



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

La búsqueda de la voz propia en la lírica loreтана
a partir de tres hitos sucesivos: Los primeros cantores de
la Amazonía; Germán Lequerica y el Grupo Urcututu

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura
Hispanoamericana

AUTOR

Ana Molina Campodonico

ASESOR

Enrique Bruce

LIMA - PERÚ

2015

A la memoria de Edgar Aspinwall Ruiz,
amigo entrañable que me enseñó cariñosamente la Amazonía.

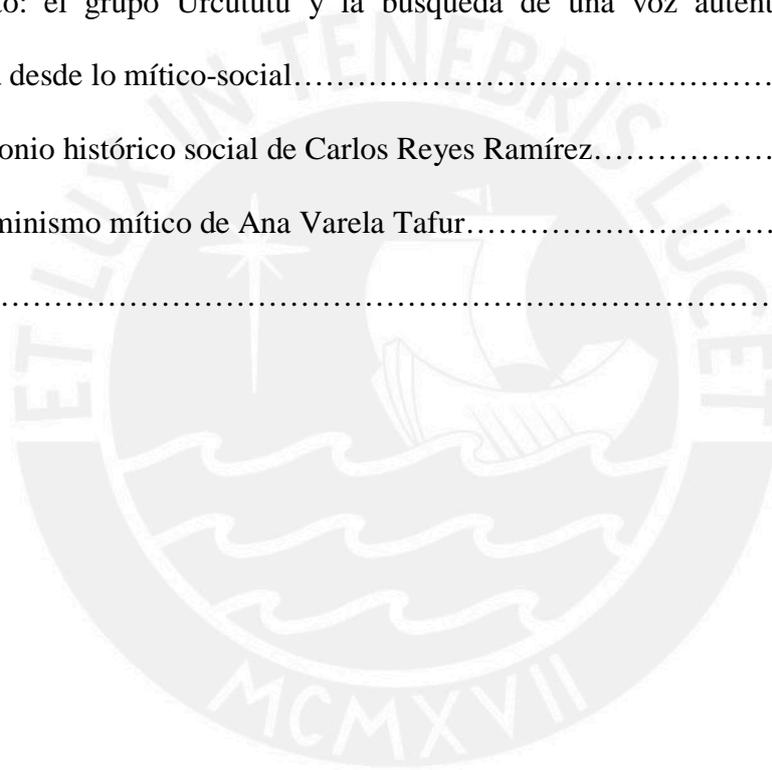


Agradezco a mi asesor Enrique Bruce por su acompañamiento constante y amable. También a Giovanna Pollarolo y a Victoria Guerrero por sus acertados comentarios que encaminaron esta investigación. Agradezco especialmente a Javier Muñoz por llegar en el momento preciso y, finalmente, a Francisco Hernández por el apoyo de siempre.



Índice

Introducción.....	6
1. Antecedentes de la poesía social y de sensibilidad mítica.....	18
1.1 Primer hito: el elogio del paisaje de los poetas mestizos del tardío romanticismo.....	18
1.2 Segundo hito: la poesía moderna y el compromiso social de Germán Lequerica.....	32
2. Tercer hito: el grupo Urcututu y la búsqueda de una voz auténticamente amazónica desde lo mítico-social.....	46
2.1. El testimonio histórico social de Carlos Reyes Ramírez.....	52
2.2. El ecofeminismo mítico de Ana Varela Tafur.....	69
Conclusiones.....	87



Resumen: Aunque el Perú se ha constituido históricamente como un país centralista y criollo, la historia literaria peruana no puede ser entendida como un sistema literario único y homogéneo. Hacerlo trae como consecuencia que las manifestaciones literarias de las provincias del país y de las regiones periféricas (como la Amazonía) se encuentren postergadas o relegadas de la literatura peruana oficial, cuyo centro de difusión cultural es la ciudad de Lima. En este trabajo voy a analizar las manifestaciones de un tipo particular de poesía social que se escribe desde el sistema literario de Iquitos en la región amazónica. Los representantes más significativos de esta poesía mítico-social son los integrantes del grupo Urcututu (fundado en 1979), quienes, además de establecer programáticamente la escritura de este tipo de poesía, identifican una tradición poética dentro de la región amazónica cuyos hitos más importantes son los poetas mestizos del tardío romanticismo de fines del siglo XIX y la poesía comprometida de Germán Lequerica (Iquitos, 1932-2002), en particular su poemario *La búsqueda del alba* (1959). Mi hipótesis es que este tipo de poesía social practicado por el grupo Urcututu tiene las siguientes características: la construcción de una tradición mítica y de una sensibilidad mágica (el universo indígena amazónico como matriz cultural) y el compromiso político con la realidad socio-económica (las consecuencias de los ciclos de economía extractiva en la sociedad loreana). A partir de este sustrato mítico y este compromiso político, la poesía social de Iquitos practicada por el grupo Urcututu se diferencia de una serie de valores considerados alienantes: la precaria urbanización y modernización de Iquitos, basada en un capitalismo extractivo. En esta historia de la poesía social en Iquitos, he identificado tres hitos o momentos de innovación significativa en el proceso de la lírica loreana. El primer hito son *los poetas mestizos del tardío romanticismo*, con quienes surge una consciencia de la singularidad de la región amazónica a partir del elogio del paisaje. El segundo hito es *la poesía*

moderna y el compromiso social de Germán Lequerica, quien con *La búsqueda del alba* (1957) asimila la influencia de César Vallejo para articular una poesía de denuncia social y de reivindicación regional. El tercer hito es *el grupo Urcututu y la búsqueda de una voz auténticamente amazónica desde lo mítico-social*; el grupo Urcututu posee una conciencia histórica que le permite formular de manera programática su propia versión de la tradición literaria amazónica en la que se insertan. En los poemarios de algunos de sus integrantes, como Carlos Reyes Ramírez (Requena, Loreto, 1962) y Ana Varela Tafur (Iquitos, 1963), se observa la consolidación de un tipo de poesía social de caracteres originales: la recuperación de una tradición mítica amazónica y el propósito de intervención política y de denuncia social. A partir de su poesía, estos autores buscan enfrentar al lector con la realidad social de la Amazonía a partir de una voz en la que, para denunciar la violencia y la opresión en Iquitos, es necesario apelar a una sensibilidad mítico-mágica¹.

¹ Mi preocupación por la Amazonía comenzó en el año 2009, cuando por motivos personales viví en Iquitos por dos años. Mi contacto inicial con la literatura amazónica me desconcertó ya que evidenció mi total desconocimiento de esta tradición y este hecho comenzó a hacer que cuestioné los motivos por los cuales no había tenido mayor contacto con esta literatura. En una primera instancia, cuestioné mi formación en el pregrado de Literatura Hispánica en la PUCP. En una segunda instancia, comprendí que esta deficiencia provenía de un problema más complejo, de un problema nacional, y de cómo la Amazonía todavía no participa en nuestra idea de nación. Cuando ingresé a la maestría este acercamiento inicial comenzó a convertirse en una preocupación más formal y académica. Esta investigación comenzó en el 2012 con el trabajo final del curso de Poesía Peruana Contemporánea de la maestría de Literatura Hispanoamericana de la PUCP con Enrique Bruce, ahora mi asesor de tesis, y terminó convirtiéndose en el artículo “Derroteros de la lírica loreta y la escritura poética de Ana Varela”. Este interés por la literatura amazónica también ha desembocado en otros trabajos de investigación para la maestría: “Voces de minorías: literatura ecologista en la Amazonía Peruana. Aproximación al cuento ‘Golondrinas’ de Róger Rumrill” en el Seminario de Teoría Literaria; “El *alba* y la *huida*: el encuentro con lo real en la poesía de German Lequerica” en el Seminario de Temas de Teoría Literaria; y “Los *antis*: la Amazonía como el otro bárbaro en los *Comentarios reales*” en Literatura Peruana Colonial. De alguna u otra forma estas investigaciones y este recorrido se refleja en las siguientes páginas.

Introducción

Para comprender algo humano,
personal o colectivo,
es preciso contar una historia.
(José Ortega y Gasset 53)

Cuando se intenta reconstruir la historia literaria de un país determinado, se debe comprender y tener claras nociones específicas como *período*, *canon*, *influencia*, *generación*, *proceso histórico socio-económico*, etc. Ahora bien, ¿qué ocurre en un país tan plural y fragmentario como el Perú?, ¿qué ocurre en la construcción de su historia literaria, en la construcción de sus períodos y de su canon? La verdad es que, en el caso de la historia literaria peruana, estos conceptos se complejizan ya que no puede ser entendidos como parte de un sistema literario único y homogéneo. La categoría de unidad es impropia para dar cuenta del proceso literario peruano porque, en realidad, se trata de una literatura no orgánicamente nacional (García Bedoya 53-54). Además, la historia literaria, a pesar de establecer sus propios criterios de estudio, se encuentra intrínsecamente vinculada al conjunto de procesos de la historia. Como explica Jan Mukarovsky: “Toda transformación de la estructura artística (literaria) es provocada – motivada– de algún modo desde el exterior, ya sea directamente por la evolución de la sociedad o por el desarrollo de alguno de los ámbitos de la cultura” (cit. en García Bedoya 26). A partir de esta premisa, es importante plantear las siguientes preguntas: ¿qué ocurre con la construcción de la historia literaria, del período y del canon en un país como el Perú?, ¿qué ocurre con la construcción de la historia literaria de zonas periféricas como la Amazonía y su inserción en la historia literaria nacional? Mi trabajo de investigación propone una respuesta a estas interrogantes a partir de lo que, desde mi

perspectiva, constituye una de las características más importantes del sistema literario de Iquitos: la construcción de una poesía social inserta en una tradición mítico-mágica. Los representantes más importantes de este tipo de poesía social son el grupo Urcututu, quienes a su vez establecen dos antecedentes importantes de su propio proyecto: los poetas mestizos del tardío romanticismo y la poesía moderna y comprometida de Germán Lequerica.

La Amazonía, específicamente la Región de Loreto, abarca aproximadamente el 29% del área del territorio nacional, por lo que es la provincia de mayor extensión de la nación peruana²; sin embargo, a diferencia de los Andes³, se ha encontrado siempre postergada o relegada dentro del marco de la realidad nacional⁴ y esto ha traído como consecuencia que también sus manifestaciones artísticas se encuentren en una posición marginal con respecto a la literatura peruana oficial. La Amazonía nunca se ha insertado completamente dentro de la historia nacional peruana, pues siempre ha cumplido el papel del *otro* en la concepción de la misma. Como explica Tzvetan Todorov en *La*

² Es importante tener en cuenta que, a pesar de su gran extensión, la región Loreto cuenta tan solo con una densidad demográfica aproximada de 891.732 habitantes. Además, la región Loreto es de difícil acceso porque está rodeada por una complicada y densa red hidrográfica (ríos Amazonas, Ucayali, Marañón, Huallaga, Napo, Putumayo, etc), lo que la convierte prácticamente en una isla.

³ Aunque es importante diferenciar entre los Andes y el Indigenismo, la región andina siempre ha sido un elemento central en el debate sobre la identidad nacional. En 1927, se lleva a cabo la polémica del indigenismo entre Luís Alberto Sánchez (Lima, 1900 - 1994) y José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894- Lima, 1930). La polémica empieza con el artículo de Luís Alberto Sánchez en la revista *Mundial* "Batiburrillo Indigenista" y continúa con dos artículos más de Sánchez, todos ellos en *Mundial*, y tres de Mariátegui: dos en *Mundial* y uno en *Amauta*. La discusión se cierra formalmente, aunque continúa en forma indirecta, con el artículo "Más sobre lo mismo" de Luís Alberto Sánchez. Mariátegui muestra que el indigenismo nace como una necesidad político, cultural y social, por lo cual tiene una inspiración política y económica al tratar de explicar que la tendencia creciente del indigenismo en la literatura peruana no era un mero fenómeno estético sino una corriente, nacionalista y revolucionaria al mismo tiempo.

⁴ Esta postergación constante y actual puede observarse claramente en la masacre de Bagua que se dio el 5 de junio de 2009 en las cercanías de la localidad de El Reposo, departamento de Amazonas, como parte del desalojo de aproximadamente 5 000 nativos aguarunas y huambisas. El conflicto nace por el decreto que favorecía a grandes empresas transnacionales y mineras para usar el territorio amazónico sin la participación de los habitantes originarios. Como podemos observar, una vez más la Amazonía era sometida a un sistema de economía extractiva. Con respecto a este tema, Gonzalo Espino Relucé en "Un proceso necesario y urgente: amazonia y literatura" señala lo siguiente: "Después de la masacre del 5 de junio en que murieron indígenas amazónicos y modestos policías, uno tiene que preguntarse por qué hemos llegado a ese miserable punto de la violencia y el despojo, ayer brutal, ahora legal" (cit, en Marticorena, "De shamiro" 11)

Conquista de América: el problema del otro, la construcción de la identidad de una nación se forma necesariamente en oposición a un *otro*.

Pero los otros también son *yos*: sujetos como yo, que solo mi punto vista, para el cual todos están allí y solo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que nosotros pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los normales; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será según los casos, cercana o lejana: seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie. (13)

Siguiendo las ideas de Todorov, considero que la idea del *otro* es necesaria para la construcción de la identidad de cualquier comunidad, ya sea de un grupo tribal, de una nación específica o de un imperio. Mi propuesta es que, dentro de los límites del actual estado-nación del Perú, la región amazónica siempre ha poseído el estatus del *otro* (ya se trate del periodo precolombino, del colonial o del republicano), pues su aislamiento geográfico y su difícil articulación a los centros de poder le otorgaron esta *otredad radical* en el imaginario de diversos grupos. Así, el Imperio Incaico estableció una relación de diferencia y superioridad cultural con la región del Antisuyo, conformada por las zonas de la cordillera oriental cercanas a la selva tropical. La región amazónica del Antisuyo se convirtió en el *otro* absolutamente salvaje para el Imperio Incaico y que

descartaron invadir y civilizar por encontrarse anclados en la edad ferina/salvaje⁵. Como explica Federico Kauffmann Doig en “Incas y amazónicos. Antagonismo étnico ancestral”, es posible que este menosprecio hacia lo amazónico o la región del Antisuyo provenga de tiempos preincaicos remotos:

La palabra *chuncho* era el nombre que los cordilleros del incario empleaban para referirse despectivamente a los pobladores amazónicos; este término subsiste en la actualidad, siempre con carácter discriminatorio. Atendiendo a la denominación referida, así como a testimonios históricos varios, se concluye que en el Incario se consideraba a los amazónicos portadores de una cultura inferior, por ser esta menos compleja o por lo menos diferente que la exhibida por los incas cordilleros. Es posible que la asignación de un estatus cultural inferior al poblador amazónico provenga de tiempos preincaicos remotos.
(18-19)

Esta noción de *otredad* asignada tanto al territorio y a las comunidades amazónicas no es exclusiva del Imperio Incaico o de la región del Cuzco, como lo demuestra el *Manuscrito de Huarochirí* (1608), un texto colonial en quechua que recoge la idiosincrasia y la cosmovisión indígena de la costa central y de la sierra de Lima. Asimismo, se pueden encontrar menciones concretas a la radical otredad amazónica en las crónicas de los siglos XVI y XVII. En *Los Comentarios Reales de los Incas* (1609-

⁵ Evidentemente no es mi intención probar esta hipótesis en esta investigación. Esta idea la esboqué en “Los *antis*: la Amazonía como el otro bárbaro en los *Comentarios reales*”, trabajo del curso de Literatura Peruana Colonial con la Dra. Carmela Zanelli y que espero retomar en un futuro. Por otro lado, quisiera remarcar que la relación de otredad entre Imperio Incaico/Antisuyo es análoga a la relación de otredad entre Corona Española/Imperio Incaico pues ambas se sustentan en un conglomerado de diferencias (desprecio étnico, desprecio a las costumbres, religión, etc.) que replican la dicotomía de civilización/barbarie y coloca a uno de los extremos –Imperio Incaico y Corona Española– en un estado de superioridad en relación con el otro –Antisuyo e Imperio Incaico. Así, el Imperio Incaico sería el otro imperfecto de la Corona Española y que, por lo tanto, es colocado en una posición de inferioridad;

1617) el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616)⁶ construye al individuo “no-Inca” como eminentemente salvaje y bárbaro en oposición del individuo civilizado que forma parte del imperio de los Incas. De esta manera, el Inca Garcilaso construye la imagen de los Incas como un imperio eminentemente civilizador:

Los que viven en los *Antis* comen carne humana, son más fieros que tigres, no tienen Dios ni ley, ni saben qué cosa es virtud; tampoco tienen ídolos, ni semejanza de ellos, adoran al demonio cuando se les representa en figura de algún animal, o de alguna serpiente, y les habla. Si cautivan alguno en la guerra, o de cualquiera otra suerte, sabiendo que es hombre plebeyo y bajo, lo hacen cuartos, y se los dan a sus amigos y criados para que se los coman o los vendan en la carnicería. Pero si es hombre noble, se juntan los más principales con sus mujeres e hijos, y como ministros del diablo le desnudan, y vivo le atan a un palo y con cuchillos y navajas de pedernal le cortan a pedazos, no desmembrándole, sino quitándole la carne de las partes donde hay más cantidad de ellas [...]. Estos son los ídolos de aquellas fieras, porque no llegó el imperio de los Incas a ellos, ni hasta ahora ha llegado el de los españoles, y así están hoy día. [...] Todo esto es del P. Blas Valera, el cual, contando diabluras, y con mayor encarecimiento, nos ayuda a decir lo que entonces había en aquella primera edad y al presente hay. (I, XI, 21)

A partir de esta cita del Inca Garcilaso, se puede verificar que la construcción de la identidad del Imperio se forma a partir del *otro*, con el que se establecen dos tipos de relaciones. Por un lado, los Incas pueden civilizar al *otro* de la región Antisuyo a partir

⁶ Quiero hacer hincapié del papel del Inca Garcilaso como uno de los primeros historiadores peruanos y perteneciente a la primera generación de mestizos; de esta manera, se puede observar que siempre se le ha asignado a la Amazonía el papel del *otro* en nuestra concepción de Nación.

de la conquista militar o la dominación económica; por otro lado, aunque no se produzca una conquista militar ni ningún vínculo económico, la superioridad de los Incas con respecto al *otro* de la región del Antisuyo se mantiene a partir de un discurso que los considera salvajes. Siguiendo la hipótesis de Carmela Zanelli en su artículo “Los *antis*: la Amazonía como frontera y mundo desconocido en dos fuentes coloniales”, la concepción del espacio amazónico (a partir del uso de la palabra quechua *antis*, de donde procede el topónimo Andes que significa el límite o la frontera con el mundo amazónico) permite concluir que el Antisuyo es utilizado para designar la parte oriental del imperio incaico que limita con la Amazonía, pero que no la incluye como parte de sus territorios. Este espacio es caracterizado como una zona agreste, salvaje y desconocida. Así la Amazonía es representada como un ámbito que queda fuera del espacio controlado, conocido y cultivado por los Incas “civilizados” del Inca Garcilaso (26). Por lo tanto, en el imaginario de los grupos precolombinos, la Amazonía tenía el rango de la otredad cultural, aquella entidad que permitía la afirmación de los valores propios del grupo y la construcción de su identidad cultural.

A pesar de la dominación colonial y de la postergación de las comunidades andinas en la etapa republicana, es importante reconocer que el Perú siempre se ha reconocido a sí mismo como un país andino. Por este motivo, no se han producido debates y reflexiones sobre la Amazonía que hayan desembocado en lo que se conoce como Indigenismo y, en consecuencia, no se ha producido una participación más activa de la región amazónica en el debate sobre la nación peruana. Sin embargo, mi hipótesis es que los poetas mestizos del tardío romanticismo, Germán Lequerica y los miembros del grupo Urcututo realizaron diversos esfuerzos por activar el debate cultural y literario en la ciudad de Iquitos y en la región Loreto, con lo cual articularon un proyecto de reivindicación regional que participara del debate de la nación peruana. En este esfuerzo

por articular una identidad regional, los poetas del grupo Urcututu establecen un tipo de poesía social que se caracteriza por una matriz mítico-mágica oriunda de la Amazonía y por el compromiso político con la realidad social en un contexto de modernización dependiente y de economía extractiva. Los intentos anteriores por configurar una identidad literaria regional (los poetas mestizos del tardío romanticismo y Germán Lequerica) son incorporados a la historia de la poesía social que establece el grupo Urcututu.

