POESÍA PERUANA: 1970, 1980, 1990

POR

EDUARDO ESPINA
Texas A&M University

Como en todo el resto de América Latina, la historia peruana de las últimas décadas conoce absolutamente de todo: gobiernos militares, gobiernos constitucionales caracterizados por la corrupción, eclosión de una violencia armada que no siempre representa los anhelos del país, una deuda externa (que como siempre es bien interna) ya casi imposible de pagar y una inflación que se hace notar entre las promesas de los políticos y la miseria generalizada. Como si fuera poco, el Perú es el primer país en el continente (y quizás el último) en tener un presidente de facto de origen japonés. Lo absurdo se cruza con lo trágico y está allí a la vista de todos. Quien haya visto en televisión el intercambio verbal entre Alberto Fujimori y el líder guerrillero Abimael Guzmán, tras la captura de éste, acaso podría haber pensado que se trataba de una continuación de *Ubu Roi* (de una manera que ni siquiera Alfred Jarry hubiera imaginado) o bien de una situación de ilogicidad y parodia extrema, aunque realista, salida del más surrealista de los poemas de César Moro. Pero así ha sido la historia más reciente y, entre indignados e impotentes, los peruanos ven pasar los días sin fin de la inestabilidad social y la miseria económica. Una vez más la realidad ha copiado al arte. La crisis ha estado dentro y fuera del lenguaje. Desde 1970 en adelante (el corte histórico puede ser arbitrario pero a los efectos de este trabajo es necesario), la literatura y los literatos del Perú han estado inmersos en ese proceso, más que nada de supervivencia histórica, donde la palabra ha conocido una variedad de opciones para representar los acontecimientos y desplazamientos históricos que se suceden en la realidad y en los libros. Las ofertas de significación han sido múltiples y en su variedad se acepta la contradicción, el desvío y hasta la repetición (con distinta vestidura retórica) de lo ya dicho. En el caso específico de la poesía, sin duda el género más renovador y cuestionante de la literatura peruana de este período, la aventura de la palabra muestra una coincidencia entre la ruptura y el reciclaje. La tradición absorbida: en algunos poetas como forma de aceptación, en otros como gesto de rechazo. Como puede ser previsible, porque ya ha pasado y seguirá pasando, los relojes de la historia y los relojes del lenguaje no siempre siguen la misma sincronía. La poesía en todo caso (y no sólo el fenómeno poético sino el mismo acto de escribir poemas) alcanza su más preciso tiempo en su propia especificidad; en la posibilidad de ser la representación de la historia, pero a la vez en poder articular la negación de ésta. En ese estar dentro y fuera de las conversiones de la realidad, la palabra poética confirma una vez más sus incontables apariencias de identidad, ya sea como certidumbre causal o como prueba

arbitraria de lo imaginario. En el caso de la poesía peruana, este movimiento de sístole y diástole entre lo real y lo imaginario, o todavía mejor, entre lo probable y lo impredecible, se remonta a los orígenes de la poesía moderna del país. Un breve repaso de lo acontecido permite probar la regularidad de esa oscilación. Sin riesgo de caer en trampas retóricas, podría decirse que la poesía peruana moderna comienza con el poemario de José María Eguren, *Simbólicas*, de 1911. Si la vanguardia la inicia el uruguayo Julio Herrera y Reissig en 1907 con *La torre de las esfinges* (insólito salto al vacío del sentido), Eguren es el primero en el Perú en corregir los desgastes de Darío y en evitar las repeticiones modernistas, que para esa altura, como todo el estilo, cantaban su pomposa agonía. José Santos Chocano, posiblemente el poeta peruano más famoso de la época (su nombre fue propuesto varias veces para el Premio Nobel), no dejaba de caer en el ridículo y en la cursilería, cosa que los políticos y los centros del poder cultural de su tiempo (como pasa siempre) celebraban efusivamente. Por su parte, el primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros* (1918), carecía del desenfado y de la subversión retórica que la naciente modernidad exigía. Más bien parecía un tardío ejemplo del romanticismo (por su tristeza, por su melancolía, todavía lo es) antes que una puesta al día del signo poético después de la traumatización dejada en el aire por el modernismo. Eguren antes había ido ya más lejos, al confirmar en sus poemas en prosa que la verdadera actualización de la poesía debía comenzar como una epifanía de la imagen y no con la repetición de un yo poético diezmado por los acontecimientos de la historia inmediata. Al darse este salto, el lenguaje quedaría otra vez solo ante el espejo de su identidad; podría empezar a decir de nuevo. La coincidencia de los poetas peruanos de la década del veinte con los poetas europeos de ese mismo periodo se da en más de un sentido. Principalmente, en esta vuelta a la palabra como fuente del acontecer más intenso de la poesía. Es decir, quedó en evidencia de una vez por todas, que la poesía se hace con palabras y que a ellas regresa. Vallejo entendió esto claramente en *Trilce* (1922), donde el lenguaje es el gran protagonista de la aventura escritural. Las palabras hablan de sí mismas y al escribirse se entienden; sacan a luz todas sus maneras de ser. Por esa misma década se alternan también las experiencias de unicidad y búsqueda de César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen y Carlos Oquendo de Amat, sin olvidar a Xavier Abril y Juan Parra del Riego, que se fueron a vivir definitivamente al Uruguay, donde están enterrados, y se hace difícil llamarlos peruanos o uruguayos, pues su verdadero país fue el idioma español. Con la excepción de la poesía argentina, ninguna otra poesía en Hispanoamérica tuvo como la peruana en la década del veinte, tanta variedad de estilos y propuestas formales. El espacio del origen quedaba finalmente ocupado y la tradición de la contemporaneidad poética, que incluye la ruptura y la asimilación al mismo tiempo, se iniciaba en el Perú con rareza y lujosidad. Establecidas las bases, el diálogo, casi siempre conflictivo entre el discurso de la historia y el discurso del lenguaje sería frecuente entre los poetas peruanos. Entre 1931 y 1945, probando nuevamente ese movimiento de sístole y diástole, de aceptación y negación del pasado a la misma vez, la poesía comenzó a desdénar las piruetas vanguardistas de los veinte para regresar a una escritura más mesurada, caracterizada por la recuperación de la lírica de tendencia oral (las influencias vendrían más de Inglaterra y Estados Unidos que de Francia), una actitud romántica y un interés por lo nativo (lo mismo pasaría en Uruguay, Argentina y México). Enrique Peña Barrenechea puede verse como el ejemplo más claro de estas apetencias estéticas. Entre 1945 y 1960 se vuelve a la experimentación pero de otra manera; no por el exceso sino por la depuración y por el control

de todo disparate verbal. A la poesía de ese período González Vigil la llama “posvanguardismo social”.¹ Salvo las excepciones de Carlos Germán Belli, Washington Delgado (que después serían poetas tan diferentes) y Sebastián Salazar Bondy, la pureza de expresión (o por lo menos la búsqueda de ésta) y la protesta de tono socio-político no coincidían en el mismo texto. El río pudiera ser el mismo, pero las orillas nunca se superponían: de un lado estaban Javier Sologuren, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson; del otro Alejandro Romualdo y Gustavo Valcárcel.

