

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE GRADUADOS



TESIS PARA OPTAR EL GRADO
DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Poesía y libertad en tiempos de violencia, una aproximación a la
poesía de José Manuel Gamarra Ramos

Presentada por: Lic. Jorge Luis Yangali Vargas
Asesor: Dr. Ricardo González Vigil.

Jurado:
Dr. Celia Rubina Vargas
Dr. Víctor Vich Flórez

Lima, 2009

RESUMEN EJECUTIVO

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Poesía y libertad en tiempos de violencia, una aproximación a la poesía de José Manuel Gamarra Ramos

El año de 1979, en la Universidad Nacional del Centro del Perú, se fundó la agrupación poética “Para Cantar o Morir”, Agrupación que estuvo integrada por los poetas Arturo Concepción, Flor de María Ayala, Pepe Zapata, Rosa Iñigo, Walter Jesusi, José Gamarra y el artista Eduardo Moisés. Siendo su naturaleza fundacional el romper y “liberarse”, de la primera institución poética peruana que tuvo un alcance nacional, “Hora Zero”, la misma que hacia los años finales del setenta se había erigido, y con ella su propuesta poética, el poema integral, como la voz hegemónica, representativa de la poesía peruana.

Constitución colectiva que se entiende como corolario de la descentralización de la institucionalidad del conocimiento a través de la creación de Universidades en los principales departamentos (hoy, regiones) del Perú; como el afianzamiento del ideario socialista que logró vincularse con la utopía andina impulsando la radicalización de los mecanismos de lucha que pretendían la reivindicación de los grupos sociales históricamente postergados, enarbolando la bandera de la libertad. Concebirse, también, como el acto de definición del poeta, nacido en el mayor desborde social vivido en el Perú desde su fundación como república, con aquella práctica poética que no desvincula texto de vida.

La poesía de José Gamarra Ramos, autor de Lagarto de humo (1984), Gracias Poesía (1985), y otros tantos poemas que van de 1979 a 1989; trasluce, desde la voz del poeta militante, con originalidad y experimentalismo constante, los aciagos tiempos vividos en el Perú de los años ochenta que demandó una injusta cuota de sangre y sacrificio. Poesía que transitó por el verso libre, la poesía visual y el poema en prosa; por el trino, el ruido, el panfleto, y la hoguera encendida.

A veinte años de su detención y desaparición.

Jorge Luis Yangali Vargas

ÍNDICE

CARÁTULA

RESUMEN EJECUTIVO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

UN COMPROMISO CON LA POESÍA 26

1.1. La poesía del Valle del Mantaro en la poesía peruana 32

1.2. “Para Cantar o Morir” en la poesía peruana. 50

De los orígenes y los integrantes 54

De “Hora Zero” del Centro a “Para Escribir o Morir” 59

De la hermandad con “Ríos Profundos” hasta “Kamaq Maki” 66

Ruptura con “Hora Zero” y sus consecuencias 75

Por una definición de “Para Cantar o Morir” 86

CAPÍTULO 2

UNA POÉTICA EN CONSTRUCCIÓN 92

2.1. Reseña biográfica y poética 93

Nacimiento del poeta 93

El poeta también viaja 106

Poeta, profesor y periodista 118

El poeta: un cuerpo que lo desaparecen	131
2.2. Producción poética	141
Desde el trino hacia el ruido	143
Poesía visual en el bar de mi ciudad	153
Por el poema en prosa y la brevedad	169
Huellas del militante	180
CAPÍTULO 3	
UN GESTO POR LA LIBERTAD	187
3.1. Gracias poesía o hacia el compromiso	187
Estructura de <u>Gracias Poesía</u>	189
Sustrato discursivo de <u>Gracias Poesía</u>	195
Enunciador e interlocutor poético	195
<u>Gracias Poesía</u> como arte poética	197
3.2. Dime de qué color vistes para decirte quién eres	200
3.3. ¿En qué tiempo estamos?	209
3.4. Poesía y Libertad en “A Melby”	219
Rasgos formales del poema	221
Un primer acercamiento	222
Un segundo y último acercamiento a “A Melby”	225

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

APÉNDICES

1. Poesía de José Gamarra Ramos.
2. Ilustraciones.
3. Producción poética de José Manuel Gamarra Ramos entre 1979 y 1989.

INTRODUCCIÓN

*“Es verdad. Pudo haberse dedicado a otras cosas,
pero eran tiempos difíciles
y algo había que hacer”*

Eduardo Chirinos Arrieta. Archivo de huellas digitales

Uno de los documentos más importantes, sino el más importante, producido en el Perú en los primeros cinco años del siglo XXI, viene a ser, pese a todo cuestionamiento o velado silencio y archivo, el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En su quinto tomo, más específicamente en el segundo capítulo de la Sección tercera, titulado: “Historias representativas de la violencia”, en el apartado 2. 21. se aborda la historia de la violencia en la Universidad Nacional del Centro del Perú. En dicho apartado se menciona en dos oportunidades el nombre de José Gamarra Ramos (páginas 679 y 680); pero sólo en la página 679 se le otorga los siguientes calificativos: “dirigente de Pedagogía y reconocido poeta huancaíno”.

El segundo calificativo es el que nos llamó la atención sobremanera, puesto que en todo el monumental Informe es al único ‘miembro’ (como son denominados por la Comisión de la Verdad) de los dos grupos subversivos (Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru o MRTA) a quien se le otorga dicho trato deferente. Aunque habría que aclarar que no es al único guerrillero al que se le llama poeta, pues también son calificados

como tales Roque Dalton (poeta y guerrillero salvadoreño) y Javier Heraud (poeta y miembro del Ejército de Liberación Nacional del Perú abatido en 1963)¹.

Pero no sólo nos llama la atención, sino que constituye el primer interés que nos impulsó a llevar a cabo esta investigación, no tanto para conocer las razones de los calificativos, ni de las razones del porqué José Gamarra Ramos se adhirió a la lucha armada como integrante del MRTA, sino para conocer la poesía, en sí, de dicho autor.

El hecho de que un documento tan relevante como lo es el Informe final de la Comisión de la Verdad, aunque escuetamente y no intencionalmente, pero de manera efectiva, destaque la labor de dicho poeta contrasta; sin embargo, con el hecho de saber que sobre la vida y obra de tal “reconocido poeta huancaíno” no existan muchas referencias bibliográficas en Junín (Departamento o región en la que se ubica la provincia de Huancayo). Tanto así que en las antologías de la literatura de Junín más difundidas (producidas desde 1985 hasta la fecha) en la región central del país² dicho poeta sea soslayado, deterritorializándose así su producción poética.

Aunque, en 1991 y sobre todo a partir de 1997, después de ocho años de su detención-desaparición y presumible asesinato, la poesía de José Gamarra Ramos ha vuelto a dejarse leer en revistas y antologías un tanto más

¹ De otro lado el informe subraya la labor del dramaturgo Víctor Zavala Cataño, o la heroicidad de muchos periodistas, no integrantes de los grupos subversivos, como los caídos en Uchuraccay; pero no se atribuye a ningún otro ‘miembro’ de los grupos subversivos el calificativo de poeta. De ahí que uno se sienta estimulado a indagar con mucha expectativa sobre la producción poética de dicho ‘reconocido poeta’, y consecuentemente sobre su vida.

² Me refiero a las antologías que tuvieron mayor tiraje y difusión en la región Junín. Isabel Córdova Rosas en Literatura de Junín Mitología Andina, Literatura Oral, Narrativa, Poesía, Ensayo, Teatro. (Huancayo: Editorial ISASA, 2000); menciona a José Gamarra Ramos como “otro exponente de la poesía de los noventa nacido en Huancayo en 1960 y fallecido en 1987” y antologa el poema “Lagarto de humo”. La otra antología fue la realizada por Apolinario Mayta Inga, quien en Literatura de Junín siglo XX. (Huancayo: J. M. Arguedianos, 2007) no menciona siquiera y, por ende, no recoge la poesía de José Gamarra Ramos, pese a incluir a todos los otros miembros del grupo “Para Cantar o Morir”.

silenciosas y casi amicales³. Así mismo, la poesía de José Gamarra Ramos ha sido objeto de un apreciable estudio que ha marcado el inicio de un conjunto de trabajos de investigación sobre el grupo poético “Para Cantar o Morir”⁴, agrupación literaria a la que Gamarra Ramos perteneció y contribuyó en su fundación. En tal sentido, la presente investigación tiene como antecedente directo al ensayo elaborado por los, en ese entonces, bachilleres Alberto Chavarría Muñoz y Javier Rosas Domínguez, quienes con el objetivo de optar el título profesional de Licenciado en Pedagogía y Humanidades en la especialidad de Español y Literatura, el año de 1998, sustentaron el trabajo titulado: “La poética de José Gamarra Ramos”.

La investigación de Chavarría y Rosas, nos ofrece una serie de datos muy valiosos, sobre la vida del autor, el contexto desde donde el poeta escribió, las semejanzas textuales de su poesía con la de otros poetas peruanos y la concepción estética asumida por el vate huanca, datos que iremos citando y ampliando en lo extenso de nuestro trabajo de investigación. Ellos sostienen:

“que como poeta ya prácticamente urbano y bajo relaciones de producción capitalista, y en condiciones históricas de alta discusión doctrinaria y política, años 70 y 80, [José Gamarra] asumió las

³ Estas antologías son: la elaborada colectivamente por Sergio Castillo, César Gamarra, Rosa Iñigo, Nicolás Matayoshi y Carolina Ocampo; quienes en Nosotros, los amigos y los ausentes (poesía de Junín) (Huancayo: GEMA, 1991), recogen el poema “Próximo despertar”. Otra de las antologías fue la realizada por Cirilo López Salvatierra, quien en Literatura y fin de siglo en Huancayo. (Huancayo: Ramada del Búho Editores, [2000]); recoge el poema “Lagarto de Humo”. Antologías que, si bien sólo antologan un poema del autor, resultan equilibradas en la proporción que otorgan a los otros antologados. Finalmente, la compilación realizada por Patricia Orihuela Tomás y Jorge Yangali Vargas, titulada Poesía Nuestra. Literatura del Valle del Mantaro. Décadas Ochenta y Noventa. Tomo I. (Huancayo: Grupo Monovalente de Proyección Social Docentes del Nuevo Milenio, Facultad de Pedagogía y Humanidades de la Universidad Nacional del Centro del Perú. 2005); recoge lo que hasta el 2005 constituía la totalidad de la producción de José Gamarra Ramos. En el presente trabajo consignamos, en el primer anexo, los poemas de Gamarra Ramos, detallando sus fuentes y variantes.

⁴ Los integrantes del grupo poético “Para Cantar o Morir” fueron Arturo Concepción, Pepe Zapata, Flor de María Ayala Leonardi, Walter Jesusi Ramirez, Rosa Iñigo y José Gamarra Ramos. Con excepción del poeta que ahora estudiamos, Walter Jesusi Ramírez y Flor de María Ayala Leonardi; los demás, a la fecha, están vivos y continúan bregando en la tarea literaria y artística.

concepciones estético-políticas de El Arte y la Revolución de César Vallejo y de la llamada Generación 59 de la poesía peruana.”⁵

Como podemos colegir, el ensayo de Chavarría y Rosas es muy ambicioso, por lo que constituye una notable aproximación a la poesía de José Gamarra; no obstante su principal afirmación no logra ser sostenida a lo largo de todo el ensayo. Siendo uno de sus principales méritos el identificar el origen rupturista del grupo “Para Cantar o Morir” frente a la presencia hegemónica del grupo limeño “Hora Zero”; mas, dicho mérito se ve debilitado cuando atribuyen un carácter generacional (Generación 80) a la agrupación “Para Cantar o Morir”, coincidiendo, en cierto modo, con la propuesta de José Antonio Mazzotti y Dávila Franco cuando hablan de una generación del ochenta en el oleaje poético limeño⁶. Generación 80, para el caso específico de “Para Cantar o Morir”, que abriría y cerraría la noción, forjada en la llamada Generación 59; del arte y la literatura como “compañera indesligable de la revolución”⁷. Habría que increparles a los dos investigadores huancaínos el no haber tomado en cuenta la convivencia de múltiples líneas de trabajo poético en el Valle del Mantaro que provienen de años anteriores y se proyectaron hasta bien entrados los noventa como la impulsada por los herederos del iconoclasismo horazeriano: César Gamarra, Flor de María Ayala y Rosa Iñigo, principalmente; la poesía comprometida con el ideario guerrillero socialista,

⁵ Véase Chavarría Muñoz, Alberto y Rosas Domínguez, Javier. “La poética de José Gamarra Ramos”. Ensayo de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1998. pág. 7.

⁶ En los primeros años del 80, ya se hablaba peligrosamente del surgimiento de una nueva “generación poética”, la del ochenta, razón por la cual Bethoven Medina, lo mismo que Mazzotti, por esos mismos años (1981) preferían hablar, con más cautela, de una nueva “promoción” de poetas, para referirse a los que surgieron a finales del 70 y primeros años del 80. La diferencia entre ambos poetas era que Mazzotti no superaba la estrechez de ver sólo la poesía producida en San Marcos y la Universidad Católica, como representativa y muestra única de la poesía peruana. Medina, por su lado, denunciaba la inopia de la crítica frente a la producción poética de las provincias, reseñando la labro poética, entre otros grupos la de “Para Cantar o Morir” en Huancayo. (Véase Bethoven Medina “Contestación en sentido inverso”. Crónica Cultural del 23 de diciembre de 1981).

⁷ op. cit. pág. 43.

como la de José Gamarra, Arturo Concepción, y, en cierto modo, como la de Carolina Ocampo; la silenciosa pero persistente poesía en lengua quechua como la de Eduardo Ninamango y Antonio Gutarra Arroyo; y la poesía de abierto y declarativo compromiso político e ideológico como la desarrollada por los integrantes de la agrupación “Pluma Inquieta” y algunos otros integrantes forjados en el “Taller Ríos Profundos”; siendo la poesía, en su primera etapa, de Javier Huamán Ramos otro claro ejemplo de ello. Líneas que complejizan, a la vez que enriquecen la poesía de esta parte del país; por lo que no es efectivo encasillar la experiencia de un grupo de poetas cuya producción irá cambiando constantemente a lo largo de una y más décadas, y como en el caso de José Gamarra, dentro de una misma década.

En tal sentido habríamos que compartir la noción de poética de la ‘dispersión’ o de la ‘diferencia’ de las que nos habla Paolo de Lima a partir de las ideas vertidas por el poeta Eduardo Chirinos y el crítico uruguayo Eduardo Espina⁸, para sostener como rasgo esencial de la poesía peruana surgida en los años ochenta tanto en Lima como en las otras provincias, su marcada diversidad de tonos poéticos existentes, que se fusionan, se repelen y hasta se adoptan y/o adaptan. De ahí que la categoría de ‘generación’, utilizada por Chavarría y Rosas, que tiene que ver, más bien, con la noción de una literatura homogénea no puede ser aplicable a una experiencia mucho más compleja y sustancialmente heterogénea, heterogeneidad de la que nos habla Antonio Cornejo Polar, para caracterizar la literatura peruana en general. En ese

⁸ Paolo de Lima, en su más lograda aproximación a la poesía de las últimas dos décadas: “Violencia y poesía peruana de los ochenta. Aproximación a partir de una antología generacional” (Tribuna, 14 de diciembre del 2005. <<http://www.agenciaperu.com/columnas/2005/dic/tribuna1.htm>> Consulta realizada el 17 de Octubre de 2008.) cita la apreciación del crítico uruguayo Eduardo Espina, para quien “lo que unifica a todos estos poetas, [los del ochenta], es la diferencia”. Asimismo, consideremos la respuesta testimonial de Eduardo Chirinos a una de las entrevistas que le realizara Javier Agreda en 1998: “Formo parte de un discurso mayor cuya poética está definida en virtud de la dispersión”, nos decía el autor de Archivo de huellas digitales.

mismo sentido tanto Luis Fernando Chueca como Rafael Dávila Franco nos hablan de los orígenes, en los ochenta, de la poesía de lo 'diverso'⁹ en términos de Chueca; y, de la 'fractura' o 'multiplicidad' en palabras de Dávila Franco; acercándose, ambos, a la propuesta del poeta descentrado y esquizofrénico, que propusiera Mazzotti, para referirse al poeta kloakiano de los años ochenta.

El afán por situar la poesía de José Gamarra en la modernidad, asociada a la ciudad o a la urbe propiamente dicha y en ella al aprendizaje lingüístico cabal, lleva a los investigadores, Chavarría y Rosas, a afirmar que el lenguaje de José Gamarra, producto de su espíritu ciudadano, "no tiene los vaivenes del interlecto o las construcciones sintácticas con interferencias, sino por el contrario hay una limpieza lingüística"¹⁰. Afirmación por demás desmedida, que no toma en cuenta la procedencia lingüística de la madre del poeta, ni el conocimiento y uso que él mismo tuvo e hizo de la lengua quechua.

De otro lado, consideramos que otro hallazgo de los investigadores y que nosotros ampliamos en nuestra investigación, es el hecho de aseverar que la voz de los poetas de "Para Cantar o Morir" es una voz desde una ciudad andina moderna dominada por la modernidad capitalista, distinta por tanto a las voces ya canónicas provenientes de otros ámbitos del llamado mundo andino; como Cuzco, Arequipa y Puno en el sur; Cajamarca y La Libertad en el Norte; Ayacucho y Pasco en el centro.

A dicho ensayo se suman, como antecedentes de nuestro trabajo de investigación, los estudios asociados a lo que se ha venido denominando como

⁹ Léase a Luis Fernando Chueca en "Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa", en Lienzo, 22. Lima: Universidad de Lima, 2001. p. 61-132. Sobre el artículo de Davila Franco véase "La poesía peruana del 80 o la fractura como poética" (Ómnibus 12. 3. diciembre 2006. <<http://www.omni-bus.com/n12/fractur.html>> Consulta 17 de octubre de 2008).

¹⁰ op. cit. pág. 89.

lenguaje de la violencia política en la poesía. Destacando entre ellos el trabajo el estudio de Víctor Vich (2002) sobre el poemario senderista Tiempos de Guerra; asimismo el ejecutado por Juan Biondi y Eduardo Zapata (2006) sobre el discurso político de Sendero Luminoso, así como los artículos elaborados por José Antonio Mazzotti (2002)¹¹, entre otros muchos ensayos sobre la poesía peruana de los años ochenta.

Uno de los estudios más serios que se han elaborado previos a la presentación del Informe final, de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y que al mismo tiempo ha aportado sobremedida al análisis literario, a través de la práctica analítica multidisciplinaria, léase como estudios culturales, en lo que va de esta primera década del siglo XXI, es el libro de Víctor Vich: El Caníbal es el Otro¹², Texto que se ha constituido, por la polémico de sus argumentos, en referencia fundamental para todo ejercicio ensayístico que quiera estudiar la producción cultural durante y después de la llamada “guerra sucia”, o como preferiríamos

¹¹ Complementan las apreciaciones teórico críticas de Mazzotti los artículos de Paolo de Lima: “La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los ‘tres tristes tigres’ de la Universidad Católica”, en Ciberayllu [en línea], 27 noviembre 2005.

<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLTigres/PdL_Tigres2.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008). Y “Violencia y otredad en el Perú de los 80: de la globalización a la ‘Kloaka’”, en Ciberayllu [en línea], 31 marzo 2004.

<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLKloaka/PdL_Kloaka2.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008). “Violencia y poesía peruana de los ochenta. Aproximación a partir de una antología generacional” op. cit.

Así como los ensayos de César Ángeles Loayza: “Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez”. Ciberayllu [en línea] 12 de agosto de 2001.

<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008) y “La poesía de Domingo de Ramos y Pastor de perros” Ciberayllu [en línea] 12 de agosto de 2001. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos1.html>(Consulta: 11 de mayo del 2008) Ambos trabajos, de acuerdo al autor, fueron preparados para un libro trunco, que estuvo coordinado por Gustavo Buntinx en 1995 y tenía como temas de reflexión la relación entre poesía y violencia política en el Perú de las últimas dos décadas. Ambos autores; Paolo de Lima y Ángeles Loayza, destacan los rasgos subterráneo (‘subte’, ‘underground’) y lumpenesco de la poesía limeña de los años ochenta desarrollada por los integrantes y ‘aliados’ de la agrupación “Kloaka”.

Grupo de críticos a quienes habría que reprocharles su restringida – sostenida en el vacío amiguismo – visión de la poesía peruana circunscrita a la producida en Lima (en exclusividad) Piura y Arequipa (por puro pretexto). De ahí que sea saludable, aunque sea por mero exotismo, el acercamiento que hace Mazzotti a una tradición poética en lengua quechua para hablar de la poesía peruana otra, aunque habría que recordar que la poesía quechua de Eduardo Ninamango, revalorado por Mazzotti, se forja durante los años que Eduardo Ninamango pasó en la universidad de San Marcos.

¹² Víctor Vich. El Caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

llamarlo, el conflicto armado interno¹³. El sólo hecho de hacer un estudio serio, y por ello controvertible, de un texto poético, Tiempos de Guerra, más controvertible aún que el mismo ensayo de Vich, despreciado por la crítica literaria por no ser un poemario canonizable y representativo de la literatura peruana debido a su falta de rigor estético y estilístico (‘culto’ nos diría Mazzotti), nos dice mucho, de la intención del autor, y del influjo que vienen teniendo los estudios culturales inter o multidisciplinarios, donde si pueden ser estudiados los poemarios como Tiempos de Guerra.

Vich señala haber estudiado tres, de los muchos, “lugares de enunciación” hegemónicas, que prevalecieron durante la “guerra sucia” en la construcción de la imagen del país y del Otro. Para lo cual analizó tres tipos de textos:

“discursos políticos convertidos en ‘poemas’, testimonios orales y una novela”¹⁴. El primer texto analizado, que fue motivo de su primer ensayo, es Tiempos de Guerra. Los testimonios de Juan y la novela, Lituma en los Andes, de Mario Vargas Losa, completan la triada textual analizada por Vich.

De los tres textos elegidos, el que más nos interesa para nuestra investigación es el primero; pues de alguna manera, con todas las salvedades posibles, así como Tiempos de Guerra constituye un testimonio literario plausible de la poética partidarista de Sendero Luminoso, la poesía de José Gamarra puede ser leída como un evidente ejercicio individual, aunque no respaldado explícitamente ni promovido oficialmente, por construir u representar la poética

¹³ Otros términos que se le ha dado es “Guerra popular” y “Tiempo del miedo”; ésta última denominación, hecha por Nelson Manrique, la utilizamos para denominar aquel periodo en el cual se apagó inteligentemente, pero igualmente represora, toda voz antisistema y que históricamente, su inicio, coincide con la “captura del siglo” (la del líder senderista Abimael Guzmán Reynoso) y la militarización de las universidades estatales; para prolongarse hasta aquellos tiempos de protesta en los que el principal lema simbólico fuera: “¡Aquí. Allá. El miedo se acabó!”; proclamado a gran voz en los años – finales – de la lucha contra la dictadura fujimorista (de 1998 en adelante). Coincidiendo los años liminales de este ostracismo con la institucionalización letrada encargada de construir la verdad histórica de 20 años de violencia política y militar, vale decir, con la creación de la Comisión de la Verdad.

¹⁴ op.cit. pág. 79.

del otro partido político y guerrillero surgido durante el conflicto armado interno, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru¹⁵.

Vich, a partir de su lectura del prólogo, o como él llama: “relato testimonial”, de Tiempos de Guerra, elaborado por una tal Rosa Murinache, la testimoniante, reconstruye el proceso de transformación del que fueron objeto los discursos (en prosa) de Abimael Guzmán, para llegar a ser un texto poético (verso), de circulación masiva y clandestina. Transformación que tuvo como agente a la tal Rosa, quien como bien lo intuye Vich, se trataría de algún pseudónimo o simplemente de un significante, de facto, inexistente.

Aquí una primera diferencia frente el texto investigado por Vich, pues José Gamarra si existió, y quizá existe todavía (que burocrático nos resulta hablar con y de un desaparecido), así como existe, junto a él toda una generación de agentes culturales que son agrupados dentro del conjunto nulo o vacío de “provincianos”. Provincianos, que de acuerdo a las “tres grandes razones” que explican el surgimiento y levantamiento de Sendero Luminoso; son parte, según el orden establecido por Vich, de la tercera gran razón:

“hiperracionalismo marxista generado por las clases media provincianas a partir del mito de la educación y del progreso como discursos de gran autoridad

¹⁵ El análisis de la producción de los poetas senderistas Jovaldo y Edith Lagos, es una deuda pendiente que tiene la crítica. Pues a la fecha sólo se ha hecho mención de su insurgencia política; salvo los estudios realizados por Robin Kirk en Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993), y Victoria Guerrero en “El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso: el caso de Edith Lagos” (Intermezzo tropical 3. 3 (Lima, 2003): págs. 71-81.) sobre la figura, como mujer senderista, de Edith Lagos. Para impulsar la revisión de la poesía de José Valdivia Domínguez (Callao, 1951), conocido como Jovaldo, muerto el 18 de junio de 1986 en El Frontón, reproducimos el poema que publicó el semanario Cambio 11 en su edición del 26 de junio de 1986; poema que, según se detalla en el medio periodístico, fue escrito en la Carcelata del Palacio de Justicia: Yo estoy harto de verme todos los días/ en la misma forma: ojos pálicos, cara/ anémica/ cuerpo escuálido/ ¡Maldita sea!/ ¿Dónde está la raíz del mal/ tanto tiempo liquidándome?/ Estoy enfermo./ más enfermo que nunca;/ no puedo dormir con tranquilidad/ las manos me tiemblan.// Si caigo muerto en este día/ no vayan a extrañarse./ Asesinos ocultos me están matando/ lentamente por la espalda./ Haced algo por mí./ Ya estoy harto de verme todos los días/ en la misma forma./ Miradme, miradme detenidamente./ Yo soy vuestra figura en el espejo.”

política”¹⁶. Opinión que es compartida, a la luz del Informe final, por muchos sociólogos, antropólogos y teóricos culturales¹⁷.

La tarea cumplida por Rosa Murinache, de versificar, sin “enriquecer ni siquiera con una sola palabra”, la prosa política de Abimael Guzmán, e identificarse con ella sintiéndose parte de un proyecto político universalista, es interpretada por Vich, como un problema en la construcción de la identidad del sujeto senderista, quien al interiorizar los mandatos sociales¹⁸ pautados por el partido, terminó siendo recluido en la cárcel del lenguaje, convirtiéndose en el objeto del Otro, reduciendo su voz al “inútil intento de colocar las palabras (de Otro) de otro modo”¹⁹; entiéndase por el Otro como la dirigencia central del partido patriarcal liderado por Abimael Guzmán. Si bien la descripción que hace Vich es la de un sujeto etéreo u oculto en la clandestinidad; todos los rasgos señalados pudieran generalizarse, extenderse y atribuírsele a todos los agentes sociales, de carne y hueso, que asumieron e interiorizaron el discurso disidente y lucharon por la materialización de múltiples utopías. No obstante, en esta generalización indiscriminada, pudieran perderse de vista las particularidades de cada sujeto independientemente del discurso que subyace en su interioridad. Por ello procuraremos brindar detalles, de la biografía de

¹⁶ op. cit. pág. 19. Las otras dos “grandes razones” son primeramente la “‘violencia estructural’ de la sociedad peruana y sus condiciones de brutal y vergonzosa desigualdad económica” y en segundo lugar “la posible reaparición de un mesianismo andino muy conciente del carácter injusto de la historia peruana y de las posibilidades milenarias de su inversión”. Tanto la primera como la segunda razón laten en la poesía de José Gamarra, sobre todo la primera.

¹⁷ Uno de ellos es el estudioso Juan Carlos Ubilluz. Léase la “Coda” escrita conjuntamente con Víctor Vich, titulada “Juicio sumario de Ángel Valdez” en Ubilluz, Juan Carlos, Hibbett, Alexandra; y Vich, Víctor en Contra el sueño e los justos: la literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. págs. 261-268.

¹⁸ Sobre la construcción de identidades a partir del uso y consumo de signos resulta relevante señalar lo formulado por Biondi, Juan y Zapata, Eduardo en La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: Teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú. (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006): “En toda sociedad los signos pueden ser entendidos desde una perspectiva instruccional: todos los signos que nos rodean – intencionales o no – influyen sobre nuestras conductas” (pág. 109)

¹⁹ op. cit. pág. 35.

José Gamarra, que nos permitan conocer a un sujeto particular en un contexto sociopolítico, económico y cultural igualmente definitorio.

Al hablar del objetivo político de Tiempos de Guerra, que fue el promover la lucha armada en el Perú, Vich encuentra, que todo el texto poético carece de una “simbología localizada”. Es decir, en el poemario no se han explicitado imágenes que den cuenta del lugar en el que se pretendió impulsar la “revolución mundial”, prefiriéndose la descontextualización de su mensaje.

Contrariamente, la poesía de José Gamarra si nos ofrece un sinnúmero de marcas de identidad tanto del ámbito local como nacional, pero a su vez acoge la propuesta universalista que en la década del ochenta estuvo del lado de los desposeídos: el socialismo. Por lo que al igual que Tiempos de Guerra, con las diferencias “simbólicas localizadas” que detallaremos a lo largo de la investigación, propagandizó la insurgencia contra el régimen de represión y coerción que se vivió antes y durante el conflicto armado.

Proselitismo que José Gamarra canalizó, a través de un discurso poético de marcados rasgos pedagógicos, como sujeto forjado en una facultad de educación y como sujeto que ejerció la docencia. Atributo que; siguiendo la lectura que hacen Biondi y Zapata²⁰, así como el mismo Víctor Vich del discurso senderista, constituiría su punto central, pero que a diferencia de Tiempos de Guerra, si toma en cuenta el saber generado al interior de su comunidad, la misma que abarca la comunidad andina de la que procede su madre, la ciudad urbana (Chiclayo), de la que provino su padre, la ciudad que

²⁰ Como se lee en la “Nota de los editores”; el primer capítulo de la obra de Biondi y Zapata, (op. cit.) “Sendero Luminoso y la violencia en el Perú: los otros senderos y la contratextualidad subversiva” (págs. 97-152) está basado en las ideas que los autores plantearon en su libro El discurso de Sendero Luminoso: Contratexto educativo (Lima, Concytec, 1989).

lo vio nacer y crecer: Huancayo; y dentro de ella, la comunidad urbana (Asentamiento Humano Justicia, Paz y Vida) que invadió y fundó.

Efectivamente, los estudiosos Juan Biondi y Eduardo Zapata, equipados con herramientas semiológicas y lingüístico-retóricas; nos ofrecen una lectura del porqué de la efectividad del discurso senderista, frente al desgastado y patológico discurso oficial del Estado peruano. Analizando, para ello tres textos fundamentales del partido Sendero Luminoso: “¡Desarrollemos la guerra de guerrillas!”, “Desarrollar la Guerra Popular sirviendo a la Revolución Mundial” y “Gloria al Día de la Heroicidad”. Análisis textual que los llevó a descubrir y detallar el carácter pedagógico del discurso senderista, de ahí que planteen la necesidad de estudiar las prácticas discursivas de Sendero Luminoso dentro del “sistema instructivo formal”.

Al denominado “sistema instructivo formal”, vale decir al conjunto de signos codificados por una sociedad, a través del derecho y la educación, que norman y orientan la conducta social, Biondi y Zapata denominan “textualidad”. Y aclaran que en situaciones patológicas “los valores instructivos de una sociedad no solo se expresan o transmiten a través de la textualidad, sino a través de lo que denominaremos sistemas parasitarios”²¹. En tal sentido, e insistiendo en la debilidad patológica de la textualidad, dicho “sistema parasitario competitivo” puede alcanzar a constituirse en un sistema alternativo, en otras palabras un contratexto.

Si se entiende que dicho “sistema parasitario” constituye un organismo que se desarrolla al interior de “sistema instructivo formal”. Que la contratextualidad emerge desde la textualidad y no como un fenómeno externo a la textualidad.

²¹ op. cit. pág. 111.

La subversión debe ser entendida como producto del debilitamiento de la sociedad en su conjunto. Pero para que la contratextualidad desplace a la textualidad requiere mostrarse como un sistema lleno de vitalidad. De ahí la obstinación del discurso senderista, de acuerdo a Biondi y Zapata, en ofrecer a los consumidores de signos un discurso coherente, de aparente equivalencia entre la forma de expresión y la forma de contenido²². Isomorfismo textual que el sistema instructivo formal peruano no ha podido ofrecer, así como tampoco pudieron hacerlo otros “sistemas parasitarios” que emergieron paralelamente al fenómeno senderista. De ahí que también podamos leer buena parte de la producción poética del ochenta como una práctica escritural contratextual ante los modelos hegemónicos de ese entonces. Reconocer, asimismo, el carácter pedagógico de la escritura de José Gamarra; coherente con su elección profesional, su opción social de estar del lado de los subalternos, como él mismo lo era, y con la poética comprometida que asumió y abanderó.

La “Reflexión final” que realiza Vich, a partir de los versos de Tiempos de Guerra: “Eso somos nosotros// La luz/ se hizo/ acero”²³, le permiten añadir una idea más a su argumento central sobre la subjetividad senderista. Para el crítico cultural, la solidificación de la luz en acero, “nos introduce al lado más oscuro del proyecto de modernidad” planteado por Sendero Luminoso que sobre las metáforas del progreso y la verdad ejerció una práctica política, discursiva y militar autoritaria, rígida e impositiva que tienen sus raíces en nuestra herencia colonial. En esta perspectiva resultan alentadoras, aunque

²² Sobre las debilidades del discurso y prácticas del senderismo, como expresión del “Movimiento Popular”, resultan ilustrativos los fascículos publicados en el semanario Cambio (Fascículo I, en Cambio 94. 4 del 14 de diciembre de 1989; fascículo II, en Cambio 95. 4. del 21 de diciembre de 1989; fascículo III en Cambio 96. 4. del 28 de diciembre de 1989; y fascículo IV, en Cambio 97. 4. el 4 de enero de 1990) que dan cuenta de la investigación realizada por Gabriel Salinas bajo el título: Sendero Luminoso y el marxismo-leninismo. Comenzando un deslinde integral.

²³ Versos del poemario Tiempos de Guerra, citados y analizados por Víctor Vich. (op. cit.) pág. 32.

utópicas, pero no quiméricas, las palabras de crítico literario huancaíno, Manuel Baquerizo Baldeón sobre la definición del poblador del sierra central, quien “incorpora y se apropia de elementos de la cultura urbana occidental, sin renunciar ni un ápice al legado de la cultura tradicional nativa”²⁴. Aunque el énfasis puesto en ‘ni un ápice’ es muy exagerado, por nativista; creo que diríamos que ‘esos’, los descritos por Barquero, también fuimos nosotros, como también lo fue José Gamarra, quien en su ejercicio poético no utilizó seudónimo alguno y su producción poética no se clandestinizó, ni aún en los tiempos del miedo instalados por los organismos del Estado, ni en los tiempos de la luz transformada en acero impulsada por Sendero Luminoso. Veinte años corrieron.