El esfuerzo de estos intelectuales y artistas de Iquitos trata de resolver la fragmentación del sistema literario peruano y de la comunidad intelectual en general. Como señala Washington Delgado en *Literatura y sociedad en el Perú* (actas del debate que sostiene en 1981 con Lauer, Oquendo, Cornejo, Martos y Montalbetti): “no tenemos una visión integral del Perú, ni siquiera de los aspectos más importantes de la sociología y antropología peruanas” (Cornejo Polar 42) y, por lo tanto, “continuamente hay que estar replanteando lo que parecía que ya era definitivo” (Cornejo Polar 47). En esta misma discusión Antonio Cornejo Polar también explica lo siguiente:

Casi al comenzar el séptimo ensayo Mariátegui señala que no hay manera de estudiar la literatura peruana con los métodos que se utilizan para estudiar otras literaturas, y pone como ejemplo Argentina. La explicación de esto reside en que para Mariátegui la literatura peruana es una literatura no orgánicamente nacional. En otros términos, está jugando allí la imagen que Mariátegui tenía de la realidad peruana, que era una realidad desintegrada en la que hay un sector que surge a partir de la conquista, y otro sector que la conquista no aniquila, y que por consiguiente sigue subsistiendo aunque a veces casi clandestinamente.

Yo pienso que ver la literatura peruana como una literatura pluri-social y pluri-cultural sería fundamental. (34)

Sin embargo, en este debate tampoco se analiza la problemática de la Amazonía, pero sí se menciona la necesidad de una reflexión en torno a esta tarea inconclusa. Por ejemplo, Cornejo Polar afirma que “es el problema del método: ¿cómo estudiar esta literatura que es distinta a otras literaturas? No porque sea absolutamente peculiar e insólita, sino porque por su propia identidad y problemas específicos que no pueden estudiarse como una determinada metodología” (40). Por este tipo de olvido u omisiones, Carlos García Bedoya muestra que es una tarea urgente renovar la historia literaria en el Perú (14) y Luis Hernán Ramírez señala lo siguiente:

La periodización⁷ por décadas es burguesa y reaccionaria. Resulta una limitación que impide darnos cuenta exacta de la compleja situación y hacer balances reales. La periodización es un proceso literario, por lo cual, no debe ser considerada como una operación arbitraria o automática. Debe rebasar lo casuístico, responder a una proyección socioeconómica y traslucir la valoración de los acontecimientos

⁷ Me parece importante mencionar los análisis para una periodización de la literatura amazónica realizados por parte de los mismos críticos amazónicos. Con esta finalidad cito a José Rodríguez Sigvas y su artículo “Carlos Reyes Ramírez o la poesía como testimonio”: “A través de los años se ha intentado establecer una periodización de la literatura en la Amazonía peruana. Los intentos aún incipientes buscan afirmar una literatura que no logra cuajar, pero han existido destellos que han permitido establecer un vínculo con el quehacer literario nacional [...] Uno de los primeros intentos por establecer en periodos la literatura nuestra fue el de Armando Ayarza Uyaco con “La literatura en la Amazonía peruana. Reflexiones y una propuesta de periodización 1880-2000” (Ayarza, 2004). El investigador toma como referencia para su propuesta el libro *Perfiles históricos de la Amazonía peruana* (San Román, 1994), siempre desde una visión histórica” (95-96). Luego, José Rodríguez Sigvas señala que “otra propuesta es la de Manuel Marticorena, quien en su libro *De shamiro decidores. Proceso de la literatura amazónica peruana (de 1542 a 2009)* (Marticorena, 2009) hace un trabajo más amplio, siguiendo el camino propuesto por el profesor sanmarquino Carlos García-Bedoya en su *Para una periodización de la literatura peruana* (García-Bedoya, 2004)” (96). Finalmente, José Rodríguez Sigvas menciona a “Joaquín Sánchez García, quien en su “Perfil bibliográfico de la literatura en la Amazonía” (Sánchez, 1981) establece por primera vez de manera precisa las obras que han ido apareciendo a través del tiempo en estos pagos, así como escritores que, si bien no son amazónicos, escribieron sobre estos lares [...]. En segundo lugar, es necesario reconocer el aporte que hizo José María Arroyo en “Panorama de la poesía en la selva” (Arroyo, 1982), al establecer cuatro periodos de la poesía amazónica peruana: a. Poetas cantores del Amazonas; b. Poetas de la revista Trocha; c. Poetas del Grupo Bubinzana y d. Otros poetas” (96- 97).

culturales y políticos que deciden la coyuntura de un período histórico.

(cit. en Ayarza, “La literatura en la Amazonía” 4)

Con el objetivo de ayudar al estudio de las literaturas nacionales y regionales, propongo una aproximación a la poesía escrita en el sistema literario de Iquitos a partir del estudio de tres hitos o momentos generadores de cambios. Estos tres momentos permitieron la construcción de la poesía mítico-social que el grupo Urcututu identifica como la voz típicamente amazónica.

Para entender los mecanismos de construcción del canon y las operaciones que realizó el grupo Urcututu para construir una tradición de poesía mítico-social en Iquitos, me parece importante explicar de manera breve qué convierte a un autor y a sus obras en canónicas. Según Harold Bloom, una obra es considerada canónica cuando produce un tipo particular de efecto en generaciones de lectores:

La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. Tienen en común esa cualidad misteriosa, esa capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa.” (“El canon” 13)

La selección de autores que propongo en este trabajo (los poetas mestizos del tardío romanticismo, German Lequerica y el grupo Urcututu) tiene como eje principal el proceso de construcción y afirmación de una poesía amazónica original. En el caso del grupo Urcututu, esta poesía típicamente amazónica está basada en la visión mítica y en la denuncia social, así como en la renuncia de valores considerados alienantes (la versión dependiente de la modernización y el capitalismo en la Amazonía).

Para analizar el proceso evolutivo de la literatura de la Amazonía peruana es necesario considerar los procesos histórico-socioeconómicos específicos de la región amazónica, que son distintos y paralelos al proceso nacional. Estos cambios en la estructura económica de la Amazonía provocaron diversas respuestas por parte de los intelectuales y artistas de la región, quienes a la vez que participan del dinamismo económico asumen una perspectiva crítica por medio de la producción artística⁸. A diferencia del resto del Perú, desde el siglo XVI la Amazonía ha sido receptora de migrantes; este proceso se vuelve más intenso a partir de 1880 con el ciclo cauchero⁹ que produce en la región amazónica una economía netamente extractiva y depredadora de los recursos naturales y humanos. En el caso de los poetas mestizos del tardío romanticismo, el dinamismo económico provocó la consciencia de la situación periférica de Iquitos y un esfuerzo por articular su identidad regional por medio del elogio del paisaje amazónico. A mediados del siglo XX, cuando la economía de la región amazónica se reactiva con un nuevo ciclo extractivo, aparece la obra poética de Germán Lequerica, quien propone un tipo literatura social que denuncia los efectos de los ciclos económicos extractivos. Finalmente, en el caso del grupo Urcututu a finales del siglo XX, esta visión social y comprometida coexiste con una perspectiva mágico-mítica, que es identificada como oriunda y original de la Amazonía. Por lo tanto, a

⁸ Considero que Julia Kristeva en su artículo “Pensar el pensamiento literario” puede explicar esta confluencia de contexto socio-económico y de producción simbólica: “Ernst Cassirer (1874-1945) descubre paralela e independiente la esencia del ‘símbolo’ que expresa lo invariable detrás de las variaciones. Todas las ‘formas culturales’ (mito, arte, religión, incluso la ciencia) se reconcilian en su común pertenencia ‘a la función simbólica’ que realizan de maneras diferentes. El primado y la extensión de la función simbólica que cubre todos los fenómenos y manifiesta el sentido en lo más profundo de lo sensible no niega de ninguna manera el contexto: el contexto constituye la forma simbólica, la cual, así circunscrita, organiza la realidad”(248)

⁹ El período del caucho (1880-1914), tal como nos explica Jesús San Román, es la etapa en la cual la selva cae bajo la dependencia del capitalismo industrial extranjero, se establece un tráfico activo con el mundo externo, particularmente europeo, y se crean nuevas necesidades y preocupaciones en la vida del poblador. La selva entra, como apéndice extractivo, en la estructura capitalista. La estructura socio-económica toma forma “clasista” y el nativo pasa a ocupar el estrato más bajo de la escala (124). Considero que este período se inicia en realidad antes de 1880, en algún momento de lo que se denomina período de nacimiento del capitalismo (1769-1880), ya que en este periodo se perfila la idea de que el nativo es un “salvaje” de debe ser “civilizado” y la economía comienza a tener rasgos feudales orientados hacia la extracción (San Román 92)

diferencia de otras regiones del Perú o del sistema literario limeño, la confluencia de lo mítico y de la denuncia social no se encuentra en conflicto o en una situación de incompatibilidad, sino que ha habido un esfuerzo consciente de parte de poetas y críticos por articular un proyecto poético que incorpore lo mítico y político por igual.

En lo que respecta al mito, Mircea Eliade ofrece una definición del mito en un contexto más general, así como de la función que cumple la mentalidad mítica en las diferentes comunidades y en la historia:

De una manera general se puede decir que el mito, tal como es vivido por las sociedades arcaicas, 1) constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales; 2) que esta historia se considera absolutamente verdadera (porque se refiere a las realidades) y sagrada (porque es obra de los seres sobrenaturales); 3) que el mito se refiere siempre a una ‘creación’, cuenta cómo algo que ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan paradigmas de todo acto humano significativo; 4) que al conocer el mito, se conoce el ‘origen’ de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento ‘exterior’, ‘abstracto’, sino de un conocimiento que se ‘vive’ ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación; 5) que, de una manera o de otra, se rememoran y se reactualizan.” (26-27)

En lo que respecta la mentalidad mítica amazónica, las definiciones presentadas por intelectuales y artistas loreanos enfatizan la originalidad y la difusión de esta mentalidad mítica en toda la región amazónica, así como su potencia creativa a pesar de la marginación de los centros de poder político y económico. Es decir, lo mítico se

convierte en la característica más importante de la idiosincrasia amazónica y en el elemento en común de todos los sectores sociales y culturales de la región (es decir, la identidad regional que permite vincular a los habitantes originales de la Amazonía y a los escritores mestizos). Roger Rumrill, intelectual y narrador loretoano miembro del grupo literario Bubinzana (antecedente inmediato del grupo Urcututu)¹⁰, señala que la sensibilidad de lo mágico es

Lo primordial, donde el hombre no esté más fragmentado en razón e instintos; donde la muerte no asuma el carácter de una categoría ontológica inmovilizando al ser humano en su lucha contra los desarreglos inherentes al sistema burgués: pobreza, explotación. Sensibilidad de lo mágico, en fin, donde la vida tenga un valor en sí misma, basada en la fraternidad, en la satisfacción plena de todas las necesidades humanas. (67)

Además, Rumrill explica que: “Esta búsqueda de una sensibilidad de lo mágico, nos conduce a una revalorización de la cultura falazmente llamada ‘primitiva’ de las etnias amazónicas; a la revalorización de la cultura popular en sus manifestaciones más esenciales. A hundirnos en nuestras raíces mágicas, primordiales” (67). En esta versión de lo mítico articulado por los intelectuales loretoanos, hay un fuerte vínculo con el compromiso político y la denuncia social, pues reivindicar el sustrato mítico amazónico y su pervivencia en la sociedad amazónica contemporánea implica una actitud política contestataria y de resistencia con respecto a los centros de poder.

¹⁰ Quisiera resaltar el trabajo de Róger Rumrill como promotor de la difusión de la realidad amazónica. Con esta finalidad ha incursionado en la poesía, el periodismo, el ensayo, la crítica literaria, etc. Fue uno de los fundadores del importante Grupo Bubinzana y dirigió la revista *Bubinzana* (1965). Publicó la primera antología de poesía amazónica, *Poesía de la Selva* (1965), y además la antología *Narradores de la Selva* (1966), ambas se difundieron a nivel nacional. Su importante labor como propulsor cultural amazónico sigue hasta la actualidad.

1. Antecedentes de la poesía social y de sensibilidad mítica

1.1 Primer hito: el elogio del paisaje de los poetas mestizos del tardío romanticismo

Como primer punto de esta investigación sobre la poesía mítico-social practicada por el grupo Urcututu y sus antecedentes en el sistema literario de Iquitos, es necesario diferenciar entre la poesía indígena amazónica y la poesía mestiza de Iquitos a fines del siglo XIX y durante el siglo XX¹¹. La diferencia más importante corresponde al sistema de comunicación y, en particular, al público objetivo de cada una de estas producciones literarias. Aunque la poesía mestiza busque legitimarse a sí misma al identificarse como heredera directa de la poesía indígena, es imprescindible establecer las diferencias entre los sistemas de producción y recepción que las caracterizan. La poesía indígena se inscribe en comunidades tradicionales, utiliza las lenguas originarias, es de transmisión oral y está inserta en contextos rituales y mágicos. Durante el siglo XX hubo un esfuerzo sostenido por parte de intelectuales (ya sean de Iquitos o de otros orígenes nacionales e internacionales), por recuperar estas tradiciones indígenas a través de antologías y estudios antropológicos. Parte de estos esfuerzos de reivindicación de la tradición indígena se realizó desde los sectores mestizos de clase media, quienes buscaban una mayor participación en la esfera pública de Iquitos a partir de su defensa de las tradiciones indígenas históricamente marginadas. Sin embargo, a pesar del esfuerzo por establecer vínculos entre la tradición indígena y la tradición mestiza, ambas producciones literarias operaban en esferas distintas. La poesía mestiza se inscribe en entornos urbanos y en vías de modernización (por la influencia de la

¹¹ En este período se puede establecer la presencia de tres grandes grupos socioculturales muy bien demarcados: 1) el grupo de los españoles, que dominaban política y económicamente, poseedores de sus propias costumbres y que comenzaron a perder terreno en un ambiente cada vez más soliviantado; 2) un segundo grupo, conformado por los mestizos (oriundos de la Amazonía) llamados criollos, que eran los herederos del poder político y económico, quienes practicaban la lengua castellana y al mismo tiempo eran conocedores muchas veces de alguna lengua indígena, y que serían los cultivadores de la creación literaria en lengua castellana; y 3) el tercer grupo, conformado por los integrantes de las múltiples culturales aborígenes de nuestra Amazonia, cuya riqueza tanto material como intelectual era desconocida o incomprendida, hecho que sigue persistiendo hasta nuestros días, siendo sus creaciones literarias predominantemente de carácter oral (Marticorena, "De shamiros" 49).

economía extractiva), usan el español y se transmite por vía escrita, ya sea en revistas o publicaciones, es decir, dentro de un sistema económico capitalista. Por lo tanto, aunque la poesía mestiza se presente como heredera de la cultura indígena y transmisora de su cosmovisión y de sus valores, su público objetivo no son indígenas sino sectores medios y letrados directamente afectados por la economía extractiva y la modernización de la sociedad de Iquitos.

En este trabajo me interesa identificar las versiones de la cultura y la poesía indígena amazónica que construyen los sectores mestizos de clase media para legitimarse a sí mismos (en particular, el grupo literario Urcututu). Desde la perspectiva mestiza, la poesía indígena amazónica está caracterizada por una visión mítica y una sensibilidad mágica de una radical originalidad dentro de los límites de la nación peruana. Esta poesía aborígen es de tipo comunitario y, por tanto, anónima, sin la noción de autoría que sí caracteriza a la poesía mestiza. La poesía indígena está conformada por canciones ejecutadas dentro de un contexto ritual y en las que se describen la historia mítica y las características de la comunidad. El más conocido de estos rituales es la ayahuasca, en el que se entonan los *ícaros*, melodías o cantos mágicos que dirigen las emociones y las visiones del participante del ritual. En las versiones contemporáneas de estos rituales amazónicos (influenciadas por el desarrollo del turismo), la función ritual y comunitaria de la poesía amazónica ha dado paso a una función psicológica, de exploración y afirmación de la subjetividad del que participa en el ritual. En la época contemporánea, los participantes del rito de ayahuasca no son indígenas o miembros de una comunidad tradicional, sino individuos de diversos orígenes sociales y culturales que desean participar de las visiones alucinógenas para afirmar su propia subjetividad y establecer contactos con entidades trascendentes. En este contexto, los *ícaros* sirven para dirigir los contenidos emotivos y las visiones.

Desde la perspectiva de los intelectuales mestizos de Iquitos, la dimensión mítica es la característica distintiva de la idiosincrasia loreтана y la poesía (entre otras manifestaciones artísticas) es capaz de recuperar y transmitir esta dimensión mítica a sus lectores. En ese sentido, en un contexto de modernización por la economía extractiva en la Amazonía, la literatura y la expresión lírica cumple la función que el mito y el rito cumplían en las comunidades amazónicas tradicionales. Por lo tanto, se establece una continuidad entre las tradiciones míticas indígenas y la producción literaria de los artistas e intelectuales mestizos de Iquitos. Percy Vilchez Vela explica de la siguiente manera la recuperación de la función de la poesía indígena amazónica por parte de la poesía mestiza:

En la sabiduría ancestral amazónica, en el imaginario huitoto, se sostiene que la palabra creó el mundo. El verbo ha hablado como génesis también figura en el Evangelio según San Mateo y parece una coincidencia. En ese impulso fundador, en ese ímpetu sagrado, está el verdadero y auténtico origen de la poesía escrita de la fronda del Perú” (“La poética de Jorge Nájar” 55).

En esta cita podemos observar el esfuerzo por establecer analogías entre la tradición indígena originaria y tradiciones consideradas ajenas, como el catolicismo (a pesar de los procesos de evangelización en la Amazonía), para de esta manera apuntalar los rasgos distintivos de un tipo de poesía amazónica original. Los poetas mestizos son los encargados de recuperar y difundir este tipo de poesía amazónica original y, de esta manera, obtener la legitimidad necesaria para ser considerados artistas que representen a su región.

La misma continuidad entre tradición mítica indígena y producción literaria mestiza es utilizada por Percy Vilchez Vela para explicar las características del *ícaro*,

pues este crítico establece que esta poesía indígena ofrece una fuente mítica de mayor autenticidad y vitalismo que otras tradiciones de América Latina denominadas “mágicas”, como lo real maravilloso o el realismo mágico. A diferencia de estas dos últimas corrientes, los poetas mestizos poseen un contacto más directo y un conocimiento más profundo de las tradiciones amazónicas, lo que garantiza una plena inserción en la visión mítica y en la sensibilidad mágica.

En el inicio, cuando las divinidades todavía se relacionaban directamente con sus criaturas, esa palabra descendió como poder musicalizado y convertido en canto, en *icaro*. Pero un elevado canto ritual y no solo de curación sino de entrega de dones y ministerios. Fuente primigenia, los *icaros* eran y son palabras cargadas de potencia, de revelación, y codificadas, contienen las sabidurías ancestrales, oriundas y peculiares de la región boscosa del país. Los *icaros* eran y son el anuncio de lo trascendente, rubro que nada tiene que ver con la trillada, manoseada y obsoleta corriente mágica. Lo mágico, que dio espléndidos resultados en la narrativa continental, es insuficiente para comprender cabalmente a la Amazonía[...] Los *icaros* descienden de las alturas y los chamanes son los encargados de recoger esos aportes para llevarles a los otros. ¿Dónde más puede estar el origen de la poética verde sino en esos cantos originales, primigenios? (56)

Roger Rumrill en “La Amazonía y la nueva utopía social en el siglo XXI” ofrece otro ejemplo de este esfuerzo por vincular temática y estilísticamente la poesía indígena amazónica y la poesía mestiza. Al explicar el origen de una voz netamente amazónica, señala lo siguiente:

Todo el imaginario que alimenta la cultura popular amazónica está penetrado por este pensamiento y saber indígenas, y el arte amazónico moderno toma de la fastuosa y espléndida cosmovisión indígena sus imágenes, metáforas, símbolos y proposiciones para la construcción de una nueva utopía social, cultural y política en el siglo XXI. Las raíces y las fuentes de la cultura y el arte amazónico son indígenas. La literatura, la música, la danza, la pintura y otras expresiones de la cultura y el arte reflejan y traducen esta impronta indígena (3).

Como muestra de poesía indígena amazónica, presento la traducción al español de un poema de origen shipibo que hace referencia a la práctica social de beber de mazato. En su contexto original, este poema se difundiría en un circuito comunitario y oral, usando la lengua indígena y como parte de prácticas rituales. Sin embargo, el esfuerzo de intelectuales mestizos por recopilarlos, traducirlos y publicarlos en un contexto urbano les otorga otras características: los poemas shipibos se convierte en depositarios de una tradición indígena amazónica que se reconoce como original y creativa, y cuyo legado los poetas mestizos buscan conservar.

