se pierde, se deshilacha o suspende. La representación que hace Crisólogo de la capital se construye desde los márgenes : desde los arenales y los cerros que rodean la ciudad y en los cuales se han ido instalando precariamente las sucesivas olas de migrantes provincianos, estirando el cuerpo de la ciudad, borrando las fronteras que permiten identificar un adentro y un afuera. Lima aparece sin límites, como una entidad que en lugar de reunir e integrar se pierde en una suerte de limbo sin fin, diseminación geográfica y desintegración semántica, notificada por la imagen reiterada de la arena o desierto¹⁵ :

“todo lo que duerme se esconde en estos cerros cansados
la música es un juego de niños
y ya piden tiempo extras o algo de comer
desde muy hondo
se deterioran las miradas en una arena/
desplomada en pisadas venidas desde lejos
y compases de rítmicas rockolas
[...].”
 (“Colegio Nacional Arguedas”)¹⁶.

movimiento que cree en la posibilidad de cambio social, en la acción transformadora en que se alían la acción y la palabra, como lo proclama la propuesta de una “poesía integral”.

¹³ José. A. Mazzotti: *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002 ; Carlos López Degregori, “Domingo de Ramos, El deslumbramiento del horror”, in Luis Fernando Chueca, Carlos López Degregori y Jose Güich Rodríguez. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* , Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006.

¹⁴ *Abajo, sobre el cielo*, Lima, Editorial Nido de Cuervos, 1999.

¹⁵ Merece mencionarse la presencia recurrente de este motivo en otros poetas como Miguel Ildefonso en *Canciones de un bar en la frontera* (2001), Jorge Frisancho en *Desequilibrios* (2004) y Rodrigo Quijano en *Una procesión entera va por dentro* (1998), motivo analizado por Luis Fernando Chueca en su artículo “El desierto como metáfora del país en la poesía de Jorge Frisancho y Rodrigo Quijano” in *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000, op. cit.*

¹⁶ *Op. cit.* p. 52.

En este paisaje desolado en que nada parece alojarse, arraigarse, que se repite al infinito sin perspectivas, la humanidad sigue presente, brota como planta obstinada en medio de lo estéril y seco:

“[...]
Ayer dos bandas de músicos hicieron bailar
a los devotos de San Mateo Tierra –arena-
¿por qué no decirlo?

qué vacío bordea
carretera sin alas
velocidades ineludibles

Y una guirnalda parecía sucumbir en el ocaso
pálido de asombro
y una estampita y una promesa
y una constante firme decisión
[...]
 (“San Mateo”, p.54).

Pero estas formas vivas de cultura parecen desintegrarse, sobreviven sin poder desplegarse en el espacio inexistente de unos linderos sin fin. La visión que anima el poemario de Crisólogo es escéptica, su palabra se sitúa en un tiempo ulterior a las denuncias y a sus respectivas expectativas de cambio, lejos de posturas adánicas auguradoras y forjadoras de nuevos y posibles espacios sociales como fue la de Hora Zero. Debe leerse, inevitablemente, como manifestación posmoderna, en tanto que amputada de dimensión utópica. Se emparenta en ese sentido, aunque su escepticismo cristalice de otra manera, con la visión de los poetas del grupo Kloaka, en la percepción de un cierre de horizontes, de la vivencia de un tiempo estancado :

“[...]
esta cáscara de luz muerta que es el cielo habitado
de San Juan
y sus neumáticos y sus oquedades y
su música atorada en un solo disco rayado
y su gente
topo fierro catre sin ventana
que asoma para despedirse de sí misma
mientras un esplendor –brillo de aire–
se derrumba y anida el gas en el volumen
alto en las paredes cerradas en los ojos
sin asombro

los caminos llegan hasta aquí transitados
íntimamente también yo me ausculto en estas veredas
cuajadas en voces semejantes a escuelas sin
maestros sin
flor”
 (“Colegio Nacional Arguedas”).¹⁷

El final del camino que lleva a la gran ciudad no sólo es un tiempo definitivamente sin porvenir (cuajado/de disco rayado) sino también el ingreso en un mundo de irremediable soledad, de incomunicación esencial, en que no existe un espacio común, de encuentro del cuerpo individual y el colectivo. El libro apela constantemente al motivo urbanístico, a la metáfora albañil – “paredes cerradas”, “construcción que no permite observar hacia afuera”, para constatar el desmoronamiento de la idea misma de ciudad en su principio comunitario e integrador, la ausencia de circulación/tensión entre el espacio privado y el público, aboliéndose incluso el sentido de estas nociones. “Detrás de la pared no (hay) nada...” canta el primer verso de uno de los poemas de *Abajo sobre el cielo*¹⁸, jugando, como ya lo hace el título del libro –lo que veremos más adelante – con un intertexto referencial de la poesía peruana, el de *Habitación en Roma* de Jorge Eduardo Eielson¹⁹, para descubrir esa Lima de los márgenes, de la precariedad extrema, como una configuración/realidad urbana que no remite a nada, que aparece como un conglomerado, una acumulación anárquica e incoherente de significantes que han perdido los significados que puedan sustentarla, un mero decorado constituido de diversos materiales recuperados:

[...]
sólo yo sé que detrás se levantan más casas y construcciones
pésimas
fuera de plano techos cementerio de ballenas
atestados de muebles viejos artefactos en desuso
y aves de corral enjauladas
[...]

¹⁷ *Ibid*

¹⁸ *Ibid.* p. 24.

¹⁹ Los primeros versos del primer poema “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer” : Señores míos/por favor/traten de comprender/detrás de esa pared tan blanca/no hay nada/pero nada/lo cual no quiere decir/que no haya cielo/o no haya infierno...” *Habitación en Roma*, poemario de 1952 que denuncia una modernidad urbana occidental -desacralizada y materialista -. Merece estudiarse el diálogo que Crisólogo entabla con autores como Eielson o Westphalen , representantes de la tradición poética peruana que se forja en la primera mitad del siglo XX, representantes también de la alta cultura y poetas que optan por exiliarse, escapar de Lima la Horrible.

La representación urbana desde los márgenes propuesta por Crisólogo no sólo explora entonces la idea de desintegración que la pérdida de los límites (geográficos y simbólicos) conlleva sino también la disolución del principio mismo de ciudad como espacio humano habitable. Ello se acompaña también de la constatación de la desaparición de la tensión entre un centro y una periferia, interrogándose, en ese sentido, el antiguo centro de la capital, (que encarnara los valores y la historia de la Lima criolla) desertado desde hace ya mucho tiempo por los grupos de poder, la burguesía y la clase media, convertido en tierra de nadie, abandonado paulatinamente a la informalidad y a la delincuencia como lo recrea el poema “Parque Universitario” al aludir al lugar que lleva ese nombre, antaño simbólicamente sobredeterminado por albergar los locales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (la universidad más antigua de Hispanoamérica), y conocido luego por ser lugar de encuentro de provincianos:

“aquí no flamea más que una sola bandera
un trapo negro sonriente
nada ni nadie parece real
las mujeres ajustan bajo el brazo sus viejas carteras
apuran el paso
cierran bien la boca al cruzarlo
cuídate
es lo último que escuchaste antes de salir de casa/
cuídate de todo
ya se hizo tarde en este pedazo de mundo
cercado por paredes altas de cemento
focos de neón música chicha y otras mixturas de fondo
un frío de cuchillo amenaza entorpecer el paso de transeúntes
que van y vienen como si éste fuera el círculo vicioso
de los habitantes de una ciudad
ir y venir partir y regresar
sin saber siquiera hasta dónde
hasta cuándo”
[...]
 (“Parque Universitario”)²⁰

El tratamiento que Crisólogo propone del centro desvirtuado no es el de una reapropiación de esos espacios de la marginalidad para signar la muerte de la leyenda de la Lima dorada y/o reivindicar una existencia social y cultural otra, como lo hiciera la poesía anterior de la misma línea. La noción de centro es sustituida por la de un “pedazo de mundo

²⁰ *Ibid.* p.59.

cercado” o “círculo vicioso”, espacio que se despoja de todo sentido, que produce un movimiento en vacío, como el de los desplazamientos mecánicos y temerosos de los transeúntes, reveladores éstos, por lo demás, de la imposibilidad de apropiación del espacio urbano, desde la elemental relación corporal que el individuo debería entablar con él²¹. La reelaboración semántica de Lima se presenta como imposible, ésta se ha convertido en una realidad urbana ilegible, carente de centro o con un centro simbólicamente vacante, desocupado. En ese sentido, el poemario esboza, en una estética de la recuperación y del reciclaje semejantes a la realidad urbanística de los márgenes, una recomposición simbólica hecha de jirones y retazos, materiales diversos, en que si algo se salva de la Lima criolla de antaño, son los iconos que encarnan la Lima de abajo, como la cantante Lucha Reyes o el compositor Felipe Pinglo. No es casual que dentro del conjunto de los “retratos de arena” figure también el pintor expresionista puneño Víctor Humareda (1920-1986) conocido y valorado por representar la Lima marginal y popular, la de las prostitutas, mendigos y tugurios de los barrios de la Victoria, el Rímac, Barrios Altos, San Cosme. En *Abajo sobre el cielo* la presencia tutelar de Humareda no sólo homologa el acto creador del pintor y de la poeta sino que lo fija como un perpetuo intento de captación de la cambiante realidad urbana.