Consideramos que la poesía de José Gamarra se caracteriza por la búsqueda de una original expresión lírica, durante los primeros diez años de lucha armada vivida en el Perú en la década de los ochenta. De ahí que su propuesta haya sido la de una poesía que procure concientizar (educar, nos dirían Biondy y Zapata) sobre la necesidad de luchar para que se produzcan cambios en el sistema socioeconómico peruano, pues el yo poético se siente vivir en medio de una opresión estructural que comprende a la sociedad, su entorno familiar y el lenguaje mismo. Sin embargo, su llamado a la lucha por la libertad no sólo se dio en el plano político²⁵ y que puede advertirse como un proyecto fallido sino también respecto del lenguaje poético teniendo presente que sí dejaba de

²⁴ Atribuimos los “Propósitos” aparecido en Kamak Maki 1. 1. Huancayo, 1988. a Manuel Baquerizo Baldeón por ser el Director de la Revista; y ser esta columna parte de la sección editorial, cuya autoría convencionalmente, se le atribuye al director del medio.

²⁵ Sánchez Vásquez en Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas (México: Fondo de Cultura Económica, 1996.) cita a Sartre para quien “La libertad total lleva aparejada la responsabilidad. Si el hombre es totalmente libre, es también totalmente responsable, ya que todos sus actos derivan de su elección. Esto conlleva otro concepto clave: el de compromiso. Puesto que no puedo dejar de elegir, estoy comprometido por esta elección inevitable. La libertad tiene aquí un límite, como lo tenía al no poder dejar de elegir: mi libertad no es libertad de sustraerme al compromiso y, por tanto, debo aceptarlo como inevitable.” pág. 53.

cantar, como así lo hizo, el siguiente paso es el encuentro con la irremisible muerte.²⁶

En tal sentido, nuestro propósito es ofrecer una lectura de la poesía de José Gamarra Ramos; tanto de sus poemarios Lagarto de humo (1984) y Gracias Poesía (1985), como de su producción poética dispersa en diferentes formatos (revistas, folletos, hojas de poesía, etc.)²⁷, como expresión lírica de la búsqueda de la libertad en los primeros diez años de la lucha armada acaecida en el Perú durante la década de los ochenta.

En este marco temporal resultan sustantivos los ensayos que elaborará José Antonio Mazzotti sobre la poesía peruana de los años ochenta, los cuales fueron recogidos y ampliados en Poéticas del flujo²⁸, título que ilustra metafóricamente el enriquecimiento del lenguaje poético debido a la oleada migratoria (Mazzotti nos habla de ‘migraciones’ y ‘migrancias’²⁹) vivida en la segunda mitad del siglo XX que influyó en lo social, en la formación de subjetividades y en el lenguaje mismo; que tuvo como producto final la formación de un sujeto descentrado. Sujeto que al volver a su país y/o lugar de

²⁶ Sánchez Vásquez (op. cit.) en el estudio que hace sobre Lotman dice “El lenguaje poético es secundario en el sentido de que se superpone o construye sobre la base del lenguaje natural, y, por tanto, se halla sujeto a reglas formales, gramaticales, sin que pueda librarse de ellas. Pero, a la vez, el lenguaje poético se halla sujeto a ciertas reglas propias (métricas, rítmicas, de organización de los niveles fónico, de la rima, del léxico, de la composición, etc.) Se halla, pues, doblemente sujeto a las reglas del lenguaje ordinario y a las reglas y limitaciones propiamente poéticas. En este sentido, el lenguaje poético es menos libre que el lenguaje natural o primario que le sirve de base material” pág. 44.

²⁷ El total de su producción abarca de 1979 a 1988, año en el que se publicó el último poema que a la fecha conocemos de José Gamarra.

²⁸ Mazzotti, José Antonio. Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80. (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002) “El proceso de la poesía peruana del 80 a cuatro voces”. Perú en su cultura. Castillo, Daniel y Borka Sattler, eds. (Ottawa: PromPerú y University of Ottawa, 2002). Junto a Miguel Ángel Zapata elaboraron el “Prólogo” de El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963 – 1993. (México: El Tucán de Virginia. 1995).

²⁹ Mazzotti, a partir del neologismo ‘migrancia’, establece la diferencia entre un inmigrante y un migrante: “[...] se suele diferenciar entre el inmigrante, que logra adaptarse plenamente al nuevo medio sin necesariamente sacrificar la imagen positiva de su lugar de procedencia, y el migrante, a secas, que forja un universo de referencias en que el allí y el pasado no son necesariamente mejores que el aquí y el presente, sin que estos lleguen tampoco a convertirse en el entorno más deseable” (pág. 29) Luego precisará que la ‘migrancia’ es una “de las formas de extrañamiento y el descentramiento del sujeto” (pág. 30)

origen, encuentra extraño lo familiar, “enajenado en prácticas y gestos en los que ya no se reconoce”³⁰.

Tomando en cuenta el descentramiento del sujeto hacedor de poesía en tiempos del flujo, es importante advertir no sólo el lugar de procedencia sino de los mismos integrantes de “Para Cantar o Morir”, sino de los padres de estos. Pues aunque se trate de un grupo poético afincado en Huancayo, las raíces familiares y por ende culturales de sus miembros pueden alcanzar gran parte del territorio peruano. Por ejemplo, el padre de José Gamarra proviene de Chiclayo, y su madre de Huancavelica; asimismo, los padres de Walter Jesusi, otro de los integrantes del grupo, son naturales de Yauyos, provincia de Lima; el padre de Arturo Concepción provenía de Ica; el padre de Flor de María Ayala Leonardi de Huanta y su madre del distrito de Concepción.

Mazzotti nos habla de dos “líneas de trabajo verbal”³¹ en los años ochenta. La primera estaría representada, según su conocimiento y análisis de la poesía peruana por Raúl Mendizábal y Eduardo Chirinos, “ligados a la tradición libresca antes que a la vitalista”³², vinculada al camino poético trazado desde la década del 60; y como poetas representativos de la segunda serían los ‘contestarios’ Roger Santiváñez y Domingo de Ramos; éstos últimos, y con ellos los integrantes de Kloaka, herederos y radicalizadores de las

³⁰ Poéticas del flujo, pág. 30.

³¹ De similar opinión, restrictivamente limeña, es el poeta Xavier Echarri, para quien existen “dos opciones: la de “Kloaka”, que me parece más sincera, y la de los versificadores”, entre los últimos estaría Eduardo Chirinos. Cita realizada por de Lima, Paolo en: “La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los ‘tres tristes tigres’ de la Universidad Católica”. op. cit.)

³² Poéticas del flujo, pág. 133. A esta primera línea de trabajo, Rafael Dávila-Franco, desde su testimonio de parte, en “La poesía peruana del 80 o la fractura como poética” (op. cit.) denomina como “síntesis de la tradición anterior” tradición que abarca las dos décadas en conflicto la del 60 y la del 70. Dávila Franco, osadamente afirma que “Kloaka” constituye la ruptura con este “fluir continuo de la tradición poética peruana en lengua castellana”, cuando el lenguaje kloakiano no es más que la lumpenización de aquellas prácticas horazerianas de los setenta; tomemos en cuenta que el mismo Dávila reconoce la relación familiar entre los Kloaka y Hora Zero, llamándolos a éstos como “progenitores simbólicos”. En tal sentido la ruptura no creemos que radique en el lenguaje y la tradición poética, sino, como lo plantean Chavarría y Rosas, en la actitud vitalista con la que algunos de los poetas del ochenta se distancian frente a sus pares del ochenta. Entre el floreo y la acción.

realizaciones de Manuel Morales, Luis Hernández y “Hora Zero”; vale decir, en palabras de Santiváñez, de aquellos impulsores del “idioma que se habla en las calles de Lima después de la medianoche”³³.

Cualquier esquematismo es válido por su carácter didáctico pero aciago cuando se trata de generalizar prácticas discursivas en una realidad social y cultural tan heterogénea como la nuestra, como el mismo libro de Mazzotti lo comprueba aunque no lo explicita³⁴. El ejercicio poético de la agrupación “Para Cantar o Morir”, es tanto heredera de la exploración horaziana, como de la tradición libresca, asimismo es legataria de aquella práctica escritural denostada por la academia por su carácter contratextual³⁵ (la llamarían así, Biondi y Zapata), vale decir, aquella práctica discursiva alentadora del cambio social. Último rasgo que hizo que la crítica, por lo menos una parte de ella vea un ejercicio poético como este con una mirada, sino hostil, restrictivamente displicente; y otro sector crítico apeló a la retórica apologética, entre ésta última, en cierto modo, nos contamos nosotros.

La metodología que hemos empleado en la realización del trabajo de investigación se apoya, explícita e implícitamente, en varios modelos teóricos y críticos formulados en el siglo XX, puesto que cada propuesta teórica implica una perspectiva distinta y complementaria para interpretar y valorar el hecho

³³ Citado por Mazzotti en *Poéticas del flujo*, pág. 134.

³⁴ Léase el primer capítulo de *Poéticas del flujo*: “El flujo con marca étnica” (pág. 37-58) que ofrece una aproximación a la poesía quechua; la misma que difiere y por ende no podría ser encausada en ninguna de las dos líneas “trabajo verbal” de las que nos habla Mazzotti. Preferimos quedarnos con su metafórico “flujo verbal” que con su frágil, nótese el significante “línea de trabajo verbal”, que sólo abarca a la poesía ‘culto’ y en español.

³⁵ Resulta importante la apreciación, que bien se puede extender al grupo “Para Cantar o Morir”, con las observaciones del caso, que hace César Ángeles L. en “22 años del Movimiento Kloaka” (31 mayo 2004. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CAL_Kloaka22.html>); al señalar la contradicción entre la construida y atribuida contraculturalidad al grupo Kloaka, frente al uso, por parte de sus integrantes, de un “código de escritura altamente sofisticado y, en principio, elitista como es en nuestro país la moderna poesía escrita en castellano.”

literario; de ahí que el aspirar a la comprensión integral del texto implique el empleo de una diversidad de perspectivas³⁶.

En el análisis de los rasgos formales y semánticos de los poemas hemos tomado en cuenta los aportes tanto de la retórica clásica como los de la estilística, el estructuralismo, en especial, y los de la semiótica. Para poder situar la obra poética del autor en su contexto de producción y recepción, hemos tenido en consideración la propuesta de la estética de la recepción, así como la de la teoría historicista. Finalmente, en el estudio de la poética de la libertad en el contexto de la violencia hemos teniendo en cuenta los aportes del neomarxismo y en especial los aportes teóricos de la escuela lacaniana. Ya lo advertía Alberto Escobar³⁷, en el “Prefacio” de aquel manual de lectura literaria universitaria que preparó para sus clases sanmarquinas, publicado con el título de La partida inconclusa, en el cual sostenía que son muchas y diferentes las vías para acercarse a las obras literarias; y que finalmente es el lector quien “concluye elaborando su propia estrategia, su personal forma de asediar el texto”³⁸. Creemos haber hallado la nuestra.

Con el ánimo de ofrecer un estudio que sea coherente hemos distribuido el trabajo en tres capítulos. Al primero lo hemos denominando “Un compromiso con la poesía”. En él situamos la poesía y labor poética del grupo “Para Cantar o Morir” como parte, diferenciada, de la experiencia vanguardista posthorazeriana; que, como veremos, tuvo como proyección, fuera de Lima, entre otras agrupaciones al grupo “Hora Zero del Centro”, siendo muchos de

³⁶ Navarro Durán en La mirada al texto. Comentario de Textos literarios (Barcelona: Editorial Ariel S.A. 1995), señala que para abordar textos de naturaleza literaria, y textos en general “no hay un camino único para comentar un texto, habrá que adaptar un método a las características que cada uno de ellos tenga.” pág. 12.

³⁷ Escobar, Alberto La partida inconclusa o la lectura literaria. 1970. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.

³⁸ op. cit. pág. 9.

sus integrantes los forjadores del grupo poético “Para Cantar o Morir”, primera institución poética que quebró la hegemónica presencia del discurso horazeriano y que marcó un derrotero en la literatura de la región Junín de la segunda mitad del siglo XX.

En el segundo capítulo, bajo el título “Una poética en construcción” abordamos el proyecto poético de José Gamarra Ramos, quien bajo el influjo del discurso político marxista de la izquierda peruana y mundial³⁹; así como de las experiencias poéticas que vienen desde los años cincuenta, en especial aquellas gestadas en la vieja y canónica polémica entre poetas puros y poetas sociales, con todas las acciones tráfugas del caso. Experiencias que fueron forjando una tradición en la que prevaleció la búsqueda y anhelo de libertad del poeta por encima de todo, a decir de José Gamarra, “parámetro avizorado”. En el tercer y último capítulo, que hemos titulado: “Un gesto por la libertad”, analizamos la producción poética de José Gamarra en relación a su anhelo de libertad; incidimos en la convivencia y el aprendizaje del yo poético con la poesía, procurando hacer de ella un arma de lucha valiéndose para ello del uso tradicional del lenguaje del color, así como del lenguaje auroral e irradiante en un contexto urbano.

Antes de finalizar quisiera expresar mis agradecimientos a todas aquellas personas que contribuyeron al desarrollo de la presente investigación. Desde su voz viva a Celedonia Ramos, Mauro Gamarra Ramos, Nicolás Matayoshi Matayoshi, Félix Huamán Cabrera, César Gamarra Berrocal, Arturo Concepción Cucho, Pepe Zapata Villar, Eduardo Moisés, Isaac Lindo Vera,

³⁹ Navarro Durán refiere que “El poeta contemporáneo puede convertir su realidad en palabra poética, el yo poético puede ser el yo del poeta, y sus vivencias las de éste. La fusión de ambos, el creador y su voz poética, se realizó en la revolución literaria romántica. A partir de entonces, el texto debe – a ser posible – leerse a partir del conocimiento de la realidad vivida por el poeta.” pág. 17.

Raúl Vila Aguirre, Jorge Manyari Beltrán, Maynor Freyre, Manuel Velásquez Rojas, Raúl Jurado Párraga, Carlos Zúñiga Segura, Jorge Luis Roncal, Nelson Manrique, Martín Fierro Zapata y a Moisés Córdova Márquez. También, agradecer a quienes me dieron la alegría de oír su voz crítica antes de partir a la eternidad; a Flor de María Ayala Leonardi y Antonio Gutarra Arroyo. Y a quienes a través de otros medios modernos de comunicación me dieron la oportunidad de consultar mis dudas: a Feliciano Mejía, Tulio Mora, Apolinario Mayta Inga, Carlos Arroyo Reyes, Juan Reymundo Vega y Juan Gamarra Ramos. Mi agradecimiento especial al asesor de mi trabajo, el Dr. Ricardo González Vigil. Finalmente a mis dos punzantes acicates para seguir viviendo: Patricia y Marcial.

Reconocer asimismo el valioso aporte de instituciones como la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), la Defensoría del Pueblo, las bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la Biblioteca Nacional, de la Universidad Nacional del Centro del Perú por las facilidades que nos dieron para hacer uso de sus ambientes y archivos.

Lima, 04 de diciembre de 2009.

Jorge Yangali

CAPÍTULO 1

UN COMPROMISO CON LA POESÍA

Al revisar la bibliografía que contribuya en nuestra intención de situar la literatura desarrollada en el Valle del Mantaro, en la década del ochenta; siendo más específicos, la poesía hecha por la agrupación “Para Cantar o Morir”, en el ámbito de la poesía peruana en general, no podemos dejar de comentar el estrecho criterio para la labor taxonómica que se hace desde las antologías y los estudios literarios de esta nebulosa que nos convoca y que viene a rotularse como poesía peruana.

Con fines didácticos la literatura peruana ha sido dividida en etapas que tienen su correlato con la historia cultural peruana, un ejemplo de ello lo podemos hallar en la antología realizada por Augusto Salazar Bondy¹, quien divide la poesía peruana en cinco grandes etapas: poesía quechua, poesía de la conquista y la colonia, poesía pre-romántica y romántica, poesía modernista, y poesía contemporánea.

Como se aprecia, la clasificación que nos propone Salazar Bondy, pese plantearnos varios criterios, que se entrecruzan para establecer un panorama

¹ La antología preparada por Sebastián Salazar Bondy se titula Mil años de poesía peruana. (Lima: populibros, [196?]). El título elegido por Salazar Bondy es provocador, pues, de un lado, sugiere la asimilación, por parte de los poetas y académicos, de aquella poesía oral desarrollada previa la llegada de los españoles. Y desde otro ángulo, nos reta, con este título ambicioso, a ser capaces, como él, a encontrar huellas poéticas en aquella tradición históricamente silenciada y que de vez en cuando, uno que otro antropólogo u acucioso crítico literario nos devela. En la “Noticia”, que antecede a su selección, Salazar Bondy muestra su convencimiento que la poesía peruana se caracteriza, desde la llegada del español, por ser una poesía de opuestos que pugnan, se rechazan, se mezclan y se renuevan. Probablemente, Salazar Bondy, tenía en cuenta la gran polémica poética del siglo XX, sostenida en los años cincuenta entre poetas puros y poetas sociales.

histórico de la poesía peruana, el criterio histórico se impone como el preponderante. En detalle los criterios que emplea Salazar Bondy son: el lingüístico (el quechua, que se impone sobre el aymara y las lenguas amazónicas), el histórico (conquista, colonia y contemporánea), el cultural-literario (romántico, modernista).

Para abordar la última etapa, es decir, aquella que Salazar Bondy denomina como contemporánea, las antologías e historias de la poesía peruana, luego de demarcar el modernismo y vanguardismo como los primeros movimientos literarios del siglo XX, han optado por establecer segmentos generacionales, tomando en cuenta, principalmente, propuesta teóricas como las de Azorin, Ortega y Gasset y la de Luis Hernán Ramírez. No obstante y pese a razonadas propuestas, como la de González Vigil², la clasificación por generaciones que se ha impuesto; sobre todo, para clasificar la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX sólo toma en cuenta la sucesión de las décadas: 50, 60, 70, 80 y 90³.

Con todo, la clasificación que provoca conflictos generacionales no es tan inicua, como aquella clasificación; que, si bien, no se plasma explícitamente en los tratados teóricos (prólogos, presentaciones, introducciones, noticias, etc.) de las antologías de la literatura peruana, pero forma parte de los criterios

² González Vigil en Poesía peruana. Antología General. De Vallejo a nuestros días. Tomo III. (Lima: Ediciones Edubanco, 1984) nos ofrece una valiosa disquisición para periodizar la poesía peruana contemporánea en bloques de 15 años; no obstante, se ve tentado en delimitar las generaciones del 60 y 70, en Poesía peruana Siglo XX. Tomos I y II. (Lima: Ediciones Copé, 1999); vale decir en décadas, la primera para diferenciarse de la poesía de la década del cincuenta, y la segunda frente a la poesía de la década del ochenta.

³ Tanto Beltrán Peña, en su Antología de la poesía peruana. Generación del 80. (Lima: Talleres Gráficos de Editorial Imperio, 1990) como, Santiago Risso, en La generación del noventa. (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1990) nos ofrecen suficiente material para seguir con la polémica de establecer las generaciones poéticas por décadas; no obstante, preferimos compartir aquello que González Vigil viene formulando desde la década del ochenta: “En el caso de la poesía peruana, lo que existen son ‘deseos generacionales’ y no verdaderas generaciones que realicen cabalmente su proyecto creador” (1984: 9), para referirnos, en especial, a las aspiraciones poéticas impulsadas desde la década del ochenta.

“teóricos” con los que se establece el canon literario peruano: lo nacional y lo provinciano.

Entendiéndose, en muchas de las antologías que se precian de abarcar lo peruano o lo nacional, bajo parámetros con los que se han venido entendiendo desde el siglo XIX, cuando, Manuel Atanasio Fuentes caracterizaba los distintos fenotipos peruanos a partir de los habitantes limeños:

“En Lima, mejor dicho en el Perú, los hombres tienen las fuerzas: los blancos en los hombros, los negros en la cabeza, los indios en las espaldas; las mujeres: las indias en los pies, las negras en la lengua, y las blancas en los ojos”⁴

El concebir Lima como lo peruano, a llevado, en el mismo siglo XIX, al escritor y político Felipe Pardo y Aliaga, a poner en la voz del personaje principal de su comedia, Una huérfana en Chorrillos,⁵ Jenaro; militar independentista retirado, casado con Tomasa, mujer tarmeña, con quien vive en Tarma, juntamente con sus seis hijos; de ellos, la mayor es una niña, de quien no se dice su nombre pero si se detallan sus limitaciones:

Le falta el aire marcial
propio de la Capital;
y no puede ser gran cosa.
Su madre, infeliz tarmeña,
no puede a esa criatura
inspirarle la cultura

⁴ En Fuentes, Manuel Atanasio. Lima : apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres. Lima: Banco Industrial del Perú. Fondo del Libro, 1988. p. 99.

⁵ Pardo y Aliaga, Felipe. Teatro Completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

que pudiera una limeña.”⁶

Limitaciones provincianas, que como se lee, tiene que ver, exclusivamente, con su ubicación periférica frente a Lima, como centro cultural hegemónico, como Capital, con mayúscula. Percepción que se repite en voces como la del crítico literario José Miguel Oviedo, cuando al comentar las ediciones mimeografiadas de los horazerianos dice que estas se caracterizan por una “presentación gráfica ingenua u torpe [que] sigue identificando a las desamparadas publicaciones de provincia”⁷. O cuando, al referirse a la procedencia provinciana de la mayoría de los horazerianos, dirá que son:

“hijos de los remotos obreros o maestros de oficio provincianos, [que] se habían convertido en universitarios y accedían a los bienes culturales de la capital y aun al ejercicio literario, compitiendo con (o avasallando a) otros jóvenes de clase media limeña, salidos de buenos colegios y con expectativas mucho más abiertas y promisorias”⁸

Oviedo, en el primer estudio que hace de los horazerianos, en Estos 13, no hace otra cosa que reactualizar los rasgos de identidad, que se ha venido construyendo de la “provincia peruana”, desde el siglo XIX, y que de una u otra manera ha continuado, claro que redefiniéndose, a lo largo del siglo XX. Las opiniones de Oviedo, asimismo, expresan la incapacidad que hemos tenido los peruanos para emprender un horizonte cultural de la totalidad de lo peruano, así como la de no haber sido capaces de tender puentes y medios de comunicación entre los distintos centros culturales urbanos que tiene el Perú.

⁶ En Pardo y Aliaga, Felipe. “Una huérfana en Chorrillos” op. cit. (vv. 624-630)

⁷ En Oviedo, José Miguel. Estos 13. Lima: Mosca Azul Editores, 1973. p. 12.

⁸ op. cit. p. 14.

En este punto, como se puede colegir, nos oponemos al criterio de Jesús Cabel, para quien el problema del centralismo es la “falta de formación de otros centros urbanos al interior del país, que significaría acelerar el aspecto económico e industrial”⁹. Pues no es que falten centros urbanos, y como ejemplo de ello tenemos a Puno, Arequipa, Cuzco, Huancayo, Trujillo, Piura, Lambayeque, Iquitos, Pucallpa, entre otros centros de producción¹⁰; sino, falta aquello que Cabel reclamaba de los poetas jóvenes de aquel entonces, - los de los 70 y 80 tanto limeños como provincianos- y que puede extenderse a los estudiosos de la literatura peruana: viajar en actitud de aprendizaje de nuestra realidad e incrementar sus conocimientos con experiencias humanas. Con todo, una virtud que podemos reconocer en Oviedo es la de hacer evidente su posición frente a lo “provinciano”, pues, muchos otros antologadores, historiadores y críticos literarios, simplemente silencian su posición o la ocultan, arrojándole, de vagos valores como los de “calidad” “excelencia” o, peor aún “representatividad”. Entendiendo por representativo, aquello que se da a conocer desde Lima para el mundo¹¹.

⁹ En Cabel, Jesús. Fiesta Prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80. Lima: Ediciones Sagsa, 1986. pág. 16.

¹⁰ Para el caso huancaíno, una prueba de su potencial económico lo encontramos en los datos que nos proporcionara la revista Caretas 993. del 15 de febrero de 1988; en el informe titulado “Junín. El Enigma Huanca”; el mismo que fue elaborado en razón de la propuesta demagógica del gobierno aprista de descentralizar la capital peruana, trasladando la capital de la República a Huancayo; dossier que destaca las bondades de esta región: “Es el tercer distrito electoral en importancia y cuenta con el segundo parque automotor más grande del país [...] En conjunto, la banca del departamento de Junín representa la segunda plaza financiera del país” p. 22.

¹¹ Una vergonzosa antología de la poesía peruana publicada últimamente es la del mexicano Julio Trujillo. Caudal de piedra. Veinte poetas peruanos (1955-1971) (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005) en ella se recoge la producción de 15 poetas nacidos en Lima, dos en Piura, uno en Ica, y dos en España (Barcelona y Zaragoza). Todos ellos con un ámbito de difusión y/o producción circunscrito a Lima por lo que no pasa de ser una notable selección poética limeña. Ominosa tanto por lo ambiciosa como por el método seguido: se nos dice que Carlos Maza, junto a Juan Miguel Marthans, José Güich, Mauricio Medo, Víctor Coral y May Rivas de la Vega se encargaron de “aglutinar autores y textos en torno a esta empresa”, para publicar una antología de la poesía peruana para su difusión en México.

Sin lugar a dudas, constituye un gran reto para todo antologador, que se ufane de seleccionar lo “representativo” de la poesía peruana y titular su antología con tamaño título, quitarse el velo, que cubre nuestro oscuro pasado discriminador, o, por lo menos hacer explícita sus limitaciones y desconocimiento ante el enorme significado territorial, lingüístico y cultural de lo peruano¹².

Una última mirada sobre este asunto que nos parece importante comentar, es el artículo que reproduce los e-mails sostenidos entre Mirko Lauer y Mario Montalbetti, quienes en su ambiciosa pretensión de comentar la nueva poesía peruana post-2000¹³, no pueden eludir el tema de la producción poética en provincias. Aunque, en realidad si lo eluden, Montalbetti opta por el total desdén y la actitud de sumergirse en el mohoso análisis de los nuevos poetas limeños entre los que halla neo-culteranos y neo-puros.

Mirko Lauer, aunque evidencia su desconocimiento, y por ende la necesidad de conocer la poesía de provincia¹⁴, finalmente se ve seducido ante el encanto del “efecto longue” que le propone Montalbetti para analizar la poesía peruana post-2000 y olvida, o mejor dicho niega, el tema de la poesía provinciana.

¹² En *Fiesta Prohibida*, cuyo principal aporte constituye el estudio, que hace el autor, tanto de la poesía de Lima como de las provincias del Perú (aunque, haya obviado la selva), Jesús Cabel propone que “cuando nos [refiramos] a la nueva poesía peruana, debemos abordar el tema en función del país como una integridad de caracteres que, opuestos por naturaleza propia, presentan el común denominador de la peruanidad; es decir, no hablar ya en función de y desde Lima, sino de ese Perú que un gran sector desconoce y que, consecuentemente, niega o soslaya los valores de los más diversos lugares del país” pág. 13. Denunciando que, lamentablemente “se ha pretendido, y en cierta forma se ha logrado silenciar la actitud y el trabajo paciente, aunque no disciplinado ni planificado por lo general, de los poetas del interior.” Ibidem.

¹³ En Mirko Lauer y Mario Montalbetti. “Post-2000. Nueva poesía peruana” *Hueso número* 45 (Lima, 2004): págs. 69-90.

¹⁴ Mirko Lauer, con tal de no perder de perspectiva la razón social del título de su artículo, declara su falta de exploración en “la desaparición, ante mis ojos, de la presión de jóvenes poetizando desde la provincia que hubo en otros decenios. No es que no estén, estoy seguro que están, pero creo que ya no hacen hincapié en el aspecto geográfico de su identidad” pág. 72. Ofreciéndonos así, un juego retórico post modernista que maquilla su ignorancia.

El presente trabajo de investigación, por la procedencia del poeta que venimos estudiando, está marcado por su carácter “provinciano” o “regional”¹⁵; que es así como hoy se denomina a los estudios que no abordan autores canonizados en la “metrópoli” peruana. En tal sentido, la tarea que tenemos que emprender, en el presente capítulo, es doble, ya que de un lado, tenemos que trazar la historia de la poesía peruana y; de otro lado encontrar, dentro de ella, las huellas de la poesía de Junín, o cuanto menos la del Valle del Mantaro, y si no encontramos dichas marcas, realizar las incrustaciones que sean necesarias.

1.1. La poesía del Valle del Mantaro en la poesía peruana

Antes de la década del 50, del siglo XX, la poesía, o mejor dicho, algunos poetas de Junín han sido incluidos entre quienes contribuyeron a sentar las bases de la poesía peruana moderna¹⁶. Entre muchos otros, tenemos a José Gálvez Barrenechea, Juan Parra del Riego, Julián Petrovick (Oscar Bolaños), Serafín Delmar (Reynaldo Bolaños), Federico Bolaños y José Varallanos. De todos ellos el más estudiado y valorado por sus aportes estilísticos es, sin duda, Juan Parra del Riego.

En las líneas que siguen hacemos una revisión histórica de la poesía peruana, a partir de lo que la crítica ha llamado como la generación del cincuenta. La

¹⁵ Sobre la categoría de lo regional; un valioso acercamiento por el aprovechamiento del carácter político con que se ha manejado durante los últimos años dicha categoría, vienen ha ser las discusiones de los escritores del norte peruano, como Juan Morillo, Macedonio Villazán, Marcos Yauri Montero y últimamente Ricardo Ayllón quien en “Validez de las literaturas regionales. El caso de Chimbote” en Gremio de escritores del Perú. El otro margen. La literatura peruana: una visión desde adentro. Ponencias VI Encuentro Nacional de Escritores Manuel Baquerizo Baldeón, Lima 2007. Lima: Arteidea Editores EIRL, 2008. págs. 159-163. sostiene que la existencia de las literaturas regionales sirven de “contrapeso del centralismo”; no obstante, como ya dijimos, debido al proceso descentralizador impulsado en el plano político se requiere, en palabras de Ayllón, “comenzar un proceso mental más que un asunto político”.

¹⁶ Ricardo González Vigil sostiene que la poesía moderna, en el Perú “empezó a incubarse en el periodo modernista y maduró recién en el clima vanguardista” (1984: 2)

poesía peruana, o quizá sería mejor decir la literatura toda, de los años ochenta; ha sido capaz de asimilar las propuestas poéticas difundidas en los años que la antecedieron, principalmente la desplegada desde los años 50; años en los que los poetas y narradores debatían ardientemente sobre el compromiso del escritor con la tarea de impulsar las luchas por una serie de reivindicaciones sociales consideradas como justas y, sobre todo, tendientes a un proyecto universal: la revolución socialista¹⁷.

Pero, la lucha desde la poesía siempre ha demandado una cuota de sangre. Como en los casos de Javier Heraud, Edgardo Tello, José Gamarra Ramos, Juan Ramírez Ruiz, Carlos Oliva, Javier Huamán Ramos, entre otros muchos poetas canonizados por la historiografía literaria y otros que aún no lo han sido y quizá nunca lo sean. Poetas que vienen pagando su compromiso con el silencio y el más velado anonimato.

Si bien, aquella literatura rotulada, en los años cincuenta, como “social”, puede ser rastreada en la literatura peruana, desde aquellas nuestras primeras manifestaciones discursivas difundidas durante las luchas por la independencia; y más cercanamente hablando, en aquellas tres primeras décadas del siglo XX signadas por la irrupción del vanguardismo peruano. Es en ésta última etapa, en la que se forja la poesía, de quienes la crítica e historiografía literaria, considera como pilares de la producción poética moderna¹⁸, la misma que se proyectará en los poetas que vendrán después;

¹⁷ César Toro Montalvo en Poesía Peruana Contemporánea. Antología Crítica. (Lima: Universidad Inca Garcilazo de la Vega, 2002), cita a Manuel Scorza, quien en el prólogo a su antología Poesía Contemporánea del Perú (Lima: Casa de la Cultura-Editorial Universitaria, 1963), decía: “la generación del cincuenta sucede cronológicamente a la generación del treinta... esta generación ve dibujarse los rostros de Lumumba, Fidel Castro, la sonrisa de Marilyn Monroe y los primeros cohetes espaciales. Es la generación que escucha la voz “comprometida” de Sartre y Camus...” (2002: 36)

¹⁸ Véanse, por ejemplo, la antología preparada por Alberto Escobar Antología de la Poesía Peruana. Tomos I y II (Lima: Peisa, 1973) en la que se propone “que [en lo que] va de 1911 a 1922 se define el proceso de nuestra poesía. Es decir a partir de Simbólicas (1911) de Eguren y Trilce (1922) de Vallejo

vale decir, la poesía de José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Oquendo de Amat.

Nuestro propósito pretende ser más comprimido en el tiempo, toda vez que consideramos que la poesía que se inicia en los años 50 o en el 45, como plantean otros críticos, resulta ser capital para entender no sólo la poesía que se va a gestar en los años ochenta, sino, y aquí lo decimos con cierta reserva, pues podríamos pecar de generalizadores, del conjunto discursivo de la segunda mitad del siglo XX. Década en la que la “nómina impresionante” a la que aludía Julio Trujillo, en su antología de la poesía peruana última, se verá incrementada decadicamente, empleando un título de los poemas de José Gamarra.

Un fenómeno histórico mundial que atraviesa la segunda mitad del siglo XX, y que de alguna manera ha venido a configurar los discursos políticos y estéticos de ésta época, viene a ser la llamada “Guerra fría”, la cual definitivamente tiene su fin con la caída del Muro de Berlín (1989) y el colapso de la Unión Soviética en 1991. Periodo en el que los dos metarelatos – marxismo y psicoanálisis – se han ido cuestionando, redefiniendo y adecuando al compás del devenir histórico: se han descolonizado los países asiáticos, africanos y del Pacífico, se produjeron la revolución china y cubana, asimismo y poderío imperial norteamericano se afianzó en lo geopolítico, económico, lingüístico y académico.

empieza la literatura peruana contemporánea del Perú.” pág. 11. Nombres a los que añadiré la de Martín Adán. Ricardo Silva-Santisteban, en su Antología general de la poesía peruana (Lima: Biblioteca Básica Peruana, Biblioteca Nacional del Perú, 1994), nos dice que con “las obras de Eguren y Vallejo comienza la tradición poética peruana contemporánea” pág. 33. Toro Montalvo propone la tetralogía Eguren, Vallejo y Adán y Oquendo de Amat “quienes definen de una vez por todas, el territorio de la poesía peruana contemporánea.” pág. 30. González Vigil considera como fundadores de nuestra poesía peruana a Eguren, Vallejo, Adán, Oquendo de Amat, Moro y Westphalen. El mexicano Julio Trujillo habla de una “una nómina impresionante” pág. 10. en la que incluye a Vallejo, Eguren, Adán, Sologuren, Belli, Cisneros, Hinostroza, Varela, Eielson, Moro, Salazar Bondy, Watanabe, Arguedas, Westphalen, Ortega, De Syzlo.

El Perú no ha sido ajeno a esta etapa histórica, lo cual se evidencia en un conjunto de posturas asumidas por políticos e intelectuales, entre estos, irremediablemente se encuentran los literatos, quienes se ubicaron según su situación económica o su posición ideológica en dos bandos mundialmente confrontados y simbólicamente simplificados: la derecha y la izquierda (los centristas se fortalecerán en los noventa). No obstante, la postura que tuvo mayores fracturas en su interior fue la izquierda. En el Informe final, de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se puede ver una larga lista de la variedad de posturas políticas, según la radicalidad en su interpretación de la realidad socioeconómica, al interior de la izquierda que terminaron por fragmentarla hasta casi desaparecerla.