Juntémonos todos
para tomar nuestro mazato
y allí cantar nuestras
vidas,
nuestras
penas y sufrimientos hay que olvidar
por el momento.

Abuelitas, abuelitos,

juntémonos todos

para beber nuestro mazato. (Rodríguez Noriega, “Inspiración” 20)

Otro ejemplo de poesía indígena amazónica se puede encontrar en “La voz del picaflor”, un poema de origen comunitario y oral que adquiere un nuevo valor al aparecer en antologías de intelectuales mestizos.

Nocon joi cai

mi voz se va

Pino gincaini

al sonido del picaflor

Nocon joi boai

y a mi voz se la lleva

En onaya maque

y yo no sé

Jautianqui josi ishon

cuándo estará de vuelta. (Rodríguez: 20)

En ese sentido, se puede afirmar que la poesía indígena amazónica recopilada y difundida por intelectuales mestizos se convierte en un intertexto importante de la poesía mestiza escrita en español. Aunque tiene una influencia menor en los poetas mestizos del tardío romanticismo y en Germán Lequerica, resulta de una importancia central en el caso del grupo Urcututu.

La literatura en lengua española empieza con la llegada de los primeros colonos de origen español o europeo a la zona de la Amazonía, en mayor medida vinculados con expediciones de conquista y evangelización.¹² Sin embargo, debido al difícil acceso a la región amazónica y a su situación periférica con respecto a los centros de poder político y económico, esta literatura escrita sobre la Amazonía fue siempre escasa en número y publicada en los centros tradicionales de difusión cultural, tales como la ciudad de Lima. No había condiciones materiales para el establecimiento de una comunidad intelectual en Iquitos. Es recién a mediados del siglo XIX, con la aparición de una economía capitalista extractiva, que se presentan las condiciones materiales para el desarrollo de una comunidad intelectual y artística que explora el tema amazónico con un sentido reivindicativo.

Este primer momento de la historia de una poesía social de Iquitos fue iniciado por poetas mestizos oriundos de la Amazonía, quienes manifiestan una fuerte influencia

¹² Me parece importante señalar que trataré de contextualizar brevemente la historia socio económica de la Amazonía ya que considero que influye en el proceso de su literatura. De este modo, el río Amazonas es descubierto en 1542 por Francisco de Orellana. Durante el período virreinal, básicamente desde 1638 hasta 1768, la administración espiritual y política estuvo a cargo de los misioneros jesuitas, bajo el título de Misiones de Maynas. Expulsados los jesuitas por Carlos III, pasó a los misioneros franciscanos de Ocopa. (Villarejo 9). De este modo, los primeros antecedentes de la literatura escrita sobre la Amazonía peruana fueron las crónicas de exploradores (sobresalen las crónicas de Fray Gaspar de Carbajal de 1542, el primer documento de la literatura hispánica en la Amazonía Peruana) y los aportes literarios de los misioneros jesuitas y franciscanos (los principales cronistas del período de las misiones son Pablo Maroni, Padre Manuel J. Uriarte, entre otros.); sin embargo, la producción se limitó a las crónicas conventuales y no hubo manifestaciones líricas. La proclama de Independencia del Perú en 1821 trajo como consecuencia el abandono de los pueblos-reducciones por los misioneros, los nativos aprovecharon la coyuntura para huir y las misiones se convirtieron en pueblos fantasmas. Además, se abandonaron las escasas vías de comunicación que constituyeron en época de la colonia española el principal eje comercial: Jeberos-Amazonas-Chachapoyas y Jaén. De este modo, la Amazonía iniciaba la vida republicana con muy pocos recursos para integrarse a la vida económica del país y, además, casi despoblada a pesar de que el Gobierno trató de propiciar sin éxito estímulos a la migración interna (Ríos 266-267). Recordemos que para 1808, Iquitos contaba con 81 habitantes, lo que supone unas 15 familias (Villarejo 27). Esto cambiaría de manera abrumadora para 1897, en el auge de la explotación del caucho, ya que se contaba con 14,00 habitantes. Antes de este radical cambio, el Perú, como los demás países hispánicos que lograron su independencia, cayeron bajo el control británico vía del endeudamiento y la Amazonía se convirtió en una región de puertos abiertos al capital de las empresas inglesas. Esto trajo como consecuencia expediciones científicas, tanto nacionales como extranjeras, con fines de colonización, financiada en su mayoría con capitales ingleses, lo cual generó en la literatura un nuevo tipo de crónicas: los informes y estudios de los exploradores y viajeros científicos, pero todavía no se produjeron manifestaciones líricas. Ahora bien, para aproximarse a los autores de estos períodos es conveniente revisar las ediciones tituladas *Monumenta Amazónica*, editadas por el CETA, en las cuales se edita y se reedita las principales fuentes históricas desde el siglo XVI hasta comienzos del XX.

del romanticismo tardío en el Perú¹³. Esta influencia debe contextualizarse en el ámbito hispanoamericano, una región en la que el movimiento del romanticismo buscó complementar la libertad política (recientemente adquirida en las guerras de la Independencia) con una libertad cultural y artística que descubra y celebre la especificidad de cada nación. Por este motivo, los primeros escritores nacionales se empeñaron en buscar “la expresión de América” a través de la lengua, del paisaje, de las costumbres, es decir, la identidad del ser nacional que ahora se presentaba como autónomo y soberano (Holguín 650). De este modo, la contribución esencial del romanticismo es que su estética permite que las distintas naciones hispanoamericanas construyan su identidad como naciones autónomas separadas de la metrópoli europea; en el caso de Loreto, el romanticismo permite que estos escritores mestizos reflexionen sobre su identidad amazónica, ya no en un contexto nacional sino regional.

Por otro lado, este primer grupo de escritores se encuentran enmarcados socio-económicamente por el período de nacimiento del capitalismo (1769-1880) y el período del caucho (1880-1914). A partir de este ciclo extractivo, Lima y los centros de poder económico del país reconocen la existencia de la Amazonía peruana y buscan articularla a partir de la dependencia económica y cultural. En el contexto amazónico, los discursos literarios influenciados por el romanticismo muestran los efectos del capitalismo y la modernización en la ciudad de Iquitos, así como en la experiencia de los habitantes de la

¹³El romanticismo se desarrolló en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. En el Perú, el romanticismo se inicia en el lapso entre 1848 a 1851 y tuvo una estrecha relación con su versión española. No obstante, el romanticismo cumplió un papel fundamental en nuestra independencia cultural al convertirse en nuestro primer nacionalismo literario, ya que asimiló algunos rasgos costumbristas. De este modo, haciendo un paralelo a la fecha de 1868 (fecha en la que se publica la primera expresión lírica –poema suelto– en la Amazonía) quisiera señalar que Carlos Augusto Salaverry (Sullana, 1830 – París, 1891), considerado el principal poeta del romanticismo peruano, publica por esos años los siguientes poemarios: *Diamantes y perlas* (1869) y *Albores y destellos* (1871). Además, ya habían publicado Manuel Nicolás Corpancho (1831-1863), Clemente Althaus (1839-1881), Luis Benjamín Cisneros (1837-1904). También, aunque sea posterior, me parece importante enfatizar el caso de Carlos Germán Amezaga (1862-1906), el cual desde Lima publica su poema de largo aliento “La leyenda del caucho” (1891), texto importante que aborda el tema de nación y Amazonía a partir de los abusos cometidos como parte del boom cauchero, lo que evidencia el conflicto constante entre el hombre blanco cauchero “civilización” y el indígena amazónico “barbarie”.

Amazonía en general. Según Alberto Villarejo, el boom cauchero provocó las siguientes modificaciones en la sociedad loreтана:

La ilusión de una ciudad de falso aspecto cosmopolita, un supuesto progreso capitalista que sirvió en realidad de fachada urbanística (extranjeros de diversas nacionalidades, consulados, la casa de hierro diseñada por Effeil, la iglesia matriz, etc) que cambió radicalmente la fisonomía étnica, cultural, y hasta moral de la que había sido una ciudad o pueblo perdido en la selva más selva del mundo (Villarejo 40).

En este contexto de modernización y urbanización, la consecuencia más importante para una historia de la poesía social en Iquitos es la conformación de una comunidad intelectual y artística que se reconoce oriunda de la Amazonía y que construye un discurso de identidad regional a partir de la retórica del romanticismo. Instalados en la nueva ciudad de Iquitos, que se autodenominaba europeizada y cosmopolita, esta comunidad intelectual y artística realiza el “redescubrimiento desbordante” de la realidad geográfica de la Amazonía¹⁴.

En 1868, Fabriciano Hernández (Chachapoyas, 1844-1890) publica el poema suelto “Canto al Amazonas”; pese a no ser oriundo de Loreto, lo incluyó en este corpus ya que cumple un rol importante en el desarrollo de la literatura amazónica al ser el iniciador de tópico del elogio y la celebración del río Amazonas. Dentro del contexto del tardío romanticismo, este poeta es el primero en producir una manifestación lírica desde la mirada del mestizo. Como señala Marticorena:

¹⁴ Me parece importante señalar que estoy de acuerdo con José Miguel Oviendo cuando señala, al hablar de Carlos A. Salaverry, que “el estudio de la naturaleza en el romanticismo peruano se comprende, pues, solo por la abundancia con que aparece, no porque este aspecto ofrezca méritos especiales” (363); sin embargo, por más que la poesía amazónica de este periodo no se caracterice por su importancia estética, la considero absolutamente necesaria para comprender a cabalidad el desarrollo de la poesía mestiza en esta región del país.

A fines de este ciclo aparece el iniciador del romanticismo amazónico, el poeta Juan Fabriciano Hernández Bustamante (Chachapoyas 1844-Río Marañón 1890), con su famoso poema “Canto al Amazonas” (1868), dedicado al río Amazonas, escrito con reminiscencias clásicas y conformada por dos partes, haciendo uso de versos endecasílabos y heptasílabos, donde manifiesta a plenitud el sentimentalismo y la impresión que le causa el caudaloso Amazonas y describe su discurrir tranquilo en medio del bosque. El poema se puede leer en la Revista Trocha No 5¹⁵ que fue publicado en febrero de 1942 con ocasión del Cuarto Centenario del Descubrimiento del río Amazonas y se convierte en la segunda manifestación poética de nuestra lírica regional, después de la creación de “El Marañón” (1578) de Diego de Aguirre y Córdoba.⁽⁵⁹⁾

El poema “Canto al Amazonas” construye una visión idealizada y exuberante de la naturaleza y el paisaje amazónico, que ofrece una experiencia de plenitud al yo poético en oposición con las primeras manifestaciones de la modernización en Iquitos, una ciudad que empieza a identificarse como europeizada y cosmopolita a partir de las migraciones y el dinamismo económico producido por la extracción del caucho. Es decir, en un contexto de crecimiento urbano y desarrollo económico, la comunidad intelectual de Iquitos toma posición con respecto a este proceso económico-social a partir del “redescubrimiento desbordante” de la realidad geográfica de la Amazonía:

Ni el murmullo dulcísimo y suave
De las serenas fuentes
Que se desliza por el prado hermoso

¹⁵ Quisiera resaltar la importancia de la *Revista Trocha*, publicada el 12 de febrero de 1942, para la investigación de este período. En ese número podemos encontrar reunido los principales poemas dedicados al río Amazonas: “A orillas del Amazonas” de Manuel Pasión Zegarra; “Canto al Amazonas” de Juan Fabriciano Hernández; “Al Amazonas” de Antonio del C. Sotelo, “Al Marañón” de Miguel A. Rojas; y, finalmente, “Al Amazonas” del poeta limeño Carlos G. Amezaga.

Ni el bramido de rápidos torrentes
 Que de los bosques se oyen en la espesura:
 Ni el vívido fulgor de las estrellas
 Fanales suspendidos en la altura
 Cuando relucen bellas
 Entre las nieblas de la noche oscura,
 Jamás han producido la terrible
 La profunda impresión indefinible
 Que, al contemplarte, curso turbulento,
 ¡Oh sacro río! Dentro del alma siento. *Revista Trocha 5*

Este poema endecasílabo empieza un ciclo poético¹⁶ inspirado en la naturaleza y la geografía. Este conjunto de poemas tienen como principal característica la descripción del escenario amazónico, en especial el río Amazonas, con un carácter hiperbólico y exaltado. En este primer hito del proceso de una poesía social en Iquitos, la enunciación poética se concentra en la celebración del río y los sentimientos que este portento de la naturaleza produce en su subjetividad, pero no se enfoca en la naturaleza humana o en la dinámica social del contexto amazónico (como será el rasgo distintivo en Germán Lequerica y el grupo Urcututu). Es decir, en este primero momento de la poesía mestiza, la dimensión social está desplazada por un interés en la propia subjetividad en contacto con entidades trascendentales, como corresponde a la poética del romanticismo.

Otra diferencia con respecto a German Lequerica y el grupo Urcututu, es que estos poetas mestizos se inscriben con claridad dentro de una ideología católica tradicional y no manifiestan mayor influencia de la visión mítica o de la sensibilidad mágica amazónica. Ejemplo de esta característica es el poema “Al Amazonas” (1888)

¹⁶ La etapa de los poetas mestizos del tardío romanticismo tiene como principales representantes a Jenaro Herrera; Antonio Sotelo con su “Canto al Amazonas” (1888); Manuel Pasión Zegarra; y Alcibíades Zegarra (1895-1958) con su poema “Los estribos de Orellana”.

de Antonio del Carmen Sotelo, quien construye un canto épico desde el contexto de la evangelización de la Amazonía y utilizando tópicos de la religión católica. Según Ramírez, este poeta del tardío romanticismo

toma el tópico de la contemplación para desarrollar en el escenario de la selva amazónica la secular contienda bíblica entre el genio del mal, el diablo, que impera aún sobre las tribus sin bautizo, y un querubín del cielo que representa el futuro engrandecimiento de la selva por la evangelización católica. El alegórico y poético combate termina con el triunfo del ángel bajo el signo de una gran cruz que el fulgurante espíritu ha formado con las hojas de una palmera amazónica. (“Los primeros cantores” 85).

A continuación, un fragmento del poema de Antonio del Carmen Sotelo:

Dios te puso en un álveo de diamante,
Dios vistió tus riberas de esperanza;
El te dio majestad, te dio pujanza,
y tú gran Amazonas!
entre las maravillas de Natura,
bellísimo, admirable
corres imperturbable,
y después te alabanzas imponente
el trono hasta envolver del fiero Atlante
que, postrado, te rinde su tridente. *Revista Trocha 5*

La incorporación de la región amazónica en un sistema económico capitalista y el crecimiento urbano de Iquitos permite el desarrollo de una comunidad intelectual y artística que se define a sí misma como típicamente amazónica. En ese contexto,

aparece quien es considerado el primer intelectual orgánico oriundo de Loreto, Jenaro Herrera¹⁷ (Moyobamba¹⁸ 1861-Lima, 1941). Este intelectual es autor del soneto “Al Río Amazonas” (1899), que puede ser interpretado como el manifiesto de la comunidad intelectual y artística de Iquitos a fines del siglo XIX. En este manifiesto poético e intelectual, los poetas mestizos se definen como herederos de la tradición cultural amazónica (simbolizado por el río Amazonas) y reclaman para sí una participación activa en la comunidad nacional.

¡Oh! Gigantesco Nilo americano
de inmenso futuro, aún mayor que el Plata,
“¿Quién detendrá jamás la catarata
del Amazonas del progreso humano?”

La cuenca inmensa, de tu vasto llano,
cuya riqueza hoy nadie aquilata,
será, en breve, “El Dorado” que rescata,
al que fue ayer; ideal delirio vano.

¡Tus mansas aguas servirán de lecho

¹⁷ Me parece importante señalar que Herrera inaugura también la narrativa loretoana con su libro *Leyendas y tradiciones de Loreto* (1918), en el cual a partir de treinta y ocho narraciones sigue el estilo narrativo de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma. De esta forma Herrera busca, como explica Palma en su propio caso, “hojear con ansiedad las páginas de la historia de su patria” ya que “la conciencia histórica advierte al individuo que existe (tiene) historia, pasado, antecedentes temporales a los cuales se debe el (su) presente” (Holguín 649). En ese sentido, tanto Palma desde Lima como Herrera desde Loreto, buscan “plantearse por primera vez preguntas referidas a su identidad- qué y quiénes era, por qué y cómo habían llegado a ser lo que eran-, vale decir sobre su ser social, histórico, nacional, cultural” (Holguín 651) y así resolver el problema de tener una historia del Perú que no estaba escrita o que para mediados del siglo XIX era insatisfactoria. En cuanto a la creación poética de Herrera, se encontró dispersa en publicaciones periódicas de Iquitos entre los años 1899 y 1919, especialmente en los semanarios *El Imparcial*, *Loreto Comercial*, en el diario *El Oriente*, y en diversas publicaciones de la capital como *Ilustración Peruana* hasta que finalmente es recopilada por Manuel Marticorena en *Jenaro Herrera. Obra poética*.

¹⁸ Moyobamba fue la capital de Loreto entre el 07 de enero de 1861 y el 9 de noviembre de 1897, fecha en que se proclamó a Iquitos como nueva capital.

a todas las banderas de la tierra
y, en ésta, pueblos mil, tendrán su techo!

¡Cual la luz que la sombra la destierra
aquí resurgirá el nuevo Derecho

y su tumba tendrá la fatal guerra! *El Imparcial* 1. 44 (1899)

Este primer momento de la poesía mestiza en la Amazonía concluye con el fin del boom cauchero. Entre 1914 y 1943 hubo gran depresión económica causada por una economía eminentemente extractiva y debido a un crecimiento galopante y desmedido de la ciudad. En la historia del sistema literario amazónico, luego del primer hito denominado *los poetas mestizos del tardío romanticismo*, se publicaron algunos poemas insertos en gran medida dentro de la estética del Modernismo, por lo general en revistas o antologías. Sin embargo, a pesar de algunos cambios en la retórica de los poemas, no hubo ningún cambio significativo en el sistema literario hasta la aparición de los poemas de Germán Lequerica, a mediados del siglo XIX. Con este poeta se produjo un cambio cualitativo en la poesía loreana, pues además de innovaciones técnicas y retórica, ofrece la primera configuración coherente de una poesía social

1.2 Segundo hito: la poesía moderna y el compromiso social de Germán Lequerica

El segundo hito de esta historia de la poesía social y de sensibilidad mágica en Iquitos (tal y como la practica el grupo Urcututu) lo constituye la obra poética de German Lequerica (Iquitos, 1932-2002)¹⁹, quien publica en Iquitos uno de los primeros poemarios orgánicos y de sensibilidad moderna: *La búsqueda del alba* (1957)²⁰. Es importante destacar que, a mediados del siglo XX, Iquitos participaba de un contexto de reactivación económica y de revitalización de la actividad intelectual y cultural. Una de las manifestaciones de esta revitalización es la “Primera jornada del libro loreetano”, en donde Germán Lequerica difunde su producción poética. En tanto participa de la poesía moderna peruana (a través de una influencia decisiva de la poesía póstuma de César Vallejo) *La búsqueda del alba* establece como su principal característica la importancia de la dimensión humana, la experiencia de dolor y la esperanza de un cambio revolucionario en un contexto de injusticia social y de desarraigo existencial. En ese sentido, la celebración del paisaje de los poetas mestizos del tardío romanticismo ha dado paso a una poesía de características más nítidamente sociales, preocupada por la condición social del hombre y la necesidad de un cambio para lograr la plenitud de su experiencia.

El inicio de la poesía moderna se encuentra ligado al período socio-económico de integración de la selva a la vida nacional (1943-1970),²¹ pues el aislamiento en que

¹⁹ Con su poemario *La búsqueda del alba* (1957) se inicia la poesía moderna en Loreto y se introduce una nueva expresión en la literatura amazónica. Anteriormente, dio a conocer el poemario colectivo *Selva Lírica* (1952), escrito con Víctor Raúl Hidalgo Morey y Daniel Linares Bazán. En 1987 salió a la luz su libro de cuentos *Ese maldito viento*, que fueron editados posteriormente en inglés. Junto a otros escritores fundó el Grupo Oruga y participó en ediciones colectivas de narraciones para niños.

²⁰ Es importante tener en cuenta que dada este momento la mayoría de publicaciones líricas en Loreto eran muy difíciles y costosas. Por ello, hasta este momento la mayoría de publicaciones líricas en Loreto se produjo en poemarios colectivos o en revistas como *Juventud*, (1931), *Amazonas* (1936) y la *Revista Trocha* (1941), editada por el movimiento literario Grupo Trocha liderado por el cuentista y poeta infantil Francisco Izquierdo Ríos (Saposoá 1910- Lima, 1981).