Algo parecido se repetirá entre 1960 y 1975, observándose la presencia más notoria de la poesía inglesa y norteamericana (casi con exclusividad), con textos que apuestan al coloquialismo como instrumento desestabilizante de la supuesta rigidez de la dicción lírica, en tanto otros (los menos) se quedan en la experiencia del deseo y en el regreso a una intimidad convulsiva. En ese período de década y media convendrá detenerse y sacar algunas conclusiones que quizás permitan entender toda la otra poesía peruana escrita a posteriori.²

Después de mediados los sesenta, los nombres de Javier Heraud, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Luis Hernández, son ya un *trademark* dentro y fuera del Perú. Toda una discursividad y una manera de representar la realidad se pone en boga rápidamente. Los premios internacionales de unos (Hinostroza y Cisneros) y las trágicas muertes de los otros (Heraud y Hernández) harán todavía más notoria la presencia de una poesía peruana que desde la época de Vallejo no era tan conocida más allá de los Andes. De una forma o de otra, los textos de Hinostroza y Cisneros serán puntos de partida (o al menos de referencia) para lo que se escribirá posteriormente. Sus influencias, aunque para algunos muy cuestionadas, no pueden ser negadas. Las mismas, a la luz de una relectura casi treinta años después, permite ver que ambos difieren radicalmente, no sólo en la temática, sino principalmente en el uso retórico. La obra de Cisneros (Lima, 1942), que en los sesenta pudo verse como el centro de un posible *mini boom* de la poesía hispanoamericana, hoy aparece como manida y repetitiva. Salvo aisladas excepciones, su poesía parece no haber pasado la antología del tiempo. Si los signos se gastan, como creía Robert Lowell, el caso de Cisneros es una prueba elocuente al respecto. Apostó a la inmediatez circunstancial de la historia y, como tal, ésta fue traicionera y efímera:

Ah el viejo Karl moliendo y derritiendo en la marmita
los diversos metales
mientras sus hijos saltaban de las torres de Spiegel a las
islas de Times
y su mujer hervía las cebollas y la cosa no iba y después
sí y entonces
vino lo de la Plaza Vendome y eso de Lenin y el montón
de revueltas y entonces

¹ Ricardo González Vigil, *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días* (Lima: Ediciones Edubanco, 1984), 4.

² Sobre las décadas del setenta y ochenta pueden consultarse los libros: José Miguel Oviedo, *Estos 13* (Lima: Mosca Azul, 1974); José Antonio Mazzotti, Róger Santiváñez y Rafael Dávila-Franco, *La Última Cena, poesía peruana actual* (Lima: Asaltoalcielo, 1987) y Marco Martos y Roland Forgues, *La escritura un acto de amor* (Grenoble, 1989).

las damas temieron algo más que una mano en las nalgas
y los caballeros pudieron sospechar
que la locomotora a vapor ya no era más el rostro de la
felicidad universal.

Los textos como el precedente exceden en su desgaste: su superficie carece hoy de variedad orográfica: el paisaje del lenguaje es demasiado evidente; alude a sus fáciles procedencias y obviedades. Lo que en una época deslumbró a muchos, hoy resulta monótono y sin la necesaria sorpresa y desafío de inteligibilidad que toda gran lírica debe tener. Sin dudas, el oso hormiguero fue demasiado ceremonial. Quién sabe. La narratividad se queda en lo que cuenta. Lo autobiográfico, cruzado por lo histórico, no va más allá de lo circunstancial; ni documento metafórico ni testimonio alucinado, apenas la pasividad de lo cotidiano: la información, el dato siempre dependiente del referente. De esta manera, lo anecdótico y lo conversacional terminan agotando hasta al propio hablante lírico, saturado por el lugar común y el fácil tic ideológico. La afirmación de Eduardo Milán sintetiza las debilidades de una poética:

Cisneros siempre ha dado una muestra -a veces cierta, a veces equivocada, pero eso no es demasiado importante en poesía- del tiempo que le ha tocado vivir. No ha querido ponerse en cuestión a sí mismo como poeta. Los hechos que relata han pasado a esa historia que tanto amó. Lo que no ha pasado a la Historia y todavía se manifiesta en forma estridente es el conflicto de la poesía con la poesía, del poeta con el poeta. Esas luchas son una ausencia en su escritura.³

En el otro polo del lenguaje está la lírica de Rodolfo Hinostroza (Lima, 1941). Por intensidad y originalidad, esta obra (hasta la fecha bastante breve), resulta ser de las más distintivas de todo el panorama poético hispanoamericano de las pasadas décadas. Aún esperando un estudio riguroso y detallado, la escritura de Hinostroza se apoya en las pulsiones del deseo, donde encuentra su más desestabilizante voz. Escritura de la piel, rizoma de lo imaginario. Apuesta a la materialidad del lenguaje y a la tarea fundamental de la poesía: interrogar lo indecible, cuestionar el propio acto de escribir. No es otra cosa que una epistemología del decir. En lugar de atar al sentido, lo despedaza. Se cortan las ataduras del lenguaje con la historia: la palabra enfrenta al poeta con sí mismo y de ese conflicto emerge una actualidad escrituraria conmovida por su propio actuar en la página: irradia desafíos de interpretación; atenta contra lo identificable para hundirse en las aguas de un deseo que se disfraza de lenguaje. Lo explicativo (y con ello el caudal ideológico de la historia) es pulverizado. El poema es la simulación del acto de desear en el lenguaje. La palabra roza y sigue de largo. Es una ficción itinerante que hace de la página el único lugar donde el deseo puede ser continuado:

Oh César

no me sueltes a tus perros de presa
la otra margen quizás no he de alcanzar

³ Eduardo Milán, "Crónica de poesía", *Vuelta* 161 (abril, 1990), 38.