Es en este gran espectro histórico y político que quisiéramos tender puentes, aunque mejor sería una asfaltada avenida, entre la poesía peruana que se inicia en los años cincuenta y recorre casi toda la segunda mitad del siglo XX (1945-1992).¹⁹

Un primer puente entre la poesía del ochenta y la propuesta poética del 50, indudablemente está demarcado en el debate²⁰ sostenido entre “poetas

¹⁹ Compartimos con González Vigil, aunque no coincidimos en fechas, que la década del 90 representa una “enorme fractura ideológica desencantada por la caída del orbe soviético y el desprestigio de los socialismos, así como la recepción prestada a conceptos tan discutibles como los de ‘Postmodernidad’, ‘Generación X’, ‘Globalización’” (Tomo II: 30). Decimos que no coincidimos en fechas, puesto que González Vigil considera que la “vuelta al orden” después de la lección neovanguardista del 70 abarca de 1975 a 1989, teniendo en cuenta su análisis generacional cada quince años. En nuestro caso consignaríamos el año de 1992 como el año de quiebre para el devenir político, económico y cultural del Perú, toda vez que coincide con tres sucesos históricos: fin de la Guerra fría, captura del líder senderista Abimael Guzmán, e inicio de la última dictadura civil peruana del siglo XX. El mismo año, 1992, como reseña Peña Beltrán en Antología de la poesía peruana. Generación del 70. (Lima: Editorial San Marcos, [1995]), es sugerido por Eduardo Rada, para hablar de una Generación del 92, asociando la fecha al encuentro europeo y americano. En fin, toda fecha es controvertible.

²⁰ Según Marco Martos en “Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50. Algunos poetas del Perú” (Documentos de literatura 1 (Lima: 1993): págs. 7-24) sostiene que la polémica entre poetas puros y poetas sociales nos es más que “una leyenda, falsa” (pág. 10); leyenda que según Martos no pasó de ser una polémica entre el poeta Romualdo y los críticos José Miguel Oviedo y Mario Vargas Llosa. Martos individualiza y personaliza así la polémica poética peruana más importante del siglo XX. Habría que tomar en cuenta las antologías y manifiestos de esos años para desvirtuar esta afirmación,

sociales” y “poetas puros”; En tal sentido muchos de los poetas (téngase en cuenta que no decimos sea la totalidad) de nuestra década en estudio, los ochenta, no obviaron el tema social en su escritura; y en algunos casos, como el de José Gamarra, hicieron del tema social su principal preocupación. Si bien la categoría de lo social es muy genérico, no obstante, entendemos por el tema de lo social a aquellas prácticas discursivas que evidencian taxativamente el conjunto de relaciones sociales y políticas (desde denuncias y enfrentamientos hasta pactos, pasando por acciones reivindicatorias) en un proceso de negociación de cuotas de poder entre aquellos que tienen bajo su dominio y hegemonía los medios de producción en general; vale decir, producción económica, de conocimientos y por supuesto de discursos; contra (también puede leerse en forma inversa) aquellos sujetos que se encuentran bajo dominio, quienes generalmente resultan representados²¹ por quienes han podido alcanzar (frecuentemente, por méritos propios) y adquirir los medios simbólicos para participar activamente en dichas relaciones sociales de negociación.

Si bien la antología Poesía proletaria del Perú (1930-1976), preparada por Víctor Mazzi, fue publicada recién en 1976, habría de repararse en la fecha en la que el autor, junto a Leoncio Bueno, Eliseo García, José Guerra y Carlos Loayza, fundan el Grupo Intelectual Primero de Mayo el 7 de julio de 1956, aglutinando alrededor del grupo a un conjunto de poetas, narradores, ensayista, pintores; muchos de ellos desempeñando diversos oficios y

como, por ejemplo, cuando Rose en la “Nota preliminar” de Poesía revolucionaria americana Tomos I y II. (Lima: Editorial Tierra Nueva, 1959) nos dice que “Los poetas llamados ‘sociales’, o ‘revolucionarios’, ya no son unos cuantos ‘raros’ diseminados en rebeldía” (pág. 8).

²¹ En la acepción política del término, que en el alemán tiene su par en la palabra ‘vertreten’, vocablo reconstruido por Gayatri Spivak en “Can the Subaltern Speak?” (Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. Marxism and the Interpretation of Cultures. Urbana: University of Illinois Press, 1988) a partir del uso que Marx hace tanto de dicha palabra como de ‘darstellen’, los cuales en la lengua española son traducidos unívocamente, como, ‘representación’.

profesiones, como la de ser “trabajadores de la enseñanza”, albañiles, trabajadores fabriles, dirigentes sindicales, etc. Logrando editar, a la fecha de la publicación de la Antología de Mazzi, 8 cuadernos literarios: Prólogo del Alba (1957), Nacimiento del Canto (1957), Cuaderno de Mayo (1958), Esa Voz... (1961), Perú, es tu Hora (1964), Las montañas de Marzo (1965), Sinfonía Candente (1967), Columna de Luz (1970), Y la revista poética Canto y Señá (1975).

La antología de Mazzi es relevante, puesto que constituye una evidencia textual de un discurso que proviene de voces surgidas lejos del ámbito académico convencional: la universidad. Mejor dicho, teniendo en cuenta el principal polo de producción literaria de la década del cincuenta, la Universidad Mayor de San Marcos. En los estudios sobre la poesía del setenta se pone especial énfasis tanto en el origen provinciano de la mayoría de sus representantes como en el hecho de no estar vinculados a la Universidad de San Marcos. Recuérdese en tal sentido la importancia de este grupo que supo expresarse desde los márgenes de la sociedad limeña, en los años cincuenta²².

Nuestro propósito de mencionar la antología de Mazzi en nuestro trabajo tiene que ver con el hecho que muchos de los que integraron el Grupo Intelectual Primero de Mayo, fueron, como dijimos, de provincia, específicamente y de acuerdo a nuestro interés, muchos de ellos provinieron de algunas provincias del departamento de Junín, como el narrador Julián Huanay, de Jauja; los poetas José Guerra Peñaloza, de Huancayo; Gamaniel Blanco y Víctor Mazzi

²² Si bien en los años setenta el grupo siguió activo y sumando simpatizantes (Artidoro Velapatiño, Martín Parodi, Alberto Alarcón, Teodosio Olarte, entre otros), creemos fue un desliz, de parte de Beltrán Peña, el considerarlos como representativos de la Generación del 70.

Trujillo, de Morococha (Yauli), Augusto Mateu Cueva, Víctor Ladera Prieto y Algemiro Pérez Contreras, de Jauja.

De entre los poetas provenientes de las canteras de Primero de Mayo destacan las voces de Víctor Mazzi Trujillo, Víctor Ladera Prieto y Algemiro Pérez Contreras. De acuerdo a Córdova Rosas, los dos primeros se caracterizan por el “verbo reivindicador”, mientras que la de Algemiro Pérez, junto a la de otros poetas tanto del cincuenta como del sesenta, entre los que tenemos a Armando Castilla, Ruperto Macha Velasco, Gerardo Garcíarosasales y Ricardo Sotomayor “prefieren el tono amoroso, delicado e intimista”²³.

Tanto para Manuel Baquerizo como para Chavarría y Rosas la labor poética de Algemiro Pérez renovó, en los últimos años de la década del cincuenta, la poesía de Junín, que pasó de ser una expresión populista, costumbrista, de la tierra; cholista en buena cuenta, a adquirir un grado intensamente subjetivo; transparentando un aprendizaje recibido en sus años de formación para el ejercicio docente en la Escuela Normal Superior de Chosica, donde tuvo como profesores a Manuel Moreno Jimeno, Luis Jaime Cisneros, Javier Sologuren y Washington Delgado; quienes supieron inocularle el gusto por la palabra exacta e íntima. Su contribución con las letras de Junín lo han hecho merecedor de muchos estudios²⁴, además de la constante difusión de sus poemas y proyectos a través de revistas locales²⁵; aunque a la fecha está pendiente la edición total del sus poemas.

²³ En Córdova Rosas, Isabel. Literatura de Junín. Mitología Andina, Literatura Oral, Narrativa, Poesía, Ensayo, Teatro. Huancayo: Editorial ISASA, 2000. pág. 28.

²⁴ La monografía preparada por Ybazeta Cabello, René “Negativas para un estudio de la vida y obra de Algemiro Pérez Contreras. Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1971. El artículo preparado por Manuel J. Baquerizo: “La nueva poesía de Junín. Algemiro Pérez Contreras: El amor y su expresión poética” en Metáfora Huancayo 1. 1. Huancayo, Abril-Mayo 1991. Son uno cuantos ejemplos

²⁵ Su poemario inédito Andinelas fue publicado parcialmente en Mundo Andino 1. 1. Huancayo, noviembre de 1982; y en Kamaq Maki 1.1. Huancayo: enero-marzo, 1988. En 1997 un notable grupo de

De otro lado, y a la luz de la polémica sostenida, otro puente que tendemos entre la práctica poética del cincuenta y la del ochenta, esta comprendido por el reto de los llamados “poetas puros”: la lucha con el lenguaje. Resulta por demás significativo, pues que los jóvenes poetas de las generaciones posteriores se vean insuflados por sus maestros del cincuenta y tengan presente que la lucha sostenida con la realidad social implica la lucha, que se gesta al interior del mismo poeta, en su relación directa con el lenguaje, el cual constituye su principal medio para darle forma, sonora y visual, a su mundo interior que procura exteriorizarse.²⁶

No obstante, debemos tener en cuenta que ambas posturas, en su momento fueron articuladas e integradas por los mismos contendores de una u otra postura, como nos lo demuestran los estudios de Jorge Cornejo Polar y Camilo Fernández Cozman, entre otros.

Cornejo Polar al recapitular la poesía de Gonzalo Rose, escrita luego de su retorno al Perú, después del exilio sufrido dice: “Cuando Gonzalo Rose escribe Retorno a mi cuarto [...] La primera constatación se impone: estos poemas son diferentes a los que conforman La luz armada y Cantos desde lejos, [...] el círculo de éste primer peregrinaje se ha cerrado”²⁷. El círculo al que se refiere Cornejo es aquel que reunía la poesía “social” de Rose; quien vira hacia la

intelectuales valle mantarinos, dirigidos por Lilia Figueroa Manyari, publicó el primer número de la revista Honda Tierra II Época. Con el mismo título, en 1957, al lado de Jaime Galarza Alcántara; Algemiro Pérez publicó un cuaderno poético en el que difundió, en el Valle del Mantaro la poesía de sus maestros, así como la de los integrantes del grupo Primero de mayo. El mismo año, 1957, publicó otro cuaderno poético bajo el título Formas de la Voz, que le sirviera para difundir la poesía de un nutrido grupo de escritores jaujinos en la capital del Perú.

²⁶ En su Antología General de la Poesía Peruana, Ricardo Silva-Santisteban recorre la poesía peruana desde la poesía prehispánica hasta la poesía de los integrantes de la generación del 50, lo cual le lleva a afirmar que la “La creación poética es el resultado de la confrontación de la energía potencial del creador y la forma verbal heredada. Todo acto de creación debe disipar, de las consecuencias de este choque, los perfiles que moldean su originalidad” (pág. 27)

²⁷ Jorge Cornejo Polar en “La poesía de Juan Gonzalo Rose” Estudios de literatura peruana. Lima: Universidad de Lima y Banco Central de Reserva, 1998. págs. 295-315.

búsqueda de una poesía en la que el lenguaje pasa a ocupar el primer plano.

Sobre el ejercicio poético de Washington Delgado; Fernández Cozman apunta:

“La conciencia crítica lo lleva al abordaje de temas políticos sin descuidar el plano formal del poema.”²⁸

Habría que traer a colación lo señalado por Chavarría y Rosas, respecto a la poesía de Algemiro Pérez²⁹, para quienes en el vate jaujino logran madurar dos espiritualidades: Estas serían, según nuestro punto de vista, la recibida en las aulas de la Escuela Normal de Chosica, de parte de sus maestros como el poeta Washington Delgado; y, de otro lado, la propuesta de poesía proletaria y comprometida asimilada en el grupo Primero de Mayo. Manuel Baquerizo aclararía que la relación con este grupo fue más por amistad con su fundador, Víctor Maíz, que por “cualquier otro motivo”. Baquerizo consideraba más bien, como forjadores de la espiritualidad del poeta la ofrecida por la prédica de la poesía comprometida difundida por Romualdo, Valcárcel y Rose de un lado y el “temperamento más refinado y esteticista” de círculos académicos limeños dirigidos por Eielson, Sologuren, Salazar Bondy, de quienes Algemiro se ha nutrido doblemente. Empero, “la maduración de ambas espiritualidades es truncada con su temprana desaparición”³⁰.

En tal sentido, podemos afirmar que son los mismos poetas de la generación del cincuenta quienes llegan a sus sucedáneos del sesenta la fusión de sus dos

²⁸ Fernández Cozman, Camilo en su ensayo “La poesía de Washington Delgado. Una aproximación a Para vivir mañana” en La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005. págs. 96-104.

²⁹ Una “herencia” nefasta, que el destino se ha encargado de marcar en la poesía de Junín, es la de truncar lo que Chavarría y Rosas denominan como “maduración de espiritualidades”. Ejemplos trunco fueron los poetas Algemiro Pérez Contreras, fallecido a los veintiséis años en julio de 1960, José Gamarra Ramos, desaparecido a sus veintinueve años en 1989. Y, Javier Huamán Ramos, asesinado a sus 26 años en Febrero de 1997.

³⁰ Chavarría Muñoz, Alberto y Rosas Domínguez, Javier. “La poética de José Gamarra Ramos”. Ensayo de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1998. pág. 30.

principales preocupaciones: la temática social y la lucha con el lenguaje, lo cual le permite afirmar a Toro Montalvo que el ejercicio poético de los vates de la generación del 60 se dio en medio de un “feliz matrimonio [entre] poesía pura V.S. poesía social”³¹

Esta preocupación de luchar con el lenguaje, buscando la voz original y total, va a verse enriquecida en la poesía del 60, cuando los poetas asimilen las lecciones y trayectorias, principalmente de los poetas anglosajones.

Incorporando el lenguaje coloquial en sus propuestas poéticas, vinculando, y de esta manera enriqueciendo, la lengua española (generalmente, la lengua madre de los poetas del 60) con las voces provenientes de otras regiones geolingüísticas, en especial del inglés.

Sin embargo, esta interrelación sociocultural dada a través del idioma, no sólo incorpora voces idiomáticas; sino también, referentes culturales de los países en los que se hablan dichos idiomas. Ahí tenemos, por ejemplo, la poesía de Antonio Cisneros. Restrinjo la amplitud del término lenguaje a idioma, toda vez, que la incorporación, en la poesía, de signos de otros lenguajes como el pictórico, el musical, matemático, etc.; se dará profusamente en los setenta con la práctica del poema visual y la “poesía integral”, denominación teórica horazariana para calificar sus experimentos poéticos.

La innovación en el lenguaje poético peruano, de la segunda mitad del siglo XX, de acuerdo a González Vigil, constituye un aporte del trío “Cisneros-Hinostroza-Hernández”³², criterio que también es compartido por Toro Montalvo. Innovación que consistió principalmente, como dijimos, en la práctica experimental de poéticas anglosajonas que serán replanteadas o radicalizadas

³¹ op. cit. (2002: 37)

³² op. cit. (Tomo II: 26)

por los poetas del setenta, en especial por los miembros de la agrupación poética “Hora Zero”.

Pese a la enorme importancia dada al lenguaje en los años 60, no quiere decir que se haya desestimado y dejado la otra línea temática, que nos interesa, vale decir la temática social. Prueba de que también tuvo sus continuadores y representantes; lo tenemos en la figura mítica del sesenta: Javier Heraud. Pero, no es el único, como lo demuestra Toro Montalvo al diferenciar tres vertientes seguidas por los poetas del 60³³: aquella que esta ligada a la practica poética anglosajona, la poesía lírica no experimental en la que Marco Martos y Juan Ojeda serían las voces más representativas; y la poesía que “celebra el canto amoroso, la entrega ideológica de sus vidas³⁴”, vertiente en la que se suman a Heraud: César Calvo, Arturo Corcuera, Livio Gómez y Edgardo Tello. Cabe notarse la equilibrada presencia provinciana en ésta última vertiente, que será muchísimo más evidente en los años finales del sesenta e iniciales del setenta con el surgimiento de grupos poéticos limeños, como “Gleba”, “Estación Reunida”, “Hora Zero”, el “Movimiento de Poetas Mágicos del Perú”, entre otros³⁵, y a los que habría que sumarse las agrupaciones forjadas en las

³³ op. cit. (2002: 38)

³⁴ Hugo Neira en el “Prólogo a la tercera edición” de la antología de Alfonso Molina. Antología de la Poesía Revolucionaria del Perú. (3ra ed. Lima: Ediciones América Latina, 1966), establece una diferencia entre la poesía social de los años cincuenta y la del sesenta, señalando que la de esta última década debe de calificarse como “revolucionaria”, toda vez que para Neira la “Poesía revolucionaria, no sólo social. Todo está en tela de juicio. Lo hemos dicho: incluso la propia poesía” pág. 14.

³⁵ Ricardo Falla en Fondo de fuego. La generación del 70. (Lima: Ediciones poesía. Editorial e Imprenta Desa S. A., 1990), subdivide la “generación poética del 70” en dos promociones, una primera que se gesta entre 1965 y 1968 y se extiende hasta 1973. Y una segunda, que ya no es registrada por Falla, que abarcaría de 1973 hasta los años finales de dicha década. En esta primera promoción de poetas del setenta se habrían gestado los siguientes grupos poéticos limeños: Gleba, Cínico, Antara, Páramo, Nueva Humanidad, Estación Reunida y Hora Zero. Agrupaciones en las que Falla de alguna u otra manera ha contribuido. Toro Montalvo, en la misma intención de registrar sus propios orígenes poéticos, nos habla de otras dos agrupaciones poéticas surgidas en esta primera promoción: Cirle y el Movimiento de Poetas Mágicos del Perú. En esta última agrupación cabe registrarse la participación del poeta jaujino Roger Contreras Huatuco, director de la revista Girángora en la que se planteaba “una poesía de carácter cinético, la cual debería ser visual, sonoro y concreto” (Cabel: 113). De acuerdo a José Beltrán Peña, en su antología sobre la generación del 70, “Xauxal, Artes y Letras” constituye junto al “Movimiento de

mismas provincias, como es el caso del grupo “Xauxal, Artes y Letras”, en Junín.

Jesús Cabel reseña la formación, en 1966, del grupo Xauxal/artes y letras quienes, de acuerdo a Cabel “tienen a la poesía como actividad principal a través de la cual buscarán penetrar y rescatar su identidad cultural”³⁶. Las dos principales figuras de esta agrupación son Martín Fierro Zapata (1943) y Gerardo García Rosales (1944)³⁷. Se sumaran, al grupo, el pintor Hugo Orellana Bonilla; el poeta Sergio Castillo Falconí, quien también fue parte del “Movimiento de Poetas Mágicos del Perú”, logrando participar en el proyecto musical “Tiawuanaku 2000”, al lado de Omar Aramayo, Manongo Mujica y Toro Montalvo. Otros integrantes de “Xauxal” fueron Dimas Fernández Barrantes, Ovidio Salinas, Darío Nuñez, y Carlos Peña.

Del mismo modo, Cabel da cuenta del cuaderno de poesía Nadie (1968), proyecto dirigido por el pintor y poeta Florencio Sánchez Rivera, en el que participaron en su fundación el narrador Carlos Villanes Cairo y el poeta Ruperto Macha Velasco. Todos ellos en estrecho vínculo académico con la jovencísima Universidad Nacional del Centro del Perú³⁸ importante.

Poetas Mágicos del Perú”, “La Sagrada Familia”, “Línea Eter”, “Hora Zero” y “Gleba Literaria” uno de los principales grupos poéticos de esta generación.

³⁶ op. cit. pág. 110.

³⁷ De acuerdo a la poeta Gloria Mendoza Borda, en los años sesenta surgió, en Puno, una de las principales agrupaciones poéticas de la que García Rosales, y ella misma, fueron parte: Promoción Intelectual Carlos Oquendo de Amat (PICOA). Siendo otros de sus integrantes José Luis Ayala, Omar Aramayo, entre otros. El empleo del nombre de Oquendo de Amat, como lo aclara Mendoza Borda, no se debe tan sólo a la procedencia del autor de 5 metro de poemas, Puno, “sino a la admiración y preferencia de su estilo y porque no también de su militancia política” pág. 8 (Léase el reporte que hace Gloria Mendoza Borda del quehacer cultural de puno al suplemento cultural Crónica Cultural del 30 de agosto de 1981). Nosotros creemos que la elección fue trascendente, pues la poesía de Oquendo de Amat constituyó el modelo poético no sólo de los integrantes de PICOA, sino también de los Poetas Mágicos del Perú, y muchos otros poetas insulares. Y resulta, aunque lo desdeñe Mendoza Borda, más significativa aún, la procedencia provinciana de Oquendo de Amat, pues, para los años 60, el ícono de poeta y guerrillero era el capitalino Javier Heraud. Sin duda los de PICOA hallaron en Oquendo de Amat, un referente local de aquello que era el espíritu poético de la época.

³⁸ Empleando el vocablo que emplea Juan Alberto Osorio, para caracterizar la labor poética de los primeros años de la reapertura de la Universidad Nacional de Huamanga, bien puede considerarse la

Tanto Ricardo Falla, Toro Montalvo, González Vigil, Sonia Luz Carrillo y Tulio Mora, en su condición tanto de críticos como de poetas participes directos de su tiempo, remarcan la importancia del grupo “Hora Zero” en el devenir poético peruano. Importancia que adquiere no sólo por ser un grupo de ancha base social, empleando términos partidistas, sino también por haber sido capaces de asimilar el legado poético de sus antecesores y proyectado una poética que se extenderá³⁹ hasta entrados los años noventa, a través de agrupaciones como “Kloaka”, “Neón” y “Noble Caterva”; constituyéndose así, en el primer y único grupo poético de proyección nacional tanto temporal como espacialmente⁴⁰.

Pero, tal como Oviedo en Estos 13 y Falla en Fondo de fuego, nos demuestran “Hora Zero” no fue un producto del azar poético peruano, sino el resultado y confluencia de varios factores, como la creación de nuevas universidades estatales tanto en la misma capital como en las provincias en los años 60⁴¹.

poesía de los integrantes de Nadie, como el embrión de aquella voz, forjada al interior del claustro universitario regional, que iría a emerger; experimental, corrosiva y comprometida, a finales de los setenta con “Para Cantar o Morir”. (Léase Alberto Osorio, Juan. “La Universidad de Ayacucho y la literatura” Crónica Cultural 2. 98. Lima: La Crónica, 7 de julio de 1982). Vale aclarar que la apreciación de Osorio se debe a la aparición de la antología de poesía ayacuchana realizada por la Federación Universitaria, en 1965, en la que se recogen poemas, entre otros, de Osmán Morote Barrionuevo.

³⁹ Mora en “Alabanza del desorden. La Poesía peruana del siglo XX” Revista hispanoamericana de literatura, 4 (Lima, 2003): págs. 15-20. al referirse sobre la poesía de Domingo de Ramos (integrante de Kloaka) dirá que “radicaliza el tono de Hora Zero” y que este también “será el tono de los grupos Neón y Noble Katerva”

⁴⁰ Tómese en cuenta la procedencia geopolítica de sus integrantes que por primera vez alcanza la tan manida clasificación tripartita peruana: costa (Pimentel), sierra (Mora) y selva (Najar). Así como la otra tripolaridad: sur (Feliciano Mejía), centro (Ángel Garrido) y norte peruano (Ramírez Ruiz). Oviedo dirá sobre la procedencia de los integrantes de Hora Zero: “poetas provenientes de zonas bien dispersas y oscuras de la sierra, aun de la región selvática...” pág. 11.

⁴¹ Durante las décadas del cincuenta y sesenta e inicios del setenta se fundan la mayoría de las universidades tanto en Lima como en provincias descentralizando así el conocimiento y producción cultural. En Lima se fundan la Universidad Nacional de Ingeniería (1955) y la Universidad Nacional Agraria La Molina (1960), en provincias la primera en fundarse, en esos años, es la Universidad Nacional de San Luis Gonzaga de Ica (1955), por esos años se autoriza también el refuncionamiento de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho (1957). En 1959 se otorga la autorización para el funcionamiento de la Universidad Comunal del Centro, ubicada en Huancayo, con filiales en Lima, Huacho, Pasco y Huanuco. En la visión de Falla fue una “Universidad bajo la hegemonía del Partido Aprista, en recia confrontación con las tendencias de izquierda marxista” pág. 58. En los primeros años de la década del sesenta (1962) la Universidad Comunal fue estatizada por gestión del APRA, y a inicios del primer belaundismo, las filiales adquirieron su independencia. De esta manera

Principalmente me refiero, para el caso horazeriano, a la Universidad Nacional Federico Villarreal, y la Universidad Nacional de Educación “La Cantuta”. En el caso huancaíno, habrá que esperarse hasta 1979, para ver surgir en el seno de la Universidad Nacional del Centro del Perú una propuesta poética coherente, bullente e igualmente “urgente” a través de “Para Cantar o Morir”.

Oviedo para referirse al fin de la hegemonía poética sanmarquina, en los años setenta, dirá: “por primera vez en la historia de la literatura peruana la cuatricentaria Universidad dejó de ser el centro expansivo de la renovación poética”⁴². Aunque en unas líneas anteriores Oviedo señalaba que ya en los sesenta, San Marcos compartía su posición preeminente con la Universidad Católica, universidad cuya importancia y dominio en el campo de las letras peruanas crecerá en los años ochenta debido a su apertura a la pluralidad y heterogeneidad de la producción cultural peruana.

El otro factor que permitió hacer de “Hora Zero” el punto de quiebre en la poesía peruana es el arribo de varios intelectuales provincianos, forjados principalmente en San Marcos, en ciertos sectores, que podríamos considerar como claves para la promoción poética, como es el caso del piurano Manuel

surgieron las Universidades Nacionales: del Centro (Huancayo), Federico Villarreal (Lima, 1963), Hermilio Valdizán (Huanuco, 1964), Daniel Alcides Carrión (Pasco, 1965), José Faustino Sánchez Carrión (Huacho, 1968). En la década del sesenta se fundan, también las universidades nacionales de Educación – La Cantuta (1965), de la Amazonia Peruana (Iquitos, 1961), del Altiplano (Puno, 1961), de Piura (1961), de Cajamarca (1962), Agraria de la Selva (Tingo María, 1964), del Callao (1966), Pedro Ruiz Gallo (Lambayeque, 1970), Jorge Basadre Grohmann (Tacna, 1970). Asimismo se fundan en Lima un grupo de universidades privadas; las que a partir de los años setenta se constituirán en espacios laborales de la mayoría de literatos peruanos: del Pacífico (1962), de Lima (1962) San Martín de Porres (1962), Femenina del Sagrado Corazón (1962), Inca Garcilazo de la Vega (1964), y Ricardo Palma (1969). Aclaramos que las fechas consignadas corresponden a los años en los que el congreso autoriza la creación de dichas universidades, no obstante, estas venían funcionando con algunos años de anterioridad como en el caso de la Universidad Pedro Ruiz Gallo, de Lambayeque que funcionaba desde 1962. La visión que tiene Robin Kirk en *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993) sobre la apertura de más de 40 universidades entre 1961 y 1980 es que “ya no sólo los hijos de las elites blancas podían aspirar a la educación superior: muchos de los estudiantes eran ‘cholos’” (pág. 30). Al color de piel resaltado por la autora norteamericana habría que añadir el carácter descentralizador que tuvo la profusión universitaria en estos años.

⁴² op. cit. pág. 14.

Velásquez, quien desde su puesto como Jefe de Publicaciones de la Universidad Nacional de Educación “La Cantuta”, en 1970, pudo brindar los ambientes y el aparato logístico requerido para la difusión de la, en ese entonces, poesía joven en el Perú. Haciéndolo no sólo con los de “Hora Zero”; sino, también, un año antes de hacerlo con los horazerianos, brindó su apoyo a los jóvenes poetas del centro del Perú: Gerardo García Rosales y Martín Fierro Zapata en la organización y realización del Primer Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes del Perú; desarrollado en la provincia de Jauja, en el mes de abril de 1970⁴³.

Un factor también importante, aunque de resultados nefastos para el proyecto de alcance nacional con el que nace “Hora Zero”, fue la participación activa y comprometida de la mayoría de los integrantes, así como la de los miembros de las otras agrupaciones que Falla cataloga como primera promoción de la generación del 70, en el “Proceso Revolucionario” emprendido por el Gobierno Militar del General Juan Velasco Alvarado⁴⁴.

Este ser “parte misma de las transformaciones [de] las estructuras culturales del Perú”⁴⁵ y no sólo “sostén de apoyo” en la política peruana de los años 1968 a 1976, es vista optimistamente por Falla como “la más apasionada y prometedora experiencia histórica del siglo XX”⁴⁶. Contrariamente a la opinión de Falla, nosotros consideramos que la participación activa de estos poetas no hizo más que instalarlos y afianzarlos en el centro hegemónico de producción

⁴³ Producto de dicho encuentro, Manuel Velásquez Rojas llegó a editar Poesía del primer encuentro nacional de escritores jóvenes del Perú. Jauja: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1970.

⁴⁴ De acuerdo a Falla y Oviedo tenemos las siguientes ubicaciones laborales asumidas por muchos de los poetas del setenta en las distintas esferas del gobierno: Tulio Mora, Manuel Morales, José Watanabe, Oscar Málaga y José Rosas Ribeyro, en SINAMOS; Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Enrique Verástegui, Vladimir Herrera, en el gubernamental diario “La Crónica”; Jorge Nájar, en el Ministerio de Agricultura; José Rosas Ribeyro, Elqui Burgos, Sonia Luz Carrillo, Oscar Málaga y Ricardo Falla, en el Ministerio de Educación; Antonio Cilloníz, en el Instituto Nacional de Cultura.

⁴⁵ En Falla. op. cit. pág. 117.

⁴⁶ Ibidem.

cultural peruana, desnaturalizando su origen provinciano, cuyas consecuencias se proyectan hasta la fecha, por lo que compartimos la rotunda afirmación de Cabel, para quien “el centralismo es hechura – en gran parte – de los mismos provincianos”⁴⁷. De ahí que discrepemos con la opinión de Luis Fernando Chueca para quien “la poesía del 70 (y la de HZ en particular) permitió la consolidación de la presencia de personajes subalternos”⁴⁸. Pues definitivamente, hasta hoy, la voz del subalterno peruano tiene otros medios expresivos que no pasan, necesariamente, por medios tan hegemónicos como la escritura, y no atraviesan tampoco al lagarto (empleando la figura que toma José Gamarra) limeño que todo lo traga, aún las más radicales o “urgentes” voces de los poetas “hipervitales”⁴⁹ horazerianos, que dicen representar al subalterno peruano. Tomemos por ejemplo, el caso de Tulio Mora; forjado en un colegio de provincia, Salesiano de Huancayo, cuya configuración social está conformada principalmente, salvo los becarios, por la clase social privilegiada de Junín, propietaria de los principales medios económicos, políticos e informativos en la sierra central peruana.

Por lo que habría que preguntarse si efectivamente podemos considerar que “Hora Zero” constituyó un punto de quiebre en la poesía peruana o, simplemente, vino a ser una vuelta de tuerca. Nosotros consideramos que se trata de lo segundo, a la luz no sólo de su participación política y consecuente posicionamiento hegemónico. Recuérdese que las “Palabras urgentes” propuestas por Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, tienen un filo contra

⁴⁷ op. cit. pág. 316.

⁴⁸ En Chueca, Luis Fernando. “Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero”. *Intermezzo tropical* 4. 4 (Lima, 2006): págs. 29-45.

⁴⁹ Calificados así por Luis Fernando Chueca, siguiendo la distinción que hace Fernández Moreno de la actitud de los movimientos vanguardistas en hipervitales e hiperartísticas. Eduardo Arroyo en “Generación del 68: Tomar el cielo por asalto”. *Intermezzo tropical* 4. 4 (Lima, 2006): págs. 70-74, humorísticamente, calificaría este hipervitalismo como el “avivamiento del migrante provinciano”.

hegemónico, o parricida como se la ha venido a calificar. Sino también por el hecho de haber volcado su mirada al “vino añejo” del que habla Tulio Mora, explicándolo como sigue:

“al incorporar el slang, la jerga o como se llame despectivamente al lenguaje popular, otra vez sin proponérselo, los jóvenes se entroncan con la vieja tradición española, por ejemplo con el dinamitero Quevedo. Y más cercanamente (ya que no tenían otros referentes en su país) con Pablo de Rokha, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Enrique Adoum, Juan Gelman, Félix Grande, José Hierro, Ernesto Cardenal. Por eso, desde el inicio, Hora Zero se adhiere a la voz de la familia extensa”⁵⁰

Si bien la intención de Mora es situar la propuesta poética horazeriana en una tradición más extensa que la peruana, vale decir en la tradición hispanoamericana. Destacando, para ello, que los referentes que tienen en mente los horazerianos no son los poetas peruanos, pues según ellos estos no existen, salvo Vallejo; sino los poetas de otras naciones. Finalmente, Mora termina por afirmar que la propuesta de “Hora Zero” tiene sus raíces y savia en la “vieja tradición española”. De ahí que no pueda denominársele parricida, pues, como buenos criollos, los horazerianos procuran emparentarse con la “madre patria”, reivindicando la lengua heredada, y con ella la tradición literaria. El padre poético peruano no existe, por ende, obviamente, no se le puede asesinar.

En su temprano estudio de “Hora Zero”, Oviedo ya precisaba que los rasgos de la tradición anglosajona, evidentes en la poesía horazeriana, habían sido “aprend[idas] de sus primeros adaptadores a la poesía peruana: Cisneros e

⁵⁰ En Mora, Tulio. Hora Zero, la última vanguardia latinoamericana de poesía. Venezuela: Colección Ateneo de los Teques. 2000. págs. 10-11.

Hinostroza.”⁵¹ En una misma línea de valoración, Fernando Chueca en un meritorio artículo sobre la propuesta poética de “Hora Zero”, también incide en señalar que el papel cumplido por “Hora Zero” fue la “radicalización de lo coloquial y no la ruptura frente a la poética de los 60”⁵². No antes aclarar, que dicho rol no fue cumplido únicamente por “Hora Zero”, sino por buena parte de las demás agrupaciones poéticas de dichos años, así como por los poetas catalogados como insulares. De todas maneras, no siendo mezquinos, después de “Hora Zero”, no ha surgido una agrupación que exprese la voz colectiva de toda una década.

Creemos, que las agrupaciones a las que alude Chueca no son sólo las que Falla considera como la primera promoción, vale aclarar, restrictivamente limeña, de la poesía peruana de la generación del 70⁵³: “Gleba”, “Cínico”, “Círculo Literario Antara”, “Nueva Humanidad”, “Línea Eter”, “Estación Reunida” y “Hora Zero”; sino también aquellas otras, surgidas a partir de 1973. Entre las que tenemos a la “Sagrada Familia”, “Hora Zero segunda fase”, “Ómnibus-Macho Cabrío”, y a las que nosotros añadiríamos, para darle mayor continuidad, al “Movimiento Kloaka”, estos dos últimos adentrados en los años ochenta, así como los “tres tristes tigres católicos”⁵⁴. Y ya instalados en los

⁵¹ op. cit. pág. 23.

⁵² op. cit. pág. 33.