²¹ El período de integración de la selva a la vida nacional se inicia en 1943 y concluye en 1970 (aunque la fecha está sometida a un arduo debate). El mejoramiento de las comunicaciones, tanto por tierra como por aire, entre la costa y la selva, posibilita el intercambio humano y crea un volumen

se encontraba la Amazonía peruana con respecto al resto del país no permitió el contacto y el diálogo con los movimientos literarios que se producían en Lima y otras ciudades costeñas (Rumrill, “Prólogo” I). Es decir, la modernidad literaria que se estaba gestando en Lima y en el resto del Perú desde principios del siglo XX, no entró en contacto con la región amazónica hasta la década de 1940. Carlos Reyes explica este confinamiento y su repercusión en la literatura amazónica de la siguiente manera:

Radical en los territorios de la selva peruana no solo significa un aislamiento físico, sino que implicaba una orfandad de lecturas, que no permitía seguir los movimientos literarios que sucedían en el planeta. Será por eso que algunos poetas en la selva peruana en la década de 1950 ensayaban en periódicos y revistas poemas modernistas, cuando el modernismo ya había sido declarado interfecto para el mundo. (“La poesía de Germán Lequerica” 33)

Sin embargo, a partir de la década de 1940, se reconfigura una comunidad intelectual y artística en Iquitos que comienza a leer a los poetas peruanos de la modernidad literaria (en particular, César Vallejo), lo que produjo dos consecuencias importantes. En primer lugar, los poetas amazónicos reconocen el proceso de la historia literaria nacional y buscan diversas maneras de participar de este proceso sin renunciar a las especificidades culturales de su región. En ese sentido, estos poetas mestizos participan activamente de lo que Harold Bloom denomina “la ansiedad de la influencia”, pues se reconocen parte de una tradición poética nacional, de la que recogen motivos y estructuras artísticas, pero al mismo tiempo buscan definirse a sí mismos como originales a partir de la búsqueda de su especificidad cultural. Como explica Harold Bloom:

relativamente importante de comercio. Esto trae como consecuencia que pierda importancia la relación económica entre patrón-colono, pasando las líneas de dominio del campo de la producción al de la comercialización. (San Roman 192).

La “influencia” es a la vez una categoría tropológica, una figura que determina la tradición poética, y una mezcla de relaciones psíquicas, históricas y de imágenes [...] la influencia describe las relaciones entre los textos, es un fenómeno intertextual [...] tanto la defensa psíquica interna- la experiencia de la angustia por parte del poeta- como las relaciones históricas externas de los textos entre sí son el resultado de una lectura equivocada, o de un encubrimiento poético, y no la causa. (18).

Por ello, “la verdad más grande de la influencia literaria es que es una ansiedad irresistible” (20) y “la historia poética, sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos” (12).

La segunda consecuencia del contacto con la poesía moderna peruana es la necesidad, por parte de los poetas mestizos loreanos, de participar en el sistema literario nacional ya no en una situación periférica o subordinada, sino como un participante activo capaz de redefinir los límites de su canon y de reconfigurar sus características esenciales. Este reclamo no solo es asumido por los poetas, sino por todos los participantes de la comunidad intelectual de Iquitos, como lo demuestra el texto introductorio de *La búsqueda del alba*, firmando por los editores:

Es que la dimensión misma de la Patria ha andado equivocada, perdida en dos esquinas y soberanamente ciega. Por eso, las ‘Jornadas del libro loreano’ son un mensaje porque hay una tercera dimensión que ingresa a la partida y deja- o quiere dejar- su grito verdadero prendido en las solapas de la nacionalidad, a la espera de la definición peruana que será integración definitiva. (2).

Este texto introductorio es un manifiesto intelectual que, aunque reconoce la importancia de conocer otras tradiciones poéticas y artísticas, también demanda una renuncia a valores e ideologías consideradas alienantes en la medida en que omiten lo “auténticamente amazónico”. En este contexto, la poesía mestiza anterior, caracterizada por la estética romántica tardía y modernista, es considerada como alienante pues se limita a repetir de manera acrítica y poco creativa un catálogo de recursos foráneos. Había un elogio del paisaje de la selva y del río Amazonas, pero a través de una retórica ajena a la sensibilidad auténtica del habitante amazónico. En cambio, poemarios como *La búsqueda del alba* de Germán Lequerica utilizan una retórica que también puede ser considerada foránea (la modernidad lírica de la poesía peruana), pero lo hacen de una manera crítica y creativa, incorporando elementos de la realidad social de Iquitos y su idiosincrasia cultural. Por ello, a partir de poemarios como *La búsqueda del alba* de Germán Lequerica se afirma una poesía amazónica original, caracterizada por el compromiso con la realidad social. Considero que Germán Lequerica colaboró en establecer esta combinación de lo social y de lo mítico que, a fines del siglo XX, se convierte en el rasgo más importante de la poesía en el sistema literario de Iquitos, como lo demuestra el grupo Urcututu, quienes reconocen como su directo antecedente la obra de poetas como Lequerica.

Por otro lado, es importante considerar la dicotomía entre poetas “puros” y “sociales” que caracterizó el debate poético y literario a mediados del siglo XX en la ciudad de Lima y otros centros de difusión cultural. Se trató de un debate intenso, en el que cada poeta de la generación del 50 (de la que participaba Germán Lequerica) era ubicado en un extremo u otro del espectro. Según Miguel Gutiérrez, “debido a la coyuntura política que se vivió, asistimos a un recrudescimiento o, más bien, a una intensificación [...] de esa vieja contienda entre dos maneras de entender y practicar la

poesía” (61). Con respecto a la ubicación específica de Germán Lequerica en la dicotomía “social / puro”, Carlos Reyes lo sitúa sin ambigüedades como un poeta social y explica que “su preocupación no está centrada en alimentar su ego personal, sino que su discurso es una propuesta por el bien colectivo, por un ideal de justicia” (“La poesía” 34)²².

Para entender la poética social de Germán Lequerica, es importante revisar el contexto histórico, económico y cultural de la ciudad de Iquitos y de la sociedad loreana a mediados del siglo XX. Como consecuencia del dinamismo económico de la economía extractiva y su integración a los centros de poder político, la idiosincrasia amazónica se concibe a sí misma como habitante de un mundo fragmentado a causa del mundo moderno que ha derruido, mermado e imposibilitado su comunión anteriormente idílica con la naturaleza. Es importante destacar que esta visión de la identidad amazónica está presente, con diversos matices, tanto en la comunidad intelectual de Iquitos como en las comunidades intelectuales de Lima o de otros centros tradicionales de difusión cultural. Es decir, dentro del imaginario nacional (tanto del hombre amazónico como del estado criollo), la idiosincrasia amazónica se define a sí misma a partir de una pérdida o una ausencia: un estado anterior y perdido de plenitud, en el que había comunión con la naturaleza y se habitaba una sociedad plena y feliz, y un estado actual que empieza con el capitalismo y la modernización, responsable de la alienación y de la pérdida de ese contacto esencial con la naturaleza. Esta segunda etapa se inicia con el periodo del caucho (1880-1914), que produjo cambios en la ciudad de Iquitos (ahora identificada como urbe europeizada y cosmopolita) y motivó el

²² Quisiera plantear como un antecedente importante a la poesía social de Germán Lequerica al poeta chiclayano Romulo Paredes (1877-1958), el cual con su poema “A Samarén” dignifica a un curaca huambisa del Maraón y el Alto Mayo que murió defendiendo a su tierra y a su gente. Paredes, como nos señala Luis Hernán Ramírez, “utiliza el poema para condenar los vicios y defectos del mercantilismo moderno y de la imitación extranjera que están destruyendo la identidad y esencia de nuestra selva. Paredes se adelanta en años a los propósitos de acusación y protesta que encontramos en los escritores amazónicos de hoy” (97) y presenta “una de las más elocuentes poesías de protesta social” (98)

“redescubrimiento desbordante” de la realidad geográfica de la Amazonía. A este periodo pertenecen los poetas mestizos del tardío romanticismo (como expliqué en el capítulo anterior), quienes reconocen la singularidad de la experiencia amazónica, aunque se limitan a la celebración del paisaje sin atender a la dimensión humana o mítica de la Amazonía. Como explica Carlos Reyes:

Los poetas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, durante el periodo del caucho, tienen una visión exagerada, hiperbólica de la floresta, donde la naturaleza es el personaje principal de sus creaciones; el río y el bosque son tratados desde una visión paradisiaca, dejando a un lado al hombre en el contexto histórico social (“La poesía” 30-31)

El fin de la época del caucho precipitó a la Amazonía a una gran depresión económica y, con ello, a una crisis social y política que aumentó la sensación de fragmentación y desarraigo en la idiosincrasia loreana. En este contexto aparece el poemario *La búsqueda del alba*, que introduce una nueva sensibilidad en la literatura amazónica, alejada del descriptivismo anterior y más próxima a una poesía intimista y a la vez social (Rodríguez, “Inspiración” 23).

La búsqueda del alba se divide en cinco secciones: “la búsqueda del alba”, “Suspendido en el aire”, “Los brazos cruzados”, “La huida del hombre” y “La primera protesta”. Cada sección empieza con un breve poema que presenta de forma condensada el objetivo de cada sección. Además, la secuencia de las cinco secciones permiten reconocer el proyecto creativo del libro, que busca renunciar a la poesía regional anterior (caracterizada por el exotismo de las descripciones) para articular una nueva poesía comprometida con la realidad social. Para estudiar la construcción de esta nueva poética, es pertinente analizar las imágenes poéticas del “alba” y la “huida”, pues ambas permiten deconstruir la imagen exótica y estereotipada de la Amazonía difundida por la

cultura limeña occidental y que fue asumida de manera acrítica por los poetas mestizos del tardío romanticismo. Como indica Carlos Reyes, “el silencio social y la descripción de la naturaleza como escape a la realidad inmediata será una característica de la poesía anterior” (“La poesía” 31). En oposición a esta poesía anterior, la propuesta artística de Germán Lequerica busca presentar en primer plano los conflictos sociales y económicos, las aspiraciones y frustraciones, así como el deseo de cambio radical del habitante de la Amazonía.

La búsqueda del alba empieza con una sección del mismo título, que presenta el proyecto de poesía social que caracteriza al libro. Este proyecto se puede resumir como la ruptura de la imagen estereotipada de la Amazonía (la naturaleza exuberante) para revelar la dimensión humana del sufrimiento y la necesidad de la protesta política. Esta primera sección enfatiza la metáfora del “alba”, que significa la esperanza por alcanzar la plenitud perdida. De este modo, el “alba” es una figura básicamente positiva: es la primera luz del día, que empieza a desplazar las sombras que cubrieron el mundo por la noche. En el proyecto del libro, el “alba” es el anhelo de una comunión con la naturaleza después de una experiencia de desarraigo y desconcierto. Se construye una visión idealizada del pasado, en el que se experimentó con plenitud aquello que ahora se ha perdido y que es necesario recuperar a través del compromiso social. Además, debido a su compromiso con esta búsqueda de plenitud, el ser humano adquiere una dimensión sobrenatural, en la que su cuerpo crece hasta dimensiones colosales.

En la búsqueda del alba
el hombre tiene inevitablemente cien pies
cien manos
y una estrella perdida en la memoria.

La influencia del poeta César Vallejo, decisiva para configurar una poesía social en el sistema literario de Iquitos, es evidente desde el primer poema de Germán Lequerica. Es de mi conocimiento, por varias fuentes cercanas al autor, que Lequerica leyó de manera repetitiva y constante a César Vallejo. Así, la influencia vallejana, que fue decisiva en la mayoría de poetas de la Generación del 50, también se manifiesta en la obra de este poeta moderno de la Amazonía. En el caso específico del poema inicial de *La búsqueda del alba*, considero que tiene una relación intertextual con el poema “La araña” de *Los heraldos negros*. (1918) En ambos poemas se explora la dimensión corporal estableciendo una continuidad entre una figura humana y una figura animal (un insecto). Esta comparación sirve para determinar las características psicológicas y morales del ser humano; es decir, se construye una alegoría sobre la experiencia del hombre en el mundo. En el caso de “La búsqueda del alba”, se trata de una figura humana con multitud de extremidades (cien pies y cien manos); la proliferación de extremidades es manifestación de la búsqueda constante e intensa de la plenitud perdida. En el caso de “La araña”, la figura humana es vista como un insecto desmembrado, cuya cabeza y cuerpo se encuentran separados; con esta división se quiere aludir al conflicto entre lo racional y lo corporal, la naturaleza fragmentada del ser humano y sus dificultades para conciliar su capacidad racional con sus emociones.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo
hacia todos los flancos
sus pies innumerables alargaba.
Y he pensado en sus ojos invisibles,
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija

en un filo de piedra;
el abdomen a un lado,
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

En tanto poetas de la modernidad lírica, existe la consciencia del sufrimiento que define al ser humano en el mundo. El ingreso en el mundo moderno (caracterizado, en el contexto de la selva, por la economía extractiva) ha causado la fragmentación y el desarraigo en la voz poética, que ha perdido la comunicación idílica con la naturaleza y su participación en una comunidad plenamente integrada.

La búsqueda del alba en este valle
donde el hombre es materia indefinible
donde se siente el opio
ciñendo la garganta de los pueblos
y donde el frío
el abismo
la propia desolación de los obreros
el pan amargo
es un vaso sin fin todos los días.

Sin embargo, una diferencia importante entre “La araña” y el poema inicial de *La búsqueda del alba* es que, mientras el poema de Vallejo se limita a expresar su empatía por el sufrimiento del animal, el poema de Lequerica percibe de manera positiva al

animal, pues sus innumerables patas no son una imagen patética, sino evidencia de su esfuerzo por alcanzar el estado de plenitud perdido (“una estrella perdida en la memoria”). Por ello, esta sección inicial concluye con una referencia a los “fusiles”, con lo que se alude a la militancia política y revolucionaria.

La búsqueda del alba
 –lo repito–
 es un minuto alto
 un dolor con espinas como de parto enorme
 un mar de tropezones

Es un cálido abrazo en la distancia
 una celda feroz
 un exilio de plumas en el vuelo
 un genuino amargor de ave atrapada

Pero también
 hermano
 la primera nación de nuestra lucha
 la dirección del viento
 la bandera inicial de los fusiles.

La segunda sección de *La búsqueda del alba*, “Suspendido en el aire”, describe la experiencia del dolor y el sufrimiento en el contexto amazónico, así como la esperanza por un cambio o una transformación de sentido revolucionario. Esta esperanza por un cambio inminente es expresada a través de metáforas temporales. Por un lado, está la experiencia de alienación en un contexto de incipiente modernización en la Amazonía: “el día –digo– / en que sale al mundo / para robar los ojos de los hombres / y gastarlo en

los bares”. Por otro lado, está el ansia por un cambio radical de esta situación de injusticia, para lo que es necesario un nuevo lenguaje capaz de articular la protesta de los sectores amazónicos: “Suspendida en el aire/ la palabra/ viajera que me conoce en la esperanza”.

La tercera sección, “Los brazos cruzados” empieza con unos versos que inciden en la urgencia por aquel nuevo lenguaje capaz de articular la acción revolucionaria: “Con los brazos cruzados/ esperando/ el hombre siempre destruye la palabra”. Esta sección del libro incluye referencias a la palabra oral y al canto para incidir en la necesidad de un nuevo discurso poético capaz de expresar la nueva realidad amazónica: “el río / definitivamente / cantará entre los surcos su dicha marinera” y “he salido a la calle / íntimamente / con un dolor profundo y duradero / a gritar por mis poros y mis huesos”. Frente a la imagen de “Los brazos cruzados” del título, que alude a la larga espera por un cambio, se levanta esta necesidad por crear un nuevo lenguaje y comunicar la necesidad de la protesta política. Como ejemplo pueden servir los siguientes poemas:

Si pudieras conmigo ir al encuentro
de las voces rebeldes de la noche
juntos en el ardor de los fusiles
en el canto del viento
en la maraña
podríamos decir a los que sufren
que pronto
el río
definitivamente
cantará entre los surcos su dicha marinera

como si fuese espiga del amor

He salido a decir únicamente

con estentor y pena

que hay

–lo he visto–

diez hombres

muchas más de cien mil

ni ya sé cuántos-

con los brazos cruzados esperando

He salido a decir

y lo repito

que hay en toda la fronda humedecida

un oscuro rumor

un lento caminar de árboles tristes

un deseo abolido de remar.

Después de describir la experiencia alienante en la Amazonía y la necesidad de un nuevo lenguaje para superar esta crisis, la siguiente sección del poemario, “La huida del hombre”, enfatiza la dimensión humana de la región amazónica, es decir, la experiencia directa del sufrimiento causado por la modernización, pero a un nivel corporal y subjetivo. En este caso, a través de la reiteración de la imagen de la “huida”, se pone de manifiesto la violencia que sufre el hombre amazónico y su deseo por substraerse de esa realidad:

Huye
precipitadamente
como el temblor ante la luz primera
como el ave imprecisa
como el tedio ante el paso de los astros
Huye
cobardemente
con todo su dolor sobre los hombros.

Además, esta “huida” del hombre implica no solamente un desplazamiento geográfico por la selva, pues también implica la participación activa de diversos elementos de la naturaleza y de la sociedad amazónica. El ser humano “huye” no solo como consecuencia de la violencia, sino también como una necesidad de reafirmar sus vínculos con la comunidad amazónica. El movimiento de la “huida” no es una evasión, sino una reafirmación de su identidad.

Y a veces
también el hombre
huye
precipitadamente
por su amor vegetal a los espejos
por llenar su cuchara de rocío
por ver el pez más gordo en su pecera
por su vicio de polvos y luceros.
Huye
temblando
precipitadamente

por el alto rumor de la protesta.

Como se puede observar, el movimiento de la “huida” evidencia el sufrimiento del hombre amazónico, que es producido por la estructura socioeconómica de un capitalismo extractivo y una incipiente modernización. Esta “huida” es una respuesta a la imposibilidad de recuperar la plenitud perdida, que había sido descrita con la metáfora del “alba”. Es decir, la dimensión humana de la “huida” permite el reconocimiento de las diferentes formas de la violencia en la Amazonía. La “huida” destaca el verdadero sufrimiento del hombre amazónico al perder la comunicación anteriormente idílica con la naturaleza a causa del ingreso del mundo moderno y de la economía extractiva. La exposición de esta dimensión del sufrimiento humano es fundamental para el proyecto del libro, pues de esta manera se supera la imposibilidad de la búsqueda de plenitud idealizada. Es decir, la “huida” deja de ser un movimiento de evasión o un refugio; en cambio, la “huida” se convierte en verdadera protesta política, en un acto de acción política

La primera protesta

La protesta del hombre

cuando surge

tiene garras de cóndor y fusiles.

Podemos concluir este breve análisis del poemario diciendo que entre ambas imágenes (el “alba” y la “huida”) se establece una relación dialéctica, pues ambos son necesarios para que se produzca la protesta y el acto de intervención política que el poemario reclama en su parte final.