la contemplación de la belleza
y quede detenido otra vez detenido por un cuerpo
sensible a la virtud de un río
qué fueron sino rocío de los prados
qué fueron sino verdura de las eras
y pasaron miserablemente sus días en la tierra

La poesía de Hinojosa, como la de Mirko Lauer, continua la línea genealógica donde las figuras ancestrales (de imperdurable vigencia) de Julio Herrera y Reissig, Oliverio Girondo y José Lezama Lima aparecen como trazas del origen. El desacato del significante, el espasmódico uso de la imagen y la irreverente transición sintáctica, encontraban, a partir de *Contra Natura*, una continuación de futuridad. De todas maneras, dadas quizás las circunstancias históricas (el populismo nacionalista de la primera fase del gobierno militar peruano, del 68 al 75), la obra de Cisneros tuvo una repercusión más inmediata en las generaciones inmediatamente posteriores, especialmente la del setenta. Su efecto de encandilamiento fue casi instantáneo. Para muchos poetas fue difícil desprenderse de las influencias del autor de *Comentarios reales*. Incluso poetas como Enrique Verástegui (que luego encontraría el espacio de una voz propia) tuvieron en sus comienzos una clara ascendencia cisneriana. El primer libro de Verástegui es una prueba contundente. Al legado se unen la repetición y la imposibilidad de emancipación. La obra de Cisneros tuvo a principios de los setenta un efecto de imán; fue el centro gravitacional alrededor del cual se fueron ordenando otras poéticas, algunas de las cuales debieron padecer la reescritura y sentir el paso del tiempo para encontrar su identidad definitoria. La presencia de Cisneros en la obra de Verástegui (aunque por momentos disimulada por la voz propia que luego se oiría mucho mejor), se percibe primeramente en la reconsideración de la coloquialidad y en el arsenal de figuras históricas sacadas a luz como apoyatura de la tensión representacional. Los breves instantes de fulgor lírico no se intensifican y son desplazados por una excesiva retórica por la cual el lenguaje se permeabiliza a los arrebatos ideológicos tan comunes a la lírica hispanoamericana de la época:

Ya dije: toda diferencia entre Garcilaso y Guaman
Poma es una absurda pérdida
de energía en hombres dedicados a nuestro pasado:
tuvieron una estrategia
—toda esa mitología en el trasfondo de la memoria—
y su acción
que no tenía por qué ser un libro de Rousseau en
manos de Robespierre, pero sí
un libro de Marx blandido por Fidel Castro,
se llamó *Taki Onqoy*: Vilcabamba y su proyección
comunista a toda
la tierra: Macchu Pichu, ciudad bella de los Inkas,
fue la fortaleza donde aún podemos encontrar un
poco de paz.

Enrique Verástegui (Lima, 1950) fue miembro fundador del influyente *Movimiento Hora Cero*, el cual, para Julio Ortega, está caracterizado por su “saludable iconoclasia”.⁴ No obstante, en sus dos primeros libros, *En los extramuros del mundo* y *Praxis, asalto y destrucción del Infierno*, dicha “iconoclasia” es desplazada y atenuada por la vacua retórica ideológica, que en ningún momento logra convencer, ni menos sorprender. De todas maneras, Verástegui es la voz poética peruana más (re)conocida de la década del setenta. Su inclusión en varias antologías y la concesión de la beca Guggenheim descartan su posible marginalidad. Lo de Verástegui, antes que nada, se resume por su eclecticismo: sus poemas presentan de manera indiscriminada imágenes surrealistas, referencias a la historia inmediata, comentarios de procedencia marxista de extrema obviedad, referencias (más bien veladas) a la poesía de Eliot y rastros de la lírica conversacional de Ezra Pound. Los más recientes libros de Verástegui confirman un salto cualitativo. A partir de *Angelus Novus I y II* y principalmente, *Monte de goce*, el poeta, para seguir el dicho popular, ha mejorado para bien. Su madurez llega a través del despojamiento. *Monte de goce*, posiblemente lo mejor que ha escrito, muestra un encuentro con su propia voz. Mejor dicho con la más propicia. La poesía ahora habla de sí misma. Interroga al deseo de las palabras que es el deseo del poeta interrogando su identidad; el Verástegui original está aquí:

La última vez que yo hablé con él (hace ya más de un año
en mayo) en su cuarto había una horca colgando
desde el techo ¿cómo espada de Damocles?
Vldo. dijo entonces
que la depresión y no hubiera pasado nada,
aquella sogá era débil.

Posiblemente las otras dos voces más importantes de la poesía peruana de la década del setenta sean Carmen Ollé y Abelardo Sánchez León (ambos nacidos en Lima en 1947). Como integrante del *Movimiento Hora Cero*, Ollé comenzó a publicar en los setenta, aunque su primer libro, *Noches de adrenalina*, recién conoció la imprenta en 1981. Quizás desde Blanca Varela que una mujer no lograba tanto reconocimiento en la poesía del Perú:

Hoy se pierde un diente mañana un ovario
hoy no ha de durar más que hoy
o mañana a lo sumo un mes.
Hoy ocupa su puesto la porcelana o el oro
y el estomatólogo a cambio recibirá su recompensa.

En esa voz donde se presiente la transgresión del propio ser (la necesidad de hablar consigo misma para entenderse), la palabra alcanza una intensidad autobiográfica (habla de sí misma y del cuerpo) cuyo más cercano referente anterior puede verse en la poesía de la argentina Alejandra Pizarnik. El desvelo del cuerpo lleva al conocimiento del vacío de la existencia, al fortuito encuentro de la totalidad en el fragmento. Esa precisión, tanto en el ritmo como en la combinatoria de las imágenes, otorga a la voz de Ollé de una personalidad

⁴ Julio Ortega, *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (México: Siglo XX Editores, 1987), 472.

indiscutible, que se afirma en la ausencia de todo tipo de máscaras. La piel encuentra su condición de libertad en los extremos del lenguaje, donde la significación se da como signifiante que se busca a sí mismo: todo sentido es fictivo, todo acatamiento es prescindible. Si *Trilce* exhibe un extremismo lingüístico que se prueba en su autorreferencialidad, el primer libro de Ollé sitúa a la voz de la mujer en una politonía inusual, tanto para su país como para el contexto hispanoamericano. Lo que inició Delmira Agustini, si Ollé no lo culmina, al menos lo intensifica; la mujer por fin hablando con su identidad múltiple, con sus varias voces que buscan la utópica unidad:

Toda la soledad la hilaridad el vértigo de los detalles
de recordar me aburre y me seduce
siento como si abrazara algo ambiguo
como delinquir por exceso de lujuria
en un baile de creyentes
la solidaridad con el pasado.