Mojado

Con la mano en los bolsillos

Silbando una tonada a la hora incierta

- un pájaro se deja caer en la brisa de la mañana –

también yo cierro los ojos anegados de humo

paladeo la arena derretida y pura

comienzo con las palabras del día

voy

tras el polvo encaminado al rincón

ahí un retazo de papel se desvive en un retrato

como en sus mejores días intenta la palabra diáfana

los símbolos mudos el color alegre de la

música íntima le hierve en la sangre sacude

sus hombros bajos

humildemente

majestuosamente se traslucen sus tardes

²¹ La ciudad - si pensamos en el ideal-tipo de la ciudad europea ha perdido aquí una de sus características esenciales, la de ser una forma donde moverse, un espacio circunscrito pero que permite recorridos infinitos, y que en esa actividad – que encarna mejor que nadie el personaje del “flâneur– posibilita un sentimiento de pertenencia a un topos.

en el licor volubre del día

luego vendrá la verdadera tarde
sobre la pantalla roja figuras vivas
sobre tu cielo achorado y dime
qué cuadro nos dará la razón qué tipo
distancia precio desde este suelo frío
[...]²²

La interrogación, la suspensión frecuente del sentido, la obstrucción de la lógica sintáctica y discursiva son algunos de los recursos que emplea Crisólogo para recrear una realidad urbana atomizada, desarticulada y simbólicamente ilegible. La dicción conversacional²³, que, desde los años 60 es predominante en la poesía peruana, no ha desaparecido aquí, pero su componente esencial, el narrativo, (garante de una coherencia lineal, lógica-discursiva) desfallece, muestra sus limitaciones, entrando en tensión con una vena lírica que recurre con frecuencia a la metáfora de corte surrealista así como a las yuxtaposiciones sin nexos lógicos.

No es gratuito, por ello, que el título mismo del poemario, *Abajo, sobre el cielo*, acuda a Emilio Adolfo Westphalen²⁴, uno de los más altos representantes de la lírica peruana, y a un libro tardío de este, *Arriba, bajo el cielo* (1982) para entrar en el universo de Lima como una realidad de coordenadas trastocadas, invertidas. Crisólogo no sólo pone en tensión el modelo de ciudad occidental por excelencia (cuna de civilización) encarnado por Roma, ciudad en

²² *Op. cit.* p. 40.

²³ Se sabe que la poesía conversacional (narrativo-coloquial) entra con fuerza en el Perú a través de Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández y cambia el signo de la tradición lírica nacional hasta entonces nutrida por (aparte de la propia tradición) las poesías española y francesa, orientándose hacia la poesía inglesa y angloamericana e instaurando el “británico modo” en un coloquialismo contestatario de la cultura oficial. Este giro, que como la antipoesía de un Parra rompen con el “enclaustramiento del lenguaje poético”, destituyen y desacralizan el lugar hasta entonces asignado al sujeto lírico, se radicaliza con la generación posterior y más precisamente con el movimiento Hora Zero, en que se extrema la práctica conversacional conjugándola con una postura ideológica -de rechazo de la producción anterior declarada “cultura” y su reemplazo por un proyecto de “poesía integral” (vertiente próxima al “exteriorismo” de Ernesto Cardenal, no por casualidad el movimiento adopta el nombre de un poema del nicaragüense) y de compromiso político. El coloquialismo de Hora Zero implica la integración de una cultura urbana popular y la reivindicación de una oralidad que conecta con la realidad cultural de los sectores sociales emergentes (los migrantes andinos) y con la creciente presencia en la vida urbana de los medios masivos de comunicación. Los poetas de Kloaka, en los años 80, consolidan, en particular, con la obra de Domingo de Ramos, “la presencia, en la tradición poética peruana de un sujeto poético migrante, popular y marginal que recrea textualmente su universo cultural e ideológico desde el interior, sobre la base de un imaginario particular y del uso de una norma lingüística diferenciada” (López Degregori, *Op. Cit.*) paralelamente a esta opción, se desarrolla la práctica, por otros poetas de la misma generación, de un coloquialismo narrativo que por su parte recupera las herencias/lecciones anteriores al 70 y en particular las de los autores del 60 (como se constata en la obra de Eduardo Chirinos, Rodrigo Quijano), sin hablar del uso que hacen de la dicción conversacional las voces femeninas emergentes como Rocío Silva Santisteban, Mariella Dreyfus, Giovanna Pollarolo, entre otras.