2. Tercer hito: el grupo Urcututu y la búsqueda de una voz auténticamente amazónica desde lo mítico-social

Como tercer y último hito de esta historia de la poesía social en Iquitos, se encuentro el grupo Urcututu y su proyecto de construir una voz poética auténticamente amazónica que combine el compromiso con la realidad social y la visión mítico-mágica. Por lo tanto, los proyectos ideológicos y artísticas que empezaron a formarse con los poetas mestizos del tardío romanticismo y con la poesía moderna de Germán Lequerica fueron recogidas y reelaboradas por los escritores afiliados al grupo Urcututu, quienes se insertan en un ambiente cultural de mayor dinamismo que sus antecesores y poseen la conciencia histórica necesaria para reconocer una tradición histórica e insertarse polémicamente en ella. Creado en 1979, el grupo Urcututu aporta “una saludable racha de altanería y agitación, de denuncia y de protesta, de crítica sin tapujos y de nuevos propósitos, de inquietud y dinamismo conmoviendo hasta sus cimientos el apático mundo intelectual y artístico de Iquitos” (Ramírez, “Bajo la mirada” 103). Ana Varela Tafur (Iquitos, 1963), fundadora de Urcututu, ofrece un recuento valioso del ambiente cultural en el que se gestó este grupo cultural y artístico:

Iquitos, ciudad de la Amazonía del Perú, vio la creación del Grupo Cultural Urcututu. Era el principio de los años 1980, inicio de una nueva década y cambio de mando en los pasillos universitarios, tiempo de protestas con propuestas en la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, UNAP. Cachimbos aún, entusiastas universitarios, aprendices de la vida y de la poesía, nos encontramos por primera vez en el claustro, Percy Vélchez Vela, Carlos Reyes Ramírez y la autora de esta nota. Nuestro encuentro literario fue parte fundamental de un proyecto cultural alentado con mucha pasión por el actor cusqueño y director de teatro

Manuel Luna Mendoza, quien se encontraba en Iquitos buscando nuevas rutas de creación para su trabajo artístico. Fue entonces vital en el proceso de conformación de Urcututu la puesta en escena de la obra teatral colectiva *Llanto verde*, basada en el genocidio indígena de la época del caucho, con la actuación de sus creadores Manuel Luna y Pedro Vargas, bajo la dirección de Manuel Luna. La obra se escenificó en el Aula Magna de la UNAP, en colegios y locales comunales de Iquitos, pueblos y caseríos del llano amazónico. En ese devenir de actos culturales mezclados con el aliento político de las organizaciones sindicales, como el SUTEP–Maynas o el Frente de Defensa del Pueblo de Loreto (hoy Frente Patriótico de Loreto), el teatro de Urcututu con *Llanto verde* y los jóvenes poetas, ofrecíamos presentaciones y recitales en mítines, actividades de difusión cultural del INC-Loreto y otros actos de convocatoria masiva. (“Urcututu, olvido y memoria”)

En 1984 el grupo Urcututu publica su *Primer manifiesto político-estético*²³ en el que cuestionan la realidad social de la Amazonía y aspiran a interpretar artísticamente esta

²³ El Grupo Cultural Urcututu, presenta en su *Primer manifiesto* –firmado en octubre de 1984 por Ana Varela Tafur, Percy Vilchez Vela, Manuel Luna Mendoza, Humberto Saavedra Montalván, Carlos Reyes Ramírez, Pedro Vargas Rojas y Samuel Coriat Navas– los siguientes postulados resumidos en ocho puntos: “1. La Región Amazónica está dividida en tres grandes universos: El universo indígena, el universo ribereño, y el universo urbano. 2. Como ayer, como hoy y como siempre el tema decisivo, vital e intransferible de toda expresión literaria es el hombre. 3. En una sociedad injusta, donde los genocidios de todo tipo son una constante histórica, la liberación de ese hombre es una tarea urgente que incluye la revalorización de su patrimonio cultural, la afirmación de su sabiduría secreta, de su humor compartido, y el rechazo de las patrañas propaladas en su contra. 4. En la historia de la literatura amazónica, es extremadamente difícil, por no decir imposible, encontrar una obra que capte con profundidad el Alma Amazónica. La mayoría de los autores han caído en el descriptivismo, el antropologismo, el sociologismo y el miticismo. 5. Este pobre resultado es consecuencia lógica de la irresponsabilidad con que se ha encarado hasta ahora la causa de la literatura. En efecto, una decorosa y admirable literatura, no puede haber sido hecha por curas, periodistas y burócratas etc. que si bien es cierto rinden en sus respectivas profesiones, en el terreno de la creación son aficionados de domingos y feriados. 6. Es que la literatura, como todo arte, es una vocación tiránica, excluyente y despótica, cuyo horario normal es a tiempo completo más las ocho horas diarias, vale decir que exige del supuesto artista todas sus facultades humanas, caso contrario, será un desertor escondido detrás de unos cuantos libros. 7. En el aspecto crítico, la forma biográfica, bibliográfica y contabilizadora que se emplea con los diferentes autores, convierte a la crítica literaria en un original trillado por incontables copias, que falsea, se deforma y entorpece la visión estética. Por tanto propugnamos un

región desde una perspectiva original. Como nos señala Luis Hernán Ramírez, “el manifiesto negaba, de modo rotundo, toda posibilidad de encontrar en el pasado una obra que captara con profundidad el alma de nuestra selva amazónica porque todo lo hecho en arte y literatura no era más que el pobre resultado de la irresponsabilidad y la improvisación” (“Bajo la mirada” 103). Los siguientes manifiestos reafirman estos mismos postulados artísticos; por lo tanto, a lo largo de todo su desarrollo, el grupo cultural Urcututu ha estado preocupado por definir su propia identidad grupal y afirmar los principios que los constituyen en un ambiente cultural que reconocen como precario o de reciente formación.

Por otra parte, la fundación y desarrollo del grupo Urcututu coincide con la generación de 1980 en el contexto de la poesía peruana nacional. Los dos principales representantes de Urcututu, Carlos Reyes Ramírez (Requena, Loreto, 1962)²⁴ con su poemario *Mirada del búho* (1987) y Ana Varela Tafur²⁵ con *Lo que no veo en visiones* (1992), han ganado el premio COPE y han participado activamente del ambiente cultural limeño. Sin embargo, es importante enfatizar que esta participación activa en el sistema cultural limeño se realiza sin perder sus vínculos con sus comunidades de origen. Es decir, se inscriben en lo nacional afirmando constantemente su identidad amazónica²⁶.

cambio en el análisis crítico, consistente en descubrir el valor artístico de la obra. **8.** Finalmente rechazamos el amiguismo, el compadrazgo y las manías publicacionistas, porque estas actitudes crean una pésima imagen del trabajo literario” (*Juegos Florales* 50- 51)

²⁴ Hizo estudios en la Facultad de Biología en la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (UNAP), graduándose en 1986. Ha publicado *Mirada del búho* (1987), libro ganador del COPE de oro de la III Bienal de Poesía Premio COPE; *En el mejor de los mundo* (2001); *Retorno al parque de los pescados* (2003); y *Animal del Lenguaje* (2011).

²⁵ Concluyó sus estudios de Lengua y Literatura en la UNAP, donde trabajó como docente. Ha sido becaria del Programa Aschberg para artistas de la UNESCO, Jerusalén (1996) y de la Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid (1998). Ha publicado en coautoría con Percy Vilchez Vela *El sol despedazado* (1991) y, en solitario, *Lo que no veo en visiones* (Cope de Oro. V Bienal de Poesía Premio COPE, 1992), *Voces desde la orilla* (2000) y *Dama en el escenario* (2001). Actualmente reside en California, Estados Unidos.

²⁶ Quiero destacar además la importancia del narrador, ensayista, poeta, crítico e investigador Percy Vilchez Vela (Panguana-Loreto, 1960), también fundador del Grupo Urcututu. Sus primeros versos los publica en la revista *Carachama*; posteriormente, publicó de manera conjunta con la poeta Ana Varela

El grupo cultural Urcututu se inscribe en la última etapa socioeconómica, la que se caracteriza por la extracción de materias primas como el petróleo y la coca (1970-2000)²⁷. Siguiendo el modelo de Germán Lequerica, la poesía de Urcututu es social y comprometida porque se interesa por los procesos económicos y la problemática social de la región amazónica; sin embargo, a diferencia de Lequerica, la poesía de Urcututu busca afirmar su identidad amazónica a partir de la identificación con una visión mítica y una sensibilidad mágica originaria de los indígenas amazónicos. Es decir, Urcututu incorpora la dimensión mítica amazónica en la poesía comprometida de Lequerica.

Un antecedente importante del grupo cultural Urcututu fue el grupo cultural Bubinzana²⁸, que apareció en la década de 1960²⁹. Según Marticorena, el grupo

Tafur el libro de poemas *El sol despedazado* (1991) y luego, en solitario, *El andante en Yarinacocha* (1994) y *Santuario de peregrinos* (2007). Con respecto a este autor, Gerald Rodríguez Noriega señala lo siguiente: “Y nació la voz cósmica. Esa voz poética que, desde la cosmovisión indígena, canta los primeros sucesos antes de la luz, el brillo del hombre ribereño. Lo sagrado y lo amazónico se encuentran presentes en la poesía de Percy Vilchez Vela, que ha sabido cargar a ese punto de referencia su experiencia y conciencia” (“La visión sagrada” 75). Sin embargo, a pesar de considerar importante su aporte poético, no lo incluyo en esta investigación porque considero que su verdadera colaboración es como narrador y ensayista. Entre sus publicaciones de este tipo destacan *El linaje de los orígenes. La historia desconocida de los Iquitos* (2001), *Inquilino de la sombra* (2002), *Los dueños de astros ajenos* (2008), *Época del caucho: retrato del horror* (2012), entre otros

²⁷ En este periodo la selva entra en una etapa de exploración petrolera. Miles de hombres, principalmente ribereños, integran las brigadas de exploración. La agricultura sufre una escasez de brazos. La abundancia de dinero crea nuevos hábitos de consumo, con un aumento de la prostitución y el alcoholismo. Se da una penetración hacia los últimos refugios de los nativos que aún no se han integrado a la civilización (San Roman 224). Además, como ocurre en las sociedades que dependen de una economía extractiva, la ilusión de bonanza económica comenzó a desmoronarse y dejó nuevamente una depresión económica en la zona. Como explica Manuel Marticorena (2009): “La ilusión de mejorar la calidad de vida comenzó a desmoronarse muy pronto a partir de 1975. La ingente riqueza apareció y pasó de mano en mano con tanta rapidez que no dio tiempo para invertir ni pensarlo, se produjo la baja de la producción petrolera, el costo de vida aumentó enormemente, convirtiéndose Iquitos en la ciudad más cara del país, el medio rural quedó despoblado y la producción agrícola se desarticuló con la emigración impulsándose el consumismo y la dependencia de nuestra Amazonía de los productos de la sierra y la costa, Iquitos se turgurizó, la educación siguió desarrollándose en base a realidades extrañas a nuestra región, se agravaron los problemas de salud y alimentación” (“De shamiro decididos” 122).

²⁸ El Grupo Bubinzana nace oficialmente el 28 de julio de 1962 y tuvo como integrantes a Róger Rumrill García, Jaime Vásquez Izquierdo, Javier Dávila Durand, Manuel Túnjar Guzmán, Teddy Raúl Bendayán Díaz e Isaías Gómez Linares. Con lo que respecta a la influencia que el grupo Bubinzana tuvo en el grupo Urcututu, la considero significativa ya que –a pesar de no contar con muchas publicaciones para la década de lo 1980– se convirtieron en importantes aliados que les mostraron un camino y una búsqueda que ellos continuaron. Como explica el testimonio de Ana Varela Tafur: “Grandes amigos poetas amazónicos de la década de los 80 fueron los escritores del grupo que nos antecedía, el grupo Bubinzana; el poeta de *La búsqueda del alba*, Germán Lequerica Perea; el periodista, narrador y poeta de *Axpikondiá*, Róger Rumrill; y el periodista y poeta de *Yo, el sujeto*, Javier Dávila Durand. Los poetas y narradores del grupo Bubinzana no habían publicado mucho y acaso tampoco habían escrito, la

Bubinzana “cuestiona todo lo anterior, considerándolo como obras descriptivas y paisajistas, planteando superar y preocuparse por el ser humano como elemento protagónico, debiendo tratar su problemática social como tema básico” (“De shamiro decidores”¹²⁰). Como señalé anteriormente, la temática socioeconómica y el enfoque de compromiso con la realidad social aparece por primera vez en el poemario *La búsqueda del alba* (1957) de Germán Lequerica. Es decir, la exaltación del paisaje de los poetas mestizos del tardío romanticismo es reemplazada por la denuncia de las injusticias sociales en la Amazonía. Este mismo enfoque es asumido en 1963 por el grupo literario Bubinzana, que lo plantea explícitamente en su manifiesto “El hombre deberá ser objeto de esta literatura, dejará de ser el juguete de los hados del río y del bosque, aplastado por una geografía humana, con una visión y con una perspectiva que minimiza su participación en la transformación de la literatura de la historia de la

mayoría de los libros de narrativa de Róger Rumrill, Jaime Vásquez Izquierdo, Germán Lequerica Perea y los libros de poesía de Javier Dávila Durand se publicaron a finales de la década del 90. No tuvimos la oportunidad de leer los postulados y propósitos del Grupo Cultural Bubinzana, había carencia de libros y autores, así que tuvimos que navegar en los ríos de la literatura amazónica con pocos referentes de la tradición escrita. La poesía oral de los indígenas amazónicos se publicaba en revistas de antropología y en algunas publicaciones de poca circulación. El poeta Germán Lequerica Perea fue un amigo de cafés, lecturas y tertulias. Otros escritores ligados a Bubinzana o cercanos a esa generación y con quienes compartimos las mismas esperanzas fueron Jaime Vásquez Izquierdo, Teddy Bendayán Díaz, Humberto Morey Alejo y Manuel Túnjar Guzmán (“Urcututu, olvido y memoria”). El objetivo principal de ambas agrupaciones es renunciar a valores considerados alienantes y encontrar una voz netamente amazónica. Se pueden encontrar varias coincidencias en los postulados de sus respectivos manifiestos y en la necesidad que ambos grupos tuvieron –ante la notoria escasez local de revistas de literatura– de crear ellos mismos un espacio que permita el diálogo, la crítica y la publicación de sus propios poemas: el grupo Bubinzana creó una revista con el mismo nombre y el grupo Urcututu la revista *Carachamba*. Según el testimonio de Varela: “Decidimos editar una franciscana y pequeña revista en papel bond 80 gramos con carátula impresa a color y páginas interiores en blanco y negro. La llamamos *Carachamba*, nombre de un antiquísimo pez amazónico, y en sus pocas páginas publicamos por primera vez nuestros poemas cortos de media página no incluidos en libros. Eran poemas sueltos, tímidos, sinceros. La revista no pasó de siete números” (“Urcututu, memoria y olvido”).

²⁹ Con lo que respecta a esta década, me parece importante narrar un episodio poco conocido de la historia del Perú, lo sucedido con el pueblo matsé que habita en la región de Loreto, ya que evidencia una vez más la situación, constante y actual, de la posición del otro en el que siempre se ha encontrado los pueblos indígenas de la Amazonía (ver notas de pie 4 y 5) en la construcción de nuestro Estado-nación. Sucedió en 1964, en el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry, según nos lo cuenta Oscar Espinosa, cuando “una comisión mixta de 42 personas, que estaba inspeccionando el trazado de una carretera que iba a conectar, la ciudad de Requena con la frontera con Brasil fue atacada por un grupo de indígenas matsés que defendían su territorio. Varios miembros de la comisión resultaron heridos por el ataque con flechas. Sin embargo la respuesta del presidente Belaúnde fue bombardear con NAPALM- químico altamente inflamable utilizado en diversos conflictos armados y que garantiza un de total arrasamiento- las aldeas matsés.”

naturaleza que no puede dominar” (Rodríguez. “Inspiración” 23)³⁰. El objetivo principal de Bubinzana (así como del grupo Urcutu) es renunciar a valores considerados alienantes (que son ejemplificados por los poetas mestizos del tardío romanticismo) y encontrar una voz netamente Amazónica (que empieza con Germán Lequerica). En las siguientes páginas, voy a analizar la manera en que el grupo Urcutu aspira a construir una voz auténticamente amazónica que, junto a la denuncia social y el compromiso político, articule la visión mítica y la sensibilidad mágica oriundas de la Amazonía. Este tercer hito está conformada por la poesía de de Carlos Reyes Ramírez, caracterizada por el “testimonio histórico social” o “la crónica épica-lírica”, y la poesía de Ana Varela Tafur, que se puede describir como un “ecofeminismo mítico”.

³⁰ Los postulados que se presentan en el manifiesto del grupo Bubinzana se resumen en los siguientes puntos: **1.** El hombre amazónico debía ocupar el primer plano dentro del vasto paisaje amazónico. **2.** El paisaje solo debería servir como telón de fondo. **3.** Se deja el folklore, la anécdota, el descriptivismo en literatura y el selvismo en pintura y también el pintoresquismo. **4.** El hombre deberá ser objeto y sujeto de esta literatura, dejará de ser “el juguete de los hados del río y del bosque”, aplastado por una geografía inmensa, con una visión y una perspectiva que minimiza su participación en la transformación de la historia y de la naturaleza que no puede dominar. **5.** Se deja el tratamiento lineal, anecdótico, y se tratará de hacer una literatura más en concordancia con las nuevas técnicas literarias. **6.** Se profundiza en lo social, postulado que fue uno de los cuestionamientos más fuertes. **7.** En poesía, lo social debería ser la temática preferencial a partir de elementos regionales como la explotación del regatón, del chacarero y las extracciones mercantiles” (Rodríguez. “Inspiración” 23).

2.1. El testimonio histórico social de Carlos Reyes Ramírez

Reyes Ramírez fusiona la vibración lírica con los recursos narrativos, conectado las vivencias individuales con los procesos sociales, dispuesto a desentrañar la problemática amazónica en el contexto histórico contemporáneo (Ricardo González Vigil, “Poesía Peruana” 673)

La poesía de Carlos Reyes se ubica dentro del tercer hito de la poesía social de Iquitos que denomino *la etapa de búsqueda de una voz propia desde lo mítico-social*. Esta etapa se inscribe en el periodo socio-económico del petróleo y la coca (1970-2000), que reprodujo una vez más el sistema económico extractivo que se ha impuesto en la Amazonía a lo largo de la historia. Por otro lado, el dinamismo económico de la región permitió el crecimiento urbano y la formación de una comunidad intelectual y artística en la ciudad de Iquitos. En este contexto surge el grupo cultural Ucututu, que concibe la poesía como un mecanismo para interpretar artísticamente la Amazonía, denunciar las injusticias sociales y reivindicar la visión mítica que caracteriza a la región. Dentro de este grupo poético, la obra de Carlos Reyes presenta lo que denomino un *testimonio histórico social*³¹ La poesía de Carlos Reyes se caracteriza por el uso de recursos narrativos, entre los que destaca el uso de la primera persona y de la retórica del testimonio personal, con los que construye una crónica de sus circunstancias históricas y los efectos que tienen los cambios económicos en su propia subjetividad y en la de los

³¹ Coincido con José Rodríguez Sigas cuando se refiere al trabajo poético de Reyes como “poesía como testimonio”. De este modo, es importante señalar que el testimonio es un discurso en primera persona que relata una experiencia singular de un hecho determinado (en el caso de Reyes el periodo socio-económico del petróleo y la coca a fines del siglo XX). De este modo, la persona que da su testimonio preserva la memoria colectiva y colabora en la construcción de la historia de una nación, grupo o comunidad.

demás habitantes de la Amazonía. Como explica González Vigil, la poesía de Reyes “fusiona la vibración lírica con los recursos narrativos, conectando las vivencias individuales con los procesos sociales” (“Poesía Peruana” 673).

Sobre las características del periodo económico y la coca, Jesús San Roman explica la complejidad de este periodo en el que aún se encuentra la Amazonía peruana:

Período en el cual la selva entra en una etapa de exploración petrolera. Miles de hombres, principalmente ribereños, integran las brigadas de exploración. La agricultura sufre una sangría de brazos. La abundancia de dinero crea nuevos hábitos de consumo, con un aumento de la prostitución y el alcoholismo. Se da una penetración hacia los últimos refugios de los nativos que aún no se han integrado a la civilización (224)

De esta manera, Carlos Reyes continúa el camino trazado por Germán Lequerica, pues ambos escriben una poesía social comprometida con la dimensión humana de la Amazonía; sin embargo, Reyes incluye un elemento adicional que no estaba presente en Lequerica: la visión mítica y la sensibilidad mágica, que son reconocidos como originarios de la Amazonía y distintivos de su idiosincrasia cultural.

Puede afirmarse que con Carlos Reyes y el resto de miembros del grupo Urcututu aparece “una poética que se manifiesta desde los márgenes y que cuestiona la cultura hegemónica y los centros culturales del poder” (Olle s/n). Sin embargo, Reyes no se limita a cuestionar la posición postergada y marginal que tiene la Amazonía en el discurso oficial de la nación peruana, pues realiza un ejercicio de crítica radical que incluye a la misma comunidad amazónica, a sus contemporáneos y a sí mismo en tanto voz poética. Por ello, *Mirada del búho* (1987) comienza con “Poema a manera de puerta con mención al pájaro”, un poema que cuestiona el lugar de la Amazonía desde una

dimensión social y política (como era el proyecto de Lequerica), así como desde una dimensión más íntima y personal:

Qué me detiene aislado en esta tierra abandonada
por los hombres,
poseído y desgredado por los pájaros insolentes
que golpean mi cabeza?

Qué me detiene en estos pechos enmohecidos
por el llanto,
en este corazón de piedra o columna de bronce
que se hunde
como pozo milenario sin bordes ni lamentos?