Aunque Abelardo Sánchez León alcanzó una plenitud inmediata con su primer libro, *Poemas y ventanas cerradas*, publicado en 1969, su lírica puede situarse entre lo mejor escrito en el Perú en los setenta. Su originalidad viene por su dicción: la desesperación ante la incomunicación lleva al encuentro de otras formas de comunicación. La voz encuentra su mejor sonoridad en lo específicamente poético; en el mestizaje de un lenguaje que recurre a todo, principalmente a la defensa de la oralidad y a la precisión arquitectónica de una retórica que interroga al mundo para encontrar las respuestas a su propia realidad, que no son otras que las del misterioso acto de escribir poesía. Lo más destacado, y quizás lo que más lo diferencia de otros poetas en similar vena estética, es el uso de una discursividad expositiva donde el lenguaje habla para contar, sin caer en la redundancia narrativa ni en la obviedad anecdótica que recorrían la poesía de la época. El hablante lírico, al enfrentarse al espejo de la insatisfacción, autoconversa, y en ese monólogo de admonición, todos los lenguajes son permisibles. El poeta es la voz de todos (gesto literario bien británico) pues la poesía aceptada su radical singularidad, interroga lo universal: allí, en la pluralidad donde también cabe lo más intransferible del yo, el poeta se mira idéntico en el doble colectivo:

Y nos miraba de ojo a ojo, nos volvía a dar la mano
jalándonos a su lado, a su maldita soledad.
¿Y este infeliz no pudo por su culpa acaso ser un hombre sin la manía
de recolectar centavos de amistad en las madrugadas?
¿Para quién ladran los perros a medianoche?
¡Fuera! y lo arrojamamos con los últimos sorbos,
desabotonado, y salimos a empujones.

La voz de Sánchez León es la de un solitario. En la época predominaban los programas grupales contaminados de apetencias panfletarias (todavía sesenteras) que no iban más allá de la réplica informacional y reiterativa. Así, pues, por esos años, varios eran los grupos literarios que con distintas inquietudes (es más conveniente hablar de inquietudes que de programas) alternaban principalmente en la capital peruana. Como se indicó, el *Movimiento*

Hora Cero, iniciado en 1970, tuvo en la figura de Verástegui a su representante más destacado. Para muchos, este grupo fue el más influyente en el Perú desde el indigenismo de los años veinte. Lo integraron en su primera etapa (1970-73), además de Verástegui, Jorge Pimentel, Jorge Ramírez Ruiz, José Cerna y Jorge Nájar. En 1977 el grupo renació con los aportes de Carmen Ollé, Dalmacia Ruiz Rosas, Eloy Jáuregui y Sergio Castillo. De esa misma época es la actuación de *Estación Reunida*, grupo integrado por José Rosas Ribeyro, Elqui Burgos y Oscar Málaga. También seminal para la época, sobre todo en lo que tiene que ver con la actividad editorial, fue el grupo *La Sagrada Familia*, (1977-79) en donde participaron Edgar O'Hara, Enrique Sánchez Hernani, Luis Alberto Castillo, Carlos López Degregori y Luis Rebaza. Dos de esos poetas, Sánchez Hernani y López Degregori, al desaparecer el grupo y desprenderse del lastre denotativo, serían luego en la década del ochenta, de las voces más atendibles. Mientras que la poética horaceriana dejaba entrever una propuesta populista cuyo coloquialismo resultaba insoportable (una poesía por momentos hasta canónica) y *La Sagrada Familia* confirmaba, como señala Mazzotti, un "compromiso voluntarista", es decir, una lírica intencionalmente explícita, algunas voces desde el margen de lo singular, comenzaban a señalar la transición de una década a otra, como es el caso de Mario Montalbetti con su primer libro *Perro negro*, de 1978. Esa salida hacia una lírica neosocial, o, todavía mejor, hacia una escritura del lenguaje, sería la característica principal de la poesía que se escribiría y leería terminados los setenta. La disonancia con los "sonidos de la calle" resultaría evidente y otra vez la poesía sería una actividad de trincheras, un regreso a la soledad del poeta y a la de sus palabras. Por eso es que en el Perú, como en otras partes de Hispanoamérica, la poesía de esos años (los mutantes ochenta) resulta mucho más interesante que la de las dos décadas anteriores. Las ansias de actualización de la palabra poética quedaban pautadas en las propuestas por profundizar en las combinaciones sintácticas, semánticas y rítmicas, sin las cuales el poema termina siendo un documento meramente informacional. La transgresión de la convencionalidad y el despojamiento de toda atadura exógena al texto hacen de la escritura un elemento de transformación de su propia actividad; una verdadera reconsideración de su especificidad. Claro está, resulta peligroso y no siempre preciso establecer los límites formales entre una década y otra, pues, como se ha señalado, algunos poetas comenzaron a publicar sus primeros poemas en los setenta (a fines) y dieron a conocer sus libros recién en la década siguiente (como es el caso de Carmen Ollé, Sánchez Hernani y Róger Santiváñez). Por lo tanto, la transición no es delimitable inmediatamente ni tampoco puede decirse que al final de los setenta termine algo y a principios de los ochenta comience otra cosa. Más bien lo que se da es una especie de simultaneísmo, tanto de tiempos como de textos, de opciones lingüísticas como de preferencias formales. A esto habrá que sumarle las derivaciones estéticas de algunos poetas, que pasan de una identidad formal a otra, sino distinta, al menos mucho más definitiva, como es el caso de Verástegui. En líneas generales, la poesía peruana de la década del ochenta busca una redefinición del propio acto de escribir poesía, actualizar una discursividad que, si no busca una nueva manera de pensar, intenta al menos anticipar las posibles formas de expresar todo nuevo pensamiento. Al aniquilarse los fantasmas ideológicos y al concretarse la definitiva caída del muro de las ilusiones ortodoxas, la apoyatura del lenguaje dejará de ser una certidumbre para afirmar la diferencia de lo inusitado: la infancia del lenguaje, la autobiografía de lo no dicho. Por estos años, más que el canto del cisne (cisne/riano en todo caso), lo que la poesía privilegia es el fin de la