²⁴ Referencia indiscutible de la poesía peruana del siglo XX, sobre todo por sus dos primeros libros *Las islas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935).

torno a la cual gira el poemario de Westphalen y Lima, ciudad periférica y tercermundista, megápolis devaluada e informe, sino también tiende hilos entre su poética y la tradición (cierta poesía peruana ilustrada que remite a la ciudad letrada). El arriba de Westphalen, de la poesía de la alta cultura, del referente urbano de las sociedades desarrolladas y literario de la civilización occidental se troca en el abajo de Crisólogo, la Lima de los pobres, de las barriadas que proliferan en los arenales y los cerros que circundan la ciudad, en un arriba físico que es el abajo social y humano. Sin embargo, la búsqueda intertextualidad con Westphalen (y a través de él con la tradición lírica peruana que va de José María Eguren a la generación del 50) no sólo saca provecho del contraste sino que instauro un frotamiento productivo, de circulación que le permite a Crisólogo salir de la univocidad narrativo-coloquial. En ese sentido, *Abajo sobre el cielo* no rechaza las coordenadas de lo extraño y lo maravilloso para dar cuenta de ese mundo trastocado, invertido, pesadillesco :

“lo que yo llamo cielo y es tierra
y todas las noches ocupa un espacio distinto al de los cielos
y se extiende sobre un paño de noche elegante
y vive como las fogatas de los castillos conquistados
allá arriba
y deja escapar anillos de luz simples bocanadas de gente
innumerables miles no podría contar cuántas veces
me perdí en el cielo yo que creí que pisaba tierra
empecé a enumerar sus escalones desvanecidos
con tanta facilidad por la gente que al pisarlos
los duplica los triplica y pienso que es la velocidad
- alucinaciones de estómago vacío- de trabajo
mecánico y a tiempo completo sin vacaciones
[...]” (“El Agustino”)²⁵

Para ingresar en esta realidad de coordenadas ilegibles se requiere de una visión alucinada que integra las lecciones de la mejor lírica peruana sin dejar por ello de afirmar su especificidad social : “alucinaciones de estómago vacío- de trabajo/mecánico y a tiempo completo”, para verbalizar una realidad urbana que ha perdido sus puntos de referencia, que es” sólo el caos en un mundo que no es / cielo ni tierra entre tierra y cielo cielo y tierra” es decir “un lugar común de seres indiferenciables”.

Es también esta vena lírica lo que le permite a Crisólogo dejar que emerja una subjetividad en medio del caos urbano, una voz interior que sobrevive y se expresa en medio

²⁵ *Op. cit.* p. 51.

del ensordecedor ruido urbano, que deja escuchar su propia disonancia en la disonancia generalizada de las múltiples voces y las mixturas de todo tipo. La voz que habla y se pronuncia no posee, sin embargo, un registro único y reconocible, es también camaleónica, inestable. Cultiva diferentes tonalidades, pasa de lo trágico a lo superfluo, de lo grotesco a lo sentimental ; pero a diferencia de sus antecesores inmediatos no emplea la imprecación o el sarcasmo, no resiste²⁶ sino que se funde en la indiferenciación para volverse identificable solo por intermitencias, construyendo una subjetividad constantemente en peligro, amenazada por el anonimato y la impersonalidad.

Si Roxana Crisólogo entra en la realidad urbana limeña por los márgenes para constatar un mundo vivo pero sin cohesión, una ciudad carente de las tensiones esenciales que le otorgan identidad, Martín Rodríguez-Gaona propone una exploración radicalmente diferente tanto en cuanto a la perspectiva adoptada como al medio social en que se arraiga.

A través de la adopción de una dicción conversacional exacerbada –una propuesta que ha sido calificada de “hipercoloquial” – ajustada a una poética de lo cotidiano, la obra de este joven poeta, en particular en sus dos primeros libros *Efectos personales* (1992) y *Pista de baile* (1997) se inserta en el escenario urbano a través de la constitución de un sujeto con características precisas –joven limeño de clase media- que en tanto que hablante y protagonista desarrolla una exploración de su propio medio y mundo, como lo observa Luis Fernando Chueca en el ensayo que dedica al autor y sobre el cual se apoya este análisis.²⁷ Los poemarios mencionados, en especial el primero de ellos, aparece en el panorama de fines de los 80, inicios de los 90, como una propuesta que “desentona” pues lo que predomina en la poesía de vocación urbana es la exploración de los inframundos y barrios populares y la constitución de un sujeto/protagonista que se afirma en y desde la marginalidad. La opción conversacional que en su caso aparece como una señal de identidad, de pertenencia a un medio social, se presenta al mismo tiempo como una inflexión en los usos poéticos del momento pues se convierte en instrumento de distanciamiento – autoirrisión e irreverencia– que abren las posibilidades expresivas.