Creo haber divisado tierra firme desde esta barca
que me lleva o me trae
a islas memorables como ojos de búho trasnochado. (“Mirada”¹¹)

El poemario empieza con interrogantes que evidencian el sentimiento de angustia y desconcierto que causa el encontrarse en “tierra abandonada”, es decir, un espacio yerto y aislado que grafica la percepción que los habitantes de la Amazonía tienen de su propia región en relación con la nación peruana. Al respecto, Jorge Nájar explica lo siguiente:

Formalmente se observa el anhelo de arte mayor y, en el fondo, el contraste entre estar aislado en una tierra abandonada y la preocupación de no saber por qué permanecer en esos pechos enmohecidos. Sea la tierra natal, en un primer caso, el espacio que el poeta califica de “tierra

abandonada”. Y admitiendo esto resulta imposible no dejar de preguntarse “abandonada” por quiénes. ¿Del resto de sus conciudadanos? ¿De los otros poetas? La poesía, en esencia, germina, se inventa, se construye en la soledad. De ahí tal vez nace el sentimiento de aislamiento. En un segundo caso, sean esos “pechos enmohecidos” metáfora matriz de la misma tierra de origen. En uno y otro caso, en el subsuelo del poema, es evidente la preocupación por reflexionar sobre la desubicación del ser, sobre el enraizamiento y el exilio (s/n)

Una característica importante de la poesía de Carlos Reyes es la combinación de la dimensión social-política y de la dimensión íntima-subjetiva, una confluencia que sirve de base para la combinación del compromiso social con una visión mítico-mágica. Como señala Ana Varela Tafur³², “el libro es un mapa de rutas personales y colectivas que auscultan, desde la poesía, una visión diferente de la Amazonía Peruana” (“Urcututu, olvido y memoria” s/n). Carlos Reyes construye una visión diferente de la Amazonía a partir de la narración de la historia de Requena (el pueblo natal del autor) utilizando dos fuentes que la historiografía oficial considerada de dudoso valor: por un lado, su experiencia como testigo presencial y, por otro lado, la reconstrucción de la memoria mítica de sus antepasados. De este modo, su poesía incorpora crónicas orales del “Yarapa”; el testimonio del exterminio y la depredación de los indígenas amazónicos en los poemas “Donde se habla de una expedición al Yaquerana, el asedio y otras andanzas”, “La matanza”, “Crónica de una invasión”; así como la gesta heroica de quienes resistieron la violencia contra estas comunidades en “Alabanza a Sinacay”. La poesía de Carlos Reyes utiliza diversos testimonios para reconstruir una historia en el que la dimensión mítica (transmitida por vía oral desde comunidades tradicionales)

³² Además, Ana Varela se refiere a la poética de Carlos Reyes en *Mirada del búho* como una “crónica épico- lírica”.

posee la misma validez como fuente que los testimonios escritos de la historiografía tradicional. Como señala Forns- Broggi, “las referencias históricas y culturales que abundan en los títulos y los poemas no ahogan una voz ancestral que atraviesa al yo poético” (182). Como se puede observar en el poema “Alabanza a Sinacay”:

I

Habías de nacer, Sinacay, sobre hormadoras salvajes,
bello como una flecha que no sucumbió
ente el preludio de los ataques y los más fieros
combates de estos campos.

La luz de tus ojos mansos se violentaron
ante la impúdica crueldad, y de tus labios
brotó una palabra tronante y erecta
para el final de un siglo de pestes y hambrunas.

Y creciste, Sinacay, bajo una aureola erguida,
astuto como venado después de la carrera,
y tu voz alta y temblorosa encalló
en una playa poblada de algas y tortugas

.....

¡Sinacay, Sinacay!

Joven entre las hembras viejas: tu pueblo
destruido por las aguas ha caído por pedazos.

Para nada has detenido el avance
de las fieras, del animal que desvela tus párpados.

Pero otro será tu desplome
sobre tu verde poblado de 100 hombres
y para entonces los primates te buscarán
entre los escombros y las adversidades
que imploran al negro planeta.

Y te encontrarán para amarte, para ser
el fauno, el único que alimente la jauría
mientras la luna invade la siembra.

II

Es el siglo 20 bajo la execrable dominación
de los primates. Sinacay, es tu siglo
vacilante y confuso entre la soledad de hierbas
y hormigas y el jadeante crepitar de árboles.

Es el siglo 20 que arremete alzado como estatua
En estos días tu nombre- concha milenaria-
ha destrozado a los invasores de las tierras que amas.

Y se te ha visto, te han visto, hermoso Sinacay,
sobre los escombros de tu pueblo alejado: abierto

igual que un largarto amado por los sables,
tumbado en las hojas que aventaron tu memoria
y tu infancia, los sueños de tus hijos
y la blancura rupestre de sus hijos que avanzan
por los antiguos avatares de la siembra. (“Mirada” 32-33)

Este poema ofrece una reconstrucción histórica, pero basada en la recuperación de las voces disidente o tradicionalmente ignoradas, con lo que consigue “la afirmación de los signos de la memoria colectiva, sedienta de justicia y aturdida por las desgracias apocalípticas del siglo XX” (Forns-Broggi 182). Por otro lado, también se presenta como testigo presencial de los hechos de violencia y destrucción contemporáneos. En este contexto, su poesía muestra el anhelo de un nuevo canto poético capaz de comunicar esta experiencia de sufrimiento al lector y de articular un deseo de cambio en el contexto cultural amazónico. Por ejemplo, el poema “1983/Los años” utiliza un registro de crónica o testimonio para aludir al contexto contemporáneo y a los hechos de violencia social y explotación económica más recientes en la Amazonía. Este registro de crónica está acompañado de un tono de lamento y de frustración, que construye un escenario oscuro y deprimente, de inminente catástrofe. Sin embargo, al mismo tiempo hay un tono de rebeldía y la consciencia de que es necesario buscar un cambio de algún tipo.

Otro será nuestro canto edificado sobre los escombros.

En las calles mi generación pasea un nombre bastardo
y los poetas escriben emocionados como nunca.
La soledad es un libro muerto; un barco
náufrago ante nuestros ojos apacibles.

Ya no más beber las turbias aguas con alegría
ni trepar el final de las estaciones
mientras los campos se consumen en charcos de aceite
y los hombres son zaheridos por filudos pianos.

En mil novecientos ochentitrés otro será
nuestro canto, otros nuestros hijos que nacieron
llorando bajo un techo de ceniza y calígine
mientras las estadísticas proclaman el derrumbe
con lluvias y truenos.

Hoy no basta que viajemos como un ave desganada
al amparo de la luna. Porque otro será
nuestro sueño en las noches violentas:
un imprevisible ascenso de cuerpo malherido
y nuestra piedra imposible una lluvia que rompa
los cristales de la memoria que se aventura.

¿Qué sabes de esta llave oxidada en los baúles,
qué de estos días sembrados en los cementerios?

Ayúdame en esta difícil contienda, en todo
aquello que estaba perdido y hoy renace
ayúdame a inquietarme como un niño entre las

hormigas,
mientras la vida huele a miel y aguardiente.

Porque este año que avienta el fuego en el bosque

Huye por las desgarradas ventanas del incesto. (“Mirada” 20-21)

En ese sentido, la voz poética de *Mirada del búho* se convierte, por un lado, en la encargada de rescatar la memoria de sus antepasados y la visión mítico-mágica que les es característica; por otro lado, esta voz poética también se presenta como testigo de la crisis social ocasionada por el periodo del petróleo y la coca, es decir, como la voz que denuncia el sufrimiento humano de sus contemporáneos. Asimismo, la realidad percibida por la voz poética posee un carácter alucinatorio, pero no por ello pierde su dimensión más cotidiana e íntima, la del hablante lírico que es testigo de los acontecimientos mundanos que ocurren a su alrededor: “Cerca de las maculadas paredes del único edificio de la barriada, los niños barrigudos –llenos de lombrices y vacías de aves– sobreviven y escriben nocturnos graffitti con carbón”. Esta dimensión subjetiva se vuelve más importante al incluir recuerdos de su infancia y, posteriormente, escenas familiares con referencias directas a su hija Gioconda: “Mi hija está despierta y tenemos que ordenar el mundo antes de partir hacia el kindergarten”. Además, la dimensión cotidiana también se manifiesta es la elección de un léxico de origen regional y que alude a las tradiciones culturales de su región. Es importante destacar que, a diferencia de los poetas mestizos del tardío romanticismo, estos elementos de la idiosincrasia amazónica no son presentados con un tono épico o pomposo, sino desde la cotidianeidad:

Por la mañanita cargaré mi bandeja con acarahuazú
o choclo o corvina o majás o caimito o maní

y chambira y sábalo y bujurqui y refresco y

queso queso queso queso queso queso queso. (“Animal de lenguaje”)

Cuando analicé el primer hito de esta historia de la poesía social en Iquitos (*los poetas mestizos del tardío romanticismo*), presenté un conjunto de poemas que tiene como tema el escenario amazónico y que describen la selva (en especial, el río Amazonas) de forma hiperbólica. En este tercer hito (*la búsqueda de una voz propia desde lo mítico-social*), la voz poética también se detiene a celebrar la importancia del río para el hombre amazónico, pero lo realiza sin caer en el exotismo o la perspectiva superficial de sus antecesores. En *Mirada de búho*, por ejemplo, le dedica un poema al río Yarapa, ubicado a cuatro horas de Iquitos:

Desde Moyobamba trepado a una frágil cuerda
 desdibujé tu imagen, Yarapa, agua dulce
 entre las aguas,
 canto que fue quebrada, canto que fue quebrado,
 tela teñida por luminosas manos Capanahuas.

La luna está quieta y me llamas.

No sólo he visto esto,
 sino tu nombre enfrascado en arcilla roja,
 desde entonces en mis labios el rencor tomó aliento
 y te odié y te amé
 como un animal cubierto de espinas cerosas. (“Mirada” 38)

En el poema “Para hablar del río Amazonas”, de *Animal del lenguaje*, Carlos Reyes escribe un poema celebratorio del río Amazonas, pero incorpora una perspectiva más

crítica que busca reflexionar sobre la importancia del río en la idiosincrasia del hombre amazónico y las perturbaciones que la modernización ha causado en la ancestral relación entre el hombre y el río. El poema asume una dicción bíblica y un tono profético, lo que le permite incorporar la larga tradición de textos poéticos sobre el paisaje amazónico. En “Para hablar del río Amazonas”, el río es un ser animado que golpea puertas, tiene sueños postergados y no olvida los genocidios perpetuados. Al igual que los poetas mestizos del tardío romanticismo, Carlos Reyes convierte al Amazonas en el elemento unificador del hombre amazónico, pero también incluye el reconocimiento de una dimensión mítica y el compromiso con la realidad social de su tiempo:

Ese río está en papeles y maderos y frente a nosotros mordiendo nuestras tradiciones.

El río es nuestro y nuestro el pescado para saciar el hambre del planeta.
Y no está lejos. Sí escondido entre las rendijas de una casa derruida y con un nombre extraído de tierras lejanas, de zonas densas y humosas.

Ese río demuestra ser la serpiente sigilosa. Sus aguas desembocan en una galaxia desconocida.

Ese río trae la arena ocre, la que María del Carmen, mi abuela, garabateó hace ochenta años.

El río golpea mi puerta tecnológica con el travieso demonio de las chacras, el mismo de los coloradas alturas del Yarapa.

Es lo único que queda por observar y por saber quiénes somos: un universo silvestre de agua dulce.

Ese río tiene borrones en la memoria, pero no olvida los genocidios por la trémula leche del árbol.

Ese río tiene sueños postergados, pues ha vigilado las orillas por siglos y siglos.

Ese río nos pertenece aunque lo hayan trocado los gobernantes.

Ese río está salado por la incuria de unos cuantos señores que sermonean desde la comodidad de sus recintos.

Ese río.

Ese río madre, es el mismo que tú y yo miramos en diversos tiempos y desde diferentes navíos.

Ese río se ha propuesto atormentarnos con sus resplandecientes ojos y su ausencia de peces plateados.

Ese río espera con la tranquilidad de un Dios inerme que observa espantado la destrucción del mundo.

Ese río solo demanda lluvia para florecer la cosecha del año.

Ese río nada tiene de misterioso. Espera que hombres y mujeres mojen sus cabellos en sus terrosas aguas.

Ese río se ha teñido de rojo y ha gritado por su enorme boca de reptil

Yacumama. (“Animal del Lenguaje” 53-54)

Con lo que respecta al hombre amazónico del siglo XX, la dimensión mítico-mágica se manifiesta a partir del título y los atributos del brujo o shaman amazónico. En el poema “Angel del Alfabeto /2” del poemario *Retorno en el parque de los pescados*, la voz poética expone su relación con la dimensión mítica amazónica a partir de su participación en rituales de ayahuasca:

Hacia dónde.

¿Hacia qué país volaremos como brujos de este tiempo

–en Boeing 747–

para despertar luminosos en una mañana con sirenas,
y cláxones y luces y el traquido de bombas humanas?

¿Hacia dónde

iremos sonando como brujos cibernéticos?

Porque en verdad, míreme, mírennos, itinerantes del
planeta:

somos brujos.

Como nuestros antepasados somos brujos, conocemos
igual que Ulda Arirama, Pedro Tamani, Rogelio Cenepo,
la madre de las yerbas, de las hojas, de las sogas,
de las raíces, de los árboles añosos, y del agua.

Somos brujos,
adoradores de un universo prohibido,
gatos del monte que no encuentran cobijo en la ciudad,
rostros amados pro la densa humanidad de los puertos,
maestros en los rituales y las visiones del cigarro,
ágiles espectadores del écran que se levanta ante los ojos
y donde nos vemos regresar

fatigados a veces, alegres a veces, ebrios a veces, a veces... (“Retorno”

53)

En cuanto a la relación de la voz poética con la naturaleza, se puede señalar que su mirada no es idílica ni idealiza la Amazonía como los poetas mestizos del tardío romanticismo; por el contrario, la voz poética de Carlos Reyes revela las consecuencias negativas y destructivas que el proceso de modernización y la economía extractiva tienen en la naturaleza amazónica. El poema “No soy nada sin la naturaleza” de *Animal de lenguaje* presenta esta nueva perspectiva sobre la naturaleza, interesada por los daños que ha provocado la economía extractiva y el riesgo que enfrenta la Amazonía de desaparecer.

1

La naturaleza me hará sabio y habitante de un planeta destrozado.
La natura me hará bípedo animal clandestino debajo de las faldas de la mujer que amo.
La naturaleza me conducirá a la oscuridad de la cháchara política y me hará conocer el estropeado mandolín de los gobernantes.
La natura no me hará arrogante ni bestia del arco iris, aun cuando mis dedos toquen las estrellas,
aun cuando mis ojos observen la maravillas del nuevo siglo.
La naturaleza me hará reflexionar allí donde nace y renace el más caudaloso río y hará que un colibrí habite en mi pecho descubierto.
La natura no permitirá que el aire del terror y la tragedia hagan su habitación en mi morada.
La naturaleza levantará hojas frescas de la huerta y hará que nadie se tumbe de tristeza.
La natura me sorprenderá caminando bajiales y me dirá

con su boca perfecta que la muchacha de las ceremonias domingueras arrastra una historia secreta, una tradición común de nómadas que la persiguen por su olor a comarca alejada.

.....

3

La penetrante sirena de ambulancias en la natura trae el aullido y la alharaca de las tribus ciudadinas

–manada de gentes que orinan y alteran las calles infectadas–, gritos a las alturas buscando el momento para ser felices, indagando natura, preguntando natura, diciendo natura. (“Animal del lenguaje” 13, 15)

Como se puede observar, la poesía de Carlos Reyes enfatiza la importancia de la naturaleza en la idiosincrasia del hombre amazónico, pero también revela que la crisis ecológica es un problema que afecta al conjunto de la humanidad entera que habita “un planeta destrozado.” Con respecto al poema, Jorge Nájar señala:

Estamos prácticamente ante una oración, una invocación a la naturaleza, madre y esencia de nuestro pasar por la existencia. No se crea por lo mismo que esta poesía esté habitada por un pensamiento mágico-religioso. No. Se trata de una oración laica. El concepto de naturaleza aquí es concebido como un todo, y por lo tanto va mucho más allá de lo que se considera el entorno natural: animales salvajes, cochas, bosques, tahuampas, playas, bajiales y en general todas las cosas que no han sido alteradas sustancialmente por el ser humano, o que persisten a pesar de la intervención humana. La naturaleza a la que alude no solo es equivalente al mundo natural, al universo físico, al mundo material, incluye también los afectos, la política, las relaciones sociales y familiares, como si el

concepto se extendiera desde el mundo subatómico al galáctico pasando por la inteligencia humana, que duda cabe. En suma, un pensamiento, un canto vecino de lo sacro, pero laico e irradiante puesto que surge, brota e ilumina en diferentes momentos todos los contornos a lo largo del conjunto concebido al mismo tiempo como una propuesta que se abre, como ya ha quedado señalado, evoluciona y se cierra. (s/n)

Jorge Nájar señala con precisión la importancia de un lenguaje religioso en el poema; sin embargo, debo discrepar de su percepción de que el poema tiene una visión laica o secular y de que, por lo tanto, asume lo religioso como una retórica. En realidad, el poema posee una visión religiosa en un sentido mítico-mágico, pues la voz poética recoge una perspectiva panteísta que identifica como oriunda de sus antepasados amazónicos.

Con estos poemas, Carlos Reyes es capaz de presentar una perspectiva más compleja de la realidad amazónica: seres míticos que recogen la experiencia y las tradiciones ancestrales, pero que son conscientes de la destrucción causada por la economía extractiva tanto en el ámbito rural como en el ámbito urbano. En palabras de Forns- Broggi, la poesía de Reyes tiene una “visión reveladora de la condición temporal y material en el contexto histórico del saqueo y destrucción de la naturaleza en nombre del progreso” (183). Es decir, su poesía es claramente de tipo social, preocupada por la dimensión humana de la Amazonía y los desajustes causados por el sistema económico extractivo; sin embargo, a diferencia de Germán Lequerica, este compromiso político está acompañado por un esfuerzo por identificar y articular una dimensión mítico-mágica típicamente amazónica. Por otro lado, la dimensión mítica no es un elemento añadido a la poética social de Carlos Reyes, sino un elemento esencial de su propuesta, pues las demandas sociales que articula solo tienen sentido desde una voz que se

reconoce como mítico-mágica. El reconocimiento de lo mítico mágico permite no simplemente denunciar la violencia del capitalismo extractivo, sino cuestionar toda la cosmovisión y los presupuestos ideológicos que el capitalismo trae consigo y que interrumpen el contacto íntimo entre hombre y naturaleza que caracterizó al hombre amazónico.



2.2. El ecofeminismo mítico de Ana Varela Tafur

Ana Varela Tafur empieza a levantar desde la Selva la voz de la mujer amazónica que se expresa desde un campo cultural probablemente más desconocido en el Perú que el campo de las culturas africanas y de las culturas andinas.

(Roland Forgues 46)

En esta historia de la poesía social en Iquitos, Ana Varela se ubica en el tercer hito *de la búsqueda de una voz propia a partir de lo mítico-social*. Como ocurre con Carlos Reyes, la escritura Ana Varela también debe circunscribirse dentro del periodo dominado por la extracción del petróleo y la comercialización de la coca; en este contexto socioeconómico, ambos poetas fundan el grupo Urcututu con el objetivo de cuestionar la realidad vigente e interpretar artísticamente la Amazonía a partir de la combinación de una poesía comprometida con la realidad social y una visión mítica oriunda de las comunidades indígenas amazónicas.

Sin embargo, el caso de Ana Varela incluye un elemento adicional a la poesía mítico-social practicada por sus compañeros del grupo literario Urcututu. Como explica Ricardo González Vigil, en la poesía de Varela “no deja de ser significativa la perspectiva de género [...], pero enriquecida por la cosmovisión amazónica en que la fuerza generatriz de la naturaleza es femenina (de modo afín a la Pachamama de las creencias andinas). Ricas alusiones al marco social e histórico hacen que su celebración del cuerpo y del deseo erótico asuma la óptica del animismo cósmico con su dualidad masculino-femenino.” (“Poetas peruanas” 502) Esta misma perspectiva la asume Roland Forgues, que explica que Ana Varela construye “una voz que, adoptando la

perspectiva de una mujer sobreviviente del genocidio capitalista, nos trasmite la historia de sus antepasados indígenas diezmados por la despiadada explotación del caucho, invitándonos a reconsiderar la historia oficial de los vencedores y a reconstruir la de los vencidos” (46). Por estos motivos, he decidido describir la poesía de Ana Varela como un *ecofeminismo mítico*, ya que presenta una articulación creativa de tres dimensiones: lo femenino, lo ecológico³³ y lo mítico-histórico. Aunque la poesía de Varela sea claramente de tipo social (su mayor interés es la reivindicación de las raíces étnicas a partir de una voz poética colectiva, como es evidente en el poemario *Voces desde las orillas*), su poesía también incorpora una reivindicación de género y un trabajo a partir de la experiencia femenina, un hecho notorio desde su primer poemario *Lo que no veo en visiones*.