⁵³ Otras agrupaciones aparecidas en los años 70, mencionadas por José Beltán Peña, en Antología de la poesía peruana. Generación del 70. (op.cit), fueron: Inceptor, Poetas Mágicos del Perú, Cirle, Pirca, El Río, Alba; aunque no sea una agrupación poética propiamente dicha, Beltrán también menciona dos importantes asociaciones forjadas en esta década: Asociación de Poetas del Perú, fundada en 1975; y la Asociación de Escritores Lambayecanos (ADEL), fundada en 1976. ,

⁵⁴ “Los tres tristes tigres” era así como se autodenominaban los editores de Trompa de Eustaquio (Mazzotti, Chirinos y Mendizábal) Nosotros les añadimos el calificativo de “católicos” trayendo a colación su ámbito de formación académica.

ochenta, es necesario que demos cuenta del surgimiento de “Para Cantar o Morir” en Huancayo⁵⁵.



⁵⁵ Apolinario Mayta Inga, nos recuerda, que en la década del setenta, el poeta Nicolás Matayoshi Matayoshi, supo forjar dos agrupaciones: Chanchahuancauxa (1974) y Warma. Con una visión evidentemente regional, pero a su vez integradora. El aporte plástico del pintor Josué Sánchez fue notable.

1.2. “Para Cantar o Morir” en la poesía peruana.

Tratar de ubicar el paso, por la poesía peruana, de una de las agrupaciones nacidas al interior de un país cuya elite letrada, inmensamente centralista⁵⁶, durante muchos años, ha mirado con descrédito y desconfianza o mejor dicho ni siquiera la ha mirado, por lo menos de reojo, no es una tarea nada fácil. Más aún si ésta agrupación, sin ningún sentimiento parricida, faltaba más, decidió tomar distancia frente al quehacer de una de las agrupaciones poéticas más hegemónicas que ha surgido en el Perú durante la segunda mitad del siglo XX: “Hora Zero”.

“Para Cantar o Morir”, surgió durante los años de efervescencia por el trabajo colectivo y grupal. Desarrolló un trabajo paralelo al de agrupaciones como “Eclósión” y “Ómnibus” en Arequipa; “Raíz Cúbica” en Cajamarca; el “Movimiento Literario Catarsis” en Puno y Cuzco; “Nuevo Amanecer”, “César Vallejo” y “Octubre” en Trujillo; “Casa de Cartón”, “Fin de Siglo”, “Kloaka”, “Macho Cabrío” y “Eyaqlación” en Lima, entre muchísimas otras agrupaciones. Surge asimismo en ese anhelo que tienen los distintos focos culturales regionales por construir su propia tradición literaria local. Anhelo que se vio reflejado en un sinnúmero de antologías que buscaron afirmar su identidad literaria regional a la vez que pretendían un reconocimiento nacional⁵⁷.

⁵⁶ En la entrevista que le hiciera Max Dextre al poeta lambayecano Alfredo José Delgado, en Max Dextre. Poetas Representativos de Lambayeque 1900-1989. (Lima: Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [1990]). Alfredo Delgado señala la ruptura entre la poesía limeña y la poesía de las provincias peruanas, a la vez que destaca la enorme contribución provinciana a las letras peruanas en figuras como las de Vallejo, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat y Luis Nieto; para terminar diciendo: “los grandes poetas peruanos han nacido en provincias, a excepción de Eguren y Martín Adán, Los que han hecho la revolución literaria en el Perú son provincianos, no es culpa de los poetas que Lima los ignore.” (pág. 18)

⁵⁷ Por mencionar, solo en poesía, tenemos las siguientes antologías publicadas en la segunda mitad del siglo XX: en el Cuzco la de Luis Nieto Poesía Cuzqueña. Derrotero para la ubicación de la poesía cuzqueña contemporánea. Cuzco: Ediciones Sol y Piedra, 1956. Bertha Degregori de Nieto Exposición de

Finalmente, surge como resultado de la descentralización del quehacer cultural y académico que se inició a finales de la década del cincuenta al crearse un considerable número de universidades en cada departamento así como la creación de filiales del Instituto Nacional de Cultura, y el gran aporte, sobre todo pare el financiamiento, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, éste último, creado en los años ochenta.

Antes de proceder a revisar la historia del grupo “Para Cantar o Morir”, resulta vital reflexionar sobre el centralismo cultural de las capitales de departamento⁵⁸

la poesía cuzqueña contemporánea. Tomos I y II. Cuzco: H.G. Rozas S.A., 1958. Juan Alberto Osorio. Nueva poesía cuzqueña. Cuzco: Ediciones Elemento, 1967. Wanakauri Literatura Cuzqueña Contemporánea. Cuzco: Consejo Provincial del Cuzco-Tarea, 1984. En Tacna la de Livio Gómez. El mar y sus poemas. Tacna: Universidad Nacional de Tacna, 1977. Segundo Cancino 20 años de poesía en Tacna (1967-1987). Tacna: Instituto Nacional de Cultura Departamental Tacna-Concytec, 1988. En Cajamarca el de Casa de la Cultura de Cajamarca. Antología de la poesía cajamarquina. Lima: Ediciones de la Casa de la Cultura de Cajamarca, 1967. Luzman Salas Poetas de Cajamarca. Cajamarca: Imprenta Editora Los Andes, 1986. Sobre Piura la de Jorge Ita Gómez Breve antología de poetas piuranos Lima, Ediciones de los Tallanes, 1993. En Lambayeque la de Max Dextre Poetas Representativos de Lambayeque 1900-1989. op cit. En Arequipa la de Jorge Cornejo Polar. Antología de la poesía de Arequipa en el siglo XX. Arequipa: I.N.C. Filial Arequipa, 1976. Rolando Luque Mogrovejo. Viva Voz Antología de la poesía en Arequipa Generación 80. Arequipa: INC-CONCYTEC, 1990. Tito Cáceres Cuadros. Poetas de Arequipa. Antología – Los clásicos. Lima: Instituto Cambio y Desarrollo (CYDES)-Municipalidad de Arequipa, 1995. En Ancash la de Jesús Cabel. Ancash 31. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1976. Efraín Rosales Alvarado. Canto del Cuculi encendido. Antología de la Poesía Popular Ancashina. Trujillo: Centro de Investigación para el Desarrollo de la Cultura Popular, 1991. En Junín la de la Casa de la Cultura de Junín. Poesía de Junín. Huancayo: Biblioteca Wanka, 1967. Programa de Desarrollo Integral de la provincia de Tarma Antología de la poesía tarmaña. Huancayo: Editorial Sierra Adentro, 1971. Alberto Gutiérrez Quiliano Antología de la poesía contemporánea del Centro. Huancayo: Ediciones Mantaro, 1978. Apolinario Mayta Inga. Enciclopedia Departamental de Junín. Literatura. Huancayo: Ediciones Enrique Chipoco Tovar, 1979. Córdova Rosas, Isabel. Nueva Literatura de Junín. Lima: Editorial Gráfica Santa Inés, 1986. En Puno la de Samuel Frisancho Antología de la poesía puneña. Puno: Editorial Los Andes, 1978. En Ayacucho la antología Poesía nueva de Ayacucho [Huamanga]: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1971. En la gran provincia limeña, sobre la poesía de los ochenta se publicaron dos llamativas antologías: La de Mazzotti, José Antonio; Santiviáñez, Róger y Dávila-Franco, Rafael. La Última Cena. Antología de poesía peruana actual. Lima: Asaltoalcielo/editores, 1987. Y la de Beltran Peña, José. Antología de la poesía peruana. Generación del 80. Lima: Talleres Gráficos de Editorial Imperio, 1990. En ambas antologías la categoría de lo peruano les queda muy grande.

Al parecer la gran ausente siguió siendo la selva, al menos hasta la década del ochenta, no obstante, habría que hacerse una revisión bibliográfica mucho más exhaustiva. Lo interesante es ver el como; aparte del Cuzco, Arequipa, Puno y Trujillo que ya tenían una gran historia y tradición literaria que raya con la colonia y los primeros años de la vida republicana peruana; en los setenta y ochenta se construían las bases de nuevas tradiciones regionales, destacando las regiones de Tacna en el sur, Junín y Ayacucho en el centro, Lambayeque, Piura y Cajamarca en el norte. Los noventa serán otros tiempos y otras migrancias, empleando la categoría con la que José Antonio Mazzotti caracteriza una parte de la poesía peruana de los últimos veinte años del siglo XX.

⁵⁸ Un importante estudio sobre este tipo de centralismo, circunscrito al ámbito ayacuchano, lo encontramos en “Panorama literario-cultural de Coracora-Parinacochas [Ayacucho]” en Gremio de

puesto que, como en nuestro caso, estudiamos un grupo surgido en un tiempo en el que Huancayo, como capital del departamento de Junín, afirmaba su poderío político, económico y cultural frente a las otras provincias y sobre todo frente a los otros focos de irradiación cultural del mismo departamento, como son las provincias de Tarma y Jauja principalmente. La preponderancia cultural de Jauja fue menguando desde la década del 60 en la medida que Huancayo crecía. Prueba de la primacía cultural jaujina hasta antes de los años 70, vendrían a ser, en el plano poético, el surgimiento del grupo poético “Xauxal”, la organización del Primer Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes del Perú, la fructífera y proteica actividad poética de Algemiro Pérez Contreras, Armando Castilla, entre otros. Fuera de la labor poética se tiene el trabajo etnológico de Pedro Monge Córdova, el impulso creador de Julián Huanay; y la labor difusora de las costumbres y tradiciones en tierras jujinas a través de la pluma de Clodoaldo Espinoza Bravo y Jesús Ernesto Bonilla del Valle. Institucionalmente hablando, tuvimos el funcionamiento de una facultad de la Universidad La Cantuta en el jujino distrito de Muquiyauyo.

En ese sentido cabe destacarse el rol descentralista que cumplieron, en el ambiente de producción académica, una serie de monografías, tanto las que fueron producto de la investigación universitaria⁵⁹ como las que fueron

Escritores del Perú. El otro margen. La literatura peruana: Una visión desde adentro. op. cit. págs. 153-157; del poeta Alejandro Melgar Vásquez.

⁵⁹ Como resultado de la creación de la Universidad Nacional del Centro del Perú, en 1959, Huancayo se robusteció en su condición como centro político, económico, académico en toda la región Junín. Cuatro años después sus estudiantes empezaron una tarea de investigación que se ha sostenido ininterrumpidamente, salvo avatares político administrativos, hasta la fecha. En la Facultad de Educación Comunal las primeras investigaciones tuvieron un carácter – y título – monográfico y fueron elaborados por estudiantes de la especialidad de Educación Primaria. Tenemos por ejemplo el presentado por Rafael Pérez: “Estudio monográfico del distrito de Julcán, Jauja” (1963), o el de Ortega Suárez: “Estudio monográfico de Acolla” (1963). Títulos que evidencian el carácter comunal de la que justamente se denominó y tiene como naturaleza el ser, en sus orígenes la Universidad Comunal del Centro. Con la nacionalización de la universidad, en 1962, se dio paso a la Facultad de Educación la misma que tuvo al Dr. Mauricio Arriola Grande como su primer decano; siendo los primeros trabajos de investigación en la especialidad de Castellano y Literatura los ensayos de Venancio Víctor Domínguez

elaboradas por intelectuales locales. Monografías, que al igual que las antologías regionales, dieron a conocer un nutritivo conjunto de manifestaciones literarias de diferentes provincias y sobretodo de muchos distritos de Junín. Por ejemplo entre 1957 y 1997 se publicaron cinco monografías, al margen de la Universidad, para su divulgación a nivel local. En todas ellas podemos leer, tradiciones, cuentos, mitos, leyendas, entre otras manifestaciones literarias, de las provincias de Jauja y Chupaca⁶⁰, reconociendo que puedan existir producciones discursivas de similar función

Condezo en 1965 y César Véliz Mendoza en 1966, ambos mostraron su preocupación por el estudio del desarrollo pedagógico de la escuela peruana, en especial la del valle del Mantaro. Mientras que otros de sus condiscípulos como Villanes Cairo dirigían su interés por los estudios literarios de autores reconocidos en el canon nacional, de ahí que Villanes elaborara la investigación titulada: “Apuntes para el estudio de Ciro Alegría” (1967).

Pero, como en toda facultad de letras, los investigadores también pusieron su empeño en estudiar la literatura oral y popular, expresada en mitos, leyendas, relatos y canciones. Manifestaciones discursivas que fueron acopiadas y estudiadas en sendas monografías que daban cuenta de su existencia y vigencia en las poblaciones de distritos como Jauja, Satipo, Tarma, Yauli, Acolla, Sapallanga, San Jerónimo de Tunán. Investigaciones que se complementaban con estudios monográficos tanto en la especialidad de Castellano y Literatura, en la de Filosofía y Ciencias Sociales, como en la de otras facultades como Antropología dando a conocer la producción cultural y literaria de otros distritos del valle del Mantaro como Manzanares, Sicaya, Ataura, Huaripampa, Llocllapampa, entre otros.

Entre muchas de las investigaciones realizadas entre 1969 y 1980, tenemos: “La mitología de Angarés” (1973), realizada por Girón Rojas; o la “Monografía del distrito de Vilcas (Huancavelica)” (1978) de Villazana Rasuhamán y Coras Oré; y la “Monografía del distrito de Lurin (Lima)” (1980) de Silva Chumpitaz y Cortijo Carrasco que daban cuenta de la transformación vivida en Huancayo: el arribo de muchos estudiantes provenientes de regiones como Huancavelica, Lima, Cerro de Pasco, y otros muchos departamentos del Perú, quienes expandían el ámbito académico y de investigación de la Universidad Nacional del Centro, estudiando, muchos de ellos, los rasgos socioeconómicos y culturales de los distritos y provincias de donde procedían.

Podríamos decir que eran las primeras aproximaciones a sus narrativas y saberes locales desde la formación recibida en la academia universitaria, teniendo para ello como principal herramienta metodológica a la monografía. Interés y actividad investigativa que continuó en las décadas subsiguientes incrementando tanto el corpus de investigación como el corpus literario oral y popular estudiado desde la Universidad Nacional del Centro del Perú, de otros distritos, provincias y departamentos como Huallay Yanacancha, Pozuzo y Puerto Bermudez (los cuatro de Pasco), Churcampa, Izcuchaca, Huayllahuara, Acobamba, Vilca, Huachocolpa y Huancalpi (provincias de Huancavelica), San Pedro de Cajas de Tarma, San Pedro de Saño, Pilcomayo, Quilcas, Pariahuanca, Azapampa, Huamancaca Chico, San Juan de Iscos, Jarpa, (Distritos de las provincias juninas de Jauja, Tarma y Huancayo). Asimismo se hicieron estudios sobre la etnia ashaninka asentada en la selva central peruana.

⁶⁰ “Estudio monográfico de Chupaca” (1957) de Teogonio Ordaya Espejo; “El espejo de mi tierra [San Juan de Iscos, Chupaca]” (1965) de Urbano Núñez Cerrón; “Hablemos de mi pueblo [Huamancaca Chico, Chupaca]” (1969) de Antiocho Villanueva Cerrón; “Tierras y hombres de Ricrán [Jauja]” (1994) de Andrés Baltasar Limaimanta; y “Monografía del barrio de San Miguel de Pincha [Chupaca]” (1997) de Vílchez Aquino Dávila. Para más datos bibliográficos véase Orihuela Tomás, Patricia, y Yangali Vargas, Jorge. Reporte bibliográfico de la literatura de Junín. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, Facultad de Pedagogía y Humanidades, 2004.

divulgativa y reivindicatoria en las otras provincias como Tarma, Yauli, Junín, Chanchamayo, Concepción y Satipo.

Con ello no quisiéramos incurrir en el error exotista de ver la producción discursiva periférica como afincada en el pasado; sino destacar el acto de resistencia de esos otros saberes literarios que ante la avasallante difusión del pensamiento académico universitario supieron aprovecharse de un recurso tan propio de él, como lo es la monografía, para fijar y estudiar su tradición literaria. Puesto que como ya lo había señalado en el título y contenido de su antología, para el caso de la poesía, Alberto Gutiérrez Quiliano, podemos hablar de una poesía “contemporánea” en el centro del Perú; siendo, a nuestro parecer, “Para Cantar o Morir”, la mayor expresión colectiva de ella.

De los orígenes y los integrantes

Indudablemente, el grupo “Para Cantar o Morir”, fundado en 1979 por los en ese entonces jóvenes poetas Rosa Iñigo, Flor de María Ayala Leonardi, Arturo Concepción, Pepe Zapata Villar, José Gamarra Ramos y el artista Eduardo Moisés Inga, constituye uno de los grupos literarios emblemáticos de la región central del Perú.

Su origen y naturaleza están estrechamente ligados a la presencia de la universidad nacional en la sierra central peruana. Pues de todos sus fundadores, sólo José Gamarra Ramos no tenía, para 1979, vínculo alguno con la Universidad Nacional del Centro del Perú. Los demás integrantes eran egresados o alumnos de dicha universidad. Rosa Iñigo y Arturo Concepción estudiaban en el Programa Académico de Educación, Pepe Zapata en el Programa de Ciencias Económicas; los que ya habían egresado de la

universidad eran Eduardo Moisés Inga, de la escuela de Artes Plásticas y Flor de María Ayala de la especialidad de Español y Literatura, respectivamente. A este grupo inicial se sumaron muchos otros noveles escritores⁶¹ como Amancio Víctor Vivas, Félix Trinidad Córdova, Gerardo Lázaro Aquino, Herber Suárez, Arturo Palacios, Antonio Gutarra Arroyo y Walter Jesusi Ramírez, de los últimos el más identificado con la agrupación y en constante labor creativa fue Walter Jesusi, conocido por los sobrenombres de “Changuito” y “Gulsari”. Walter Jesusi (1950-1997) fue el mayor, en edad, de todos los miembros del grupo. José Gamarra Ramos (1960- [1989]) fue el más joven de todos ellos⁶², ambos eran quienes se encargaban de la organización de los recitales que ofrecía el grupo. De otro lado, quien expreso su desacuerdo con la agrupación fue Antonio Gutarra Arroyo, disonancia de la cual hablaremos más adelante. Cronológicamente los principales integrantes de “Para Cantar o Morir” nacieron en los siguientes años: Arturo Concepción Cucho (1955), Flor de María Ayala Leonardi (1956-2009), Pepe Zapata Villar (1956) y Rosa Iñigo Rojas (1958). A

⁶¹ En el primer número de la revista Para Cantar o Morir 1. [1, Huancayo: Editorial Latinoamericana (Lima), 1979,] se da cuenta de la participación, en el grupo, de Rosa Iñigo (Huancayo), Flor de María Ayala (Huancayo), José Gamarra (Huancayo), Pepe Zapata (Jauja), Arturo Concepción (Huancayo), Amancio Víctor Vivas (La Oroya), Félix Trinidad Córdova (Cerro de Pasco) y Eduardo Moisés Inga (Jauja) quien se encargó de las ilustraciones tanto de la portada como de las páginas interiores de la primera, segunda, tercera y quinta revista. Participa como escritor invitado el profesor Félix Huamán Cabrera (Canta, Lima). En el segundo número de Para Cantar o Morir 2. [2, Huancayo, 1980] se suman como invitados por la agrupación, los escritores: Antonio Gutarra Arroyo, Félix Huamán Cabrera, Gerardo García Rosales (Jauja), Teodoro Morales (Tarma), Sergio Castillo Falconí (Jauja) Carlos Villanes Cairo (La Oroya) Julio Díaz Falconí (Lima) y Manuel Granados Aponte (Ayacucho). En el tercer número Para Cantar o Morir 3. [3, Huancayo: Impresión Amauta, 1981] no publican Flor de María Ayala ni Amancio Víctor Vivas y son invitados a publicar el arquitecto Arturo Palacios; los escritores Sergio Castillo Falconí, Carmela Abad Mendieta (Huancavelica), José Pinedo Pajuelo (Trujillo), Gloria Mendoza Borda (Puno) y César Gamarra Berrocal (Lima). En el cuarto número de Revista cultural Para Cantar o Morir 4. [4, Huancayo: Ediciones Herida, 1982] sólo publican Rosa Iñigo, José Gamarra, Arturo Concepción, y se le invita al poeta Gerardo Lázaro Aquino. De todos los números de la revista es el menos ambicioso, en cuanto a la presentación formal de la revista. En el quinto y último número de la revista Para Cantar o Morir 5. [5, Huancayo, 1983] publican Flor de María Ayala Leonardi, Pepe Zapata, Walter Jesusi Ramírez y Gerardo Lázaro Aquino.

⁶² Habría que aclararse que mucho más joven que José Gamarra, fue Amancio Víctor Vivas, pues como se puede leer en la referencia biográfica de los autores, que aparece en la revista, José Gamarra es exalumno del Colegio Politécnico Regional del Centro, mientras que Amancio seguía siendo alumno del Colegio Mariscal Castilla.

todos ellos debemos de sumar el nombre de Alejandro Espejo Camayo⁶³

(Huancayo, 1946-2001) quien, pese no figurar su nombre en las revistas ni otras publicaciones hechas por la agrupación, sabemos por información de sus integrantes, que fue parte de todo el proyecto institucional, inmediatamente este sacó el primer número de la revista.

Las inquietudes y aspiraciones de Alejandro Espejo, para con el grupo, eran de mayor dimensión y alcance. De ahí que, al ser parte de la fundación y organización de un frente político cultural denominado como Círculo Cultural Wari⁶⁴, convoque a ser parte de éste a los miembros de “Para Cantar o Morir”.

Siendo José Gamarra, Arturo Concepción y Walter Jesusi quienes, no

⁶³ Alejandro Espejo, nació en Huancayo, el 24 de Noviembre del año 1946, fueron sus padres: Máximo Espejo Ames y doña Catalina Tamayo. Su trayectoria política, docente y como promotor cultural se inicia en 1970 cuando asume la presidencia de la Federación de Estudiantes UNCP; continúa como docente universitario (1975-1987), Presidente del Círculo Cultural Wari (1984-1988), relacionista público de la UNCP (1988-1996), Codirector de la Casa de la Cultura “Serafín Delmar” del Distrito de Chilca (1996-1997), Presidente del Frente de Defensa de la Cultura de Huancayo (1998-2000). Militó en el Partido Comunista del Perú – Unidad y en el Frente Obrero Campesino y Estudiantil del Perú (FOCEP), fue Secretario de Educación de la Federación de Trabajadores – CGTP de Junín e incansable difusor del arte y la cultura regional. Falleció a los 54 años y es reconocido como intelectual, crítico literario, periodista, y firme luchador social.

⁶⁴ Habría que diferenciar dos agrupaciones que tuvieron la misma denominación: Wari. La primera fue el Grupo de Trabajo Cultural Wari surgido en 1976, que logró la publicación de dos números, hasta donde hemos podido acceder a los mismos, de la revista Wari revista de ciencias y artes; siendo su director el antropólogo Jorge Canales Fuster. Ambos números se difundieron en los años 76 y 77, consiguiendo la participación de un nutrido grupo de intelectuales, en su mayoría vinculados a la Universidad Nacional del Centro del Perú, y en especial a la Facultad de Antropología, entre ellos figuran: Josué Sánchez, Héctor Chacón Torres, Rodolfo Vizcardo Arce, Manuel Baquerizo Baldeón, Julián Ayuque Cusipuma, José Vilcapoma, entre otros. En el segundo número de la revista se publica el “Proceso a las ciencias sociales” artículo, al estilo mariateguista, realizado por el profesor universitario Héctor Chacón, que como bien se resalta en la “Presentación” de la revista expresa la dolorosa asimilación de las nuevas tendencias generadas en el enfoque sociológico. “Doloroso, porque significa dejar ‘lo viejo’: el funcionalismo para aprehender ‘lo nuevo’: el materialismo histórico” (Wari revista de ciencias y artes 2. [2], Huancayo, 1997.) Este primer Wari, traduce el tránsito que se vivía en el ámbito académico universitario de ese entonces. Tránsito tendiente al aprendizaje de la predica marxista en la que el segundo Wari va a nadar como bagre en el Mantaro.

El Círculo Cultural Wari, va a ser impulsado por los hermanos Joel y Pedro Rezza Claros, así como por Alejandro Espejo Camayo, quienes aglutinarán alrededor suyo a intelectuales de diversas disciplinas. Entre los muchos que se sumaron al proyecto están el narrador César Alfaro Gilvonio; lo profesores Nicanor Moya Rojas, Jorge Arauco López, Raúl Vila Aguirre; los difusores culturales Corcino Castillo, Rodolfo Anglas, Enma Gutiérrez; los poetas Eduardo Ninamango Mallqui, Jorge Manyari Beltrán, Arturo Concepción Cucho, José Gamarra Ramos y Walter Jesusi. El Círculo Cultural Wari ambicionaba ampliar sus horizontes culturales, proyectarse e influir más allá de la frontera regional, emulando a aquella cultura preinca que le cedía su denominación, y era, en cierto modo, una respuesta a aquellas posturas que preferían un enfoque más centrípeto, nos referimos en específico al Círculo Cultura Wanka, integrado por David Mota Pérez, Manuel Baquerizo Baldeón y Washington González; así como al Movimiento Kellkanapa Icha Wañupapa, liderado por Antonio Gutarra.

renunciando ni dividiendo a la agrupación que ellos mismos fundaron, “Para Cantar o Morir”, deciden identificarse con los ideales del proyecto cultural que les planteaba el Círculo Cultural Wari⁶⁵.

Fue Flor de María quien propuso, luego de oír las canciones del cantante argentino Silvio Moreno⁶⁶, que el grupo llevase como nombre uno de los versos de las canciones de dicho trovador y montonero. No obstante debemos tener presente que en la literatura hispanoamericana, estaban frescas las huellas del Monumental libro Canto General (1950), de Pablo Neruda⁶⁷.

Vale decir que el nombre de “Para Cantar o Morir”, no sólo tiene que ver con aquel verso de la canción de Silvio Moreno, sino también con la visión que Neruda trasluce en su Canto General. En especial con aquellos versos de la sección novena titulada “Que despierte el leñador” que reúne un total de seis poemas numerados. En el último, el poeta chileno pide la “Paz para los crepúsculos que vienen,/ paz para el puente, paz para el vino,/ paz para las

⁶⁵ En un viaje promocional que hicieran José Gamarra Ramos, Arturo Concepción y Wilfredo Ríos a las localidades de Chilclayo y Trujillo los medios de prensa, en especial La Industria, (Chiclayo-Trujillo: Febrero de 1982) dan cuenta de la presencia en dichas tierras de “Los tres jóvenes artistas huancaínos [que] pertenecen al Círculo Cultural WARI”. Es más, en una entrevista (aparecida en el suplemento cultural del diario La Crónica, Lima: enero de 1982) que les hiciera, con motivo de dicho viaje promocional, Bethoven Medina Sánchez. Arturo concepción enfatizará en el vínculo que “Para Cantar o Morir” tenía con Wari: “Nuestro grupo está vinculado al Círculo Cultural Wari”.

⁶⁶ De acuerdo a Pepe Zapata. “Las voces femeninas en el Grupo de Artes y Letras Para Cantar o Morir” en I Congreso Nacional de poetas mujeres. Ponencias, conferencias y otros. (Huancayo: Grupo Monovalente de Proyección Social Llaqtapa Weqen de la Universidad Nacional del Centro del Perú, 1990). El cantautor argentino, aunque Pepe Zapata no precisa el nombre de dicho cantante, sabemos que se trata, según la entrevistas que les hicieramos a él y a Flor de María, de Silvio Moreno; se encontraba, en 1978, por su condición de exiliado, recorriendo tierras peruanas. Y al pasar por el Valle del Mantaro dejó aquel verso (para cantar o morir) que inmediatamente fue acogido por los jóvenes universitarios con vocación poética, pasando a denominarse como Grupo Cultural “Para Cantar o Morir”. No hemos podido hallar la fuente, vale decir la canción de Silvio Moreno, de la que Flor de María extrajo el verso que dio nombre a “Para Cantar o Morir”.

⁶⁷ Entre otros poemarios asociados al vínculo entre la poesía y el canto tenemos: El canto nacional (1973) de Ernesto Cardenal, en el Perú no se puede dejar de reseñar La canción de las figuras (1916) de José María Eguren, Canción y muerte de Rolando (1943) de Jorge Eduardo Eielson, Urpi. Canciones neokeshwas (1945), de Mario Florián, Simple canción (1960) de Juan Gonzalo Rose, Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1960) de Antonio Cisneros, el Canto villano (1978) de Blanca Varela, y el poema tan mentado “Canto coral a Túpac Amaru” de Alejandro Romualdo. En Junín tenemos: la Canción de carnaval (1925) de Juan Parra del Riego, Dos Canciones, una emoción (1971) de Ruperto Macha Velasco, Kantos y estaciones (1974) de Armando Castilla Martínez; Manzanares: vida y canto (1985) de Arturo Concepción Cucho; y El canto del Pitsitsiroiti (1993) de César Gamarra Berrocal.

letras que me buscan”⁶⁸. Y al llegar a los versos finales de dicho poema, el poeta, lleno de amor, reconoce su hastío frente al desangramiento de su pueblo y dice: “No quiero que vuelva la sangre/ a empapar el pan, los frijoles,/ la música [...]”⁶⁹ Asimismo, reconoce su incapacidad, como aeda de América, para dar solución a la problemática social y económica en la que se ve envuelta toda la América Latina. Por lo que dirá: “Yo no vengo a resolver nada.// Yo vine aquí a cantar/ y para que cantes conmigo.”⁷⁰.

Y aunque el poeta, en general, no sea capaz de ‘resolver nada’; no debe dejar de cantar, pues si deja de hacerlo, tal como el grupo nos lo plantea, convoca a la muerte sobre sí mismo. En consecuencia, mucho más frescos que los versos de Neruda están aquellas palabras que Arguedas dirigiera a su esposa Sybilla días antes de suicidarse, el 29 de noviembre de 1969: “Y sabes que luchar y contribuir es para mí la vida. No hacer nada es peor que la muerte”. O aquellas que el autor de Todas las sangres declarase a su amigo y editor Gonzalo Losada: “O actor, como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, hace cuarentitrés año, o nada”⁷¹. El grupo huancaíno decidió cargar sobre sí el peso de aquel trágico legado. De ahí la persistencia de sus integrantes por seguir cantando antes que llegue el tiempo de partir a la eternidad, adonde ya fueron José Gamarra (El desaparecer en el Perú es una deplorable manera de morir), Walter Jesusi; y este año, Flor de María.

⁶⁸ Pablo Neruda. Canto General. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976. pág. 251.

⁶⁹ Ibidem. pág. 253.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Los fragmentos de ambas misivas han sido reproducidas por Martine Rens en su artículo “Crear o Morir” Proceso 1. [1]. (Huancayo, 1972). Artículo que fue traducido de la revista Synthésés 297, de marzo de 1971, Editores Synthésés, París-Bruselas. Nótese la similitud del título del artículo con el nombre del grupo.

De Hora Zero del Centro a “Para Escribir o Morir”

Fue iniciativa, también de la misma Flor de María que en 1978, debido a la amistad que ella sostenía con el horazeriano César Gamarra, animar a los jóvenes que más tarde fundaron “Para Cantar o Morir”, para sumarse y formar parte del proyecto “Hora Zero del Centro”, llegando a participar en las publicaciones que hiciera dicha agrupación en la ciudad de Huancayo.⁷²

Jesús Cabel en su exhaustivo estudio sobre la poesía peruana de los años sesenta al ochenta no deja de citar parte del manifiesto de “Hora Zero del Centro” en el que se dice que el grupo es “antiacadémico, porque se rebela ante los moldes caducos y reacciones que impone la universidad”.

Antiacademicismo universitario que entró en contradicción y confrontó a alguno de sus integrantes, como Flor de María, Pepe Zapata y Arturo Concepción, que venían realizando sus estudios universitarios y se sentían parte de este ambiente académico⁷³ que era criticado en el manifiesto.

Es en este escenario contranatural que, en las aulas del curso y taller de “Técnicas de Lectura y Escritura” dirigido por el escritor Félix Huamán Cabrera, en 1978, que los jóvenes universitarios se ven motivados para formar una

⁷² De acuerdo a la octava nota del quinto capítulo del libro Fiesta Prohibida. Apunte para una interpretación de la nueva poesía peruana 60-80. op. cit. Jesús Cabel, autor del libro, reseña que en el cuadernillo del “nuevo Hora Zero” aparecen como integrantes de la base huancaína de Hora Zero: César Gamarra, Sergio Castillo (quien antes había militado en los grupos Xauxal y Sinamos), Pepe Zapata, Arturo Concepción, María Elena Montero, Flor de María Ayala Leonardi, Raúl Torres Huaynalaya, Rider Pérez Chávez y Eduardo Moisés Inga.

⁷³ La preocupación por que exista una bullente vida cultural en la Universidad Nacional del Centro del Perú se da desde su creación, prueba de ello fueron los Juegos Florales que se organizaron en dicha casa de estudios; siendo, durante muchos años, los ganadores imbatibles de dichos juegos Julio César Alfaro Gilvonio y Carlos Villanes Cairo. Los últimos juegos Florales que se organizaron en la Universidad, de acuerdo a Alejandro Espejo Camayo fueron los de 1974. Juegos que no se retomaron, institucionalmente hablando, sino hasta la década del noventa. El surgimiento de grupos literarios como “Nadie”, en los sesenta, integrado por Víctor Domínguez Condezo, Carlos Villanes Cairo, Florencia Sánchez Rivera y Ruperto Macha Velasco. El “Taller Ciro Alegría” en los setenta, en el que ya escribía el poeta Nicolás Matayoshi. Y el auspicio de diferentes revistas que se publicaron como Revista de Educación (1964) Humanidades (1971-1973), Proceso (1972- 1988) y Caballo de fuego (1979-1980), Germinal (1987-1988) entre otras revistas asociadas a otras carreras profesionales; dan cuenta de la vida cultural y académica de la Universidad, en especial de la facultad de Educación.

agrupación independiente de “Hora Zero”. Sumándose, durante este tiempo de decisiones, al núcleo inicial integrado por Flor de María, Pepe, Arturo y Eduardo Moisés, la voz de Rosa Inigo Rojas, también estudiante de Programa de Educación de la Universidad del Centro⁷⁴. Pero será el mes de agosto de 1979⁷⁵, en el cual la agrupación se verá completa cuando se sumen a ella, José Gamarra Ramos, joven electricista y frustrado postulante a la Universidad que meses antes, los últimos de 1978, había conocido, en uno de los tantos recitales en los que participó como oyente, al joven narrador Arturo Concepción, quien lo invitó a formar parte de la gesta fundacional del grupo. Además de él fueron invitados a ser parte del primer número de la revista el aún escolar Amancio Víctor Vivas y Félix Trinidad Córdova, quien trabajaba en el Instituto Nacional de Cultura, Filial Junín.