irradiación coloquialista (para algunos sólo un atenuamiento) y una más revulsiva insumisión de los signos. La palabra rompe su dependencia con lo cotidiano, asumiendo su identidad convulsiva en el desafío lingüístico y no en el *collage* ideológico, como insistían en hacerlo los poetas de las dos décadas precedentes. La crítica del presente de la historia (como realidad inmediata) se apoyará en la historicidad del lenguaje y no en otra cosa. La poesía será ahora un museo de intimidades: reciclaje y ruptura con el pasado. La simetría dramática de la historia, que se tenía como un hecho, es puesta en cuestión, desapareciendo toda réplica representacional de la realidad. Esa mencionada insurrección del signo acontece en un acto lingüístico de fisura: al cuestionarse la eficacia del contexto representacional, el lenguaje pasa a ser la única realidad atendible. Más que un pasaje de una década a otra, con las consiguientes transformaciones políticas, podría hablarse de una emigración (o retorno) de lo real a lo imaginario (si es que ambos en algún momento se dan por separado), la cual puede verse como una resistencia a lo informacional y un desplazamiento hacia una *decibilidad* cuestionante de la historia del lenguaje: el ojo del texto prueba su existencia, pero no la de la realidad; no se cuestiona el pasar de la historia, sino su duración en la escritura. La memoria de lo imaginario exhibe las cosas que están aconteciendo y llena el vacío de la ausencia con la posibilidad de una palabra siempre presente y autorreferente. Entre las voces más personales surgen (o confirman su actualidad), José Morales Saravia, Eduardo Chirinos, Mario Montalbeti, Enrique Sánchez Hernani, Magdalena Chocano, Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti.⁵ También resalta la actividad del *Movimiento Kloaca* (1982-85) y en él, la lírica de Róger Santiváñez. La irónica (a los efectos históricos, más bien paradójico) de este período, es que la intensificación de la violencia política y el comienzo del descabro del aparato institucional del país, es correspondida por un recogimiento de la inteligencia en el lenguaje. La palabra será un instrumento liberador; la poesía, un lugar compensatorio. El poeta regresa a su único *bunker*: el lugar del poema. Algo parecido, tanto histórica como poéticamente, pasaba en Chile, Argentina y Uruguay. La poesía es la otra tierra, el sitio del mejor de los exilios. En su otredad se recomponía la perdida unidad del ser, se articulaba la fragmentaria relación del hombre con su historicidad. No se trata entonces de contradicción, sino de situar el único punto de referencialidad: regresar al lenguaje para encontrarse consigo mismo. Esta discursividad autónoma de la palabra poética (que encuentra su historicidad saliendo de la historia), es quizás el sesgo más renovante de la poesía peruana desde los ochenta hasta el presente. Mazzotti explica esta línea de trabajo como “la del quiebre de la lógica del discurso denotativo para explotar formas de expresión cercanas al discurso esquizoide y a una suerte de neovanguardismo cuyos nexos pueden ser rastreados en el ya lejano pero aún influyente *Trilce* de Vallejo”.⁶ La no-linealidad, además de sintáctica, será histórico-ideológica. Este verdadero repensar de la alteridad crea espacios de tensión y de dificultad, donde el yo poético asume el conflicto

⁵ Por razones meramente contextuales queda fuera de la lista Reynaldo Jiménez (Lima, 1959). Jiménez, una de las voces más originales de la poesía hispanoamérica actual, ha escrito toda su obra en la Argentina, donde reside. Su lírica es analizada en mi artículo “La luminosidad del barro: poesía argentina de los ochenta”.

⁶ José Antonio Mazzotti, “El proceso de la poesía del 80. Testimonio de parte”, 14. Este artículo todavía es inédito y fue facilitado generosamente por su autor.

del sujeto social en tanto subjetividad exagerada y no como voluntad informacional o testimonial. Escritura de la periferia, voz del margen; escritura que empieza con su historia. La pregunta no es tanto ¿cómo escribir poesía? sino ¿con qué?

Las palabras vuelven a ser privilegiadas. La tarea del poeta (como lo es desde Novalis en adelante) es hacer hablar al lenguaje, establecer un diálogo con éste. Se trata de interrogar el silencio de la escritura (donde mejor habla la historia) y no de prolongar los escándalos de la realidad en textos limitados por su mimetismo social. De los poetas mencionados de la década del ochenta, algunos vuelven a recorrer el intersticio que separa (o une) la tradición con la ruptura. Matan al padre para venerar al abuelo. En esta depuración familiar caracterizada por un saludable parricidio, resurgen Moro, Vallejo y Westphalen. También recobran actualidad Sologuren y Belli. La poesía peruana más reciente mira de cerca a la poesía peruana de intemporal vigencia. Todos los tiempos coinciden en la actualidad del signo. La sístole y diástole que se mencionó antes se repite. La prueba de la temporalidad hace tradición lo que antes fue ruptura. Los novísimos son sólo nuevos y los nuevos ya dialogan con el pasado. De esta manera, la poesía peruana de la década del ochenta, más como instancia histórica que como coincidencia de propuestas generacionales, se caracteriza por un replanteamiento de la poesía como problema específicamente lingüístico. La historicidad del poema tendrá tanto en cuenta lo que dice como la forma en que lo dice. El único recurso de trascendencia es retórico y la lírica evita cualquier verificación o deuda de referencia con el contexto. La poesía vuelve a su mejor tradición: a ser discurso de su propio discurso. Es el lenguaje que habla por el poeta y no a la inversa. La escritura es la sola circunstancia del acto de escribir. Mallarmé satisfecho: las palabras de la tribu, además de purificadas, están actualizadas. Obviamente, lo que unifica a todos estos poetas es la diferencia. Así pues, los poemas de Mario Montalbetti (Lima, 1953) se instalan en la estrecha, casi indistinguible línea donde la realidad se hace lenguaje y allí desaparece. La asimilación, tanto de lo leído como de lo vivido (y ambos son lo mismo), coloca la traza escrituraria en otro lugar: en ese mismo centro (tan acéntrico como el de una tela de araña) donde la voz de lo imaginario, a la vez que desafía las varias máscaras del poeta, persigue “la miseria de una metáfora útil”.

Y en tiempos de miseria, ¿qué hacer? ¿Sobre qué escribir? El ojo se cierra para poder escribir mejor, para poder verlo todo. La realidad es la del conocimiento:

Intento reconstruir la historia con un juego de espejos
colocados en un solo tiempo.
Un sueño es un acto de inteligencia.
Vagas y oscuras formas comienzan a delinearse
con la misma irregularidad limítrofe que la de la costa y el mar.
Ya no me muevo;
el cansancio y el sudor han tomado por asalto mi cuerpo.
El abismo se colma; los espejos ya no refractan;
ubres umbilicales interpretan las geometrías.
Mi tacto y mi olfato fundarán el universo.