Considero que es necesario, antes de emprender el análisis de la escritura de Varela, tener en cuenta dos premisas básicas: considerar a Ana Varela como representante de la poesía femenina peruana de la década de 1990 y, en tanto fundadora del grupo Urcututu, representante de una literatura amazónica de tipo social. Para entender a Ana Varela dentro del canon de la literatura femenina peruana, debe comprender de qué manera la mujer se ha insertado en la tradición literaria peruana; a pesar de que en las últimas décadas las mujeres han participado de manera más activa en el sistema literario peruano, continúan en una posición subordinada o limitada por estereotipos sobre lo femenino. Como señala Alberto Valdivia:

En el Perú, como tradicionalmente en el resto del globo, la poesía escrita por la mujer ha sido analizada y compilada por analistas hombres. A pesar de hacer uso de referentes externos a nuestra realidad (que se

³³ Quisiera señalar que en el caso de Ana Varela el concepto de *ecología* (entendido en gran medida como el estudio de las interacciones de los seres vivos con su medio) está separado de cualquier revestimiento romántico de la mirada del ciudadano sobre la naturaleza; sino más bien se encuentra íntimamente ligado al concepto de animismo y que, por lo tanto, no debe ser disociado a la sensibilidad de lo mágico y lo mítico que presenta en su poesía.

condicen con los peruanos) y recordando que los referentes de literatura escrita por mujeres asumidos por la poeta peruana durante el siglo pasado fueron, en su mayoría, extranjeros, esta literatura no tiene ni siquiera a finales del siglo XX y a inicios del presente una presencia equitativa (una vez más, cuantitativamente) que la de los hombres: los poemarios publicados por mujeres en los quince años que ocupan la selección de este estudio antológico (1989-2004) superan apenas el ciento en contraposición de los libros publicados por hombres que fácilmente duplican, por lo menos, esa cifra. (61-62)

Como consecuencia de esta difícil inserción de lo femenino en el sistema literario peruano, la poesía escrita por mujeres en el Perú se ha desarrollado a partir de categorías trabajadas por los discursos de género; en ese sentido, se han construido como entidades femeninas a partir de la reafirmación de su identidad corporal con el claro objetivo de enfrentarse a las convenciones patriarcales. Sin embargo, como se desprende de la cita anterior, la homogenización genérica se debe básicamente a que el estudio de la poesía escrita por mujeres fue realizada por hombres. En las décadas de 1970 y 1980 aparecen los poemarios de María Emilia Cornejo o de Carmen Ollé, que son interpretados por la crítica literaria como parte de una vertiente eminentemente erótica.

Algunos poemas de Ana Varela incluidos en *Lo que no veo en visiones* tienen un carácter erótico explícito, pero el poemario tiene dimensión social y política que es necesario destacar. Es decir, los poemas eróticos están incluidos en un proyecto de libro orgánico que también incluye poemas de denuncia social y compromiso político como “Timareo” y “No poseo sino”. Por ello, es cierto que hay una celebración del cuerpo femenino y de la intimidad con otros cuerpos, pero este erotismo se inserta siempre en un proyecto más general que busca afirmar la identidad amazónica. Como apunta Silva

Santisteban, “también se ha encontrado un discurso del cuerpo como metáfora/metonimia del dolor del cuerpo social (de la comunidad, de la patria, del grupo social)” (28)³⁴. Asimismo, como explica Roland Forgues al analizar la combinación de las dimensiones erótica y social en la obra de Ana Varela: “si bien es cierto que [...] la reivindicación política, cultural y social prima sobre la reivindicación de género, no por ello ésta deja de ser una preocupación esencial en sus versos como parte de un secreto deseo de emancipación” (47). Estos rasgos los podemos identificar en los siguientes poemas:

“Hablamos de poses”

A los veintiséis años de mi edad, me usurpas.

Me abres,

me humedeces,

me cierras.

Y voluble como el azar

Atrapada estoy y sin salida

Como en la noche del micro

Gozo tanto

Tanto

Y en tus visitas nocturnas (pocas)

Hablamos de poses

Tú mencionas las clásicas

Y yo digo algo sobre el hombro

¿Piernas?

³⁴ Si bien Rocío Silva propone estas ideas para caracterizar la “poética del cuerpo” en la poesía de la escritora chilena Diamela Eltit, me parece iluminador aplicar estas reflexiones a la escritura de Varela porque alude a una problemática similar.

Y nos confesamos sin temor

Como dos hermanitos. (“Lo que no veo en visiones”)

“Trompa de Falopio”

Sólo ocupaciones

de espermas

decretándose

entre mis muslos

(puro artificio de cálculo:

álgebra y estigma

de tus destrezas).

Allí

tu situado miembro

dictando mi punto de gravedad,

y en mi trompa de Falopio,

tu carnadita cotidiana

sometiéndome

vivita y coleando.

Entonces,

entre tus líquidos

calientes / olientes

tus quemantes mandatos,

fulminan

mi cuerpo. (“ Lo que no veo en visiones”)

La crítica literaria se ha interesado mayoritariamente por la vertiente erótica dentro de la escritura femenina; hubo aportes significativos en el estudio de esta vertiente, pero también un desgaste y la persistencia de prejuicios en torno a lo femenino que limitaban las posibilidades de la escritura femenina y la encerraban en nuevo “ghetto” (Forgues 18). Es decir, la poesía femenina quedaba reducida a la repetición acrítica de las estrategias de los movimientos feministas radicales que encaran el problema de la liberación de la mujer no a partir de la oposición primaria individuo/sociedad, sino a partir de la oposición secundaria y derivada varón/mujer³⁵. Por otro lado, es necesario reconocer que existen diferencias importantes entre el mismo grupo de las mujeres escritoras, tales como clase social, raza y lugar de procedencia, que son determinantes literarias tan significativas como el género (Forgues 22). Entonces, la poesía escrita por mujeres no es un conjunto homogéneo, sino que es el reflejo de las contradicciones étnicas y culturales de la sociedad peruana³⁶. Por ello, en la escritura de una poeta como

³⁵ Por este motivo, Carmen Ollé en 1994 señala lo siguiente: “Al subvalorar el erotismo se ha satanizado la poesía escrita por mujeres tratándola despectivamente. La tesis es peligrosa: poesía femenina igual poesía erótica igual menor. Las razones de este equívoco podrían enumerarse del siguiente modo: porque esta poesía habla del cuerpo, o porque habla de su deseo, o porque lo hace también del amado, o se refiere al sexo. Y la que no desarrolla estos asuntos no hace erotismo, hace metafísica” (Forgues 19).

³⁶ Un caso representativo de la poesía femenina erótica en un contexto amazónico es Sui Yun, seudónimo de Katty Wong, nacida en Iquitos en 1955 y de padres chinos. Sui Yun es autora de los poemarios *Creciente* (1977, California, EUU); *Rosa fálica* (1983); *Soy un animal con el misterio de un ángel* (1999); y *Cantos para el mendigo y el rey* (2010, Alemania, edición bilingüe). Pese a que la poesía de Sui Yun ha sido reducida por la crítica a su vertiente erótica, es necesario interpretarla desde un contexto más amplio de búsqueda de identidad. Bajo esta premisa, ¿cómo entender plenamente lo oriental (asiático) mezclado con lo occidental, mezclado con lo amazónico? Además a todo esto sumarle que, por ejemplo, su primer poema, tal como ella cuenta en una entrevista a Roland Forgues, lo escribió en inglés y que es muy corto al estilo haiku o que publica también en alemán. De este modo, en sus poemarios se conjuga entonces la herencia china con la cultura occidental vivida a partir de la realidad amazónica peruana, junto a la naturaleza exuberante de su región natal. Por ello, su poesía presenta una unión personal con la naturaleza que le permite una liberación de los sentidos; es decir, su contacto con lo erótico es espontáneo y no intelectualizado. Además, Sui Yun presenta un desarraigo transmitido por vía materna que la lleva a sentirse ajena en su propia patria, tal como se observa en el poema “Remembranzas” de *Rosa fálica*: “Las impertinencias de mi alma, me han llevado: norte, sur, este, oeste, sin saber dónde yacer mi alma cuando el sol se agita y acuesta en mi venta” (54). Como afirma Sui Yun en una entrevista a Forgues: “Yo siempre me sentí un poco incomprendida. He probado la sociedad americana, la china, la europea, la alemana, y esto viviendo aquí en otro tipo de sociedad” (232). Por lo tanto, la inestabilidad de la identidad de Sui Yun se expresa en una dimensión

Ana Varela intervienen patrones culturales que determinan consciente o inconscientemente el contenido y orientación de su escritura, así como su acercamiento a lo femenino y al cuerpo.

Ahora bien, existe un replanteamiento de la experiencia femenina en el discurso poético de las poetas de la década de 1990 (época en la que Ana Varela publica *Lo que no veo en visiones*), lo que muestra una actitud de ruptura con los cánones de la condición femenina de la década de 1980, es particular, la constitución binaria de la literatura en virtud a “características genéricas” tales como lo femenino y lo masculino. Como explica Alberto Valdivia en la siguiente cita:

El quiebre importante en ella [la mujer peruana durante los 90] es la independencia que a partir de una noción más fuerte de su “condición femenina” (falsa, parcial, heterogénea o híbrida) y su apartamiento de cánones genéricos usuales que habían signado la poesía de la mujer como excluyente únicamente en “lo femenino”. La poesía hecha por mujeres en los 90 no está constituida por varias voces que comparten un mismo género (si es que es posible, a estas alturas, aglutinar u homogenizar al referirse al género), sino que son una misma voz que se refracta en busca de todas las variantes, aristas y pliegues que contemplan la posición de su feminidad (o su no-feminidad). En los 90 poco pareciera importar, también, el conglomerado genérico, el gregarismo feminista (con guardadas excepciones, claro está) como motor o móvil del impulso poético. (81)

En la década de 1990 existe un quiebre importante en la “poesía femenina” entendida como una disidencia de los paradigmas anteriores. El crítico francés Roland Forgues, en

corporal, es decir, lo corporal no es solo el lugar del deseo erótico, sino de la impugnación del lugar que la sociedad le atribuye.

su estudio de poesía peruana femenina titulado *Plumas de afrodita*, propone tres corrientes literarias para definir la escritura de las poetas peruanas: la vertiente esteticista (cuyo papel fundador lo tiene Blanca Varela), la vertiente social (en el que la figura paradigmática la ocupa Magda Portal) y la vertiente erótica (representada por María Emilia Cornejo). La segunda vertiente, la social, como explica Forgues: “aborda las mismas experiencias (las femeninas), pero privilegiando el cuestionamiento de las estructuras económicas y sociales, políticas, culturales y religiosas de una sociedad clasista donde la mujer sufre una doble explotación, económica y genérica” (33). Evidentemente, Forgues ubica dentro de la vertiente social la poesía de Ana Varela ya que como él mismo señala: “cuestiona las desigualdades sociales, denuncia las injustas dependencias humanas y desenmascara las manifestaciones reales y culturales. Al mismo tiempo, contribuye a cimentar las bases para reivindicar y generar nuevas metas en la vida de cada día que tenga en cuenta las necesidades del pueblo amazónico peruano”. Lo planteado por Forgues se hace evidente, por ejemplo, en los dos poemas que presento a continuación:

“Timareo (1950)”

En Timareo no conocemos las letras

y sus escritos

y nadie nos registra en las páginas

de los libros oficiales.

Mi abuelo se enciende en el candor

de su nacimiento

y nombra una cronología envuelta

en los castigos.

(Son muchos los árboles donde habitó

la tortura y bastos los bosques
comprados entre mil muertes).
¡Qué lejos los días, qué distantes
las huidas!
Los parientes navegaron un mar
de posibilidades
lejos de las fatigas solariegas.
Pero no conocemos las letras y sus
destinos y
nos reconocemos en la llegada de un
tiempo de domingos dichosos.
Es lejos de la ciudad y desde el puerto
llamo a todos los hijos
soldados que no regresan,
muchachas arrastradas a cines y bares
de mala muerte.
(La historia no registra
nuestros éxodos, los últimos viajes
aventados desde ríos intranquilos). (“Lo que no veo en visiones”)

“No poseo sino”

No poseo sino una canoa y una parcela de arroz en un barrial,
no poseo sino el rumor del río huyendo siempre.
Aquí en Sonapi los tiempos son malos,
Digo malos porque no siempre se come o se bebe.

Entonces pienso si moriré en este lugar.

Los muchachos fieles al pueblo pasan sin verme
y no poseo sino mis ojos que me complacen de día.

Recostada en el puente apunto a la luna,
¿qué debo hacer en esta postura?

Sólo puedo recordar mi nombre cuando los difuntos me silban. (“Voces desde la orilla” 63)

De la misma manera que Carlos Reyes, Ana Valera está interesada en explorar su identidad amazónica a partir de sus antepasados de orígenes indígenas y la visión mítica que hereda de ellos. Como señala Roland Forges:

Es en su tercer libro *Voces desde las orillas* (2000) donde se expresa mejor y con más intensidad la reivindicación de las raíces étnicas y culturales selváticas a partir de una voz poética colectiva que incluye a mujeres y hombres. En este nuevo poemario, en efecto, se ahonda la reflexión sobre la problemática identitaria planteada en los dos primeros: *El sol despedazado* (1991) y *Lo que no veo en visiones* (1992) que nos ofrecían ya una remarcable muestra de las dotes creadoras de la joven poeta iquiteña. (Forges 47).

Ana Varela escribe poesía de denuncia social que incorpora la visión mítica y la sensibilidad como elementos centrales en su propuesta; sin embargo, a diferencia de Carlos Reyes y otros miembros del grupo Urcututu, su condición femenina también participa de esta propuesta de poesía social, lo que configura el *ecofeminismo mítico* que Alberto Valdivia Baselli explica de la siguiente manera:

El sétimo espacio (en su clasificación de poesía femenina) es el de la memoria colectiva y la mitificación de esa memoria desde entornos no

urbanos. En este espacio la poeta mayor es Ana Varela Tafur. Ella construye una poética del ámbito mítico e histórico en la estadía de un mundo herido por la interacción con el hombre, humanismo que, en la retórica de Varela, se construye desde el verso sensorial hasta la metáfora mística³⁷. Desde *Lo que no veo en visiones* hasta *Dama en el escenario*, sus textos son proyección no sólo artística sino de replanteamiento histórico a través de emociones y percepción testimonial (86).

Por este motivo, la reivindicación de género forma parte de una reivindicación social que se despoja en la mayoría de casos de los rasgos de un yo individual para presentarnos un yo colectivo. De este modo, en la poesía de Ana Varela la reivindicación de género se encuentra en celebrar lo femenino como fuente de vida y en reivindicar lo amazónico como la madre selva. Asimismo, en el poema “Historia desde las lianas” se celebra el poder alucinatorio de la ayahuasca para acceder a la matriz de la cultura amazónica:

La madre del ayahuasca me dice:

Así, despacito, calentito, bebe la bebida voraz de lo alucinante,
de lo acontecido, de lo amargo, de lo dulce o lo venenoso.

Acuérdate siempre, la sogá puede penetrarte los ojos,

inundar el registro de tus ancestros

o ahogarte en el río junto a los tuyos.

Porque la sogá te envuelve en todas las versiones.

³⁷ Me parece importante recalcar que los términos *mítico* y *místico* no son intercambiables entre sí y presentan diferencias evidentemente claras. De este modo, lo *mítico* busca contar una historia sagrada; relatar un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial (cfr. Eliade: 17); lo *místico*, por el contrario, está relacionado con la experiencia de la unión del alma humana a lo Sagrado durante la existencia terrenal, viéndose el concepto relacionado con las religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo, islamismo). No estoy totalmente de acuerdo con Alberto Valdivia cuando señala que la poesía de Ana Varela presenta una metáfora mística; sin embargo, esta relación puede ser válida si se le vincula con la denominada “mística pagana” de origen europeo antiguo, caracterizada por el animismo y marcada por la magia y el ritual, elementos propios de la cultura mágico religiosa amazónica y, por lo tanto, elementos presentes en la poesía de Ana Varela.

Alucina, alucina, alucinante,
alucina siempre, yo te absuelvo de la fiebres y las visiones. (“Voces desde
las orillas” 26)

Tras lo anteriormente planteado, me parece importante finalizar esta parte con el análisis del poema “Madre”, considerado por la crítica como uno de los poemas más líricos y dónde mejor se reivindica lo femenino como fuente de vida e identidad. Dedicado a la madre selva (la madre primordial) en este poema se reúnen lo físico, lo humano, lo animal y lo vegetal en un conjunto armonioso llamado cosmos en donde la armonía puede recomponerse gracias a la fidelidad y voluntad de quienes, a pesar de la violencia, el sufrimiento y la muerte, rehusaron el destierro interior y se negaron a renegar de su cultura (Forgues 199):

Como pez que advierte a profundidad en tus ojos
yo regreso a ti para dibujar mi nacimiento
Y me sumerjo para siempre entre tus aguas
en las playas y sacaritas que nos otorgas
en los parajes de los montes cuando te acuestas
porque en ti dejo, madre, lo más hondo de mi río
lo más deslumbrante de sus naufragios y hallazgos.

Entonces,
yo dejo que la luna invada mi cuerpo
yo dejo que tu vientre gratifique mis días
yo dejo que te deslumbres plena entre las sombras
porque tus semillas antiguas, madre,
son simientes de haces sobre mi niñez.

Madre de la naturaleza diversa

Madre de las plantas y los animales

Madre de los niños tendidos en los arrozales

Madre de los herederos del sol y sus lluvias.

Porque desde los años aciagos del caucho y la balata

destinos arrojados a puertos distantes fuimos

historias de correrías y muerte en tus dominios

cabeza al viento desde el cepo de los árboles.

Madre Cocama

Madre Pacaya

Madre Ahuanari

Porque más allá de las balas sembradas en la memoria

más allá de los invasores de tus territorios

nosotros acodaremos sin miedo en tus orillas

y entre humedades y verdes orillas

Somos guardianes de tu cuerpo insomne

y sus frutos de cosecha esparcida.

Madre Samiria:

aquí nos tienes sembrados en ti,

albergados en tus puertos y florestas

erguidos desde ti para protegerte

amamantados en tu interminable río

Donde navegamos desde el inicio de las edades. (“Voces desde las orillas” 65-66)

Como tercer hito de esta historia de la poesía social en Iquitos, la obra de Ana Varela y de Carlos Reyes está comprometida con la denuncia de las injusticias del contexto socioeconómico (el “boom” del petróleo y de la coca), así como con la recuperación de la mentalidad mítica y las tradiciones ancestrales de las comunidades indígenas amazónicas. Como explica Roland Forgues:

Desde el primer poema de su tercer libro: *Voces desde la orilla*, Ana Varela Tafur está reivindicando, a su vez, desde su tierra ancestral de la Selva, la oralidad de una cultura que ha logrado resistir los avatares del tiempo y de la historia y que constituye el fundamento de su identidad. Una cultura que encuentra su legitimidad en el indestructible poder de la memoria y su fuerza en el renacer de la palabra oprimida y reducida al silencio desde los remotos tiempos de la conquista y colonización (197).

Es importante recordar que en toda su producción literaria e intelectual Ana Varela ha sido fiel a los principios que estableciera en el *Primer Manifiesto* del grupo Urcututu, publicado en 1984 junto a Percy Vilchez, Carlos Reyes, Pedro Vargas y el fallecido Humberto Saavedra. La escritura de Ana Varela ofrece un retrato complejo de la región amazónica, que está dividida en tres grandes universos (el indígena, el ribereño y el urbano)³⁸; asimismo, su poesía muestra una profunda preocupación por el despoblamiento del monte y de los caseríos ribereños y la marginalidad. En la poesía de Varela, las grandes vertientes de la literatura amazónica (lo rural y lo urbano, lo mítico

³⁸ Me parece importante señalar que en el último de los manifiestos, escrito en el año 2001, se incluye un nuevo universo: el de los pueblos jóvenes o pueblos emergentes.

y lo social) se articulan de manera dinámica y creativa para afirmar la identidad loreтана.