Los noveles escritores, bajo el asesoramiento del profesor Félix Huamán Cabrera, publicarán su primera revista, en una de las impresoras offset con las que Huancayo contaba en ese entonces, propiedad del escritor Luis Urteaga Cabrera. Primer número que contó con el auspicio de Editora Latinoamericana,

⁷⁴ Nótese la casi equivalente presencia femenina en el grupo. Para Mazzotti el abrumador número de sujetos no “falocéntricos, [léase: escritoras que irrumpieron desbordantemente en la escena poética de los años ochenta], han servido para democratizar, y por tanto rejuvenecer, una práctica cultural considerada prestigiosa” (pág. 175)

⁷⁵ Pepe Zapata en el artículo citado (véase la nota 66) señala como fecha de fundación del grupo, el año de 1978. Pero en la “Hoja de poesía N 2”, tríptico poético editado bajo el sello de Ediciones “Para Cantar o Morir” en enero de 1981, se detalla como fecha de creación del grupo el mes de agosto de 1979. Esta imprecisión en los datos se debe entre otras razones a la casi simultaneidad de los hechos. Pero, como nos lo dijera Flor de María, en una entrevista que sostuvimos con ella, la idea de formar un grupo nace durante el desarrollo del curso Técnicas de Lectura y Escritura; esto, en 1978. Curso en el que Félix Huamán Cabrera, en su condición de profesor del curso, organiza un intercambio poético con los miembros de Hora Zero. Vienen a participar Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Sergio Castillo y César Gamarra con quienes se plantea la idea de establecer el nuevo Hora Zero. No obstante, la relación es efímera, siendo entre otras de las posibles causas de tan fugaz intercambio, la limitada capacidad de convocatoria de parte de Sergio Castillo y César Gamarra para consolidar al grupo, y se opta más bien, por forjar un nuevo grupo. Es así como durante el desarrollo del Curso Taller de poesía que nace “Para Cantar o Morir”, realizándose recitales fuera de la Universidad, en especial en el local del Instituto Nacional de Cultura. Lugar al que es llevado, por Arturo, José Gamarra; también acudían Amancio Víctor Vivas y Félix Trinidad; y entre todos se funda “Para Cantar o Morir”, en 1979.

que tenía al librero Juvenal Gorriti Montenegro, como su representante en Huancayo.

Luego de la presentación del primer número de la revista vendrán entre los recitales, las celebraciones, y los intercambios con otros grupos; un abultado y casi inubicable número de 'hojas populares de poesía', algunas bajo los títulos de Trinno⁷⁶, Letra viva⁷⁷ y Poemas a la sombra del agua, todas bajo el sello de Ediciones "Para Cantar o Morir". Y con ellas llegarán al grupo otras voces, siendo la más consecuente la de Walter Jesusi Ramírez, cuyo nombre y producción poética figurará en el quinto y último número de la revista en 1983, sin antes haber aparecido en muchos de los dípticos y trípticos poéticos editados por el grupo.

Además de las revistas y hojas populares de poesía, se editaran bajo el inexistente, jurídicamente hablando, sello editorial de "Para Cantar o Morir", cuadernos de poesía como el Folleto 1 Poesía⁷⁸. Cuaderno que recoge la poesía de José Gamarra y Arturo Concepción y que tiene el mérito de haber

⁷⁶ Después que el grupo, como cuerpo, deja de publicar sus revistas y plaquetas literarias desde 1984, vuelve a las calles desde 1985, a través de un tríptico titulado: Trinno. Hoja popular de poesía. Segunda época. Estas hojas poéticas fueron impresas, generalmente en la imprenta Amauta. Y fueron impulsadas por José Gamarra y Walter Jesusi Ramírez; el último es quien, al parecer toma y modifica el nombre, de un poemario que tenía pensado publicar bajo el título de "Rosicler y Trino" para dar nombre a dicha 'hoja de poesía'. Lo deducimos a partir de la reseña encontrada en la plaqueta Poemas a la sombra del agua. Huancayo: Ediciones "Para Cantar o Morir", 1984. No obstante, también es posible que dicho título corresponda a un proyecto pensado por José Gamarra, puesto que dicho vocablo abunda en su poesía, además del hecho que figure, en las 'hojas de poesía', como dirección para "correspondencia y canje" la dirección domiciliaria de José Gamarra: Calle Real 637-Chilca, Huancayo. Ello quizá explique la aparición del poema "Aun" de Aida Conopuma Rivera, única pareja sentimental que se le conoció a José Gamarra Ramos, e integrante del grupo cantuteño Eyaqlación. En intercambio de e-mails, con el poeta Feliciano Mejía, nos precisó que en 1979, cuando integraba el grupo teatral Yuyachkani publicó algunas "Hojas de Tiempo", que eran "volantes de poesía". Feliciano conoce a José Gamarra en 1984; no obstante es sugerente que ambos poetas (u agrupaciones culturales) tengan similares medios de difusión de sus producciones poéticas, como formas alternativas al hegemónico poemario.

⁷⁷ El año de 1962, a tres años de creada la Universidad Comunal del Centro, y nacionalizada el mismo año se publica la revista Tinta Viva, que recogía las inquietudes de la Sociedad de Escritores Jóvenes de Huancayo. Al parecer la semejanza en los títulos es sólo pura coincidencia.

⁷⁸ Folleto 1 Poesía. Huancayo: Para Cantar o Morir, 1982. En el diario Correo del 10 de febrero de 1982, el poeta y periodista Apolinario Mayta Inga comenta dicha publicación reconociendo que "Es toda una hazaña editar en nuestro medio y el grupo "Para Cantar o Morir" viene cumpliendo su cometido con verdadero sacrificio pero exitosamente".

sido ilustrada no por Eduardo Moisés Inga como era habitual en todas las publicaciones del grupo sino por Axiel, seudónimo de Wilfredo Ríos. Gesto que evidenciaba la cercanía de Arturo Concepción y José Gamarra con el Círculo Cultural Wari, pues Wilfredo Ríos era parte activa de Wari.

Vale aclarar que Wari no tuvo un vocero, entiéndase como revista u otro medio de difusión, por el cual se diera a conocer los principios constitutivos del frente cultural. Era una institución que organizaba y auspiciaba la realización de distintas actividades culturales que surgían por iniciativa independiente de sus miembros; como la ejecución de muestras pictóricas, recitales de poesía, conversatorios, la presentación de diferentes publicaciones, y cuanta actividad cultural se organizó en los quince años que tuvo vigencia el Círculo Cultural, entre 1980 a 1995⁷⁹. Sus miembros tenían vínculo con diferentes instituciones académicas y culturales como la Universidad Nacional del Centro del Perú, el Instituto Superior Pedagógico Teodoro Peñaloza, los diarios locales: Correo y La Voz de Huancayo.

Pero el vínculo de José Gamarra y Arturo Concepción con el Círculo Cultural Wari no tendría ribetes de disidencia; como sí lo tuvo el vínculo con el poeta Antonio Gutarra Arroyo, joven estudiante sanmarquino que al ejercer el periodismo radial decidió compartir con la agrupación, “Para Cantar o Morir”, tanto sus anhelos poético-culturales como los recursos económicos para el financiamiento de un programa radial que la agrupación ya tenía en Radio Junín: “Tras las huellas del folklore latinoamericano”.

⁷⁹ Por ejemplo, la presentación del poemario Lagarto de humo, de José Gamarra, un 13 de abril de 1984, estuvo co-organizada por el Movimiento Cultural Wari y el Taller Literario Ríos Profundos, y fue parte de la realización de la II Exposición de Poesía Joven desarrollada del 13 al 18 de abril. Otro evento que co-organizaron fue el “Homenaje al Cincuentenario de la muerte de poeta español Federico García Lorca” en 1986. Otro evento significativo fue la organización, en 1981, del Primer Seminario sobre Narrativa Contemporánea, logrando la participación de Gregorio Martínez, Eleodoro Vargas Vicuña, Marcos Yauri Montero y Oswaldo Reynoso.

Programa poético musical que estuvo en el aire entre los meses de junio a octubre de 1979 y fue dirigida, en forma alternada, por cada uno de los integrantes de la agrupación; hasta que fue censurado por la Oficina Regional de Información y Comunicación Social del gobierno militar que controlaba, en ese entonces toda propalación noticiosa y musical. La reprobación del gobierno militar fue por el hecho de emitir, a través de las ondas de la radio, la canción compuesta por el escritor español Chicho Sánchez Ferlosio e interpretada por la agrupación Quilapayún: “Que la tortilla se vuelva”, conocida también como “La hierba de los caminos” o escuetamente como “La tortilla”; cuyas letras⁸⁰ desequilibraban el nuevo orden que pretendían imponer el grupo castrense asido del poder político, de cara a las elecciones y retorno a la democracia. Pero semanas antes del cierre definitivo del programa, en plena cabina de la radio, Pepe Zapata y Antonio Gutarra hubo sostuvieron un altercado verbal que llegó a las manos, debido a la pretensión, de Antonio Gutarra, no sólo de que se incluyan sus poemas en las revistas y demás publicaciones, o se difundan a través del programa radial de la agrupación “Para Cantar o Morir”, sino por su anhelo de controlar toda la información, incluida la poética, que daba a conocer la agrupación. Actitud que fue rechazada por la mayoría de los integrantes de la agrupación, por lo que desestimaron el apoyo económico que Antonio Gutarra les otorgaba para el funcionamiento del programa radial. La gresca entre Antonio Gutarra y Pepe Zapata, y sobretudo el veto de parte del gobierno militar, hicieron que el administrador de la radio ordenase la

⁸⁰ “La hierba de los caminos/ la pisan los caminantes/ y a la mujer del obrero/ la pisan cuatro tunantes/ de esos que tienen dinero.// Qué culpa tiene el tomate/ que está tranquilo en la mata/ y viene un hijo de puta/ y lo mete en una lata/ y lo manda pa’ Caracas.// Los señores de la mina/ han comprado una romana/ para pesar el dinero/ que toditas las semanas/ le roban al pobre obrero.// Cuándo querrá el Dios del cielo/ que la tortilla se vuelva/ que los pobres coman pan/ y los ricos mierda, mierda”. Hallado en <http://letras.terra.com.br/quilapayun/230838/>

clausura definitiva del programa radial dirigido por los jóvenes de “Para Cantar o Morir”. Meses después, Antonio Gutarra volvió a las ondas radiales con un programa propio, que se mantuvo en el aire por más de veinte años y fue conducido por sus hijos: Isabel, Angelino y Antonia.

Su pretendida incorporación y con la de él, la de sus hijos, como miembros de la agrupación “Para Cantar o Morir” fue rechazada tanto por Flor de María como por Pepe Zapata. Quienes abogaban en su favor eran José Gamarra y Arturo Concepción. Apoyo que, de acuerdo a Flor de María, se justificaba, más que en hechos democráticos o poéticos, en los favores étlicos con los que Antonio Gutarra compensaba dicho respaldo.

Ante la enfática negativa de una parte de la agrupación, Antonio Gutarra cuestionó el nombre de la agrupación, arguyendo que no era coherente que dicho grupo se llame “Para Cantar o Morir”, cuando ninguno de sus integrantes cantaba⁸¹. Siendo más bien el ejercicio de la escritura lo que caracterizaba al grupo. Cuestionamiento que lo llevó a formar, en 1980, la agrupación “Para Escribir o Morir”. Reuniendo en torno suyo, y de la nueva agrupación⁸² a los

⁸¹ Según un correo aclaratorio, que nos remitiera Arturo Concepción, a quien enviamos un primer borrador del presente capítulo, Antonio Gutarra sugirió a José Gamarra, editar “Para Escribir o Morir” como un suplemento de la revista Para Cantar o Morir. Lo cual no fue bien visto por parte de Flor, quien opinaba que el nombre de la agrupación se iría a degenerar, como así sucedió. Por lo que tuvieron que hacer una aclaración (véase nota 87 y parágrafo correspondiente).

⁸² La agrupación, “Para Escribir o Morir”, que fundase Antonio Gutarra Arroyo fue parte de un movimiento cultural de mayor envergadura: El Movimiento Cultural Wanka: Kellkanapa Icha Wañunapa. No obstante en los documentos hallados (revistas de la agrupación “Para Escribir o Morir”) no se hace mención de dicho Movimiento. Consecuentemente la nomenclatura en quechua del grupo fue asumida posteriormente, con el objetivo de ubicar a “Para Escribir o Morir” dentro de un proyecto más ambicioso; pasando éste a ser, nominalmente, el taller y canal de expresión (revista) de la producción letrada del Movimiento Cultural Wanka: Kellkanapa Icha Wañunapa, que sostuvo económica y moralmente a sus integrantes. En la revista Kilincho Wanka. Revista de actualidad cultural, literario, ideológico 1 [1] (Huancayo, 13 diciembre de 2004) la directora, hija menor de Antonio Gutarra, Antonia Sabina Gutarra Sinchitullo, nos da a entender que su revista es la continuación de Para Escribir o Morir, pero, como taller de escritura, del movimiento Kellkanapa Icha Wañunapa, “Para Escribir o Morir” continuaba vigente hasta el 2004.

Dos singulares referencias del uso de ambas denominaciones (quechua y español) para el mismo grupo lo encontramos; primeramente, en la reseña que se hace del libro Madre Linda de los siglos (1987) de Angelino Sinchitullo (Aparecido en la página cultural del diario Cambio 11. 2. del sábado 9 de mayo de 1987) donde se señala que la publicación tuvo el auspicio del Movimiento Cultural Wanka Kellpanapa

dos miembros de “Para Cantar o Morir” que apoyaron su inclusión en esta agrupación; pero que, como se dijo, le fue negado. Es así como los nombres de José Gamarra y Arturo Concepción Cucho aparecen entre los miembros de “Para Escribir o Morir”, cuyo medio de expresión llevaba el mismo nombre del grupo⁸³. Otros de los integrantes fueron los poetas Gerardo Lázaro Aquino, Lady Cangahuala, Eduardo Moisés Inga, también miembro de “Para Cantar o Morir” que optó por ilustrar las publicaciones de ambas agrupaciones; y la profesora María Romero Osorio, primera directora de la revista.

Pero, tan pronto como nace “Para Escribir o Morir”, sus integrantes, entre ellos José Gamarra y Arturo Concepción empiezan a disentir con Antonio Gutarra Arroyo⁸⁴, debido a su agria actitud contra la los intelectuales universitarios, específicamente con aquellos provenientes de la Universidad Nacional del Centro del Perú⁸⁵; y su obtusa pretensión de entroncarse en el “alma wanka”

Icha Wañunapa (sic.) y tuvo como sello editorial a “ediciones ‘Para Escribir o Morir’”. La segunda referencia constituye el artículo que publicara el periodista Jaime Bedoya: “Las voces precoces” en Caretas. (Lima, 10 de octubre de 1988) Artículo que da a conocer la actividad creativa de los niños poetas Isabelita, de siete años, y Angelino, de catorce, hijos de Antonio Gutarra, los que serían parte del “taller literario huancaíno llamado Kellkanapa icha Wañunapa (“Para Escribir o Morir”)”. Como se aprecia en ambas referencias periodísticas, la confusión esta dada.

La “frase quechua Killkanapa icha wañunapa”, para el profesor, Juan Reymundo Vega, se traduce como “Para escribir o para morir, pero será mejor escritura la siguiente: Killkanapaq icha wañunapaq. Alguien pretenderá traducir como escribir o morir, en este caso la escritura quechua correspondiente es Killkay icha wañuy, todo en infinitivo igual que en quechua.” (Correo electrónico: 2009)

⁸³ En la “Editorial” de la revista Kilincho Wanka, op. cit. su directora al reseñar brevemente la historia de su revista nos brinda muchos datos del grupo y precisa que “Para Escribir o Morir, se fundó el 19 de noviembre de 1980, [la] dirigió María Romero Osorio, [a quien] le sucedió el poeta Wankayo Sinchitullo y ahora aparece, [la revista], con el nombre de Kilincho Wanka”. Efectivamente, María Romero dirigió la revista Para Escribir o Morir hasta 1985; cargo que, a partir de dicha fecha, vino a recaer en Angelino Gutarra, hijo mayor de Antonio Gutarra, quien empleó el seudónimo de Wankayo Sinchitullo, hasta la aparición de la revista Kilincho Wanka en el 2004. Un hecho totalmente anecdótico que nos sucedió en el investigación cuando fuimos a visitar a María Romero, para que nos revelase algunos detalles de la agrupación “Para Escribir o Morir” y nos permitiese acceder a los ejemplares de la revista que ella pudiese tener como archivo personal, fueron las palabras con las que se excusó a nuestro interrogatorio y pedido. Ella nos dijo textualmente que “ya hacía mucho tiempo que no hacía vida cultural”. Razón por la que no nos pudo facilitar los ejemplares solicitados.

⁸⁴ Sus trabajos dejan de aparecer en el tercer número de la revista Para Cantar o Morir.

⁸⁵ En la entrevista que sostuviéramos con Antonio Gutarra Arroyo en febrero de 2009, él seguía mostrando su resentimiento y menosprecio por la labor académica y crítica de la Universidad Nacional del Centro. Como egresado de la Universidad de San Marcos nos decía: “No hay como estudiar en San Marcos. Allí les hicimos frente a los de Sendero que interpretaban mal lo del ‘Sendero Luminoso’ del cual nos hablaba Mariátegui. La Universidad del Centro no alcanza el nivel de San Marcos.”

rechazando todo lo que no sea local u “originario”⁸⁶. La divergencia entre ambas agrupaciones provocó la reacción de “Para Cantar o Morir”, teniendo que aclarar y advertir a sus lectores sobre la existencia de “una revista de nombre casi similar, por lo que suplicamos evitar confusiones, pues el grupo labora de una manera independiente, con planteamientos ideológicos y estéticos propios”⁸⁷.

De la paterno-hermandad con Ríos Profundos hasta Kamaq Maki.

El vínculo con Antonio Gutarra Arroyo fue el primer desencuentro entre los integrantes del grupo que amenazó su institucionalidad. Sin embargo “Para Cantar o Morir” continuó con el proyecto colectivo; aunque bajo - o paralela- la creciente sombra del Círculo Cultural Wari, y se elaboraron tres revistas anuales más, entre 1981 y 1983. Cada una de las cuales daba cuenta de

⁸⁶ En la entrevista mencionada, Antonio Gutarra, nos contaba que le restregaba, a José Gamarra, su origen y por ende falta de identidad con el sentir wanka: “El gordo, [José Gamarra], no tenía identidad Wanka. Porque él era foráneo. Sus padres no eran de aquí, [su mamá de Izcuchaca, Huancavelica y su papá de Chiclayo], En cambio nosotros si somos originarios. Tenemos la sensibilidad e identidad Wanka.” Falta que también nos imputó a nosotros: “Tú tampoco tienes identidad Wanka porque tus padres no son de aquí [Huancavelica y Andahuaylas]. Esa es la diferencia”, nos decía.

Noción de identidad, nacido desde los márgenes, que se subordina al centro de producción limeño. De ahí que sea comprensible la decisión de Antonio Gutarra de enviar a su hijo mayor a estudiar la secundaria y universidad en instituciones capitalinas (Colegio Leoncio Prado y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, respectivamente) En la entrevista que le hiciera Jaime Bedoya, justificaba su decisión bajo el siguiente argumento: “Angelino tiene que formarse en los dos extremos. En Huancayo tienen una abuela quechua que sólo a ellos recibe. Ella vive sola en el campo. Con ella se van y escriben y es la fuente que los comunica con su identidad. Pero allá todo es dulzura, suavidad. Y un poeta muy sensible acaba suicidándose o entregándose a la droga. Lima siempre ha tratado mal a los provincianos, y peor a los niños; pero tiene que equilibrar su temple espiritual a la medida de los momentos.” Nótese de la identidad que él denomina como “originaria, se ve estereotipadamente; donde lo local es visto desde rasgos feminizados, mientras que el centro es apreciado como el espacio duro aunque deleznable.

⁸⁷ Aparecido en la [Plaqueta de poesía] 2. Huancayo: Para Cantar o Morir, enero de 1981. Plaqueta en la que Arturo Concepción (A.C.) comenta la exposición pictórica de Eduardo Moisés Inga y Jorge Vega Huancas; presentando a los dos artistas como integrantes del Grupo Cultural “Para Cantar o Morir”. El Caso de ambos ilustradores es controvertible, pues en la revista Para Escribir o Morir. Insurgentes del arte y la poesía 1. [2] Huancayo, enero de 1981; ambos eran identificados como miembros de “Para Escribir o Morir”. Lo cual nos habla de una abierta confrontación entre los dos grupos; que disputan entre sí, por mostrarse a sus lectores como agrupaciones con amplia capacidad de convocatoria y formación de adeptos. La escritora y profesora Isabel Córdova Rosas en su página cultural en el diario Correo precisará que la muestra pictórica fue organizada por el Grupo Cultural “Para Escribir o Morir” (Correo del 2 de febrero de 1981) contribuyendo, de esta manera, en la agudización de las diferencias; lo cual devino en el tiempo en provocar aquello que Flor temía: la degeneración del nombre de la agrupación poética que ella y los demás jóvenes universitarios fundaron: “Para Cantar o Morir”.

nuevas simpatías y anhelos de inclusión. Siendo, como ya se dijo, la principal incorporación, la de Walter Jesusi Ramírez⁸⁸, amigo de bares de José Gamarra y Arturo Concepción. Pero por quién, los demás integrantes del grupo, tuvieron mucho aprecio y estima por lo que no se negaron a su incorporación.

Walter Jesusi fue un poeta atormentado por la muerte de su primera pareja. Se conoció con Nelly Ordaya, cuando él cumplía los 20 años e ingresaba al programa de Sociología en la Universidad Nacional del Centro del Perú. Fue un romance apasionado y prohibido por los padres de ella, quienes con el objetivo de separarlos la llevaron a Lima, donde los médicos le diagnosticaron una mortal enfermedad que la condujo a la muerte el 31 de enero de 1972. Suceso que marcó definitivamente la vida de Gulsari⁸⁹.

Diez años después de la muerte de su primer amor, cuando Walter Jesusi aún no había logrado reponerse del impacto de su primera tragedia, pese haber conocido una nueva pareja y tener una hermosa hija con ella, se vio envuelto en medio de una segunda separación, esta vez de la madre de su hija.

Sucesos que lo llevaron hacia dos vías complementarias, como a muchos de los escritores surgidos en la década del ochenta, la escritura y los “sagrados copis”. En estas dos vías se conoce con José Gamarra y Arturo Concepción, quienes lo presentan a los demás miembros del grupo “Para Cantar o Morir”, así como a gran parte del círculo letrado del Valle del Mantaro. Aunque con José Gamarra se conocían desde mucho antes, puesto que los padres de

⁸⁸ Flores Navarrete, José y Ruiz Gonzáles, Julia en su Monografía titulada Trayectoria vital y poética de Walter Jesusi Ramírez ‘Gulsari’. Monografía. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 2002. fechan la incorporación, al grupo, de Walter Jesusi en 1985. (pág. 42). Si consideramos que el grupo se desintegra en 1983 y que su nombre aparece en la última revista del grupo, es coherente creer que su incorporación, por el contrario, se da entre los años de 1982 y 83, pero definitivamente no en 1985.

⁸⁹ Los datos que detallamos fueron consignados en la monografía de Flores Navarrete, José y Ruiz Gonzáles, Julia. op. cit.

ambos tocaban en la banda del Ejército; es más, sus viviendas colindaban en el mismo vecindario chilquense.

No obstante, la tragedia vivida lo agujonea y estimula para que acabe con su vida. Con el objeto de evitar esta nociva opción, José Gamarra le propone publicar sus poemas. Acudiendo para ello a quien en ese entonces, tenía los medios para concretizar dicho proyecto. Un compañero de estudios y dirigente estudiantil: Ferrer Mayzondo. Quien por su condición de Presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad, se compromete a gestionar la cantidad de papeles necesarios para la publicación. Pero a su vez les plantea a los dos vates la posibilidad de dar a conocer sus producciones a través de los boletines que editaba la Federación, y a través de un periódico mural.

Convencidos, los tres, de la necesidad de buscar canales de expresión a sus inquietudes intelectivas y líricas, acuerdan rotular su periódico mural con el nombre de “Ríos Profundos”. Y es, en aquel periódico mural ubicado en el Pabellón de la Facultad de Educación, en el que muchos de los poemas, de ambos poetas huancaínos, Walter Jesusi y José Gamara, fueron a darse a conocer por primera vez. Luego irían a formar parte de alguna revista literaria (Para Cantar o Morir, “Para Cantar o Morir”), hoja poética o poemario.

El proyecto Ríos Profundos fue apoyado por muchos de los profesores, quienes donaron a sus integrantes plumones, papeles, estenciles, entre otros materiales. Pero había la necesidad de “legalizar” el uso de los ambientes dentro de la universidad así como la existencia misma del grupo, por lo que se adscriben, en 1984, a la Oficina de Proyección Social de la facultad como “Taller Literario Ríos Profundos”⁹⁰. Siendo su primer asesor el Profesor

⁹⁰ El “Taller Literario Ríos Profundos” continuará su labor hasta 1994. Fecha en la que las circunstancias históricas (tiempo de miedo, represión y militarización de las universidades) harán que la radicalización

Alejandro Espejo Camayo. Con quien planificaron la realización de recitales y talleres de escritura; llegando a concretar, en dicho año, como parte de la colección “Canto Rodado”, la publicación de tres poemarios: Gulsarí, Lagarto de humo, e Inversos⁹¹.

Este desenvolvimiento individual de los miembros de “Para Cantar o Morir”, ejemplificado en la actitud de José Gamarra de fundar un taller literario, al interior de la universidad y en cierto sentido, al margen de “Para Cantar o Morir”, constituye la principal razón para la disolución del grupo como cuerpo. Los tiempos han cambiado y puede más la necesidad de expresarse desde su individualidad, lo que aviva la publicación de sus producciones en otro formato. Se pasa de la revista colectiva al poemario individual. Pero se mantiene la identificación grupal. Toda vez que en los intercambios de publicaciones con grupos poéticos de otras provincias del Perú, destacan su procedencia y pertenencia al grupo “Para Cantar o Morir”.

de su discurso no tenga la aceptación del estudiantado. Sucediéndole como nuevos talleres literarios: “Rimaq Maki” (1995) originalmente adscrito al “Centro de Difusión del Folklore” (CIDFOLK), del cual, con el pasar de los años se independizó y funcionó hasta el 2004. Entre sus miembros fundadores están Roberto Sanabria y Marcelo Álvarez. Rumi (1985), fue otro taller literario, surgido en la universidad, y fue asesorado por los profesores Bertha Rojas López y José Cerrón Rojas. Otro grupo que sucedió a Ríos Profundos, y surgió el mismo año que éste se extinguía fue el Círculo Literario César Vallejo (1994). Agrupación que nació en los extramuros de la universidad impulsado por estudiantes de diferentes instituciones de educación superior del Valle del Mantaro: Juan Cárdenas Valverde (Jean D. Carval), estudiante del I.S.T. Andrés Avelino Cáceres; César Paucar Ramos, estudiante del I.S.P. Teodoro Peñaloza de Chupaca; y Julio César Paucar Gutarra, estudiante de la Universidad Nacional del Centro del Perú. En los últimos años del “Taller Literario Ríos Profundos” se forjó otro de los poetas que merece un estudio aparte: Javier Huamán Ramos (Huancavelica, 1971 - Huancayo, 1997).⁹¹ Las referencias bibliográficas son: Gulsarí. Huancayo: Taller literario Ríos Profundos, Programa de Educación, UNCP, 1984. Habría que añadirse que el poemario fue ilustrado por Wilfredo Ríos y tuvo como epílogo las palabras explicativas del porqué del título hechas por el mismo Walter Jesusi titulado “Palabras en la alborada”. Lagarto de humo. op. cit. Poemario ilustrado por Eduardo Moisés Inga y prologado por Arturo Concepción Cucho. Peter Anaya e Isaac Lindo. In-versos. Poemas. Huancayo: Taller literario Ríos Profundos, Programa de Educación, UNCP, 1984. Ilustrado por Wilfredo Yallico Palomino y prologado por Alejandro Espejo Camayo: prólogo que tuvo como título: “Dos voces nuevas, un solo aliento vital; y algo acerca de la libertad poética”. Los poemas de Peter Anaya están precedidos por el sub título “K-Nijos”; y los de Isaac Lindo, por “Existencia”. En una reedición, que hiciera Peter Anaya, de sus poemas, aunque conserva los títulos de sus poemas y la ilustración hecha por Wilfredo Yallico; éstos han sido modificados sustancialmente, además de haberse suprimido el subtítulo de la sección que reunía el conjunto de sus poemas: “K-Nijos”. (véase Peter Anaya Segura. In-versos. [Huancayo: 2004])

No obstante, los límites entre el margen y el centro son difusos, y quizá debiéramos hablar de parentesco, pues en una entrevista que sostuvimos con Isaac Lindo, integrante de la primera promoción del “Taller Literario Ríos Profundos”; él considera que “‘Para Cantar o Morir’ vino a ser el hermano mayor de ‘Ríos Profundos’”. Toda vez que eran invitados al taller, los miembros de “‘Para Cantar o Morir’”, ya sea para la ejecución de recitales como para el desarrollo de talleres de escritura. En tal sentido no sería serio hablar de parricidio o fratricidio en la relación establecida entre “‘Para Cantar o Morir’” y “‘Ríos Profundos’”. Y es esta misma afinidad la que debemos de establecer con una agrupación que se formó con los integrantes del Taller, en 1987: Pluma Inquieta, colectivo poético que tuvo como integrantes a Justo Chamorro Balvín, Víctor Cabezas Ramírez e Inocente Pariona⁹².

En opinión de Alberto Chavarría y Javier Rosas fueron los tiempos violentos que se vivieron durante doce años de guerra interna los que quebraron “muchas posibilidades y expectativas literarias en el Valle del Mantaro.” Por lo que, para ellos, no es casual que “las publicaciones grupales de ‘Para Cantar o Morir’ sólo lleguen hasta 1984” y coincida con el asesinato del primer alcalde izquierdista de Huancayo.

Efectivamente el impacto de la guerra interna vivida en el centro del Perú pretendió lapidar el quehacer literario en el Valle del Mantaro. Nuestras indagaciones nos permiten sostener que la poesía nunca calló, y que vibró aún en medio de los tiempos del miedo. Por ejemplo, el actuar cultural y literario del grupo “‘Para Cantar o Morir’” continuó hasta la publicación en 1988 – hasta

⁹² De acuerdo a la apreciación de Isaac Lindo “‘Víctor fue el más contundente de los tres.’” No hemos podido hallar ejemplares de las publicaciones de los citados. En 1986 el asesor del “Taller Ríos Profundos” era el profesor Alejandro Espejo; delegándolo, a partir de 1988 al profesor Sario Chamorro Balvín, quien lo siguió siendo hasta la extinción del taller, en 1994.

donde hemos podido investigar – del folleto titulado Poemas⁹³; publicación que coincidió con la publicación individual de Flor de María, quien presentó su poemario Mujer de subamérica, bajo el sello editorial Caballo de Fuego. El uso de la inexistente casa editorial, Caballo de Fuego, fue una clara muestra de adhesión al proyecto que impulsará Manuel Baquerizo Baldeón, quien publicó entre 1979 y 1980 dos números de la revista del mismo nombre. Renunciar, simbólicamente hablando, al sello “Para Cantar o Morir”, fue el costo que tuvo que asumir Flor de María, para contar, en su poemario, con la “Presentación” elaborada anónimamente por el Doctor Manuel Baquerizo.

Luego de disuelto el grupo, en 1983⁹⁴, sus integrantes no dejaron de identificarse, como se dijo, como parte y extensión del mismo. Aunque el grupo haya dejado de expresarse corporativamente empiezan a publicar individualmente, si bien bajo sellos editoriales diferentes, como en el caso de Flor de María, pero reconociendo su deuda e identificación con el grupo que ellos mismos fundaron. En las referencias biográficas que se hacen en el folleto poético de 1988 se mencionan los poemarios publicados por cada uno de los integrantes del grupo: Rosa Iñigo con Tiempo de partida (1983), José Gamarra con Lagarto de humo (1984) y Gracias Poesía⁹⁵ (1985), Pepe Zapata con

⁹³ En Poemas (Huancayo: Ediciones Para Cantar o Morir, 1988). Folleto antológico en el que no participa Flor de María Ayala Leonardi. Al parecer se debe al hecho que para cuando se decide elaborar el mencionado folleto ella aún no había publicado su poemario Mujer de Subamérica.

⁹⁴ Pepe Zapata villar en el artículo señalado (véase la nota 66) dice: “El grupo “Para Cantar o Morir” publicó cinco números de la revista del mismo nombre, hasta 1985, en el que se desintegra”. Según Chavarría y Rosas será en 1984 cuando dejen de publicar grupalmente. Hasta donde hemos podido hallar, la última revista publicada por el grupo, vale decir el quinto número, esta fechada en 1983. Por lo que sostenemos que, corporativamente, el grupo deja de publicar, al menos la revista, en 1983, luego vendrán las publicaciones individuales; pero la identificación y sentido de pertenencia al grupo continuará en sus integrantes hasta más allá de 1988; mas, como Walter Jesusi Ramírez denomina, ésta será una ‘Segunda época’ del grupo.

⁹⁵ Es curioso que al reseñarse Gracias Poesía, éste lleva, entre paréntesis, el término atributivo de la obra: ‘folleto’. De manea similar sucederá con Manzanares: vida y canto, de Arturo Concepción que será calificado como ‘Plaqueta’. Calificativos que nos hablan de un empleo arbitrario, por parte de los mismos poetas, de términos que servían para catalogar sus producciones poéticas. Siendo el vocablo ‘Poemario’ el de mayor jerarquía; y los términos ‘folleto’ y ‘plaqueta’ como atributos de menor jerarquía valorativa.

Teoría sedienta (1986), Walter Jesusi con Gulsarí (1984) y Zorzaleando (1987), Arturo Concepción con Época de sol en la palma del retoño (1982), Versos para el alba (1984) y Manzanares: vida y canto (1985)⁹⁶.

Tómese en cuenta que para 1984, la mayoría de los integrantes del grupo ya había egresado de la Universidad y se encontraba ejerciendo la labor docente en diferentes instituciones, principalmente escolares. Y, como en el caso de Flor de María y Alejandro Espejo Camayo, ya venían trabajando en la misma Universidad Nacional del Centro del Perú. José era él único, de los miembros de la agrupación que aún era estudiante. Pues Walter Jesusi, sin bien asistía a la universidad, no lo hacía en forma regular, debido a sus responsabilidades económicas como padre de familia.

El hecho que ya trabajasen los miembros del grupo les permitía solventar los gastos que implicaba la edición y publicación no sólo de las revistas y hojas de poesía, sino también de la publicación de sus poemarios. Como se puede notar en las referencias bibliográficas (nota 92), la primera en publicar fue Rosa Iñigo. Le siguieron Walter Jesusi, luego José Gamarra, Arturo Concepción,

Hacemos esta disquisición toda vez que José Gamarra en la antología que publicaran conjuntamente con los integrantes del grupo Eyaqlación: De sangre a flor. Letrotas poéticas. [Lima]: Eyaqlación, otoño 1986, califique Gracias Poesía como poemario. Lo cual nos hace suponer que en la publicación del folleto Poemas, José Gamarra no participó directamente. Presumimos que para la fecha, José ya se encontraba en Pucallpa, o en su defecto viviendo en la clandestinidad.

Sobre el empleo de plaquetas poéticas, Jesús Cabel nos recuerda que fueron los de la promoción del 60 y 70 quienes agotaron este medio de difusión poética, destacando el trabajo que hicieron el Centro de Estudiantes de Literatura de San Marcos; ediciones “Gárgola” impulsada por Jorge Nájara y Cesáreo Martínez; la “Colección Mojinete” promovida en Tacna por Segundo Cancino, “La Manzana Mordida” forjada por Carlos Zuñiga Segura, entre otros medios, instituciones y personas. Reconocerá en especial el aporte emprendido, desde 1977, por Antonio Escobar y su esposa Noemí Arana; quienes difundirán, en buena parte del norte peruano, la poesía peruana de nóveles y consagrados, a través, de las plaquetas editadas bajo el sello “Runakay”. (Léase Jesús Cabel. “Tres preguntas al editor de Runakay” Crónica Cultural del 27 de enero de 1982).