La historia que se escribe es la del cuerpo. La poética de Montalbetti alcanza su definición en sus apariencias, en lo que no se define: “un sueño es un acto de inteligencia”. La metonimia del instante; la historia que se corta y siempre recomienza distinta. La historia

por lo tanto, es una historia singular: la salvación de uno o su propia condena. Esta parodia de la hipotética *sanidad* de lo real o de la imposibilidad de su aprehensión, encuentra otra voz contundente en Enrique Sánchez Hernani (Lima, 1953). En su caso, el distanciamiento de los referentes se consigue mediante una desequilibrada anexión unitiva de lo sagrado con lo profano, de lo vulgar con lo refinado, o más bien, de lo escribible con lo no decible. La búsqueda de la huella del origen, que, como se dijo es siempre espúrea, acepta de todo: narratividad, autoparodia, multirreferencialidad y otras variantes técnicas que hacen del poema un paisaje inusual y no clasificable. Desprendido de las limitaciones de la llamada “poesía social” (¿no toda poesía, por más difícil que sea, lo es?), Sánchez Hernani acepta préstamos de todo tipo, para encontrar su originalidad en un eclecticismo exploratorio de sus antecedentes (Hinostroza, Cisneros y Lauer aparecen en su poesía, pero sus registros son transformados en una materia poética que ya es otra):

d) Las abejas usan la disciplina para sobrevivir en el trabajo.
 Disciplina y constancia para acabar con la alienación del mismo
 trabajo
 revuelta en la comuna/trabajo colectivo y decisión.

Ergo: Todo ser crea un contrario que lo impulsa y modifica: el coleóptero o las abejas
 egoísmo contra solidaridad
 destrucción

de uno de los elementos.
 La felicidad permanente al alcance del vuelo de las abejas.

Como Montalbetti y Sánchez Hernani, José Morales Saravia comenzó a publicar a fines de la década del setenta, encontrando su voz definitiva en los ochenta. Quizás sea el poeta más personal de todos ellos. Su lenguaje tiene una identidad distinguible. Como en la poesía de Carlos Germán Belli, aquí también se encuentra una minuciosa tarea de construcción lingüística que se remonta a los orígenes de un barroco recuperado y actualizado en Hispanoamérica a partir de Lezama Lima. La búsqueda, o por lo menos presunción, de un espacio perdurable, de una palabra que se lea y se entienda a sí misma, encuentra en la poesía de Morales Saravia (Lima, 1954) una dimensión encantatoria y una rareza arquitectónica que provoca por su originalidad. Aunque las referencias a lecturas y escrituras anteriores resultan rápidamente detectables (la severidad de diseño de los poetas renacentistas italianos y españoles del siglo de oro que Belli “tradujo” magníficamente en su lírica, encuentra aquí continuación) a pesar de todo esto, de los secretos “robos” y de las “traducciones” que en última instancia sirven para ampliar un proyecto de magnificencia, la lírica de Morales Saravia inaugura un trayecto espléndido en la poesía de su país. Vuelve, como Heidegger lo había sugerido, a la principal tarea que el poeta debe poner en práctica en el acto de la escritura; mirar:

¡Oh, resumen de velas, velámenes!, batir de mástiles
 condensando historia,
 el enrumado flamenco partido del último presente que
 dura tanto siglo
 escrito en el cielo: constelaciones expansivas, ¿hacia

dónde viajan todas las luces, cirio,
si no hay puerto ni arena que pueda ser hollada por
primera vez dos veces?

La lírica de Morales Saravia es especular del espectáculo del mundo: es la representación de la antítesis de lo imaginario y lo anatómico, cuyo ciclo más representativo es el lenguaje poético que se presiente, pero que además se ve. La estrategia escritural parte del ver, de esa gimnasia visual que es el origen de la verdad poética. La palabra responde a la intencionalidad del ojo. La contemplación que supera lo puramente visual para trascender el orden fenomenológico y devenir interioramiento del mundo inmediato. Decía René Char: "L'éclair me dure" (El relámpago todavía está en mí). No es el sujeto que sale, sino la naturaleza que entra en él. Hay pocos casos en la poesía hispanoamericana donde la mirada se convierte en visión: J.L. Ortiz y Roberto Picciotto en Argentina, Marosa Di Giorgio en Uruguay y Carlos Pellicer en México. Lo de Morales Saravia va por ese lado. El ojo inventa su mirada. No es el único. La poesía de Eduardo Chirinos (Lima, 1960) también recurre a los exorcismos de la visualidad. En su lírica la realidad no tiene evidencias; se construye a sí misma en la actividad de un lenguaje que es su única referencia. El asombro queda a salvo: en su actuar en la palabra, logra evitar el comportamiento mimético del lenguaje al salir hacia una inteligibilidad residual. El yo se apropia de las cosas: las referencias se oscurecen y existen como ausencias de un mecanismo de contención. Todo es posible más allá de la claridad. El lenguaje se ensimisma en sus posibilidades metafóricas, otorgando a lo que no dice la posibilidad de ser:

Sólo veo la playa donde murieron los otros,
los bravos marinos que inclinaron sus naves
y endulzaron sus oídos con el relato de una
guerra que odio.
Ninguna nube me ofrecerá su sombra.
Veo con alivio al buitre que se acerca,
amenazante y sin miedo.
Antes de morir veo en sus ojos
los tristes ojos de una hermosísima sirena.

Esta fenomenología del ver (o contemplación ontológica) que se repite en la lírica de Chirinos, permite que el acto de la visión sea también autocontemplativo: sólo se ve si se es visto. Las palabras entonces, ven para que sean leídas. La ausencia de la mirada es el vacío del conocimiento: "¿No ves nada?/ ¿Sigues sin ver?" Esta pregunta, quizás sin buscar una respuesta, también se formula en la obra de una poeta: Magdalena Chocano (Lima, 1957). Junto con Rosella Di Paolo, Dalmacia Ruiz-Rosas, Patricia Alba, Mariela Dreyfus y Rocio Silva-Santisteban, Chocano integra el grupo de poetisas peruanas que desde una línea cuestionante sitúan al lenguaje en una problemática de géneros, polarizaciones y usos sociales. Lo de Chocano, sin embargo, interesa mucho más pues se integra a esa veta epistemológica que busca recobrar el conocimiento visual como punto de partida de un entendimiento de la realidad y del lenguaje. El sujeto del lenguaje escribe para mirar y en la visión alcanza el inicio de la autoaceptación, ya como mujer, como ser del lenguaje y como inquisidora de lo imaginario.