²⁶ Genéricamente, si bien el hablante asume una identidad femenina identificable en la mayoría de textos, a veces parece fluctuar. No estamos en todo caso aquí tampoco en la afirmación de un sujeto poético femenino como lo hicieron las poetisas de los años 80.

²⁷ “Martín Rodríguez-Gaona : ‘HE AMADO ESTA CIUDAD EN TODAS SUS FORMAS’ ”, *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*.

La obra de Rodríguez-Gaona nos permite indagar nuevos aspectos y lenguajes de la realidad urbana y de su representación no sólo porque se construye desde una pertenencia social claramente enunciada, diferente, por lo demás, de la del poemario de Crisólogo sino que este lugar sociocultural y lingüístico puede permitirnos plantear la relación con la realidad urbana en términos de tensión entre el espacio privado y el público, entre esfera interior y exterior, otro de los ejes esenciales que regulan y definen la condición urbana. El libro *Efectos personales* en el cual me voy a centrar propone un conjunto (a lo largo de 8 partes) en que se recrean diferentes aspectos de la vida cotidiana de un joven limeño de clase media : costumbres, desplazamientos, amistades, amores, familia, gustos, preocupaciones y ocupaciones. Como lo ha señalado Chueca, el libro, en sus diversos poemas y partes, vendría a ser algo así como la suma de los “efectos personales” del hablante/protagonista, es decir, una serie de referencias esenciales que lo constituyen. Cabe, al respecto, reflexionar sobre la voluntad y necesidad de dejar constancia de esas referencias esenciales en tanto que “efectos personales”. El libro postula a partir de la orientación que da el título la construcción de una red semántica de lo familiar y reconocible, haciendo visible la manera como la esfera privada invade y domestica el mundo exterior. En ese sentido, tiene especial valor el primer texto pues es una invitación a ingresar en el libro – “lentamente las puertas se abren” dice el título del poema– a través de la visita/paso obligado por el espacio privado de la casa :

Una sala más amplia que el dormitorio
La cochera protege a los perros con sabiduría
Nadie queda en la cocina, inútil buscar en el
baño.

El teléfono no puede llamar al televisor
ni mucho menos decirle
que es hora de calentar la comida.²⁸

La presentación de este espacio privado es el de un interior de clase media, con sus componentes y atributos claramente identificables : el confort a través de la disposición del espacio y la presencia de ciertos objetos como el automóvil, el teléfono, el televisor, el valor de la propiedad privada, la deseada separación entre interior y exterior, la casa protegida de la calle, configuran este escenario inicial cuyo referente es el interior burgués, recordándonos también al paso que el burgués es el habitante por excelencia del interior²⁹ . Se introduce así la

²⁸ *Efectos personales*, Martín Rodríguez-Gaona, Lima, Ediciones de los lunes, 1992, p. 11.

²⁹ Me apoyo aquí en la lectura que del burgués hace Olivier Mongin en su libro *La condition urbaine* antes citado : “ ‘Fasciné à distance’, le flâneur se distingue donc de l’habitant de l’intérieur, du bourgeois qui fait main basse sur les marchandises afin de domestiquer ‘l’extérieur et ses rêves en intérieur’. Pour que l’intérieur bourgeois puisse naître, à l’époque, le bourgeois doit lèche les vitrines, acheter les objets au dehors et les ramener chez lui, dans son espace strictement privé, en vue d’assurer sa pérennité, d’immortaliser son existence dans ses meubles et

idea de que el punto de partida, el foco generador del texto y su sentido es esta esfera privada. El hecho de que se presente el escenario vacío – la casa ha sido dejada momentáneamente por sus habitantes –instaura una dinámica entre interior y exterior, suscitando expectativas pero éstas afectarán no sólo el plano de lo anecdótico sino también el de la expresión poética y sus significados. Asimilables a un descriptivo de agencia inmobiliaria, los primeros versos del libro plantean algo así como un grado cero de la poetización, una trivialización que además de ser una forma más de desacralización de lo poético – aquí desde la intrascendencia, la ligereza a la manera de cierta poesía norteamericana – juega a su vez con un registro irónico que vehicula una crítica al propio medio sociocultural.

La salida al mundo exterior, al espacio urbano de la Lima de comienzos de los noventa o fines de los ochenta que sugiere el primer poema, se efectúa a través de los movimientos y actividades del hablante :

Llaves

Documentos

Plata

Y por poco se me olvida

Empezar un nuevo día!