Me interesa detenerme y trazar algunas calas en el poemario *Voces desde la orilla* porque en este texto se expresa con claridad la pérdida de identidad del habitante loreetano en el contexto contemporáneo, así como los esfuerzos que realiza la voz poética por recuperar esta memoria ancestral a punto de desaparecer. El poema empieza con una dedicatoria que explícita el esfuerzo del grupo Urcututu por recuperar la memoria ancestral de la región amazónica: “A mi abuela, Ana, sobreviviente de los infames años del caucho. A usted, abuela, en su cielo impenetrable” (9). La abuela de la poeta pertenecía al pueblo huitoto y su familia fue exterminada en los crímenes caucheros del Putumayo. También es altamente revelador que su poemario esté dividido en dos partes: “Archivo de rutas” y “Registros fluviales”. A través del vocabulario burocrático se alude al reconocimiento, búsqueda, investigación y, sobre todo, al almacenamiento de la memoria y de los orígenes. Estas dos partes del poemario son claramente diferenciables entre sí; por ejemplo, en “Archivo de rutas”, el enunciador es un nosotros que alude a una pareja. Los orígenes, la memoria, el pasado, la nostalgia y las raíces son elementos contextualizados dentro de una atmósfera vinculada a una naturaleza animista que permite plantear preguntas sobre el futuro y el destino. Se trata de la obligación de conectar el pasado, el presente y el futuro sobre el soporte de la memoria. Por ello, son importantes las metáforas corporales como un mecanismo de comprensión del mundo; en el caso específico de estos poemas, las referencias a los pies, a la acción de caminar, a la ruta y a la huella, tal y como se puede observar en el siguiente fragmento:

“Nuestro archivos”

Nuestros archivos guardados en la memoria

eran en verdad intensos caminos de las estaciones y los días.

Todo semejante a la serenidad del sol

y a las luces que descifran sombras en la oscuridad.

Nuestros pies, como los venados,

ágiles entre los montes,

corrían desde caminos calcinados por los relámpagos. (17)

En esta primera parte, existen muchas referencias a la técnica y los materiales de la escritura como *archivo*, *historia*, *crónica*, *apócrifo*, *relato*, *registro*, *versión*, todas vinculadas a una memoria textualizada³⁹. Los poemas reivindican la memoria de los pueblos originarios de la Amazonía y sus tradiciones ancestrales, pero a la vez hay una consciencia de que esta recuperación de lo oral no puede prescindir de lo escrito que define la experiencia de la modernidad. En ese sentido, se trata de un esfuerzo por utilizar la escritura para la más efectiva conservación y transmisión de las tradiciones orales y comunitarias. Los elementos burocráticos de la escritura, que fueron herramientas del capitalismo extractivo, se convierten en herramientas para reivindicar lo indígena y lo que se reconoce como eminentemente amazónico. Es decir, la poesía utiliza de manera subversiva la dimensión de lo escrito. Esta nueva perspectiva de la historia se observa en poemas como “Historia desde la liana”, que incluye referencias a la historiografía tradicional y oficial, pero incorporando voces y perspectivas de los sectores marginados:

Se registra una historia en las aguas del Marañón.

A veces permanece desnuda en los gramalotales

³⁹ A continuación cito algunos ejemplos: “A eso le llamamos sabiduría guardada / en los archivos / de la luna” (17); “Ya no éramos la iniciación del mundo y sus vagancias / Ni insondables misterios que la noche arroja, / Sólo tenues filigranas sin ningún infolio / Encerradas en altas palabras y proclamaciones inéditas” (18); y, finalmente, “Desde entonces rodamos de fuego, / caemos de fuego, / quemamos las últimas naves del exilio, / demonios que se llaman en los libros aprócrifos / o en abandonados archivos donde no hay olvido” (24).

o en las voces marginales de los relatos anónimos.

Las crónicas y navegaciones advierten descubrimientos

en las versiones de un episodio atrapado en los baúles:

incendios, extravíos, correrías,

éxodos y espaldas devoradas por algún infierno. (26)

En la segunda parte—la sección titulada “Registros fluviales”—, la voz poética relata historias individuales o colectivas con carácter de denuncia y un fuerte acento en una dimensión social como se advierte en “En la espesura”:

Arrastrados por episodios de exterminio

los peones arrojados hacia los bosques

fueron alcanzados por la sangría

Algunos moradores escucharon disparos en el aire

mientras bajaban por extraños ríos de miedo.

La madrugada crecía en las matanzas

y las abuelas descifraban caminos en la intemperie

Las muchachas del Ampiyacu lloraban el fin del mundo

y sus pies semejaban sierpes vespertinas en los barrancos

Huyendo espantados por las infamias,

ahora todos, casi todos,

somos fragmentos de pueblos en la espesura. (43)

Por lo tanto, la obra poética de Ana Varela se caracteriza por un *ecofeminismo mítico* que reformula la poesía amazónica anterior (reducida al elogio del paisaje o al compromiso social), así como la poesía de sus contemporáneos del grupo Urcututu, al incluir una perspectiva de género que se incorpora a lo mítico-social. Como señalé en un principio, Ana Varela logra la afirmación de su individualidad como persona superando lindes más restrictivos de la construcción genérica y, sobre todo, logra su individualidad como parte de la región amazónica a partir de la combinación del compromiso social y de la recuperación de la visión mítica y la sensibilidad mágica oriundas de los indígenas amazónicos.



Conclusiones

Considero que a lo largo de mi investigación he intentado, en una primera instancia, reflexionar sobre la configuración del sistema literario de zonas tan olvidadas como la amazonia peruana, específicamente Loreto, y su inserción en la historia literaria nacional. En una segunda instancia, he logrado establecer como eje principal el proceso de construcción de una poesía social que, en la propuesta del grupo Urcututu, se define a sí misma como heredera de una visión mítica y una sensibilidad mágica oriundas de la Amazonía, así como de un compromiso social con la realidad social contemporánea. De esta manera, a partir de este esfuerzo de Urcututu por construir una poesía de tipo social, se ha establecido tres momentos generadores de cambios o hitos dentro de la poesía loreтана: *los poetas mestizos del tardío romanticismo*; *la poesía moderna y el compromiso social de Germán Lequerica*; y, finalmente, *la búsqueda de una voz propia desde lo mítico-social* con la fundación del Grupo Urcututu y los poemarios de Carlos Reyes Ramírez y Ana Varela Tafur. Además, estos tres momentos que propongo han sido relacionados con los cambios socio-económicos de la realidad loreтана, subrayando las conexiones entre los ciclos socio-económicos, los momentos literarios y la búsqueda de una voz poética propiamente amazónica.

En cuanto al primer hito denominado *los poetas mestizos del tardío romanticismo*, se ha propuesto que el punto de partida es la celebración del río Amazonas desde la mirada del mestizo en el poema “Canto al Amazonas” (1868) de Fabriciano Hernández. También se han analizado los poemas “Al Amazonas” (1888) de Antonio del Carmen Sotelo y “Al río Amazonas” (1899) de Jenaro Herrera. De este modo, se ha establecido que el primer grupo de poetas mestizos se encuentra enmarcado literariamente por la influencia del romanticismo tardío que se dio en el Perú. Sin embargo, en esta primera etapa los poetas son ajenos a la dimensión humana de los

cambios que producía la introducción del capitalismo en la Amazonía, pues el eje de la preocupación poética es el fascinante escenario amazónico y la descripción hiperbólica de la selva, en especial el río Amazonas.. Finalmente, este primer hito se encuentra íntimamente ligado al período de nacimiento del capitalismo (1769-1880) y al período del caucho (1880-1914), lo que trajo como consecuencia la urbanización de Iquitos y la experiencia de una modernidad periférica. A lo largo del análisis del primer hito se ha planteado que el cambio radical en la percepción de la ciudad, ahora vista como europeizada y cosmopolita, colaboró al “redescubrimiento desbordante” de la realidad geográfica de la Amazonía, y esto trajo como consecuencia que el primer grupo de poetas mestizos oriundos de la Amazonia muestren una poesía inspirada en el contexto geográfico.

Con lo que respecta al segundo hito denominado *la poesía moderna y el compromiso social de Germán Lequerica*, se analizó la influencia de los cambios socio-económicos de la realidad loretoana: el fin de la época del caucho reveló que se trataba de una falsa modernización que precipitó a la Amazonía a una gran depresión económica y, con ello, se evidenció la precariedad de la sociedad amazónica. La aparición del poemario *La búsqueda del alba* permite descubrir el sentir de esta sociedad que percibe su nueva realidad como eminentemente fragmentada a causa del ingreso del mundo moderno que ha derruido, mermado e imposibilitado su comunión, anteriormente idílica, con la naturaleza. De este modo, este poemario establece como su principal característica el hecho de que el paisaje comienza a servir de telón de fondo y el hombre amazónico empieza a ocupar el primer plano dentro de la poesía. Este inicio de la poesía moderna se encuentra íntimamente ligado al período socio-económico de integración de la selva a la vida nacional (1943-1970) que trajo como consecuencia, por un lado, la asimilación de la influencia literaria al comenzarse a leer en Loreto a los

poetas peruanos modernos y, por otro lado, la necesidad de ocupar un lugar en la historia de la literatura peruana pero con una voz propia y típicamente amazónica. Finalmente, a lo que concierne al análisis del poemario, he concluido que el “alba” es reconocida como un elemento ausente y el signo vacío de una plenitud perdida, es decir, una proyección idealizada que se encuentra en un pasado que se perdió y que es necesario recuperar para emprender un compromiso social. Se establece en el poemario una relación dialéctica entre las imágenes principales (“alba” y “huida”), ya que ambas son necesarias para que se produzca la protesta y el acto de intervención política que el poemario reclama en su parte final. De este modo, se ha planteado que el proyecto del libro se sintetiza en la ruptura de una imagen estereotipada de la Amazonía para revelar la dimensión humana (el sufrimiento) y la necesidad de la protesta y la acción política.

Finalmente se ha propuesto como tercer y último hito la etapa *la búsqueda de una voz propia desde lo mítico-social*, que incluye a los poetas Carlos Reyes Ramírez (Requena, Loreto, 1962) y Ana Varela Tafur (Iquitos, 1963), miembros del grupo Urcututu. Se ha establecido que ambos autores buscan por medio de su poesía exhortar a una reflexión que permita un cambio social fundamental en la estructura de poder y enfrentar al lector con la realidad de la Amazonía a partir de una voz auténticamente amazónica en la que confluyen la visión mítica y la sensibilidad de lo mágico al lado del compromiso social y del activismo político. El grupo Urcututu establece de manera programática un tipo de poesía social y mítica, así como una tradición que los legitima y que cuenta como su antecedente más importante a Germán Lequerica. De este modo, su poesía refleja como principal característica su preocupación por los procesos sociales y la problemática amazónica en el contexto histórico contemporáneo, pero fundando sus raíces en una cosmovisión regional como fuerza generatriz. Esta etapa se inscribe en el período socio-económico del petróleo y la coca (1970-2000) y se ha determinado como

antecedente del grupo cultural Urcututu al grupo cultural de la década del sesenta Bubinzana, considerado el primer movimiento literario del Oriente peruano que generó un real quiebre con lo anteriormente planteando al buscar renunciar a valores considerados alienantes y encontrar una voz netamente amazónica.

En cuanto al análisis de la poesía de Carlos Reyes, he concluido que continúa el legado de poesía social del poeta Germán Lequerica a través de una poesía con recursos narrativos y lo que denomino un *testimonio histórico social* en que el autor se convierte en testigo presencial de la modernización caótica del periodo socio-económico de su tiempo. De este modo, el poeta narra líricamente la historia de Requena a partir, por un lado, de las experiencias vividos como testigo presencial y, por otro lado, de la reconstrucción de la memoria de sus antepasados. Además, se ha establecido un paralelo entre la visión del río Amazonas de los primeros cantores mestizos y el poema de Reyes “Para hablar del río Amazonas”. Usando un lenguaje de resonancias bíblicas y proféticas, en Carlos Reyes no hay exotismo ni idealización, sino una consciencia de los daños que ha causado la modernización en la naturaleza amazónica.

Con respecto a Ana Varela Tafur, se ha concluido que su participación en la poesía mítico-social promovida por el grupo Urcututu incluye un elemento original que he denominado *ecofeminismo mítico*, es decir, la combinación de lo femenino, lo ecológico y lo mítico-histórico. Se han analizado *Lo que no veo en visiones* (1987) y *Voces desde las orillas* (2000) desde dos premisas básicas: considerar a Varela como representante de la poesía femenina peruana de la década de 1990 y, en tanto fundadora del grupo Urcututu, representante de una literatura amazónica eminentemente social. Su mayor preocupación es política, cultural y social debido a que prima como interés superior la reivindicación de las raíces étnicas a partir de una voz poética colectiva. Sin embargo, no deja totalmente de lado una reivindicación de género, notoria desde su

primer poemario *Lo que no veo en visiones* (1992), pero que en la mayoría de poemas se manifiesta en la celebración de lo femenino como fuente de vida, en la reivindicación de lo amazónico como la construcción de la madre selva, y en el descubrimiento del poder alucinatorio del ayahuasca como la madre primordial, como la matriz de la cultura amazónica.



Obras citadas

- Ayarza, Armando. “La literatura en la Amazonía Peruana: reflexiones y una propuesta de periodización 1880-2000”. *Kanatari* 1050 (2004), Iquitos, s/n. Impreso.
- Bardales, Francisco. “Los discursos amazónicos, sociales y de género en el proceso creativo de la poesía de Ana Varela”. *Un río interminable de palabras. Expresión literaria en la Amazonía peruana*. Lima, Eds. del Congreso, 2013. 121- 141. Impreso.
- . “Retorno al parque de los pescados”. *Kanatari*, Iquitos 11 de mayo de 2003
- Berman, Marshall. “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. - Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- . *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2009. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: el cuestionamiento de la crítica*. Lima: Hueso Húmero, 1981. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Espinosa de Rivero, Oscar. “Las organizaciones indígenas de la Amazonía y sus reivindicaciones” 3.3 (2009) Impreso.
- Forgues, Roland. *Plumas de Afrodita: una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: San Marcos, 2004. Impreso.
- Forns Broggi, Roberto. “Poesía de frontera: Mirada del búho de Carlos Ramírez y Tatuaje de selva de María Fernanda Espinosa”. *Evoché* 4 (2000): 180-196. Impreso.

García-Bedoya Maguiña, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*.

Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

Impreso.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. 1609. Ed. Carmelo Saenz de Santa Maria. Madrid: Atlas, 1960. Impreso.

González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX. Tomo II*. Lima, Ediciones Petroperú, 1999. Impreso.

---. *Poetas peruanas de antología*. Lima: Mascapaycha Editores, 2009. Impreso.

Gutierrez, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima : Arteidea Editores, 2008. Impreso.

Holguín Callo, Oswaldo. “Conciencia de la historia y romanticismo literario en el Perú”. *Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima: PUCP. Fondo Editorial: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2002. Impreso.

Juegos Florales UNAP. *Poesía y cuento: Urcututu, 20 años*. 1999: 50- 51

Kauffmann Doig, Federico. “Incas y amazónicos. Antagonismos étnicos ancestrales”. *Allpanchis. Revista de estudios andinos*. 75.1(2010): 13-32. Impreso.

Lequerica Perea, German. *La búsqueda del alba*. Iquitos: Impr. Carranza, 1957. Impreso.

Marticorena, Manuel. *De shamiro decidores. Proceso de la Literatura Amazónica Peruana (de 1542 a 2009)*. Lima: Arteidea ediciones, 2009. Impreso.

---. “Los movimientos literarios en Iquitos”. *Kanatar* 800 (2000): 33- 38. Impreso.

---. *Jenaro Herrera. Obra poética*. Lima: Ediciones Pasacalle, 2011. Impreso.

Molina Campodonico, Ana María. “Derroteros de la lírica loreana y la escritura poética de Ana Varela”. *Summa humanitatis: revista electrónica interdisciplinaria del Departamento de Humanidades* 5.2 (2012): 1-25. Web. 16 de junio del 2015.

- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Nájar, Jorge. “Una oración laica: Sentimiento, ojo y voz en Animal de lenguaje de Carlos Reyes Ramírez”. *Diario de IQT* (2010) Web.16 de junio.
<<https://diariodeiqt.lamula.pe/2011/10/01/carlos-reyes-y-el-animal-del-lenguaje/pacobardales/>
- Ollé, Carmen. “La amazonia escucha su propia voz. La aldea global cuestionada”. *El Comercio*, 12 de agosto de 2001. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. “El vocabulario romántico de Carlos A. Salaverry”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. 4 (1958-1960): 343-400. Impreso.
- Ramírez, Luis Hernán. “Los primeros cantores del Amazonas”. *Rimac* 1.1 (1992): 81-95. Impreso
- . “Bajo la mirada de los Urcututus”. *Pioneros del Siglo XX, los que hicieron posible el desarrollo de la Amazonía*. Iquitos: Ediciones Proceso, 2003. 102-109. Impreso.
- Ríos Zañartu, Mario César. *Historia y geografía de la Amazonía Peruana (Región Loreto)*. Iquitos: Ediciones Culturales Rodríguez, 2008. Impreso.
- Reyes Ramírez, Carlos. *Animal del lenguaje*. Iquitos: Tierra Nueva, 2011. Impreso.
- . *En el mejor de los mundos*. Iquitos: Editora Regional, 2001. Impreso.
- “La poesía de Germán Lequerica y su importancia en la literatura amazónica”. *Un río interminable de palabras. Expresión literaria en la Amazonía peruana*. Lima, Eds. del Congreso, 2013. 29-39. Impreso.
- . *Mirada del búho*. Lima: COPE, 1987. Impreso.
- . *Retorno al parque de los pescados*. Iquitos: Tierra Nueva, 2003. Impreso.

Rodríguez Noriega, Walter Gerald. “Inspiración y evocación: la poesía amazónica”.

Arte y Literatura amazónica 1 (2007): 20-23. Impreso.

---. “La visión sagrada de lo amazónico en la poesía de Percy Vélchez Vela”. *Un río interminable de palabras*. Expresión literaria en la Amazonía peruana. Lima, Eds. del Congreso, 2013. 75- 95. Impreso.

Rodríguez Sigwas, José. “Carlos Reyes Ramírez o la poesía como testimonio”. *Un río interminable de palabras. Expresión literaria en la Amazonía peruana*. Lima: Eds. del Congreso, 2013. 95- 121. Impreso.

Rumrill, Roger. “La amazonía y la nueva utopía social en el siglo XXI”. *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 50-51 (2011) Impreso.

---. “Prólogo”. *Narradores de la selva: antología*. Iquitos: Jurídica, 1966. I-X. Impreso.

---. *Reportaje a la Amazonía*. Lima: Ediciones Populares Selva, 1973. Impreso.

San Román, Jesús Víctor. *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Iquitos: CETA: CAAAP: IIAP, 1994. Impreso.

Silva Santisteban, Rocío. “La poética del cuerpo de Diamela Eltit”. *Ajos y Zafiros* 2 (2000): 21-29. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008. Impreso.

Valera Tafur, Ana. *Lo que no veo en visiones*. Lima, Eds. COPÉ, 1992. Impreso.

---. “Urcututu, olvido y memoria desde la amazonía. La poesía de Carlos Reyes”. *Revista virtual El hablador* 18 (2010) Web. 16 de junio.

<http://www.elhablador.com/dossier18_varela1.html>

---. *Voces desde la orilla*. Iquitos: [s.n.], 2000. Impreso.

- Valdivia Baselli, Alberto. “Las aristas del género: discursos de género y poesía en la mujer peruana contemporánea y finisecular (1989-2004)”. *Ajos y Zafiros* 6 (2004): 57-90. Impreso.
- Villarejo, Alberto. “*Los orígenes*”. *Iquitos una ciudad y un río*. Iquitos: CETA, 2008. 7-27. Impreso.
- Vílchez Vela, Percy. “La poética de Jorge Nájar: el mejor sueño del exiliado”. *Un río interminable de palabras. Expresión literaria en la Amazonía peruana*. Lima, Eds. del Congreso, 2013. 55-75. Impreso.
- . “Retorno al parque de los pescados: La crítica contra el poder”. *Pro & Contra*, Iquitos 23 de abril de 2003. Impreso.
- Zanelli, Carmela. “Los antís: la Amazonía como frontera y mundo desconocido en dos fuentes coloniales”. *Summa humanitatis: revista electrónica interdisciplinaria del Departamento de Humanidades* 5.2 (2012): 26-39. Web. 16 de junio del 2015.