Señala Mazzotti que “ya en *Estratagema en claroscuro* (1986) esta autora llega a mayores niveles de maduración poética, ofreciendo una elaboración del sujeto del discurso que, sin dejar de identificarse como mujer, explora niveles de lenguaje y del imaginario en que se supera ampliamente el realismo narrativo-colloquial-exteriorista de algunas de sus congéneres” (37). Esa supuesta objetividad de la palabra poética, que acerca la obra de Chocano a la de la norteamericana Marianne Moore, otorga asimismo al lenguaje la posibilidad de comunicarse con el sentimiento de las cosas. Se regresa a una visión *despertiva*, en tanto la contemplación no es pasiva sino transformacional:

Camino entre tumbas
de guerreros
cuyos ojos desnudan el cielo
haciendo parpadear a las estrellas

en su eterno desvelo
contemplan incoloras guerras maquinales

¿es un acierto
sostener en la mano
la suavísima culata de la luna
ponerla en la balanza y
decidir qué pasa
o debería acaso otro más puro acero
aclarar la pregunta?

Esta atomización gráfemica (que la lectura prueba en un primer recorrido por el texto) tiene una razón de ser: la sintaxis relega la coherencia visual, puesto que las cosas se ven tal como son en la imaginación, uniendo lo real con lo aparente. La metáfora, cuando no es sustituyente del torrente metonímico, se opone a la imitación, deteniéndose en lo distinto como conciencia de un abandono de lo referencial. Esta verdadera pulverización de la linealidad y la abolición de la causalidad lógico-deductiva (que en el Perú comenzó con Vallejo y alcanzó su esplendor en Hinostroza), también se constata en otro poeta definitorio de los ochenta: Róger Santiváñez (Piura, 1956). Con su primer libro publicado en 1979, *Antes de la muerte*, y su participación activa en el grupo Kloaca, Santiváñez imprimió desde sus comienzos las señas de identidad de una voz inusual y contradictoria. Su ruptura, principalmente, es formal y por eso interesa. Santiváñez experimenta con las impurezas del lenguaje: en su escritura se cruzan la voz de la calle (el argó barrial) con una verbalidad pulida de origen Siglo de Oro (Quevedo hablando por el desenfado). El cuestionamiento del *establishment* poético (de la forma de escribir poesía) se concreta en un torrente imaginario que evita tanto lo descriptivo como la retórica del pudor. El descalabro de la linealidad lírica tradicional es sincrónico con el resquebrajamiento de la realidad histórica y la ilusión de seguridad que el entendimiento no consigue concretar. Como se sugirió, el muro de Berlín también ha caído en el lenguaje. El signo poético nada en el rizoma y se desvela en los alaridos de la piel. Se sale de la realidad para instalarse en la región del deseo. La poesía de Santiváñez interesa, pues, sin hacer concesiones a la vacuidad panfletaria, logra

mantener una corrosión despojada de dogmatismos apriorísticos. Como casi toda la poesía escrita en el continente en la década del ochenta reposa en el vacío dador de la imagen, en la algarabía de un signo que ha dejado de depender de las posibilidades de la interpretación:

en vano como tu jugo derramado en el sacromonte
de venus para el raya que no es que realmente te raya
sino tu propia sombra arreacha que es tu poeta
salgo a ver tu silueta escondida en tu sola luz

no se ve nada además tú quieres sorprenderme
y ver cómo reacciono pero ya sabes que tú con tu rosísima
flor provocativa se pronuncia en tu sólido lenguaje
la verdad que reniega en tu pukto calzón de corazón rojo

En la lírica de Santiváñez los registros de lo hablado establecen pausas de conversión (y de conversación) entre la posibilidad de decir lo inmediato y la negación de toda concreción: parece que el lenguaje estuviera hablando consigo mismo, pero no en un sentido coloquial o natural. Las huellas remanentes de la coloquialidad muestran un desvío del hablante hacia su propio ser, donde el lenguaje comienza y no deja de habitar. Esta “caza” de una palabra absoluta (lo mismo querían Novalis, Mallarmé y Rilke), se constata además en la lírica de otros dos poetas, cuyos estilos, si bien no se identifican, tienen precisos vasos comunicantes: Miguel Ángel Zapata (Piura, 1955) y José Antonio Mazzotti (Lima, 1960). Ambos han escrito lo mejor de sus obras fuera del Perú y ambos viven en los Estados Unidos, donde ejercen la docencia universitaria.⁷ Alejados de los centros del poder literario, los registros poéticos de Zapata y Mazzotti, por su misma marginalidad, resultan difíciles de contextualizar y de reducir a una tradición literaria inmediata. El neo-romanticismo de Zapata, que para algunos pudiera parecer anacrónico, resulta en última instancia su apoyatura de originalidad. Para diversificarse, el hablante recurre a su propia experiencia, la cual se expresa despojada de toda teatralidad o artificiosa retórica. Este regreso a la simpleza es de por sí característico de la poética de Zapata. En sus dos mejores libros, *Imágenes los juegos* (1987) y *Poemas para violín y orquesta* (1991), la eficacia viene, como en otros poetas de su generación, por el lado del ver: el ojo anticipa a la mirada o, todavía mejor, ve para imaginar. La musicalidad del lenguaje conforma una partitura visual. Zapata apuesta a la sonoridad de lo contemplable y para ello insiste en conseguir un balance metafórico y narrativo donde la dicción de lo cotidiano se amplía en el desvío hacia un pasado mítico, pero también idílico. La temática a disposición encuentra en la unión de lo cotidiano y lo supernatural la imagen irreconocible y buscada. Pero la palabra no se queda en lo que cuenta; trasciende el instante de su historia para apropiarse de una identidad inconfundible, que mira y que por ser vista, también puede ser oída:

Bienaventurado el canto que viene
del aire articulado, el laúd que
recoge las sílabas del alma y las

⁷ Zapata y Mazzotti co-dirigen la revista *Tabla de poesía actual*, que en sus dos primeros números muestra un inusual rigor para este tipo de aventura.

dispone para nosotros sobre los campos.
 Sin la música el aire no calienta,
 no circula el agua en su centro,
 el cristal no se ve en la fuente.