⁹⁶ Las referencias bibliográficas son las siguientes: Rosa Iñigo Rojas Tiempo de partida Huancayo, Haradag Offset, 1983. José Gamarra Lagarto de humo op. cit. Gracias Poesía Huancayo: ediciones trébol y retama, 1985. Pepe Zapata Teoría sedienta [Huancayo]: Ediciones Retama, 1986. Walter Jesusi con Gulsarí op. cit. y Zorzaleando Huancayo: Impresiones Amauta, 1987. Arturo Concepción con Época de sol en la palma del retoño separata N° 15. Guadalupe-La Libertad: revista literaria RUNAKAY, 1982. Versos para el alba [Huancayo]: s.e., 1984. y Manzanares: vida y canto Huancayo: Imprenta Ojito, 1985.

Pepe Zapata y cinco años después de la primera publicación individual, Flor de María Ayala.

Pero no sólo publicaron sus poemarios individualmente, sino también tendieron a extender su experiencia como gestores culturales en las instituciones en las que trabajaron. El mejor ejemplo de ello fue Arturo Concepción Cucho; quien, durante su estadía en el Colegio Estatal Huamán Poma de Ayala, desde 1981, alentó en la comunidad educativa la idea de editar una revista institucional; surgiendo así Qory Mayo.⁹⁷ Revista en la que no dejó de promocionar a los integrantes del grupo, en especial a José Gamarra y Pepe Zapata.

En el colofón de la revista sanmarquina, Santiago⁹⁸, se hace una sucinta revisión histórica de la producción discursiva, principalmente de la literaria, de las provincias de Jauja y Huancayo. En ella se señala que la producción textual de “Ríos Profundos”, “se halla bajo el influjo de los hechos sangrientos en las zonas rurales y de las injusticias sufridas por las organizaciones sociales.”⁹⁹ Si tomamos en cuenta que para la fecha en la que se produce Santiago (1987),

⁹⁷ En Centro Educativo Huamán Poma de Ayala. Qory Mayo. Revista Cultural. 1 [1] (Manzanares: 1981). La portada del primer número fue ilustrada por Eduardo Moisés Inga (ex-alumno del colegio), estuvo dirigida por el alumno Mario Inga; siendo presidente de la Promoción, alguien quien después fuera uno de los mejores actores y hombres de teatro en el Valle del Mantaro: Javier Maravi Aranda. La revista fue asesorada por Arturo Concepción Cucho y Rodrigo Macuri Vílchez. En los posteriores números el Director de la revista fue el mismo Arturo Concepción Cucho, desde donde continuó alentando y difundiendo la producción poética de los integrantes de “Para Cantar o Morir”. Véase por ejemplo Qory Mayo. 6 [6] (Manzanares: 1986).

⁹⁸ Grupo Kachkanirajmi. Santiago. Revista del trabajo de provincias del Grupo Kachkanirajmi: Huancayo - Jauja. Lima: Grupo Kachkanirajmi, U.N.M.S.M., 1987. Como parte de las actividades de extensión, en la Universidad Nacional del San Marcos, se organiza un grupo de trabajo, Kachkanirajmi, que recopila la literatura escrita y oral de las provincias de Jauja y Huancayo. Fruto de esta labor se publica Santiago, que acopia una muestra significativa y variada de la producción escrita entre los años 60 al 80: poesía, cuento, literatura oral, artículos críticos sobre pintura, teatro y folklore; y los manifiestos de los grupos “Xauxal, Artes y Letras” y “Voz Reunida”. De acuerdo al colofón preparado por los integrantes del grupo se promete editar un segundo libro, Katatay, sobre la literatura oral de las provincias elegidas. Según la carta del 17 de septiembre de 1986, que remitiera la agrupación sanmarquina al “Taller Ríos Profundos”, presentando a su representante, la profesora Lilia Figueroa, para que se le brinde el apoyo para la concreción del proyecto editorial; la ambición del grupo era la de forjar “una biblioteca-hemeroteca donde se pueda conocer y estudiar la verdadera historia de la literatura peruana”(Carta que obra en el Informe Final presentado por el “Taller Ríos Profundos” a la Oficina de Proyección Social en 1988). Proyecto con el que de alguna manera nos sentimos parte y contribuyentes.

⁹⁹ op. cit. pág. 92.

“Para Cantar o Morir” ya se había disuelto corporativamente, resulta exacta la apreciación de los investigadores sanmarquinos. Sin embargo, como ya lo dijimos el quehacer cultural y poético de “Para Cantar o Morir” tomará un camino distinto al del trabajo grupal. Y se verán presionados, por las circunstancias históricas y el rumbo que iba tomando la lucha armada, los aún jóvenes integrantes de “Para Cantar o Morir” en asumir el peso de su declarado compromiso con la poesía entendida como arma de liberación.

Entre el vertiginoso e imparable avance de la lucha armada, a fines de los ochenta el Valle del Mantaro verá surgir la revista cultural de mayor alcance y calidad que se haya producido en dicha década: Kamaq Maki¹⁰⁰. Un año y medio antes de la producción de Rimaq Maki, José Gamarra se encargaba de la publicación del mensuario Ahora.¹⁰¹ En cuyas páginas se podían encontrar espacios abocados a la difusión de noticias de carácter literario; así como poemas, cuentos y artículos de opinión crítica. No siendo una revista literaria propiamente dicha, José Gamarra, encargado de la página cultural, supo incluir sus más profundas preocupaciones en una revista cuyo sello institucional tenía las huellas de uno de los grupos políticos insurgentes, el MRTA. Poco tiempo después, en 1988, José Gamarra se trasladaba a la selva. Había optado por dejar de cantar.

¹⁰⁰ Kamaq Maki. Expresión del mundo andino 1. 1 (Huancayo, 1988). El Director fue Manuel J. Baquerizo Baldeón. La revista se imprimía en Offsetcentro, Lima. Y llegó a publicar cuatro números entre 1988 y 1989.

¹⁰¹ Ahora. (noviembre de 1986-1988) Mensuario que fue dirigido por el Prof. Raúl Vila Aguirre; con el apoyo del comité directivo conformado por José Gamarra Ramos, Isabel Méndez Vila, Carlos Flores Vallejo y Juan Mendoza Silva. Siendo Jefe de Redacción el Prof. Alejandro Espejo Camayo. De acuerdo a un correo electrónico, del domingo, 01 de marzo de 2009, que nos remitiera Carlos Arroyo, ex director del semanario Cambio, sabemos que Ahora no se imprimía en las prensas de Cambio, pues “Cambio nunca llegó a contar con prensas propias, sino se imprimía en diversas imprentas de Lima. Pero, como sí disponíamos de talleres de composición de textos, diagramación y fotomontaje, le brindábamos, [a José], este tipo de servicios y, además, le permitíamos que use nuestros archivos. De modo que Ahora se editaba y armaba en nuestras oficinas, pero se imprimía en otro sitio.”

De esta polarización y toma de posición se habla en los “Propósitos” del primer número de la revista Kamaq Maki¹⁰², revista que ennobleció un discurso que recorrió las más intrincadas venas de las agrupaciones poéticas y culturales de los años ochenta: el ardiente deseo de libertad y resistencia. Que poéticamente tuvo, corporativamente hablando, en “Para Cantar o Morir”, la institución poética que supo expresar dichos ideales. Pese las contradicciones, dimisiones y demás rasgos que caracterizan cualquier organización.

Ruptura con Hora Zero y sus consecuencias

En la “Presentación”¹⁰³ del primer número de la revista, los integrantes del grupo “Para Cantar o Morir” caracterizan el contexto en el que surge la

¹⁰² En la que se puede leer: “en nuestro tiempo hay dos corrientes de pensamiento que se oponen abruptamente: aquella que representa a las clases dominantes, que legitima el orden establecido y que goza de la respetabilidad oficial; y aquella que objeta el sistema imperante, que se resiste y lucha por asumir la hegemonía y construir una sociedad nueva. El antagonismo entre estas dos ideologías es hoy más brutal y violenta que nunca” (pág. 7) Kamaq Maqui opta por “transmitir las palpitaciones de las fuerzas más avanzadas y progresistas de este universo social” (pág. 7). Manuel Baquerizo, como Director de la revista estaría reafirmando así su “Autoidentificación” de la que hablara, diez años atrás, en su condición también de Director del primer número de la revista Caballo de fuego 1 [1] Huancayo, 1979. al decir: “Nosotros salimos con el resuelto propósito de colocarnos al lado de los dominados de hoy y liberadores del mañana” (pág. 2) Reafirmando asimismo la “Declaración” que hiciera el Frente de Trabajadores de la Literatura, en la que J. Barquero se suscribe, junto a otros obreros de la literatura como Hildebrando Pérez, Eduardo Ninamango, Félix Huamán Cabrera, Nicolás Matayoshi, Carolina Ocampo, Walter Lazo García, Sybila Arredondo de Arguedas, Sergio Castillo, entre otros escritores más. Quienes decían asumir: “la tarea de dar testimonio de la historia, la resistencia y las luchas de las masas populares”; vinculándose para ello “con las masas oprimidas en el camino para forjar una cultura nacional, democrática, científica y popular”. Declaración que fue firmada en mayo de 1978 y difundida en Huancayo, a través de Síntesis, suplemento dominical del diario La Voz de Huancayo (Huancayo, 28 de julio de 1978)

¹⁰³ La “Presentación”, en guiones, dice:

- “- Los que conformamos el Grupo Cultural “Para Cantar o Morir” conscientes de nuestro rol histórico, enfrentamos el reto cultural que nos toca vivir. Frente a la penetración constante de la ideología de la cultura de la dominación por parte de las potencias imperialistas que nos tienen subordinados tanto económica como políticamente, declaramos que:
- Entendemos al arte como un arma de dominación así como también de liberación; nosotros optamos por la segunda.
 - La lucha diaria del pueblo explotado y oprimido se refleja en nuestras creaciones que forman parte de la conciencia social libertaria.
 - Ante la imperiosa necesidad de seguir cultivando el arte en la región central, damos a conocer nuestros trabajos de acuerdo a nuestras perspectivas.
 - Nos agrupamos conservando nuestro estilo de crear, sin tener en cuenta recetas que han de guiarnos, siendo lo fundamental el cuestionamiento claro y concreto al servicio de la creación.
 - Consideramos abiertas nuestras páginas a aquellas personas que comparten nuestros principios ideológicos, artísticos y culturales.” Para Cantar o Morir 1. op. cit. pág. 2.

agrupación subrayando la “penetración constante de la ideología de la cultura de dominación por parte de las potencias imperialistas que nos tienen subordinados tanto económica como políticamente”¹⁰⁴.

Si consideramos que estamos a finales de una década de infructuosa aplicación; por ende, de su desmontaje, de un paquete de medidas reformistas; impulsadas por el nacionalismo militarista; que devinieron en el descomunal crecimiento del aparato estatal, a través de la nacionalización de las empresas petroleras y mineras, pareciera que no existe correlato entre la caracterización de la situación social de entonces y la forma como es descrita por parte del grupo poético. Sin embargo debemos tener presente, que todo el proceso de nacionalización y estatización no benefició directamente a la población; y generó, más bien, un gigantesco déficit fiscal que se tuvo que resarcir en la segunda fase del Gobierno Militar y los tres gobiernos subsecuentes¹⁰⁵; recurriendo para ello a gravosos préstamos ante el Fondo Monetario Internacional. Institución que corporiza a las llamadas ‘potencias imperialistas’¹⁰⁶. Razón por la que el país se vio paralizado dos años antes en lo que los historiadores denominan como la más grande escalada sindical que promovió un paro de 48 horas en julio de 1977, y como resultado del mismo el Gobierno Militar se vio obligado a convocar a un Congreso Constituyente.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ De acuerdo al libro Gran Historia del Perú. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2000. elaborado por un nutrido equipo dirigido por Franklin Pease. Tanto el Ministro de Economía de Morales Bermúdez, Javier Silva Ruete; como el del gobierno de Belaunde Terry, Manuel Ulloa Elías; implementaron, el primero una “política de ajuste fiscal” (pág. 236), y el segundo “se comprometió a seguir pagando la deuda externa” (pág. 237). Decisiones políticas que tuvieron un alto costo social.

¹⁰⁶ En el dossier de la revista Caretas titulado Presidentes. Los sueños de un país desde 1821. Enfoque especial 1950-2001. (Lima: Caretas, 2001). se recoge un conjunto de 10 entrevistas hechas a los constituyentes; entre ellos, a Hugo Blanco. Para quien “El fracaso de la primera fase en su intento de reglamentar la penetración imperialista está mostrado en la entrega total de la segunda fase y su arrodillamiento ante el Fondo Monetario Internacional. Este es un ejemplo más del fracaso de las débiles burguesías de los países del llamado tercer mundo en sus intentos de reglamentar su servilismo frente a los poderes imperialistas”. (pág. 62) Entendiéndose la ‘primera fase’ como el período del General Velasco Alvarado, y la ‘segunda fase’ al gobierno del General Morales Bermúdez.

La elección de este congreso constituyente fue muy importante pues por primera vez en nuestra historia, como república, se dio voto al pueblo quechua y a la población iletrada. Valdría decir que todo el esfuerzo cultural artístico y literario desplegado por grupos tan marginales como el Grupo Primero de Mayo, así como de aquellos movimientos indigenistas y neoindigenistas, vieran en la amplitud de la convocatoria de esta elección los resultados políticos de su lucha para que el estado peruano reconozca la ciudadanía de la gran masa poblacional, que hasta ese entonces, era excluida de toda gran decisión política, como la elección de las autoridades.

No es casual, en esta perspectiva, que en 1976, Víctor Mazí, publique la antología de la Poesía proletaria del Perú (1930-1976)¹⁰⁷. Hacemos mención de esta publicación por ser representativa de una bullente actividad literaria en los extramuros de la oficialidad o institucionalidad literaria, representada principalmente por las universidades; y a la que no se le ha incorporado dentro del canon oficial calificándola de popular, de poco trabajada y por ende en oposición a aquella literatura, calificada de culta.

Y serán, pues, los hijos de éste pequeño grupo de trabajadores de la enseñanza, albañiles, trabajadores fabriles, dirigentes sindicales, músicos, pintores, etc. Cuyos padres procuraron legitimar su voz y constituirse en “representantes y portavoces [de la base trabajadora ante] el mundo del arte y la cultura”¹⁰⁸ no pudiendo lograrlo, quienes se aventuren nuevamente en esta tarea; contando para ello con el legado dejado por sus antecesores: la palabra violenta, la escritura comprometida.

¹⁰⁷ Mazzi T. Víctor. Poesía proletaria del Perú (1930-1976). Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1976.

¹⁰⁸ Manifiesto del grupo Primero de Mayo. En Poesía proletaria del Perú. op. cit. pág. 19.

De ahí que la agrupación “Para Cantar o Morir” diga entender “el arte como arma de dominación así como también de liberación”. Obviamente ellos dicen optar por hacer uso del arte en su segunda acepción. Y será el término libertad al que más apelen, en su “Presentación”¹⁰⁹, señalando que sus creaciones “forman parte de la conciencia social libertaria” de aquel grupo social dominado, explotado y oprimido. Y que conservan un “libre estilo de crear sin tener en cuenta recetas que han de guiarnos”.

Esta actitud, que Alberto Chavarría y Javier Rosas definen, tomando la idea de Octavio Paz, como ruptura¹¹⁰; nos lleva a recordar las circunstancias históricas en las que nace la agrupación y que detallamos líneas arriba, vale decir cuando “Para Cantar o Morir” rompe con el imperante influjo de Hora Zero¹¹¹. De ahí que las ‘recetas’ de la que nos hablan los de “Para Cantar o Morir” aludan directamente a la propuesta metodológica del poema integral. Aunque debiéramos de precisar que no se trata sólo de una ‘receta’, el poema integral, sino de varias ‘recetas’¹¹², en las que podríamos incluir desde las más decimonónicas hasta las más contemporáneas como la del “británico modo”,

¹⁰⁹ No emplean el muy usado, para ese entonces, vocablo de “Manifiesto” para dar a conocer lo que Alberto Chavarría y Javier Rosas califican como “una especie de declaración de principios” op. cit. pág. 33.

¹¹⁰ Octavio Paz en Los hijos del limo. Colombia: Editorial Oveja Negra, 1985. Escribe: “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo”.

¹¹¹ César Ángeles L. al hablar de las actividades públicas del extremista Roger Santivañez alude a sus artículos publicados en la revista Caretas provocando a los “gurúes del *establishment* cultural limeño”, el término ‘gurù’ que en el hinduismo se emplea para llamar al maestro espiritual o jefe religioso, nos parece sintomático para atribuírselas, debido a sus ambiciones, a algunos horazerianos.

¹¹² Tómese, asimismo, en cuenta el valioso estudio que hace Manuel Baquerizo, empleando el seudónimo de J. Barquero, del poeta ruso Vladimiro Maiakovski: poesía y pasión. Antología. (Huancayo: Departamento de Publicaciones e Impresiones de la UNCP, 1974). Estudio con el que de alguna manera quiso canalizar la expresión poética huancaína que en los años setenta se leía modorraamente politizada y telúrica; por lo que fue duramente criticado, pues Barquero destacaba en la obra del poeta ruso el aprendizaje que este recibió de parte de los formalistas rusos lo cual le permitió “haber sido un poeta independiente y personal en tiempos que era más difícil serlo, como lo fue también el insuperable Bertolt Brecht” pág. 25.

ésta última era la más plausible expresión de lo que el grupo denominó como ‘cultura de dominación [imperial]’¹¹³.

En este acto de ruptura emerge, por primera vez, la voz de José Gamarra. De ahí que uno de los poemas que se incluye en el primer número de la revista *hable* – o cante – justamente de la ruptura con los moldes poéticos establecidos¹¹⁴.

En “Barco color violeta” el poeta nos expone su apreciación personal del estado en el que se encuentra la poesía: la misma que es vista como “primavera enlutecida”. Vale decir como un suceso esperanzador¹¹⁵, como una etapa de florecimiento pero que contradictoriamente se halla en estado de luto. En el segundo y tercer verso insistirá en esta figura contradictoria. Cuando nos hable del suceso que antecedió y fue la causa por la que se vive en este condición fúnebre: “luego que un hombre entonando su almuerzo/ ganó indigestiones”. La

¹¹³ Roger Santiváñez en una conversación que sostuviera con Oscar Malca, Mario Montalbetti y Enrique Verástegui “Sobre la poesía peruana última” *Hueso Húmero* 17 (Lima, 1983) págs. 26-48. Sugiere que pare entender mejor la poesía de la generación del 60 es necesario ubicarla durante el “auge de todo lo que se llama american way of life, y la penetración del imperialismo norteamericano en este país” pág. 31.

¹¹⁴ *En Para Cantar o Morir* 1. op. cit. Se dan a conocer dos poemas de José Gamarra Ramos: “Abrazará su túnica” y “Barco color violeta”. La revista, luego de la “Presentación”, se abre con un poema a dos voces, escrito por Pepe Zapata y Rosa Iñigo: “Soy la lluvia de los ojos líquidos”, le seguirá un poema de Rosa Iñigo: “Canto porque me lo pides”; uno de Flor de María Ayala: “Mujer de subamérica”; los dos poemas de José Gamarra; el poema “Morir” de Amancio Víctor Vivas; un grupo de poemas numerados (1,2,8,16 y 17) de Pepe Zapata Villar, bajo el título de “Poemas a la luz del día”, así como el “Poema de la unión” del mismo autor; el cuento “Silencio en medio de voces” de Arturo Concepción; el cuento “No se lleven” del profesor Félix Huamán Cabrera; y los poemas “Soy el hijo del obrero” y “Espejo de mi tierra” de Félix Trinidad Córdova. La cubierta y páginas interiores fueron ilustradas por Eduardo Moisés. La ilustración de la cubierta, pone en primer plano a un campesino armado (con un fusil) un obrero (minero) y el perfil de una campesina que toca la guitarra y canta sentada de cuclillas, los otros dos personajes están de pie y en actitud de lucha victoriosa, aplastando la calavera de un soldado fuertemente armado pero derrotado y muerto. En el extremo izquierdo y de espaldas a la escena central una pareja andina toca la guitarra (el varón) y canta (la mujer) con la mirada dirigida hacia los cerros que sirven de fondo a toda la escena.

¹¹⁵ Cuando solicitamos la apreciación del horazeriano César Gamarra sobre la participación directa de muchos de los miembros de “Hora Zero” y otros poetas, cuyas voces surgieron en los primeros años del Gobierno Militar Revolucionario por lo que fueron convocados e involucrados en la tarea de movilización social a través del SINAMOS, calificó dicha etapa como “una primavera que duró muy poco”. Ricardo Falla en *Fondo de fuego. La generación del 70*. op. cit., como testigo y participe de la participación directa de los poetas en las denominadas transformaciones estructurales impulsadas por el gobierno velasquista, luego de que éstos fueran despedidos de sus puestos laborales entre los años 75 y 76 dirá: “Así concluía no sólo la más apasionada y prometedora experiencia histórica del siglo XX, sino la vivencia directa de los poetas en el deseo de transformar las estructuras culturales del Perú” pág. 117.

mirada crítica del poeta reprocha la actitud celebratoria de algunos poetas que pusieron su voz y pluma al servicio de actividades; que si bien, por lo humanas, son vitales y urgentes; pero al fin y al cabo son fugaces y triviales, toda vez que se trata de actividades cuyo beneficio tiene alcances personales y no colectivas, por lo que terminaron empalagándose y enlutando su quehacer poético¹¹⁶.

La segunda parte del poema¹¹⁷, nos habla del tono himnico que ha adquirido el discurso poético. Es así como, continúa empleando términos que se oponen entre sí, el poeta señalará que “el fuego solemne y desleal/ entumecía tus arrugas de soneto”. Criticando así la actitud que asumieran algunos poetas de los años 70 cuyo discurso o ‘fuego solemne’ no guardaba relación con las luchas diarias que vivía la población por lo que se les imputa el calificativo de desleales. Actitud que le quitaba vigor al ya, de por sí, gastado soneto¹¹⁸. Se rechaza la nostalgia impregnada en el discurso y en la metodología con la que se construye este tipo de discurso por lo que el poeta termina rechazando las ‘recetas’ de las que nos hablaban los miembros de “Para Cantar o Morir” en la “Presentación” del primer número de su revista: “me ofreces la segunda, la

¹¹⁶ En una entrevista que sostuviera Jesús Cabel con César Lévano, Antonio Cillóniz, Ricardo Falla, José Livia Torino, Winston Orrillo, Omar Aramayo, entre otros sobre la adhesión o rechazo al llamado “proceso peruano” impulsado por el Gobierno Revolucionario, la única voz disidente, de entre los entrevistados fue la del poeta Juan Cristóbal quien dijo: “no creo que los intelectuales deban apoyar a lo que se ha dado en llamar ‘proceso peruano’. Quienes lo hacen están traicionando, por un lado al pueblo; pero por otro están dando alimento (económico, sobretudo) a sus apetitos pequeños burgueses” op. cit. pág. 70. Una posición contraria es la que sostiene Beltrán Peña, pues para él, la participación de muchos poetas del 70 en los aparatos del Estado, durante el gobierno de facto, fue un “medio de subsistencia y sobrevivencia, o querían que se mueran de hambre o existan en la miseria? (sic)” (1995: 53).

¹¹⁷ Para el análisis, hemos dividido el poema en cinco partes. Empero, el poema esta estructurado en veintidós versos integrados a una única estrofa. Es gracias a los punto y coma (;) y otras marcas textuales que tiene el poema lo que nos ha permitido hacer la división señalada.

¹¹⁸ Tengamos presente, la reivindicación que se hace del soneto, en esos años, en la poesía peruana. Que tuvo como su mayor exponente en el soneto moderno peruano a Martín Adán. Reproducimos su soneto de antología: “Poesía, mano vacía”: Poesía mano vacía.../ Poesía mano empuñada/ Por furor para con su nada/ Ante atroz tesoro del día...// Poesía, la casa umbría/ La defuera de mi pasada.../ Poesía la aún no hallada// Casa que asaz busco en la mía/ Poesía se está defuera:/ poesía es una quimera.../ ¡A la vez a la voz y al dios!// Poesía no dice nada:/ Poesía se está callada,/ Escuchando su voz propia.”Tomado de Toro Montalvo, César. *Poesía peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2003. págs. 27 y 28.

tercera, la quinta.../ y no te compro ningún parámetro avizado”. Habría que añadirse la observación que hacen Chavarría y Rosas del término ‘parametrado’, que era un calificativo que se empleaba “desde la izquierda” para calificar a los periódicos que en ese entonces, 1978-79, que eran digitados desde el Gobierno Militar. En tiempos del General Velasco lo fueron desde el llamado SINAMOS (véase la nota 111).

Pues para que el poema adquiriera un sentido social no se trata de usar tal o cual metodología en la construcción de dicho poema, tampoco se trata de encontrar o dar al poema un tono nostálgico, tierno y lastimero; sino que asuma una actitud que permita expresar el sentir colectivo: “el fuego del granizo”, que trae consigo ‘el barco color violeta’. Barco habitado por “el canto de las tristes notas/ el crujir de los lamentos,/ el ansiado volcán de la crudeza;”. El reclamo que hace José Gamarra, se suma al mismo que hicieron Manuel Scorza y Teodoro Stucchi Vento ¹¹⁹.

El poeta en la quinta y última parte del poema advierte a su interlocutor: “pernoctarás en la lila de la poesía” donde el ‘duro verso’, y la ‘frase rota en diez mil colores/ de nubes y violetas te alcanzará y tocará/ tu crepúsculo de ropero.” pues su actual condición es la de hallarse indigesto y encajonado, vale decir, sepulto. ¹²⁰

Pero esta visión profética, también puede entenderse como una demanda que el poeta avista no sólo de quienes le antecieron sino también de quienes

¹¹⁹ Recordemos la famosa “Epístola a los poetas que vendrán” de Manuel Scorza y “Pero, poeta hermano” de Teodoro Stucchi Vento (1936) Obrero de construcción civil, natural de Cerro de Pasco, e integrante de Primero de Mayo. En la antología de Víctor Mazzi. *Poesía proletaria del Perú*. op. cit. pág. 97-98 se registra los versos del poema de Stucchi: “Sal de tu torre y asómate a la vida;/ afuera resuenan el taconeado de los martillos/ el insistente canto de los ‘claxons’/ [...] Piensa en el problema de los trabajadores/ y hallarás la palabra lacerada./ Deja en paz a la luna/ a los cisnes y las rosas.”

¹²⁰ De acuerdo a Chavarría y Rosas el poema “Barco color violeta” es un poema que nos habla, a través del recurso de la imagen poética, de “la muerte de un hombre común”; al parecer los investigadores no tomaron en cuenta el sinnúmero de marcas dejadas por el autor que dan cuenta, más bien, de un poema que catalogamos como “arte poética”.

vendrán. De ahí el uso del vocablo ‘crepúsculo’ que tiene doble acepción, pudiendo referirse tanto al anochecer como al albor del día.

Una peculiaridad del poema de José Gamarra es el uso de vocablos cargados de simbolismos que lo acercan a la poesía de José María Eguren: ‘barco’ y ‘violeta’ son dos de ellos. Asimismo el uso de versos libres y de mediana extensión. Que se alejan de los modelos poéticos de las primeras antologías de “Hora Zero” cuyos versos se caracterizaban por su elefantiásica extensión¹²¹. Nótese asimismo la contraposición que se establece entre ‘el hombre entonando su almuerzo’ y los vocablos con los que concluye el poema: ‘frase rota en diez mil colores/ de nubes y violetas’. Lo que pretendemos se note es el uso de términos tanto coloquiales como ‘almuerzo’ y ‘ropero’ en oposición a vocablos que podríamos considerar más sublimes, cultos o literarios como ‘nubes’ y ‘violetas’. Pudiese pensarse en la intención del poeta por asimilar y sintetizar dos tradiciones: la simbólica y la vanguardista, la pura y la social, la culta y la popular. Con todo, el resultado es otro y difiere de la propuesta del poema integral horazeriano pues se propende a la predominancia de lenguaje estético culto y el disimulado rechazo a la vocalización de lo popular, este sería un puente entre la poesía de Eguren y la de José Gamarra, pues recordemos que para Eguren existían vocablos más poéticos que otros¹²².

¹²¹ En una entrevista que sostuvimos con Manuel Velásquez Rojas; quien en su condición de Jefe de Publicaciones de la Universidad Nacional de Educación, La Cantuta, acogió, editó y publicó la primera antología del Movimiento “Hora Zero”, bajo el título, de colección: El corazón del fuego ([Chosica: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1971/72]) nos confesó que lo primero que le llamó la atención de la poesía que el grupo le traía y pedía publicar fue la extensión de los versos que no tenía antecedentes en la poesía peruana. El título de la antología es parecido al al título de la primera obra teatral del grupo Expresión de Huancayo: Corazón de fuego, cuyo texto dramático fue realizado por María Teresa Zúñiga. Obra que fue estrenada en Cajamarca durante la realización de la XIV Muestra de Teatro Peruano en 1990.

¹²² González Vigil en Literatura. (Empresa Editora El Comercio, 2006), señalará que Eguren “pensaba parnasianamente que había palabras y temas poéticos frente a palabras y temas prosaicos y vulgares” pág. 44.

José Gamarra, intencionadamente o no, trató de socavar los postulados del poema integral a partir del empleo de los mismos postulados que éste formulaba¹²³ o 'recetaba' a quienes se encaminaban en una tarea creativa; pues para los integrantes del grupo "Para Cantar o Morir" "lo fundamental es el cuestionamiento claro y concreto al servicio de la creación"¹²⁴.

Luego de haber revisado, históricamente el cuándo y cómo se produce la ruptura con "Hora Zero"¹²⁵; y realizado además un breve análisis textual que da cuenta de este quiebre. Nos preguntamos cuáles fueron las consecuencias de tamaña afrenta y si hubo en el camino puntos de conciliación y cercanía. Por lo que retornaremos nuevamente a la historia de la literatura en el Valle del Mantaro.

Publicado y difundido el primer número de la revista, éste y los demás números tendrán resonancia tan sólo en el ámbito universitario, pues en el, empleando el término que utiliza Ricardo Falla, ambiente "extrauniversitario"¹²⁶, la voz

¹²³ Juan Ramírez Ruiz en "Poesía integral/ Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero" <http://horazero.infrarrealismo.com/>. al hablar del lenguaje poético dice: "El nuevo lenguaje será sencillo, directo, duro y sano. Hallará sus palabras en el habla popular, en el argot, en los giros populares y en la invención de nuevos términos." José Gamarra, en "Barco color violeta", comparte la idea del uso de un lenguaje 'duro', pero como se ha visto muestra su discrepancia frente al uso de un lenguaje 'popular'.

¹²⁴ En Para Cantar o Morir 1. op. cit. pág. 1.

¹²⁵ En la misma línea rupturista, aunque desde la esfera de lo paródico, el grupo lime-arequipeño "Macho Cabrío" (junio, 1980 – octubre, 1984) también participó de la forja de una nueva actitud ante y contra el influjo abrumador de "Hora Zero". Nótese que el primer número de la revista de esta agrupación tuvo el numeral 0 (cero); que inicialmente puede interpretarse como la actitud de identificación continuativa con el proyecto horazeriano, aunque también puede entenderse, lo cual sostenemos, como la actitud de distanciamiento desde el tono paródico; no obstante, retóricamente hablando, ambos proyectos se caracterizan por la díscolo e irreverente verborrea. Según Rolando Luque, en Vivavoz. Antología de la poesía en Arequipa. Generación '80. (Arequipa: INC-CONCYTEC, 1990), la intención de los integrantes del grupo arequipeño "Ómnibus" que participaron del proyecto machocabriano fue la de "ingresar al debate político cultural". Recurriendo, para ello, a explotar su "inteligencia salvaje" (frase que forma parte del nombre completo de la revista: Macho cabrío. Explota la inteligencia salvaje). Tito Cáceres, por su parte, reafirma que el proyecto "'Macho Cabrío' fue una muestra de [la necesidad de los poetas arequipeños de] expandirse poéticamente". (Antología de la poesía arequipeña 1950-2000. Arequipa: UNAS, 2007).

¹²⁶ Agrupamos en el ambiente 'extrauniversitario', a aquellas entidades, hablando en estricto de las que tienen que ver con el quehacer cultural; aunque sea obvio escribirlo, que no tienen un estrecho vínculo con la universidad, vale decir: municipalidades, institutos de cultura, diarios, imprentas, etc. Manuel Baquerizo para cuando salió el primer número de la revista del grupo "Para Cantar o Morir" era el director del suplemento dominical del diario La Voz de Huancayo: Síntesis. Asimismo fue el Director del vocero Oficial de la UNCP: Proceso.

mayor, de la elite letrada del Valle del Mantaro, él doctor Manuel Baquerizo Baldeón se encargó de silenciarla. El “Docto”, como se solía aludírsele, en más de diez años de promoción de la cultura andina¹²⁷, específicamente de la sierra central peruana se negó comentar el origen, entusiasmo, ejercicio e impacto; decir trascendencia, hubiese sido demasiado, del grupo “Para Cantar o Morir” en las letras de esta parte del país, cuyas manifestaciones culturales él quiso dar a conocer, poniendo en esta tarea todos sus esfuerzos, pasiones y, claro esta, su derecho a, valga la redundancia, reservarse los derechos de admisión. Si bien, Manuel Baquerizo, admitió reseñar y comentar la producción de algunos de los integrantes del grupo – Flor de María Ayala y Pepe Zapata Villar – no hizo lo mismo con el trabajo corporativo de “Para Cantar o Morir”, y mucho menos con los de “Para Escribir o Morir”. Para el caso de la producción local optó por la individualización de los sujetos hacedores de poesía. Actitud que no fue la misma para la producción metropolitana, en especial para aquella que venía de uno de los poetas de Junín que mejor supo capitalizar su quehacer poético al integrarse a “Hora Zero”: Tulio Mora¹²⁸.

No quisiéramos que se piense que desconocemos el valor literario de la poesía, aunque desde la impostura, de Tulio Mora o lo estemos desterrando por producir desde la metrópoli, pero tampoco quisiéramos perder de vista que

¹²⁷ No olvidemos que el grupo “Para Cantar o Morir” surge en 1978, no obstante su fundación se da en agosto del 79 de la mano con la publicación del primer número de su revista. Por lo que debemos tomar en cuenta que el mismo año, en 1979, el “segundo trimestre” sale a luz el primer número de la revista Caballo de fuego. Revista andina de literatura y arte 1. [1] (Huancayo: 1979). Revista que fue dirigida por Manuel Baquerizo, siendo el Jefe de Redacción, el profesor Félix Huamán Cabrera; y en la que participan como integrantes del equipo de Proyección Social que financió la revista Loyo Pepe Zapata Villar y Rosa Iñigo Rojas, entre otros. Hemos contabilizado los diez años a partir de la publicación de esta revista hasta la publicación de Kamaq Maki. op. cit. en 1988.

¹²⁸ La difusión y estudio de la poesía de Tulio Mora, por parte de Manuel Baquerizo se inicia en la revista Proceso 5. [5] (Huancayo: 1976). La revista fue Órgano de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Sus primeros cuatro números (1972-1975) estuvieron encargados a una Comisión de Publicaciones, conformada por Manuel Baquerizo, Carlos Villanes y Sybila de Arguedas. En el quinto número dejará de participar Sybila Arguedas, sumándose a la comisión Julio Díaz Falconí, Fabio Gutarra y Rodolfo Vizcardo. Baquerizo continuará promocionando a Tulio Mora en Síntesis (1978), Caballo de fuego (1979) y Kamaq Maki (1989).