-§-

Me persigno al salir

Leo “El Comercio”

Deportes

Y la sección C

Ellos celebran (foto)

Ella habla (Algo especial)

El da una conferencia (En el Portal)

Tú lees (¿también?)

Yo no aparezco por ningún lado

Y como todo está O.K.

Ahí llega el micro ³⁰

La ciudad no aparece como verdadero escenario, hay escasas menciones toponímicas como descripciones urbanas o arquitectónicas y se puede deducir que los desplazamientos se circunscriben a un perímetro limitado de los barrios habitados y frecuentados por la clase media. En realidad, la urbe se presenta como un espacio por donde el hablante no hace sino

décors. La bouche et bouclée : la participation à l'espace public n'a d'autre destinée que la consommation. Le passage du privé au public se solde par un retour au privé » (*Op. cit.* p. 65).

³⁰ *Op. cit.* p. 31.

transitar para la ejecución de los rituales y ocupaciones de su edad y clase social : idas al cine, a casas de citas u hoteles con la pareja, cafés o bares con los amigos...). No hay exploración ni apropiación física de la ciudad; la calle parece permitir simplemente el paso de una esfera privada a otra, constatándose asimismo que sufre un proceso de domesticación pues en lugar de ser el espacio por excelencia de encuentro y frotamiento con la ajenidad y la colectividad, es transformado en escenario de lo familiar y reconocible, por ejemplo, de los encuentros con la novia o enamorada :

Un auto pasa rozando nuestra pequeña humanidad

Qué gran absurdo sería perder tu luz
Por el semáforo que alguien dispuso mal

En la otra acera muy calladita sonríes
Pensando en los caminos que me has visto andar

Y si en otro tiempo acepté con gusto
Que la vida era fornicar, fornicar y punto.³¹

Lo urbano es engendrador de metáforas en que parecen unirse la mujer y la ciudad, recordándonos esa asociación exaltada por Baudelaire. Aquí, la mujer, en lugar de formar parte de un paisaje urbano portador de otredad, anonimato, masificación, violencia social que atrae y repele, de ser personaje e informar el fenómeno urbano, es aquello que introduce lo privado, asociada a la historia personal de la pareja, elevando las fronteras de su propio mundo.

La Lima moderna como jungla, lugar de tensiones y violencias sociales, abismales diferencias económicas y escenario de atropellos humanos de todo tipo apenas se vislumbra, si aparece es sobre todo como mantenida a distancia :

DIETA BALANCEADA (NUESTROS DIAS)

Vas al centro

compras

asaltos

peleas

abusos

cuando sólo en tu lista

tenías

hojas de verdura

cabezas de pollo y

espinazos de pescado.³²

La confrontación con otras realidades y otros sectores así como con la violencia social y económica aparece evocada desde la distancia psicológica y geográfica : a través del uso de

³¹ *Ibid* p. 39

³² *Ibid* p.67

la 2º persona que puede remitir a cualquier actor femenino o masculino (que no es necesariamente el hablante) y también en la medida en que se identifica espacialmente esa violencia con el centro, centro antiguo de Lima desvirtuado y abandonado por las clases pudientes, es decir, lejos de la vida de los barrios de clase media limeña. La realidad urbana que propone *Efectos personales* se define en función de la constitución de un territorio dentro del cual se mueve el hablante, un territorio geográfico y sociocultural que implica una actitud de clase sino de negación por lo menos de resistencia a ver más allá de las propias fronteras, de la realidad conocida. En ese sentido, el espacio urbano – la calle y los lugares públicos en general – parecen dar cuenta de una realidad compartimentada desde la perspectiva o mirada de una clase media que podríamos llamar tradicional, criolla y limeña desde siempre (no hablo de los sectores económicamente emergentes) que ante la amenaza (cambio de estatus, pauperización y también violencia social) se repliega.

Estos efectos se hacen patentes, por ejemplo, a través de la presencia del micro, medio de transporte público limeño, característico de la Lima de las últimas décadas y cuya proliferación anárquica e incontrolada (como de otros medios de transporte como la “combi”) es otra manifestación del caos urbano con una omnipresencia del vehículo totalmente deshumanizadora. El micro en *Efectos personales* aparece de manera recurrente, es el medio de transporte del hablante (signo probable de una clase media de capa caída) y en principio, como todo medio de transporte público es un lugar de contacto y frotamiento entre sectores y mundos diversos, es vehículo de desplazamiento, de descentramiento posibles. Sin embargo, como la calle, el micro se transforma en escenario privilegiado de la anécdota amorosa :

En todas las parejas hay alguien
Que reniega
Casi siempre
El mismo que cancela las cuentas.