Si en la poesía de Zapata, en su gozo por lo visual y lo espontáneo, se concierta la oposición entre lo autoconfesional y el olvido de los rastros biográficos, en la lírica de José Antonio Mazzotti dicha instancia tensiva queda resuelta en la absoluta heterogeneidad de los referentes de sentido. Después de un comienzo temprano (publicó a los 20 años *Poemas no recogidos en libro*), Mazzotti logra con *Castillo de popa* (1991), uno de los libros más estimulantes de la poesía peruana de los últimos años. El libro es una eclosión de voces, donde el hablante dialoga con sus otras imágenes, pero además con la otredad del lenguaje. En ese mestizaje de discursos, la originalidad otra vez se prueba en el eclecticismo. Librado de la cotidianeidad reiterativa de sus primeros poemas, Mazzotti logra en la hibridez luminosa de su nueva escritura la concertación del posible diálogo entre el azar y la casualidad, sin que las identidades se precisen ni queden develadas. El signo acepta la necesidad de tener que decirlo todo por primera vez: en ese permanente recomienzo encuentra la heterológica forma de su dicción. La palabra regresa a la materia fundacional de la poesía: a su propio ser. La función lírica del lenguaje es enfatizada: la convicción es gestual; la verdad, itinerante. Invención a la deriva que sale a comprobar las apariencias del lenguaje en la realidad. La sintaxis se disloca, puesto que se apoya en un escepticismo: en la imposibilidad de conocimiento de lo real. El yo está descentrado; la realidad del ser registra el instante y lo fragmentario. En la escritura, la continuidad se da por interrupciones:

*El fragor de la lucha atrona los aires, y se oye el relinchar de los caballos, y el estertor
 de los heridos, y los gritos, y los soplos
 que dan en la calle los espectros.
 Estas son cosas inusitadas y me infunden pavor ...
 Sobre ello se hincha el eructo de Dite, se diseca; la médula de miles
 de peces se esclarece en el viento.*

Posible coda: Ricardo González Vigil señala que “en el caso de la poesía peruana lo que existe son *deseos generacionales* y no verdaderas generaciones que realicen cabalmente su proyecto creador” (9). Esto queda una vez más de manifiesto con las prácticas poéticas constatadas en el Perú en las décadas del setenta y del ochenta. Mientras que la mayoría de los poetas que alcanzaron su renombre en los setenta cayeron la mayoría de las veces en el entrapamiento del coloquialismo y en la representación homológica de la realidad, los poetas de los ochenta (cuya poesía es la piedra fundacional y renovante de la poesía de la presente década) orientaron su escritura hacia la minuciosidad lingüística, mediante la cual, la poesía, más que una disolución del orden, resulta ser un desafío de desenfadada rigurosidad. Esos “deseos generacionales”, en su atomismo y subjetividad admonitoria, difieren radicalmente y a la misma vez permiten su integración en el paradigma. La poesía peruana de la década del ochenta, quizás una de las más ricas que produjo el país en este siglo, emerge en todas sus distintas resoluciones como una práctica de precisión que está más cerca de la métrica clásica (una modernidad renacentista) que de la torrencialidad discursiva, ya sea de apariencia surrealista como neoideológica (la cual, posmodernamente

hablando, parece ser la definitiva, es decir, la última, el fin o el canto del cisne de la ideología). Como se pudo ver en los ejemplos señalados, los poetas peruanos de los ochenta muestran su novedad en el eclecticismo, con respecto a otros y con respecto a sí mismos. Salvan su escritura en el flujo operacional de la tradición con la novedad.

Sin falsos pudores, lo nuevo busca su originalidad en la reescritura de toda la literatura ya hecha, pues, siguiendo el consejo que Fenellosa le daba a Pound, la poesía no puede ser anterior a nada, ya que de por sí es historia, figuración alegórica del acontecer del hombre. La poesía es una práctica de revelación y furtividad que puede llegar a destiempo, tanto al fin como al comienzo: la sincronía no le pertenece. Y en esa posibilidad de estar fuera del tiempo (para poder escribirlo mejor) radica su novedad. De esta manera, la lírica peruana de los ochenta evita el furor y las estridencias representacionales de la historia para concentrarse en una palabra cuya mayor celebración es la de sí misma. La realidad inmediata no se muestra en los fulgores de sus excedencias, sino en sus silencios, en aquello que habla interrogando su ser. Escritura donde el valor del signo está suspendido: en su interregno se promueve la significancia más que la significación, pues la cantidad fascinada de la matriz lingüística apuesta a la sensualidad de un signo plurivalente y no a una interpretación integradora de procedencia racional y neopositiva. Escritura de la imagen: donde las cosas no hablan es donde se ven. Estos peruanos de los ochenta ponen a los signos de regreso a la casa de la página, haciéndolos dejar el dudoso espacio del universo real. La presencia de la palabra como materia ficcional, será intimista y autorreflexiva. El lenguaje, más que representar al mundo, expresa su identidad en el límite del sentido, allí donde el placer es producto del solo acto de escribir. Las distintas *performances* son tanto fusionales (el cumplimiento del eclecticismo) como depurativas. La página, que antes fuera un cedazo blanco, termina transformándose en un espacio de desenmascaramiento, no del poeta (pues éste desaparece en su hablar), sino de la variante de un espectro de signos que hacen aflorar los sentimientos de la inteligencia. La palabra se regocija en la heterología, en una escritura caleidoscópica. Mira a lo lejos, pero hacia dentro. Así pues, la década recién iniciada (o casi), muestra a la poesía peruana disfrutando, en la crisis histórica que el país atraviesa, de una saludable futuridad. Poesía que acepta y descarta, que escribe y desescribe la palabra originaria a partir de las mismas circunstancias socio-culturales desde donde es producida. Palabras que coinciden con el idioma y con el único tiempo histórico —el presente continuo del poema— que circunscribe la validez de las propuestas y las sitúa en similar contexto de referencia, dado ya por su complementariedad estética como por el tiempo que las hace coincidir. Y esa coincidencia traslucce la misma estrategia metapoética que engloba en similar diseño a todos los poetas de los ochentas en adelante: la poesía sale de la urgencia y de la inmediatez de la historia para mirar, por las fisuras de la significación no otra cosa ni otra cara que su propia imagen reflejada en el agua intraducible de las palabras. Por fin, después de tantos cantos ceremoniales, todos estos poetas parecen tener en claro que la historicidad de la poesía está en el lenguaje y no en las cosas o acontecimientos que ocurran fuera de él. Y esta prevalente metapoética, cuya tarea será tanto de integración como de rechazo de lo acontecido anteriormente, devuelve a la escritura lírica al espacio añorado por toda la modernidad llegada después de Lautréamont y Mallarmé: al más propicio lugar para la autocomplacencia del signo.