Manuel Baquerizo edificó la contemporánea poesía de esta parte de la sierra central alrededor del aura y auspicio de Tulio Mora y un grupo de poetas locales cercanos a la propuesta metodológica de “Hora Zero”: César Gamarra, Sergio Castillo, Nicolás Matayoshi y Carolina Ocampo, principalmente. Guardando silencio para algunas de las voces que quebraron el vínculo entre “Hora Zero” y la poesía del centro. Vale decir, para aquellos poetas que apostaron por la ruptura.

No olvidemos, por tanto, que el circuito letrado forjado por el doctor Baquerizo fue el que controló la difusión y promoción de la poesía de esta parte del país. Y, parafraseando a José Antonio Mazzotti y Miguel Ángel Zapata, la preferencia que tuvo nuestra elite letrada fue por aquella poesía, principalmente, que provenía de “focos externos de irradiación cultural”¹²⁹, para nuestro caso, del gran foco centralista limeño.

No objetamos los gustos, preferencias y simpatías que puede tener todo crítico sino su inconsecuencia. No reclamamos necesariamente una crítica celebratoria, aunque en un medio de tan exigua producción cultural el sólo hecho de publicar debiera ser motivo de elogio: Pudo ser lapidatoria la crítica, si se quería, de lo que se trataba era de ser coherente con su interés teórico y promocional: conocer y dar a conocer el mundo andino, en especial el circunscrito en el Valle del Mantaro.

Pero como todo gran crítico, Manuel Baquerizo hará un mea culpa, al reconocer que el problema que Huancayo se haya “ganado fama de ser origen

¹²⁹ José Antonio Mazzotti y Miguel Ángel Zapata. “De los ‘sesentas’ y ‘setentas’ a los ‘ochentas’ y ‘noventas’: un atajo hacia la poesía peruana contemporánea”, en El bosque de lo huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993. México: El tucán de Virgilio, 1995. pág. 9-58. Al hablar del corpus que privilegia el circuito ‘culto’ de la literatura peruana, nos hablan de una preferencia por aquella producción “más cercana en estilo y propuestas ideológicas a alguno focos externos – léase europeos o norteamericanos – de irradiación cultural” pág. 10. Manuel Baquerizo como parte de este circuito ‘culto’ no hace otra cosa que replicar el sistema en un proceso de colonialismo interno, privilegiando aquella producción dada en Lima.

de llamada música chicha” y que los cultores de este género musical sean más conocidos que los poetas y pintores, es culpa nuestra por “ignorar el proceso cultural de nuestra región”¹³⁰. Pues debemos entender que el ‘ignorar’ no sólo se refiere al hecho de no conocer o no saber que existen poetas cuyo ejercicio no necesariamente viene desde la metrópoli pues también puede y se debe hacer desde la periferia; sino también que ‘ignorar’ tiene que ver con el no tomar en cuenta, o con el no querer saber, o con el desmerecer aquello que se produce al interior mismo de la periferia. Tuvieron que pasar dos años desde su publicación para que Manuel Baquerizo cite, sin ningún tipo de recensión, pero al menos lo cita, el libro Teoría sedienta (1986) de Pepe Zapata Villar.

Por una definición de “Para Cantar o Morir”

Al interior de la misma universidad, como es natural; el grupo, “Para Cantar o Morir”, tendrá sus simpatizantes y sus detractores. Entre los últimos tenemos, como su más esquivo y desconfiado censor, a Carlos Villanes Cairo¹³¹. Y entre

¹³⁰ Kamaq Maki 1 [1] (Huancayo: 1988) pág. 15.

¹³¹ Carlos Villanes en su condición de Director del séptimo número de la revista Proceso. 7 [9] (Huancayo: 1980) al hacer un recuento y reseñar de las publicaciones aparecidas en 1979, da cuenta de Narradores de Junín. (Huancayo: Departamento de Publicaciones de la UNCP, 1979) de Isabel Córdova Rosas; de la Enciclopedia Departamental de Junín. Literatura. (Huancayo: Ediciones Enrique Chipoco Tovar, 1979). de Apolinario Mayta Inga; de muchas otras revistas y novelas. Más de la revista Para Cantar o Morir, ni una sola palabra. Será por ello que en el segundo número de la revista, Para Cantar o Morir. op. cit.; en el que por cierto, se incluye “La leyenda de Kiswarpuquio” del mismo Carlos Villanes Cairo, los integrantes del grupo luego de reconocer, que no han llegado aún a su “razón creativa”; mostrando su desazón por no haber logrado llegar “hacia un público difícil de lograr” por lo que prometen seguir “persistiendo”. Persistencia que cosecho sus frutos, luego que sus integrantes se desplazaran por el norte y sur peruano difundiendo sus escritos. Siendo, Martín Fierro Zapata su primer crítico a nivel nacional (Fierro Zapata, Martín “Para Cantar o Morir. Un grupo cultural de tierra adentro” en Crónica Cultural 2. 64: La Crónica, Lima, 11 de noviembre de 1981). Lo cual hizo Isabel Córdova Rosas, en su condición de colaboradora del suplemento cultural Crónica Cultural del diario La Crónica, de a conocer, entre las distintas actividades culturales desarrolladas en Huancayo durante 1981 (V Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina, III Congreso Nacional del Folklore, I Seminario sobre Narrativa Contemporánea, publicación de El Retoño de Julián Huanay, con prólogo de Villanes Cairo y Colofón hecha por Jesús Cabel), la entrega periódica de la revista Para Cantar o Morir. (Véase, “Huancayo y la Cultura en 1981”. Crónica Cultural del 14 de enero de 1982).

sus impulsores tenemos a Félix Huamán Cabrera¹³². Ambos profesores del Programa de Educación. Y entre los partidarios a la posición de Félix Huamán Cabrera tenemos al profesor Alejandro Espejo Camayo. Comentarista Ya habíamos hecho notar, que Alejandro Espejo Camayo no figuró nunca en las revistas de la agrupación. Por una parte porque no escribía poesía, pues lo suyo lindaba más con el periodismo y la crítica cultural. Y por otra, porque su insistencia para que el grupo siga una línea política acorde a sus propuestas, no era aceptada por todos los miembros del grupo quienes a su actitud díscola sumaban su afiebrado deseo de libertad creativa. Recuérdese que la naturaleza de la agrupación era la de “conservar [su] libre estilo de crear”. Lo cual no impidió, o quizá fuera éste el impulso, para que Alejandro Espejo procurara constituirse en su principal promotor fuera de la universidad; recurriendo para ello a su experimentada labor periodística en los medios locales: Correo y La Voz de Huancayo. Y será a través del segundo medio periodístico en el cual exponga su teoría acerca del actuar de “Para Cantar o Morir” y sostener que el grupo constituye una “nueva generación literaria huanca”¹³³.

Según su análisis, el ejercicio poético del grupo se venía gestando en una época tempestuosa; similar a la que vivieron los europeos: Víctor Hugo, Balzac, Flaubert, Rolland, Barbusse, France, Bretón, Eluard, Dostoievsky, Tolstoi, Gorki, Goethe, Schiller, Mann, Byron, Shaw, Unamuno, García Lorca o Miguel

¹³² En una entrevista que sostuviéramos con Ferrer Mayzondo, dirigente estudiantil, compañero de promoción de José Gamarra Ramos y estrecho colaborador de Manuel Baquerizo por lo que aparece dentro del Comité de Redacción de la revista Kamaq Maki, luego de enfatizar en lo polarizada que se encontraba el Programa de Educación nos precisó que: “En la Facultad la lucha era entre Félix [Huamán Cabrera] y su gente (Arturo, Alejandro); contra Carlos Villanes y su gente (Chamorro)”

¹³³ Espejo Camayo, Alejandro. “Anteprólogo y mensaje a ‘Para Cantar o Morir’”. Nueva Generación literaria huanca”. En La Voz 22823 y 28824 (Huancayo, del 27 y 28 de marzo de 1981). Ante el desinterés mostrado por una parte de la elite letrada, la poesía del grupo encuentra en el periodismo su caja de resonancia.

Hernández, etc. Cuya escritura y “actividad política intensa” fueron el acicate para el surgimiento de una “reclamada y superior LITERATURA DE CRISIS, combatiente y desalienadora”¹³⁴.

Subsiguientemente la expectativa que tiene el profesor Alejandro Espejo es que la joven agrupación pase de estar en una práctica literaria “aún en trance de configuración” hacia una “prolongación coherente y negación dialéctica de la tradición cultural”¹³⁵. Vale decir, que Alejandro Espejo demanda, al grupo, superar la etapa de ruptura, de deslinde verbal y proyectarse hacia un compromiso sociopolítico considerando que son favorables las circunstancias históricas en las que el canto del grupo se deja oír.

Dos años más tarde de las opiniones vertidas por Alejandro Espejo, Edgar O’Hara en su balance de la “poesía joven peruana”¹³⁶ remarcará, que en medio de la grave crisis política y económica que vivía el Perú los jóvenes seguían “produciendo, confiados a ciegas en el poder de la poesía, en ese espacio inocente protegido por una empalizada de letras”. Si bien es cierto que ésta es una apreciación que se hace de la poesía producida, casi en su totalidad, en Lima; con todo puede ser aplicable al ejercicio poético del Valle del Mantaro, pues tiene que ver con esa literatura de crisis de la que hablaba, en 1981, Alejandro Espejo. De ese creer ‘ciego’, en el poder del canto; que durante los años ochenta, un considerable número de poetas, entre ellos algunos de los

¹³⁴ op. cit. Hemos conservado las mayúsculas.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ O’Hara, Edgar. “Sujeciones y avances en el lenguaje poético de la poesía joven peruana” *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 10. 20 (Lima 1984): págs. 233-240. En su artículo O’Hara reseña los trabajos *Itaca* (1983) de Jorge Eslava, *Las conversaciones* (1983) de Carlos López, *Zancudas* (1983) de José Morales, *Crónicas de un ocioso* (1983) de Eduardo Chirinos, *El héroe y su relación con la heroína* (1983) de Oswaldo Chanove, *Poesía a ciencia incierta* (1983) de Magdalena Chocano; y *La caza del ciervo eterno* (1983) de Alberto Paucar. Éste último fue publicado en Tacna.

integrantes de “Para Cantar o Morir”, transitó hacia un “Creer en el extraño poder/ de la palabra/ y el fusil”¹³⁷.

Para Alberto Chavarría y Javier Rosas, quienes también comparten la idea de Alejandro Espejo, de ver en “Para Cantar o Morir” una nueva generación poética; sin detallar, por cierto, las generaciones antecesoras; debido al deslinde que hiciera intuitivamente el grupo huancaíno con los de “Hora Zero”, contribuyó para que se acerquen a lo que Chavarría y Rosas denominan como “fuente primigenia”¹³⁸. Vale decir al vínculo entre poesía y liberación; que fue la luz, de acuerdo a los investigadores, para escritores como Javier Heraud, Edgardo Tello, Antonio Cisneros, Marco Martos. De ahí que Flor de María en su poema “Mujer de subamérica”¹³⁹ vislumbre que el tiempo:

[...] Está llegando al fin de su camino
 para cambiar de posición
 los semáforos
 y
 los ministerios
 para cambiarlo todo... todo... todo”

¹³⁷ En Ayala, Flor de María. *Mujer de subamérica*. (Huancayo: Ediciones Caballo de fuego, 1988). Verso que forma parte del poema “pero este mal de muchos” de la sección *Mujer de subamérica* (1979-1983).

¹³⁸ En su ensayo definen como “fuente primigenia” al “oleaje político, ideológico y cultural que produjo la Revolución Cubana con su triunfo en 1959” op. cit. pág. 36.

Recogiendo las ideas del lingüista Luis Hernán Ramírez, quien formula los rasgos de la generación del 59 de la siguiente manera: “En sus entregas poéticas mezclan, en equilibrada combinación, el simbolismo de la palabra con vigorosas metáforas, el compromiso social con un activo lirismo, la inconformidad y la rebeldía con la propia angustia personal del poeta, el tema vital con la belleza del discurso poético y la fuerza imaginativa con atisbos de sensualidad” (citado por Chavarría y Rosas. pág. 40), para Chavarría y Rosas, dichos rasgos constituyen una descripción exacta del quehacer poético de la agrupación huancaína, “Para Cantar o Morir”.

¹³⁹ Los versos que reproducimos corresponden al poema “Mujer de subamérica” que apareció en el primer número de la revista *Para Cantar o Morir*. op. cit. Hacemos esta aclaración puesto que Flor de María reestructura totalmente el poema al publicar el poemario del mismo título *Mujer de subamérica*. op. cit. Poemario que contó con el prólogo de Manuel Baquerizo, (nótese que Flor lo publica a través de “Ediciones Caballo de Fuego”, en clara cercanía – o sujeción – a la revista que Manuel Baquerizo dirigiera en los albores de los años ochenta)

El mismo José Gamarra pasados los años de ruptura y cohabitando el mismo espacio geográfico, Valle del Mantaro, con los dos únicos integrantes de “Hora Zero del Centro”, César Gamarra y Sergio Castillo; a través de su página periodística “Hoguera Encendida”; al promocionar la organización conjunta de un Recital Mayor. Nos da a entender que el grupo se había forjado un espacio de legitimidad y reconocimiento a nivel local. Por lo que se atreverá a señalar que dicho evento “servirá para dilucidar acerca del rol que tiene cada creador; su compromiso-acomodo o indiferencia hacia las masas”¹⁴⁰. Con lo cual a la vez que retoma y amplía, abruptamente, el tema de la ruptura que dio origen al grupo, reafirma nuevamente: “nosotros creemos que la poesía y la cultura en general coadyuvará en cierto grado al nuevo palpitar que derramará idénticas alboradas para todos”¹⁴¹.

Pero esta reafirmación en los principios constitutivos del grupo tiene un añadido signado por el aprendizaje y compromiso político¹⁴², producto tanto, en lo personal, de sus pocos años en las aulas universitarias; como, en lo grupal – como se pudo apreciar en los pocos versos que anotamos de la poesía de Flor de María Ayala – de la persistencia en experimentar luego de redescubierta la ‘fuente primigenia’, que los llevó a expresar los anhelos y aspiraciones de lo que ellos creían era todo un pueblo luchando por su libertad. Una libertad a prueba de “generaciones”. Libertad que antepuso la heterogeneidad por sobre la uniformidad.

¹⁴⁰ José Gamarra. “Hoguera encendida” en [Correo] (Huancayo, 1983).

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Según Mazzotti, en su afán de redimensionar la cartografía literaria nacional, “las líneas prevalentes del 60 y el 70 comparten la – entonces – novedad del lenguaje narrativo conversacional y una declarada o implícita adhesión a los proyectos de transformación social de corte socialista aun no fracasados en esos años” (Poéticas del flujo, pág. 183), mientras que las líneas seguidas en el 80 y 90 asumirían dicho legado pero a su vez lo quebrarían. De acuerdo a esta perspectiva José Gamarra estaría entre las dos líneas cartográficas.

Jesús Cabel en sus Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80 al hablar del quehacer literario en el departamento de Junín, alude a una “madurez creciente”¹⁴³ de la poesía en esta parte del país. Si bien la conclusión de Cabel parte de su conocimiento y análisis de una serie de revistas y poemarios de los años sesenta y setenta, no deja de llamar poderosamente la atención su intuición profética pues será con el surgimiento de “Para Cantar o Morir”, con quienes empezará, en Huancayo, un trabajo constante y disciplinado, defectos que Cabel atribuye a la poesía de provincia, que se verán superadas a lo largo de toda la década del ochenta¹⁴⁴. Pese o quizá como consecuencia de la crisis y violencia político militar; el trabajo poético continuará siendo una práctica disciplinada a través de agrupaciones como el “Taller Literario Ríos Profundos”, el grupo “Pluma Inquieta”, el “Círculo Literario César Vallejo”, éste último en la última década del siglo XX, la del miedo y la corrupción. Pero esa es otra historia, total ya no eran los tiempos de definiciones.

¹⁴³ op. cit. pág. 16. Cuando toca el tema de las antologías regionales Cabel habla, refiriéndose a la Sierra Central del País (término genérico que excluye a Cerro de Pasco, y Huancavelica) de tres focos de actividad poética: Jauja; provincia en la que prevalece el trabajo del grupo “Xauxal/Artes y Letras”, integrado fundamentalmente por los poetas Gerardo García Rosales y Martín Fierro Zapata; Huancayo, donde es evidente el reconocimiento de los trabajos de Eduardo Ninamango, Nicolás Matayoshi. César Gamarra y de “Hora Zero del Centro” en general; y Tarma donde resalta el trabajo poético de Carlos Orihuela Espinoza.

¹⁴⁴ En otro contexto, el arequipeño. Rolando Luque Mogrovejo en el “Prólogo” de Viva Voz. Antología de la poesía en Arequipa Generación 80. op. cit. al referirse al ejercicio poético durante los años ochenta en dicha ciudad dirá que fue “intenso y variado, numeroso pero a la vez disperso en revistas que en su mayoría tuvieron corta duración, en libros de escasa circulación y recitales de cuya realización sólo queda un vago recuerdo” (pág. 6). Si bien la tradición literaria arequipeña es mayor y más constante que la de Junín, no obstante, cuan cercanas, a partir de los setenta y ochentas, experiencias vivieron. En una entrevista Flor de María Ayala nos confesaba que así como José y Arturo Concepción mantuvieron un fluido intercambio con el norte peruano (Chiclayo y Trujillo principalmente) ella por su parte, sostenía diálogos e intercambios con poetas de Arequipa y Tacna. En Arequipa Luzgardo Medina, integrante del grupo “Eclósión”, fue con quien más intercambio discursivo-poético sostuvo. Rolando Luque al hablar de “Eclósión” cuya revista arrojó nueve números entre 1980 y 1983, reseñará como rasgo distintivo del grupo su “idea de socializar la cultura”. Es asombroso observar cuan cercanos estuvieron los impulsos vitales e ideológicos de ambas agrupaciones: “Eclósión” y “Para Cantar o Morir”.

CAPÍTULO 2

UNA POÉTICA EN CONSTRUCCIÓN

El descubrir, a una temprana edad, la fuerza y la belleza que podía alcanzar la escritura, significó, para José Gamarra, una desconcertante revelación, pues la práctica escritural traía consigo toda una multiforme escala de melodías y acordes con los que él no estaba familiarizado, pese su exquisita formación musical en su seno familiar, y que le exigían sentirse como pez en el agua, o sino, ni siquiera intentar explorarla. Él dejó que la escritura, específicamente la poesía, lo inundase. Subsumido en ella, se sumó al acto fundacional del proyecto poético más importante que se haya dado en el siglo XX en el Valle del Mantaro: “Para Cantar o Morir”.

Y para ver que el proyecto tome forma, crezca, madure y se sostenga en el tiempo, había que comprometerse cabalmente. Él así lo hizo. Mas, en su labor como escribiente de poemas vino a advertir que el proyecto colectivo era sólo una parte, la menos importante, de una ideal mayor: la poesía en sí misma. Por lo que, ya sea embarcado en proyectos poéticos colectivos o individualmente, quiso ser parte de ella; pues el vivir del lado de ella, para él, era vivir del lado de ese social sujeto estigmatizado como él mismo lo era.

2.1. Reseña biográfica y poética

Al recopilar los datos de José Manuel Gamarra Ramos, y luego procesarlos para ofrecer una biografía “objetiva”, hemos sido concientes de la necesidad de leer en ésta la biografía de muchos de los habitantes, y en particular, los intelectuales de la región central del país que vivieron en carne propia cómo se gestó entre sus instituciones educativas y culturales lo que para unos constituyó la lucha por la reivindicación social y para otros simples asonadas terroristas. La sucesión de datos que ofrecemos nos ilustran la línea de vida de una persona en su especificidad; la cual debe de asociarse a los datos concomitantes del aire de la época en las esferas de lo social, lo político, lo ideológico, lo educativo y lo cultural. Todas éstas configurando la vida de dicho sujeto.

Nacimiento del poeta

La biografía de José Manuel Gamarra Ramos contiene una serie de datos anecdóticos, por decir lo menos, como el suceso registrado en su acta de nacimiento que da fe de su natalicio un 15 de noviembre de 1960. El acta detalla que fue su padre, José Gamarra (natural de Chiclayo, de 30 años, Músico Militar¹), casado con Celedonia Ramos (natural de Huancavelica, de 22 años), quien levantó el acta, presentando como testigos del asentamiento de la partida a Leoncio Mendoza (Soldado de 22 años) y Mariano Herrera (Soldado de 25 años). Suceso – ¿premonitorio? – que tendrá un paralelo con

¹ Chavarría Muñoz y Rosas Domínguez señalan que el padre de José Gamarra fue Músico trompetista de profesión, asimilado al Ejército. Resulta, aunque patético, controvertible reseñar la procedencia militar, desde la oficialidad, de los padres de otros dos poetas peruanos surgidos en los ochenta: José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos. Detalle que lo precisa Paolo de Lima en “La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los ‘tres tristes tigres’ de la Universidad Católica”.

su desaparición y quizá asesinato, por demás irónico, toda vez que se presume que José Manuel Gamarra Ramos fue asesinado por miembros de las fuerzas policiales en la localidad de Pucallpa.

A este primer suceso biográfico premonitorio se suma su participación como policía escolar en la Escuela Estatal 518 donde hizo sus estudios primarios.

Pues como lo dijimos fueron los miembros mayores, por así decirlo, de la institución policial; quienes se encargaron de eliminar a uno de aquellos hermanos menores, que, en su primera etapa de formación educativa se encargó de mantener y promover el orden y la disciplina en el aula para luego, ya más crecido, oponerse y denunciar todo régimen, en especial el policial, por su carácter opresivo y represivo.

El matrimonio Gamarra Ramos tuvo un total de ocho hijos, siendo José el mayor; luego nacieron Carmen, Mauro, Luis, Elena, Mirtha, Ana y Juan². De todos ellos, Ana decidió seguir la misma carrera profesional que la de su hermano desaparecido: profesora de Lengua y Literatura.

Otro dato peculiar de su biografía corresponde a su rendimiento académico tanto en el nivel secundario como en el nivel superior. Sobre su desempeño escolar en el Colegio Politécnico Regional del Centro - Huancayo, de acuerdo a los certificados de estudio³ del primer, tercer y quinto grado se infiere que no fue meritorio, sino más bien por debajo del “tercio superior”.

La labor poética de José Gamarra es precoz, según la reseña que se hace de él en el florilegio del I Ciclo Nacional de Poesía. Se inicia a la edad de 12

² Cuando la mamá de José fue con la foto de su hijo a la comisaría de Pucallpa, conocedora de su detención un 12 de mayo de 1989; sus hermanos tenían las siguientes edades: Carmen 24, Luis 19, Mauro 22, Elena 17, Mirtha 13, Ana 10 y Juan 07.

³ Las fuentes documentarias: Acta de la partida de nacimiento, Certificados de Estudio, Fichas de Matrícula y otros son los que obran en el file personal de José Manuel Gamarra Ramos, dada su condición de estudiante de la especialidad de Español y Literatura en el Programa Académico de Educación de la de la Universidad Nacional del Centro del Perú.

años; afirmación que nos fue confirmada por su madre, quien dice conservar poemas escritos en pastas de cuadernos y hojas sueltas, así como en cartas que sostenía con poetas de diversos lugares del Perú. Textos a los que aún no hemos accedido. En tal sentido resulta revelador que en una institución destinada a la formación de mano calificada para el desempeño de oficios técnicos, sin un pasado vocacional, de parte de sus alumnos por el ejercicio de las letras⁴, se haya forjado desde sus primeros años como estudiante secundario, uno de los vates más apasionados con el poder de las letras que se hayan conocido en Huancayo. Aunque habría que aclarar, como ya lo advirtieron Chavarría y Rosas, que su inclinación por las letras ya se habían trazado en sus años como estudiante del nivel primario al obtener sus mejores calificaciones en la asignatura de lenguaje. Gamarra cursó sus estudios secundarios en la institución educativa señalada líneas arriba, por la naturaleza de dicha institución, en la modalidad de educación técnica; siguiendo la especialidad de Radio y Televisión.

Conforme ya se dijo, sus calificaciones no fueron para hacer ostentación de ellas. Salvo un dieciséis obtenido en la asignatura de Lengua y Literatura en el primer grado (1973), catorce en Elementos de Física y Química en el tercer grado (1975), trece en las asignaturas de Educación Cívica y Religión en el quinto grado y un quince en Conducta en el mismo grado (1977); las notas generalmente oscilaban entre once y doce. De ahí que su ingreso a la universidad le haya costado tres años y dos intentos fallidos de postulación,

⁴ De acuerdo a los datos biográficos que nos ofrece Isabel Córdova Rosas en su antología sabemos de los principales colegios donde se forjó la mayor parte de la intelectualidad del Valle del Mantaro. En la Gran Unidad Escolar Santa Isabel realizaron sus estudios escolares César Alfaro Gilvonio, Ricardo Sotomayor Girón, Rodolfo Cerrón Palomino, Alejandro Espejo Camayo, entre otros. En el colegio particular Salesiano de Huancayo estudiaron Arturo Palacios, Carlos Villanes Cairo, Tulio Mora Gago, Manuel Baquerizo Baldeón y Ruperto Macha Velasco. Y en la Gran Unidad Escolar San José de Jauja donde hicieron sus estudios Clodoaldo Espinoza Bravo, Pedro Monge Córdova, Mario Villafranca, Augusto Mateu Cueva, Ernesto Bonilla del Valle, Eleodoro Vargas Vicuña.

lográndolo recién en 1980 (ingresó en el décimo primer puesto; de acuerdo a Chavarría y Domínguez, fueron 14 los ingresantes)⁵.

Su paso por un colegio politécnico, específicamente por la especialidad de Radio y Televisión, marcará de alguna manera el léxico del poeta y estará presente en su poesía. El léxico radial, por ejemplo, constará desde su primer poema “Abrazará su túnica”, cuando se diga: “el frío y el río de las cavernas/ [...] / quebrará los micrófonos de sus dientes/ y se marchará en grietas corrompidas”.⁶ Volverá a aparecer en “Lagarto de humo” donde se lee: “Tranquilidad/ Calma/ Nada de disturbios/ Grita la radio”⁷. Y en los versos de “Hogar”: “Los vestidos de mi madre/ gritan con las pieles/ de todas las emisoras.”⁸.

Tomemos en cuenta, el valor que atribuye Mazzotti, siguiendo los apuntes de Susan Sontag, a los medios de comunicación, en especial a la televisión. Para establecer una distancia significativa entre los poetas del 60-70 frente a los del 80-90. Siendo los más jóvenes los más expresos consumistas de la “gramática simbólica” (denominado así por Mazzotti) que se ve traducida en un abultado cúmulo – y acumulación indiscriminada – de “imágenes y narraciones fragmentadas”. José Gamarra, por la formación técnica recibida, así como por su natural ciudadanía urbana, no fue ajeno a esta práctica sociocomunicativa prerrogativamente icónica; de ahí que en el poema “Tus

⁵ En el diario local, *La Voz* 22549. 67. Huancayo, 5 junio de 1980. Se publicó la relación de ingresantes a la especialidad de Español y Literatura de la Universidad Nacional del Centro del Perú. En dicho medio, efectivamente, se confirma la ubicación lograda por José Gamarra, con un puntaje de 127.00. Asimismo, sabemos que también ingresan dicho año, los futuros dirigentes estudiantiles y narradores Alberto Chavarría Muñoz, quien obtuvo el mayor puntaje (156.00) y Eloy Fera Macizo (146.00). Ingresaba, asimismo Isabel Méndez Vila, con quien José Gamarra formaría parte del Comité Directivo encargado de la edición del mensuario *Ahora*, en 1986, entre otros ingresantes más. El mismo año hacía su ingreso a la universidad, en la facultad de Sociología, la dramaturga huancaína más reconocida a nivel nacional e internacional: María Teresa Zúñiga Norero.

⁶ vv. 30, 35-36 de “Abrazará su túnica”.

⁷ vv. 50-52 de “Lagarto de humo”.

⁸ vv. 12-14 de “Hogar”.

cabellos se mojan en la ola de tierra” combine el lenguaje iconográfico con el textual, haciendo una alusión crítica a la televisión⁹:

“allí tu ♥de ○○○ subversivos
abre su flora de besos
cuando las alamedas se vuelven historias
y anuncia por la TV
el desaliento.” (vv. 5-9)

Otro de los medios masivos de comunicación y persuasión que sutilmente ha criticado e incluido en su poesía, como bien lo han hallado Chavarría y Rosas, es la publicidad, medio que crea necesidades inexistentes, por lo que en su primer poema, “Abrazará su túnica”, leemos: “el frío y el río de las cavernas/ hará volar su opulencia publicista”. Si bien la publicidad es un fenómeno moderno, éste es observado cautelosamente como impulsor de un sistema injusto que pone en evidencia la subjetividad colonizada por las transnacionales, del nuevo poblador andino aunque éste se diga dueño de la ciudad.

Antes de lograr su anhelado ingreso a la universidad; paralelamente a los estudios que hacía con el objetivo de lograr dicha admisión, José Gamarra cursó estudios en un centro de capacitación profesional especializándose en

⁹ Manuel Baquerizo en su ensayo crítico, “La nueva poesía de Junín. Algemiros Contreras: El amor y su expresión poética”, publicado en *Metáfora Huancayo* 1. 1. (Huancayo, abril-mayo de 1991); revista cultural dirigida a dos manos por Manuel Baquerizo y Josué Sánchez; nos recuerda las fechas de profundos cambios culturales en la región central, en especial en Huancayo: la creación de la Universidad en 1959, el surgimiento de un nuevo diario local (*Correo*) en 1962 y la aparición de un canal de televisión en 1963. Luego de la devolución en el segundo gobierno belaudista, por parte del Estado, de los medios de comunicación, entre ellos la televisión, a la empresa privada, se incrementó la creación de repetidoras a nivel nacional. Entre los canales que llegaron en los años ochenta (81 y 82) están: América Televisión y Panamericana Televisión. En el noventa harán lo mismo Frecuencia Latina, Andina de Radio difusión (ATV) y Red Global. Asimismo las repetidoras de emisoras radiales en FM llegarán en el ochenta.

Electricidad¹⁰, especialidad que desempeñaba eventualmente y con la que solventó sus estudios universitarios, a la vez que contribuía económicamente con su numerosa familia.

Su oficio como técnico electricista, se verá ennoblecido en toda su poesía que pudiese denominarse de lumínica por la profusión léxica: 'luz' 'luces' 'luciérnaga', 'ilumina', 'relámpago', 'foco'; entre muchos otros términos menos explícitos.

Tengamos presente; que, debido al desborde popular, empleando el título del libro más conocido del antropólogo Matos Mar¹¹, suscitado en el Perú durante

¹⁰ De acuerdo a la copia del Certificado N° N CR-945-EL, que consta en el legajo personal de José Gamarra Ramos en el Archivo de Expedientes de la Defensoría del Pueblo N 305508; José Gamarra habría estudiado en la especialidad de Electricidad entre el 3 de abril y el 22 de diciembre de 1978, en la Oficina Técnica de Formación Profesional de la Dirección General del Empleo, dependencia del Ministerio de Trabajo.

¹¹ Si bien Matos Mar en Desborde popular y crisis del Estado: un nuevo rostro del Perú en la década de 1980. (Lima: I.E.P., 1984) se enfoca en las alteraciones en el estilo de vida y el nuevo rostro de la capital, Lima; muchas de las observaciones que realiza pueden ser aplicables en ciudades del interior del país que también vieron modificadas, a partir de la década del cincuenta, sus estructuras sociales, económicas, educativas y urbanas. En 1981, Huancayo tenía una población siete veces más numerosa que en 1940; fecha que fue establecida por Matos Mar para referirse al inicio del 'desborde'. En este lapso de tiempo Huancayo sufre tres divisiones que configuran su nueva geografía: en 1943 se crea el distrito de El Tambo, con población venida principalmente de los departamentos de Huánuco, Cerro de Pasco; y, sobre todo de las otras provincias del departamento de Junín (Yauli, Junín, Jauja, Concepción, Tarma, Chanchamayo y Satipo). En 1956 se crea el populoso distrito de Chilca cuya población provenía del sur peruano, principalmente de los departamentos de Huancavelica y Ayacucho, y en 1995 se crea la provincia de Chupaca. Recuérdese que la madre de José Gamarra era natural de Izcuchaca, provincia huancavelicana y su padre natural de Chiclayo; y tuvieron como lugar de residencia hasta 1986, el distrito de Chilca. Para esta fecha José Gamarra había concluido sus estudios universitarios; y juntamente con otros emigrantes e hijos de los mismos deciden, invadir los terrenos del fundo La Mejorada y establecer el Asentamiento Humano más grande de la sierra central peruana: Justicia Paz y Vida.

En 1993 la población huancaína (integrada por los distritos de Huancayo, El Tambo y Chilca, principalmente) tiene una población de 404787 habitantes vale decir más de diez veces la cantidad de población que se tenía en 1940 (38 526); población cuyo lugar de residencia era urbana en un 71% para 1981 y 78% para 1993; rural en un 29% para 1981 y 22% para 1993. Huancayo, como capital del departamento de Junín, aglutinaba, en 1993 a más de la tercera parte de su población y sumados a las provincias de Chupaca, Concepción y Jauja, que juntas forman el Valle del Mantaro, reunían al 58% de la población total del departamento de Junín. (Cifras trabajadas teniendo como fuente la información proporcionada por el Instituto Nacional de Estadística).

Un dato adicional que nos parece relevante destacar, fue el desborde en el campo educativo; desborde incontenible cuyas consecuencias hoy son motivo de frustración por parte de un numeroso sector poblacional profesionalizado pero desempleado. En la entrevista que se le hiciera al Director del Instituto Pedagógico Teodoro Peñaloza, en 1985 (Instituto Pedagógico Teodoro Peñaloza. 44 Aniversario. Huancayo: Ediciones Universitaria, 1985.) con motivo de su 44 aniversario institucional; este señala como logros obtenidos por el instituto pedagógico, entre los años de 1982 a 1985 el incremento de su población estudiantil de 210 alumnos en 1982 a 679 en 1985. Vale decir un incremento de 323,3 %. Crecimiento desbordante, en un área que si bien necesitaba, en aquellos años, de un ingente mayor para lograr dar cobertura educativa a la población, no pudo ser controlado y regulado ni por el gobierno central ni por el

la segunda mitad del siglo XX, en especial durante el llamado Gobierno Militar Revolucionario, la población se volcó, en las principales ciudades, al aprendizaje de oficios técnicos y manuales que modificó y transgredió, de alguna manera el sistema educativo formal. El gobierno respondió a este “desborde popular” en el plano educativo, a través de la normalización, creación y autorización de funcionamiento de diferentes centros de entrenamiento ocupacional como los CENECAPEs (Centro Educativo No Estatal de Capacitación Profesional Especializada), los CEOs (Centro de Educación Ocupacional), CETPROs (Centro Educativo Técnico Productivo), CECAPEs; así como de academias preuniversitarias, y otras formas alternativas y paralelas al sistema educativo formalizado (escuela, colegio, institutos y universidades).