Pese a que ambos corren
Y transpiran siendo uno
La felicidad
De un micro vacío
Se desliza
Rauda hacia otro paradero.

Conste que no tengo para el taxi.³³
(EP, p.39)

El micro, al convertirse en término que construye la metáfora relacional, de pareja, se ve sino despojado por lo menos desviado del valor urbano antes evocado, cambia de signo, se

³³ *Ibid* p.39.

vuelve escenario con rasgos antes que nada familiares. Es lo que le permite al hablante y al poema transitar entre espacios de lo conocido aunque aquí y allá el hablante se vea confrontado a una realidad urbana, socialmente violenta :

Odio sus voces cantando sin ganas
Sin embargo, es poco lo que puedo hacer.

Puta madre

Que por una vez alguien los baje,
Detengan estos usos de compromiso.

Ahora también yo sacaré a relucir los dientes.³⁴

Unico poema en que se alude de manera directa a la confrontación del hablante con la violencia económica y social –fenómenos de miseria y mendicidad–, el texto en su agresividad expresa de manera invertida un sentimiento de impotencia ante una realidad humana difícilmente soportable dando algunas claves o justificando la actitud de repliegue o de negación ³⁵.

El hipercoloquialismo que hemos podido ver en los diferentes textos citados tiene como primera función aparecer como una de las señas de identidad del hablante y protagonista, crea la ilusión de reproducir el habla de un sector social determinado, la juventud de clase media limeña. El libro juega con esta posibilidad de lectura documental, sociológica ; la presencia aunque discreta de alusiones autobiográficas -el hablante/protagonista se llama Martín como el autor, tiene como él una novia que se llama Ericka, y su actividad central es escribir, ser poeta- refuerza esta ilusión de “autenticidad”, este juego con lo testimonial que el hipercoloquialismo se encarga de propagar, difundir poniendo de relieve a través de la trivialidad y la intrascendencia, los menudos hechos de la vida diaria, haciendo de la trivialidad y la intrascendencia sinónimos de la frivolidad o futilidad asociables a ese sector social, usando la trivialidad y la intrascendencia para dar cuenta de la banalización de realidades sociales y humanas inadmisibles. Pero, si el hipercoloquialismo, como seña de identidad de una clase social contribuye a domesticar el mundo exterior, es también un arma de doble filo en la medida en que se acompaña de una buena dosis de ironía y de autoirrisión. Ello se da a través del doble lugar ocupado y reivindicado por el yo, el de hablante y protagonista, chico limeño y cronista

³⁴ *Ibid* p.32

³⁵ Dentro del contexto de fines de los 80, inicios de los 90, cabe preguntarse cuál es la relación entre esta exploración de su propio medio llevada a cabo en *Efectos personales* y los tiempos de violencia interna por los que ha pasado el Perú–largos años de guerra en los Andes peruanos– sobre todo si pensamos en la indiferencia y el mutismo de la capital ante el desarrollo de ese drama humano sin nombre.

de su propio mundo, quien, desde esta posición, produce un discurso metapoético que le confiere autoridad:

EN BUENAS MANOS

“Entendemos la Poesía
como una purificación del Lenguaje,
el presentar las mejores palabras
en el mejor de los órdenes”

saco un paquete, son
Charadas de Maní.
Le invito una (Sólo una)
A Ericka. La miro,
Comprende mi súbito apetito.

Me toca. “La Poesía
Es una actividad seudo parasitaria
Que nos libera de ser terroristas, diputados
O cualquier cosa fútil para la Sociedad”

Mucho calor. Algo baja.
Recupero mi sitio. Cáscaras,
Qué bien se siente!³⁶

La trivialización del quehacer poético permite llevar a cabo la constatación de un estado de descomposición social/ético/político generalizado, el poeta en una sociedad de esas características no puede sino reducir sus aspiraciones expresivas como se han reducido las posibilidades de progreso y cambios y se han cerrado los horizontes :

Llego a casa
Hay que escribir algo

Prendo el televisor

3 huelgas
6 muertos
13 heridos

El Poema escrito está³⁷

La poesía desacralizada, desposeída de sus habituales recursos, la poesía de la Lima de los 90 se permeabiliza como se ve aquí a los medios de comunicación masiva, y en particular a la televisión. Es más, la alusión recurrente a la televisión en *Efectos personales* sugiere también una relación con el mundo mediatizado por este medio, en la cual se igualan realidades mediatas e inmediatas (el drama vivido durante la guerra del golfo merece comentario/parece más cercano que el nacional más bien silenciado) como también confirma la predominancia de la

³⁶ *Ibid* p.65.

³⁷ *Ibid* p. 41.

esfera privada, pues es sin salir de ésta como se establece, con el uso de la televisión, el contacto con el mundo, un contacto amputado de realidad.

Por otra parte, el vínculo que se teje entre poesía y televisión permite asimismo afinar la mirada crítica del autor sobre su propia obra como se constata en el poema que cierra el libro :

Un eco algo más que lejano
nos informó: ¡A COMER! Y bueno,
entendiendo necesaria cierta cantidad de
proteínas, calorías y minerales
pospuse mis actividades creativas
hasta horas menos incómodas
dirigiéndome presto a observar aquella obligación
fisiológicamente impuesta. Grande fue mi sorpresa
al encontrar a mi padre bufando como un toro
cabeza dentro del refrigerador y a mi madre
engullendo su merienda indiferente
mientras veía una telenovela venezolana.
Siendo, como se aprecia, una situación algo confusa
eché mostaza a mi sopa.
“¿HAS VISTO MI ROCOTO?” gritó mi padre
y yo no había contestado cuando continuó
“ERES UNA MIERDA, BASURA...” y otras cosas
del mismo calibre, todas reñidas
con las buenas costumbres y la moral pública.
Comprendí que, puesto que yo no tenía que ver nada
con el objeto de la presente rencilla,

la actitud indiferente de mi madre era tan inculpatoria
como un condón en cuarto de señorita.
“...PERO RESPONDE IMBÉCIL, ¿QUÉ HAS HECHO
CON MI ROCOTO?” Y mi madre habría
continuado comiendo tranquila si ese plátano
no le hubiese destrozado los lentes.
Acto seguido, mi padre tomó su pistola
y diciendo: “HOY ME DESGRACIO”, intentó efectivamente
pegarle un tiro y quién sabe lo habría cumplido
si mi madre no hubiese alcanzado la puerta
llamando a los vecinos: “AUXILIO, POR FAVOR
AYÚDENME, ME QUIEREN MATAR”. Por suerte
yo acababa de terminar mi sopa y algunas
personas contemplaban la escena desde sus azoteas
cuando salí llorando para decirles
que si la crisis lo permitía
me mudaba como máximo en Abril próximo.
El presente escrito fue elaborado en Setiembre de 1990
para conmemorar un día en la vida de mis padres
y quizá también, en algo, para justificar
nuestra repetida asimilación de
proteínas, calorías y minerales.³⁸

³⁸ *Ibid* p.117-118.

Este último poema, como lo ha observado Chueca, responde al primero pues la casa inicialmente vacía se presenta aquí habitada, tras los quehaceres cotidianos de cada uno, a la hora de la comida. Nos devuelve así al interior burgués limeño y a las delicias de la vida en familia. La escena que se desarrolla es una crisis familiar que el hablante se encarga de consignar por escrito y que pone al descubierto el machismo, la violencia, la indiferencia en las relaciones conyugales, entre otras cosas. Estos son los datos “verdaderos” que el título del poema reclama. Sin embargo, “Una historia verdadera” es también y sobre todo un juego paródico consigo mismo, elocuente de la mirada crítica y autoirrisoria del libro. No sólo porque el anuncio de la explícita y aparatosa certificación de autenticidad ya de por sí la anula, la descalifica sino también porque desde el interior del poema (como del interior de la casa) se activan dispositivos de desacreditación : por un lado, el remedo y burla de una poesía de códigos y lenguaje anacrónicos, por el otro, a través de la alusión a la telenovela venezolana que la madre mira hipnotizada y que actúa como un espejo deformante de la propia narración (y creación poética), pues la escena parece en sus excesos y melodramatismo un remedo de una de las escenas frecuentes en este tipo de programas televisivos que se consumen como droga en los hogares peruanos. Constatamos aquí que así como la realidad urbana aparece domesticada, la realidad de las relaciones humanas – y su fondo insondable- vista a través del filtro televisivo de la telenovela y sometida al molde conocido y tranquilizador de los tópicos y las conductas estereotipadas es transformada en una serie de actos y hechos codificados y previsibles.

La poesía de Rodríguez-Gaona se sitúa en esa frontera que incomoda, de la pertenencia y la distancia, la adhesión y la ironía. La exploración que lleva a cabo, exploración de su propio medio, pone al descubierto una realidad urbana compartimentada. La Lima monstruosa e informe parece quedar a las puertas de ese pequeño mundo familiar de clase media. Roxana Crisólogo, por su parte, constata desde los márgenes la ausencia de una realidad urbana coherente, legible, rastrea una realidad sin embargo viva en que se dan procesos de destrucción y desintegración pero también múltiples gestaciones y pujanzas.