José Gamarra, como parte de la primera generación de hijos de inmigrantes y heredero de una clase social empobrecida, no se limitó al aprendizaje y ejercicio de un oficio técnico, sin despreciarlo y más bien dignificándolo en su poesía. Anheló, asimismo, la movilización social de él y su familia, sentando sus esperanzas para ello en lograr su ingreso a la universidad, eligiendo una carrera a fin a su vocación poética: la docencia en la especialidad de Español y Literatura.

Estudios que realizó a la par de ejercer eventualmente, como se dijo, oficios técnicos. Otro oficio que desempeñó, José Manuel Gamarra, fue la de músico, oficio que no lo aprendió en un centro de instrucción formal o informal, sino imitando a su padre y a los músicos con los que viajaban haciendo giras por los poblados de Huancavelica y Junín. José Gamarra tocaba varios

regional, promoviéndose más bien, irresponsablemente la inversión privada en la creación de instituciones de formación docente que debilitaron estructuralmente este numeroso sector profesional.

instrumentos; sin embargo, mostró mayor dominio con la tarola y la tumba con las que, según su madre¹², alegraba las festividades que se tenían en casa y con las que se ganaba algunos centavos cuando, como se dijo, acompañaba a su padre en algunas presentaciones artísticas o festividades patronales.

El año de 1981, José Gamarra escribe un poema titulado “La olla del día lanza pertinaces aullidos”, que luego modificará, en 1984 al incluirlo en su primer poemario, con el título interrogativo de “¿Hasta cuándo?”¹³. Poema dividido en dos estrofas, en el que el yo poético, luego de describirnos, en la primera estrofa, un famélico ambiente que lo va “a g o t a n d o” (el espacio entre los caracteres han sido establecidos por José Gamarra), nos habla del efecto balsámico que tiene la música al diluir “con sus besos/ este dolor/ que va [...] agudizando conflictos/ estomacales”¹⁴. Creemos que fue, a través de sus versos como José Gamarra, supo agradecer a su padre¹⁵, por el esfuerzo y empeño que éste puso en enseñarle a interpretar diferentes instrumentos musicales, que aliviaron de alguna manera su condición de pobreza, y sobre todo el hambre que siempre tuvo¹⁶.

Luego de su ingreso a la universidad, su vida académica no evidenció una apreciable mejoría; al contrario, en los primeros ciclos desaprobó en varias asignaturas (Psicología General, Introducción a la Matemáticas Superiores,

¹² Los datos que nos ofreció su madre fueron recogidos mediante una entrevista sostenida el 02 de agosto de 2008.

¹³ Poema aparecido por primera vez en la décima separata de poesía de la revista Runakay, bajo el título de Poemas. Guadalupe, La Libertad: Runakay, 1981. Publicado nuevamente en el poemario Lagarto de humo. Huancayo: Taller literario “Ríos Profundos”, Programa de Educación, UNCP, 1984.

¹⁴ vv. 11-12, 15-16 de “¿Hasta cuándo?”.

¹⁵ Es curioso que en todos los poemas que conocemos de José Gamarra no estén presentes ni su padre ni sus hermanos. Menciona a sus ‘primos’, ‘tías’ y a su ‘madre’ (léanse: “Sobre las hierbas taciturnas”, “Lagarto de humo” y “Hogar”), pero para su padre ni una sólo línea o mención siquiera. Quizá se deba que para él poeta su “Hogar/ (Fuente estirada por signos fatídicos)/ Las puertas están fraccionadas/ por la no felicidad” (vv. 1-4; los paréntesis corresponden al poema).

¹⁶ Arturo Concepción, en la entrevista que le hicieramos en agosto de 2008, nos contaba que cuando ambos, él y José habían pasado ‘chupando’ toda la noche, al día siguiente iban a la panadería de su amiga poeta Rosa Iñigo; quien, en tiempos navideños, les regalaba panetones o panes si no era navidad, que José nunca quiso cambiarlos por ‘trago’. Siempre se los comía.

Geografía General e Introducción a la Filosofía), aprobándolas después, ya en los ciclos superiores. Recién en el sexto ciclo su promedio académico fue en ascenso¹⁷, ello le permitió llevar asignaturas de ciclos superiores, como sucedió en el Séptimo Ciclo cuando cursó la asignatura de Estilística y Crítica Literaria (correspondiente al Noveno Ciclo); lo mismo sucedió en el Octavo Ciclo cuando estudió Lenguas y Culturas del Perú, asignatura correspondiente al Décimo Ciclo.

Nos parece importante consignar estos datos, en una coyuntura como la nuestra, toda vez que es la demostración que dadas las mejoras de las condiciones educativas, el coherente interés vocacional de los estudiantes y la motivada maduración de todo ser humano, a lo que en caso de Gamarra habría que sumar el marcado compromiso político y poético, cabe esperar la mejoría académica¹⁸.

No menos importante resulta conocer a los docentes con los que llevó determinadas asignaturas y los consejeros académicos que tuvo. Respecto a éstos últimos fueron, de acuerdo a lo registrado en su file personal: los dos primeros ciclos (1980-81), el escritor Félix Huamán Cabrera; el segundo año

¹⁷ Su record académico universitario es el siguiente: Primer ciclo: 10.2; Segundo: 10.0; Tercer: 11,3; Cuarto: 12,9; Quinto: 11,3; Sexto: 13,5; Séptimo: 14,6; Octavo: 14,7; Quinto año: 13,4. El año de 1985 El Plan de estudios del Programa de Educación se ve modificado al pasar de un régimen por ciclos semestrales a un régimen anual, debido a ello el Noveno y el Décimo ciclo los lleva en el Quinto año. Ese mismo año el Programa Académico de Educación adopta la denominación de Facultad de Pedagogía y Humanidades, en razón a la modificación del Estatuto de la Universidad Nacional del Centro del Perú. La denominación de la especialidad sí sigue siendo la misma: Español y Literatura. Un suceso curioso es el hecho que José Gamarra no participe directamente en la estructuración del nuevo plan de estudios de la Facultad de Pedagogía; que como vimos no sólo cambio de régimen semestral por el anual o de la denominación de Educación por Pedagogía o participe en la adecuación del Estatuto de la Universidad Nacional del Centro del Perú según la Ley Universitaria N° 23733, sino también aquello que, sin tanto acierto, la Comisión de la Verdad ha denominado como “una verdadera revolución epistemológica, bajo el filtro del marxismo-leninismo.” (pág. 614; del Tomo III Actores políticos y organizaciones sociales en el capítulo 3.6. Las Universidades). De acuerdo a Alberto Chavarría, José no participó directamente en todos estos cambios puesto que ya se hallaba en “otras andanzas, y eso del Estatuto era ‘cosa de estudiantuchos’” (correo electrónico de 2008).

¹⁸ La actitud recelante de José le permitió sobreponerse a la relación un poco conflictiva con su padre quien, según doña Celedonia, “no comprendía porque (José) no trabajaba, porqué tenía que estudiar tanto” Tomemos en cuenta que los estudios universitarios tienen una duración de cinco años, en los que José Gamarra no “trabajó”, salvo en ocupaciones eventuales.

(1981-82), el profesor y poeta Eduardo Ninamango Mallqui; el tercer y cuarto año (1982-84), la escritora Isabel Córdova Rosas, esposa del también escritor Carlos Villanes Cairo. El quinto año, de acuerdo a la ficha de matrícula, ya no figura la función de consejero académico¹⁹.

Respecto a sus consejeros resulta interesante comprobar que José Gamarra haya tenido como consejera académica a Isabel Córdova Rosas durante dos años consecutivos y ésta, en la primera edición de su antología sobre la literatura de Junín (1986), no incluya a José Gamarra entre los poetas de Junín; y en la reedición del 2000 no ofrezca más datos que los mínimos señalados en la segunda nota de nuestra introducción. Es más, durante los años que ella tuvo su página cultural en el diario Correo, no hace mayores comentarios de la poesía y quehacer cultural y literario de José Gamarra Ramos²⁰.

Una relación distinta fue la que estableció con el profesor Eduardo Ninamango Mallqui, con quien participó en la edición, publicación y promoción de la revista

¹⁹ Debido a las huelgas y paros que hubo entre los años 80 al 86, en la Universidad Nacional del Centro del Perú y muchas otras universidades estatales a nivel nacional; asimismo, ya sea por las luchas políticas internas o por luchas de envergadura nacional (cambio de autoridades, cambio de planes de estudio, y sobre todo adecuación del estatuto de las universidades a la nueva ley universitaria, 237733, el año 84); José Gamarra concluye sus estudios en enero de 1986, debiendo de hacerlo regularmente en julio de 1985, toda vez que su ingreso se registra en julio de 1980. (véanse la quinta y décimo tercera nota).

²⁰ En una nota de prensa promocional aparecida en el segundo número de la revista Retazos de papel, Revista de artes y letras 4.4 (Huancayo, 2000) el escritor Sandro Bossio Suárez al reseñar la antología de Isabel Córdova comenta la incorporación de nuevos poetas en dicha antología: “A estos grandes creadores, se agregan jóvenes promesas como José Gamarra Ramos, Angelino G. Sinchitullo, Isabel Gutarra, Gino Damas Espinoza, Isaac Lindo Vera y otros” (pág. 62). En su condición de Coordinador de la Edición 2000 de la antología de Isabel Córdova, pareciese que la incorporación de las nuevas voces poéticas, narrativas, dramáticas y ensayísticas se deban en parte a su rol de ‘coordinador’ y en parte al impulso de la misma escritora. Pues había prometido en 1986, que en una reedición de su antología, publicaría los poemas de la “nueva hornada de poetas”. Entre los que figuraban: Sergio Castillo Falconí, Apolinario Mayta Inga, César Gamarra Berrocal, Antonio Gutarra Arroyo, Carolina Ocampo, Nicolás Matayoshi, José Gamarra, Rosa Iñigo, Arturo Concepción, Arturo Palacios, Jorge Manyari Beltrán, Flor de María Ayala Leonardí y otros escritores; publicando de ellos en 1986 sólo un poema de los tres últimos y en el 2000 retiró a Flor de María Ayala; incluyó a José Gamarra dentro de la sección poética de los noventa (sic). Supo guardarse, para los demás, el derecho de inclusión que todo antologador tiene.

literaria Circo Agonal. Ello no sucedió en el tiempo que el autor de Pukutay²¹, fuese su consejero académico, sino cuando José Gamarra ya se encontraba en los últimos años de sus estudios universitarios, en 1984; un año después de haber sido su alumno en las asignaturas de Quechua²² y Literatura Antigua y Medieval.

Respecto a sus otros profesores, también cabe destacar, de entre ellos a los, en ese entonces, jóvenes catedráticos en la especialidad de Español y Literatura Flor de María Ayala Leonardi, integrante del grupo poético “Para Cantar o Morir”, con quien José Gamarra llevó la asignatura Imágenes y Símbolos el último año de sus estudios. Y fue Sario Chamorro Balvín, quien, luego de realizar sus estudios de maestría en Lingüística en la Universidad Enrique Guzmán y Valle, ocupó una cátedra en la Facultad de Pedagogía y Humanidades enseñándole, a José Gamarra, las asignaturas de Literatura Española; y Lenguas y Culturas del Perú-Seminario de Literatura Regional. Asimismo, tuvo como profesor a Julio Díaz Falconí, reconocido sanmarquino, estudioso de la vida y obra del tradicionista Ricardo Palma, quien le enseñó la Fonética, Fonología, Morfología y Semántica Española. Con el escritor Carlos Villanes Cairo llevó las asignaturas de Español y Teoría literaria, antes que el escritor yaulino viaje a estudiar, para no retornar más, su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid en 1984; a quien luego le siguió su

²¹ A través de su página cultural, "Hoguera encendida", José Gamarra reseña la presentación del poemario Pukutay; realizada el 22 de abril de 1982, en los ambientes de la Universidad Nacional del Centro del Perú.

²² De acuerdo al Expediente Testimonial con Registro N 305508, en la que su madre es declarante, se precisa que José Gamarra tenía conocimiento del castellano y el quechua. Lo cual entra en contradicción con lo afirmado por los investigadores Chavarría y Rosas, para quienes en el grupo “Para Cantar o Morir” “nadie [incluido José Gamarra,] hablaba quechua” (pág. 85). Su conocimiento del quechua sería una de las razones por las que decidió formar parte activa del Movimiento Cultural Amaro, del cual ampliaremos más adelante.

esposa Isabel Córdova en 1986. Con el profesor Aquiles Castro Zacarías²³

desarrolló las asignaturas de Interpretación de textos, Romanticismo y Realismo, y Didáctica Especial. Con el promotor cultural Alejandro Espejo Camayo, desarrolló las asignaturas de Corrientes Literarias y Sintaxis Española.

Otros de sus profesores fueron Jaime Cerrón Palomino²⁴, el pedagogo Zenobio Vásquez Mateo, el artista Florencio Sánchez Rivera, y el luchador social Luis Aguilar Romaní. De estos últimos cabe destacar la figura de Luis Aguilar Romaní, uno de los principales líderes de la “invasión” de los terrenos que hoy son ocupados por la más grande comunidad urbana (antes denominado Asentamiento Humano) de Huancayo llamada: “Justicia, Paz y Vida”.

El profesor Luis Aguilar Romaní fue asesinado por militantes de Sendero Luminoso, el 18 de julio de 1989²⁵, en la sala de profesores de la facultad de

²³ Propietario de una de las bibliotecas de literatura más nutridas del Valle del Mantaro. Poeta, autor de Vengo de abajo. Huancayo: Imprenta Amauta, 1984. Poemario que nos ofrece una selección de sus poemas escritos entre 1964 y 1966. El mismo año, 1984, tuvo proyectado un segundo libro de poemas que no pudo publicar formalmente: Rugidos del silencio, cuya versión mimeografiada se encuentra en la Biblioteca Municipal de Jauja, Pedro Monge Córdova. Aquiles Castro Zacarías falleció en 1997.

²⁴ Profesor de Filosofía, e impulsor de la filosofía marxista en la Universidad Nacional del Centro del Perú. Junto al escritor Carlos Villanes Cairo formó parte de la primera promoción de estudiantes egresados de esta casa de estudios; asimismo fue parte de la primera promoción de docentes que se forjó académicamente dentro de la misma universidad. Llegó a ser decano de la Facultad de Pedagogía y Humanidades entre 1988 y 1990, año en el que fue elegido vicerrector académico. Elección que de acuerdo al Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación marcó “el inicio de la influencia casi total del PCP-SL en la Universidad” (Pág. 675. Tomo V. La Universidad Nacional del Centro del Perú). No obstante, al poco tiempo de ser elegido fue secuestrado, torturado y asesinado; al parecer por las fuerzas del orden o un comando paramilitar. Su cuerpo (“Con las extremidades cercenadas, una bala en la cabeza y signos de haber sido fuertemente maltratado” Diario Correo del 10 de junio de 1990), junto al de su chofer, fue hallado el 17 de junio, una semana después de haber sido secuestrado, el 9 de junio. Meses después, el 15 de octubre de 1990 era asesinado, pero esta vez por miembros del MRTA, el profesor Roberto Aguirre Palomino, vinculado también, al parecer, con Sendero Luminoso.

²⁵ El año de 1989, de acuerdo al Informe Final de la CVR “la pugna entre el PCP-SL y el MRTA en la UNCP se hace visible alcanzando ribetes sangrientos. El campus universitario se convierte prácticamente en frente de batalla de los grupos subversivos, las FFPP, las FFAA y los paramilitares.” (Tomo IV. Los escenarios de la violencia. Región Central: pág. 148) En el apartado 2.21 (Universidad Nacional del Centro), del Tomo V (Historias representativas de la violencia) se relatan los enfrentamientos entre el MRTA y el PC-Sendero Luminoso por el control de la Universidad Nacional del Centro y se da cuenta del ataque perpetrado por Sendero Luminoso contra la vida del profesor Luis Aguilar Romaní (págs. 673 y 681) el 18 de julio de 1989, falleciendo el 25 de dicho mes, después de 6

Pedagogía y Humanidades. Institución educativa en la que Luis Aguilar Romaní sostenía debates de deslinde ideológico con alumnos y profesores simpatizantes del accionar del Partido Comunista Sendero Luminoso. Entre sus compañeros de estudio figuran el arequipeño ayacuchano Eloy Feria Macizo (Camaná, 1951), narrador andinista autor de los conjuntos de relatos: El trigo y otros relatos (1987) y Ayacucho halcón corazón (1991). El también narrador huancavelicano huancaíno Alberto Chavarría Muñoz (Paucarbamba, 1959), autor de variados relatos y la novela La ninfa de Jericó (2008). Fueron compañeros suyos también, el periodista y promotor cultural Guillermo Joo, los nada sosegados poetas, integrantes del grupo cultural “Pluma Inquieta”: Justo Chamorro Balvín, Inocente Pariona Taípe y Víctor Cabezas Ramírez. Grupo que se gestó al interior del “Taller Literario Ríos Profundos”, fundado e impulsado entre 1983 y 1984 por los poetas José Gamarra, Walter Jesusi y el dirigente estudiantil Ferrer Mayzondo. Taller en el que José Gamarra también intercambio opiniones con jóvenes escritores como el poeta Peter Anaya, autor del poemario Cerca al cielo (1992); el narrador Isaac Lindo, autor del conjunto de cuentos agrupados en Regreso a la media noche (1994), el infatigable mimeografista Ángel Camposano²⁶, entre otros coetáneos compañeros de ruta, tanto en política como en lo artístico y cultural. En el

días de agonía, en la víspera de celebrarse el tercer año de la más grande invasión de tierras para fines urbanos que tenga registrado en su historia el Valle del Mantaro. El semanario capitalino Cambio, dio amplia cobertura al luctuoso suceso, tanto días después de perpetrado el ataque en su edición del 20 de julio (Cambio 73. 4. Lima: 1989); como en el primer aniversario de lo sucedido (véase, por ejemplo el Artículo “Luis Aguilar Romaní ¡Un revolucionario nunca muere!” en Cambio 123 Lima: 12 de julio de 1990). Pero el máximo reconocimiento que se le dio a este dirigente del pueblo fue el ejecutado por la población del mismo Asentamiento Humano, quienes decidieron llamar al colegio politécnico que él mismo gestionase con el nombre de Luis Aguilar Romaní. Simbolizando así el mayor de los sucesos traumáticos con el que se fundase dicha comunidad urbana.

²⁶ En la entrevista que le hicéramos a Flor de María Ayala, nos detalló que luego de escribirse las llamadas ‘hojas de poesía’ en los estenciles, estos eran ilustrados por Eduardo Moisés Inga; y, luego policopiados en el mimeógrafo de Ángel Camposano.

ámbito político cabe mencionar la amistad con Melvy Zacarías Espinoza²⁷, líder de la agrupación política “Pueblo en Marcha” y José Porta Solano²⁸, líder fundador del MRTA.

El poeta también viaja

Su labor como animador cultural no sólo se demuestra en su producción poética sino también en su participación activa en la fundación, promoción y participación en una serie de instituciones culturales y literarias como la del grupo poético “Para Cantar o Morir”, el “Círculo Cultural Wari”, el “Taller Literario Ríos Profundos”, taller del cual surgió años más tarde otro notable poeta, también desaparecido, pero esta vez más allá del limbo, pues fue

²⁷ Melvy Zacarías es detenida en enero de 1987 y de acuerdo al Informe Final de la Comisión de la Verdad “marca el inicio de la debacle de Pueblo en Marcha, del cual era la principal animadora” (Pág. 680 del Tomo V. La Universidad Nacional del Centro del Perú) Pueblo en Marcha era una instancia legal del MRTA que, en unidad con el grupo político Unidad Democrática Popular, otra entidad legal del MRTA, en 1986, bajo el nombre de FURE logra tomar la dirección de importantes gremios estudiantiles de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Melby era vicepresidenta de la Federación de Estudiantes. A un año de su reclusión en el diario Cambio 21. 3 (Lima: jueves 26 de mayo de 1988), se publica un poema suyo, en el que denuncia los vejámenes y torturas que sufrían ella y los presos políticos que la acompañaban. Entre sus versos dice: “Bien dijo un poeta: cárceles, vastos cementerios/[...]/ aquí nos muelen con sangre/ nos violan crudamente/ y no hay ruiseñor que cante/el dolor de los muertos vivientes/[...]/ Ahora bailan sobre nosotros los asesinos/ púa tras púa nos clavan/ de cada dolor les falta la risa/ ‘calla hermano no grites’/ y al no escuchar un gemido/ Ay! ¡Ay! aplasta su furia desenfrenada/ sobre el acero de nuestras carnes/[...]/ ¡Libertad, libertad! sueño alcanzable.” (pág. 30)

²⁸ Por información de Isaac Lindo Vera, sabemos que José Porta Solano participó en el “Taller Literario Ríos Profundos”. Según el Informe Final de la Comisión de la Verdad, sabemos que José Porta fue uno de los fundadores del MRTA en junio de 1980 (También pude consultarse en Historia del MRTA del Perú [Buenos Aires]: Editorial Último Recurso, 2005, <http://qollasuyu.indymedia.org/es/2005/06/2278.shtml>) Luego de su fallida experiencia guerrillera en el Cuzco en 1983, retorna a Huancayo e ingresa a la Universidad Nacional del Centro del Perú, en 1985, y se erige como líder de la facción legal del MRTA en la facultad de Pedagogía y Humanidades.

El mes de julio de 1987 salió a luz su poemario ...tímido frente a una rosa. [Lima]: Nuevo Mundo, 1987. Poemario que reúne sus poemas escritos entre 1983 y 1986, tanto en el Perú como en el extranjero (Francia y Alemania). Los poemas, casi todos, son amorosos en los que el poeta evidencia su angustia por el paso del tiempo que lo separa de su amada, distanciamiento del que él se siente culpable por no haber sabido retener los besos y cuerpo de su pareja. En la última estrofa del poema “Mi lluvia” dirá: “20 días/ en describirte en mis manos/ en sólo huellas/ sin perfume ni voz.” La fragancia de su amada ya no esta con él como tampoco la vida misma pues él que “Vino del mundo, silencioso,/ para ser tu eterno beso;/ más hoy, más silencioso aún./ retorno a las calles”; fue abatido en el enfrentamiento que hubo el 28 de abril de 1989, en la localidad de Molinos, provincia de Jauja, entre el Ejército contra una columna guerrillera del MRTA, entre cuyos miembros se encontraba José Porta. Días después, el 12 de mayo sería desaparecido José Gamarra.

asesinado en la flor de su Juventud: Javier Huamán Ramos (Huancavelica, 1971 - Huancayo, 1997).

Durante el periodo en el que José Gamarra hizo sus estudios universitarios participó en un sinnúmero de actividades culturales, sobre todo literarias, tanto en Huancayo como en otras provincias del Perú: Lima, Trujillo y Chiclayo. Su estadía en el norte del Perú, se debe en cierta medida a las facilidades familiares que tenía José, pues su padre era Chiclayano²⁹; lo cual le permitió viajar en muchas ocasiones, en algunas de ellas junto al también poeta Arturo Concepción.

En febrero de 1982 – del 22 al 25 de febrero – José Gamarra, Arturo Concepción y Wilfredo Ríos viajan al norte peruano, presentándose como integrantes del Círculo Cultural Wari. Los diferentes medios periodísticos: La industria, Síntesis y Satélite dan constancia promocional de la participación de los artistas huancaínos; quienes, según dichos medios, fueron invitados por el “Grupo Literario Nuevo Amanecer” y la Revista Poética La Uchupalla Incendiaria³⁰, revista dirigida por el poeta trujillano José Pinedo Pajuelo. Producto de la visita y recital efectuado por los vates huancas, el poeta y periodista Bethoven Medina³¹ remitirá al suplemento cultural del diario La Crónica³², donde solían publicarse sus artículos, un reportaje que da cuenta

²⁹ En una nota de prensa que mandan, José Gamarra y Arturo Concepción, se publique en el diario La Industria de Chiclayo, 22 de febrero de 1982, invitan a los grupos culturales de la localidad para establecer ‘conexiones’. Y precisan estar alojados en la calle Napo 306, Urbanización Quiñones. Estuvieron en Chiclayo días antes de presentarse en Trujillo, probablemente cumpliendo algún encargo familiar.

³⁰ Según la información hemerográfica, que nos ofrece Jesús Cabel, en Fiesta Prohibida, el primer número de la revista trujillana La Uchupalla incendiaria, salió en noviembre de 1978, cuatro años antes que se establecieran contactos con los integrantes de “Para Cantar o Morir”.

³¹ Bethoven Medina Sánchez, Junto a Fransiles Gallardo y Manuel Alcalde Palomino formaban parte del grupo literario Raíz Cúbica, quienes publicaron una revista con el nombre del grupo entre [1978] y 1983, en la ciudad de Cajamarca. (Véase Catálogo 30 años de poesía peruana en revistas (1971-2000) Lima: UNMSM, Biblioteca Central Pedro Zulen, 2002). Según un correo electrónico del 30 de octubre de 2008, fue la única y última vez que Medina y los integrantes de “Para Cantar o Morir” tuvieron contacto.

³² La Crónica Lima: febrero de 1982.

pormenorizada del encuentro entre los poetas del centro y los del norte peruano. Medina destacará la iniciativa descentralista e integracionista del grupo “Para Cantar o Morir” que a iniciativa de José Gamarra se extendía al norte peruano³³.

Medina parafraseando la conocida expresión vallejana, para subrayar la intención, del grupo “Para Cantar o Morir”, de intercambiar experiencias (poemarios, revistas, tertulias y recitales) entre los grupos de provincia, dirá: “el artista debe ir al pueblo y no esperar que el pueblo venga hacia él”. Pues para Medina “Una forma de conocer la realidad es ir a las entrañas y no sólo observar desde el balcón limeño”.

La visita que hicieron José Gamarra, Arturo Concepción y Wilfredo Ríos al norte peruano fue seguida en Huancayo, por el periodista Apolinario Mayta Inga, quien en su sección noticiosa, Visión Cultural, en el diario Correo, cubrió detalladamente dicho viaje promocional, desde sus preparativos hasta el auspicioso retorno³⁴.

El contacto que establecieron con la revista La Uchupalla incendiaria, permitió que los poetas del centro peruano conocieran una línea de la poesía norteña, pues a su retorno de la ciudad de Trujillo, José Gamarra y Arturo Concepción dieron a conocer, a través de las ‘hojas de poesía’ y las revistas editadas por

³³ Hacia el sur peruano lo hacía Flor de María Ayala, en especial con los grupos poéticos de Arequipa y Tacna.

³⁴ El 10 de febrero Apolinario Mayta comentaba, en su sección periodística, la publicación del primer número del “Cuaderno de poesía”. El 11 del mismo mes informaba que a invitación de la revista Runakay, José Gamarra y Arturo Concepción realizarían un viaje promocional, llevando consigo su ‘equipaje’ consistente en revistas, folletos y plaquettes literarias tanto del grupo “Para Cantar o Morir” como del grupo Sierra Intensa, del cual Apolinario era integrante. Del 4 al 7 de marzo daba cuenta del retorno de los poetas a la ciudad incontractable, quienes traían consigo el cuarto número de la revista La uchupalla incendiaria, que incluía a poetas de la región Junín como al tarmeño Teodoro Morales, Nicolás Matayoshi y Arturo Concepción. Los viajes que realizaron José Gamarra y Arturo Concepción al norte peruano, Chiclayo y Trujillo, fue ampliamente coverturado por Apolinario Mayta, de ahí que cause extrañeza que en su monumental antología no de a conocer la obra poética de José Gamarra.

los integrantes del grupo “Para Cantar o Morir”, la producción poética de José Pinedo Pajuelo y Antonio Escobar, éste último fundador de la revista Runakay. No obstante, un año antes del promocionado viaje que reseñamos en las páginas anteriores, en 1981, José Gamarra y Arturo Concepción, habían realizado un viaje de aprendizaje al norte peruano. Realizando recitales e intercambiando sus producciones poéticas. Conociendo en dicho viaje al poeta guadalupano Antonio Escobar quien venía dirigiendo la revista literaria Runakay³⁵, espacio periodístico desde donde dio a conocer los poemas de José Gamarra y Arturo Concepción, a través de dos ‘separatas’ de poesía: la número 10 dedicada a la poesía de José Gamarra, bajo el escueto título de Poemas; y la quince daba a conocer el primer poemario de Arturo Concepción: Época de sol en la palma del otoño. Razón por la que Bethoven Medina en el artículo citado decía conocer de la agrupación y los poetas que ahora conocía personalmente. Razón también por la que Apolinario Mayta Inga dijese en sus notas periodísticas que ambos poetas iban, en febrero de 1982, al norte peruano invitados por Antonio Escobar³⁶.

La amistad que José Gamarra sostuvo con los poetas del norte peruano continuó hasta su desaparición. Prueba del afecto que se tenía por el poeta wanka en las tierras norteñas fue la organización del I Ciclo Nacional de poesía

³⁵ De acuerdo a la “hemerografía peruana de la poesía peruana 60/80” que nos detalla Jesús Cabel en Fiesta prohibida, el primer número de la revista Runakay, salió a la luz en julio de 1977, siendo responsables de la publicación Carlos Horna Santa Cruz, Noemí Arana y Antonio Escobar Mendívez (Los poemas de Jesús Cabel fueron publicados en la novena separata bajo el título Postales para una muñeca) En la reseña informativa del Centro de Desarrollo Cultural y Agrario, institución (ONG) dirigida por Antonio Escobar, se lee: “la Asociación Centro Cultural Runakay, desde el siete de julio de mil novecientos setenta y siete realiza publicaciones de la revista literaria “Runakay”, sus separatas y libros de más de mil quinientos poetas y escritores peruanos, a través de sus dieciocho números de la revista y setenta separatas, además de medio centenar de títulos de libros personales de diversos autores. Estas publicaciones han circulado dentro de Perú y en países como Argentina, México, Francia, Colombia, España. Información extraída del portal informativo de ONGs: <<http://www.ecoportal.net/content/view/full/15262>>

³⁶ Creemos que por una equivocación en el telegrama que remitieran, desde el norte peruano, a la sala de redacción del diario Correo, en Huancayo, se confundiera el nombre del poeta Antonio Escobar, llamándosele: “Alejandro”.

José Gamarra Ramos desarrollado del 21 al 23 de junio de 1990, a un poco más de un año de su detención y desaparición por parte de la policía pucallpina.

Pero la amistad no fue sólo con los escritores de Chiclayo y Trujillo, sino también con los sediciosos integrantes del escatológico grupo cantuteño: Eyaqlación. La amistad entre los grupos “Para Cantar o Morir” y “Eyaqlación” comenzó luego de un recital conjunto desarrollado en la ciudad de Huancayo³⁷, durante las festividades cívicas, en el mes de julio, por la Campaña de la Breña. Fue una relación connatural puesto que dos de los integrantes³⁸ del

³⁷ Según una entrevista que sostuvimos el 25 Noviembre de 2008, con Moisés Córdova Márquez, integrante de “Eyaqlación”.

³⁸ Los otros integrantes del grupo “Eyaqlación” fueron Manuel Patiño, natural de Amazonas; Manuel Zavala Oyague, hijo del autor de Teatro Campesino, Víctor Zavala Cataño; Claudio Barbaran de Andahuaylas quien murió durante el motín que efectuarán simultáneamente los presos políticos de las cárceles de El Frontón, Santa Bárbara y Lurigancho. Motín que fue brutalmente reprimido por las fuerzas policiales y militares el 19 de junio de 1986. Claudio Barbaran se encontraba en el Frontón. Maynor Freyre, (entrevista realizada en el mes de noviembre de 2008) nos reseñaba que Claudio Barbaran fue capturado puesto que “El Ejército creía que ‘Eyaqlación’ encerraba un mensaje en clave” y que los trámites judiciales que comprobaban que Claudio no tenía vínculo con Sendero demoraron demasiado por lo que fue liquidado en “la más grande masacre en la historia penitenciaria del Perú”, llamada así por la Comisión de la Verdad (pág. 701, Informe Final, Tomo V. Las cárceles). Otros integrantes del grupo fueron Juan Carrillo, Hugo Gutiérrez Guerra, Luis Paitan, Aida Conopuma y Tomás Ruiz [Cruzado]. La experiencia y amistad entre Tomás Ruiz y José Gamarra fue más allá de los límites escriturales; llegando a la esfera política y la ignominiosa experiencia carcelaria, aunque la de Tomás Ruiz acabó con su salida de prisión. En el I Concurso de Literatura Popular, en 1990, organizado por el semanario Cambio, el primer puesto lo obtuvo Tomás Ruiz con su poemario Réquiem a los mártires y héroes del pueblo; posición que la compartió con José Tapia Aza quien presentó al concurso el poemario Jayllis del Arawiku. Motivo por el que participó en el I Ciclo Nacional del Poesía José Gamarra Ramos en junio de 1990, publicándose su “Poema IV” en la antología que reunió algunos de los poemas declamados en dicho evento cultural; el mismo que dice entre sus versos: “Amada.../ [...] Dame de beber el licor de tus senos antes de partir a los vientos...!/ Y Cuando mi ausencia se haga carne/ comprenderás el aplauso filosófico de los orates/ Mis reuniones clandestinas con los ciruelos en el mar/[...] Y si mañana por A o B yo caigo, amada:/ [...] No llores. No hallarás mi tumba/ Estaré en los mítines de los ríos, el mar, las calles, la voz reprimida de los siglos.” pág. 18. Debido al contenido sublevante de sus poemas, que para la policía eran considerados como “apología al terrorismo” fue privado de su libertad en noviembre de 1990, generando una campaña por su libertad, a través del semanario Cambio que en su edición del 20 de diciembre de 1990 publicó una carta de Tomás Ruiz, fechada en diciembre de 1985, en la que declaraba: “Porque yo no soy payaso de la burguesía, sino el artista del pueblo que canta desde abajo para los de abajo.” Tomás Ruiz, director de la revista Camión de ruta, y autor del poemario Elogio de la nada falleció el 2001.

grupo chosicano eran naturales del Valle del Mantaro: Raúl Jurado Párraga³⁹, de Jauja, y Moisés Córdova Márquez⁴⁰ de Huancayo.

Ambos grupos llegaron a publicar en otoño del 86 un opúsculo poético titulado De sangre a flor. Letrotas poéticas⁴¹, cuya portada fue ilustrada por César Toro Montalvo, y reunió los poemas de Manuel Patiño, Raúl Jurado Párraga, Luis Paitán y Hugo Gutiérrez Guerra, del grupo “Eyaqlación”; Pepe Zapata Villar, Walter Jesusi Ramírez y José Gamarra Ramos del grupo “Para Cantar o Morir”, de este último se publicó el poema “Transitando tu piel”.

Si bien para 1986, el grupo “Para Cantar o Morir”, ya había dejado de publicar orgánicamente, y el grupo “Eyaqlación” estaba a punto de cambiar de razón social, para pasar, con muchos de sus integrantes, a formar parte de una nueva experiencia colectiva llamada “Abraxas”. No deja de llamar la atención este aferrarse al agitado intercambio poético entre grupos de provincia, sobre la hipotética base de un prestigio local ganado, como un acto de persistencia y modo de hacer notar su presencia en un ambiente por demás elitizado e indiferente como lo es la esfera poética.

Del trabajo colectivo de José Gamarra Ramos, tenemos conocimiento de dos agrupaciones más en las que participó. Según consta en la referencia biográfica de su poemario Gracias Poesía, José Gamarra, antes de 1985, había colaborado con las revistas Runakay, Circo Agonal, Qory Mayo, Libertad y – se dice en la referencia –: “últimamente se ha[bía] incorporado al Movimiento Poético Amaro”; Sobre la revista Libertad y el grupo que lo

³⁹ Poeta Jaujino, fundador de los grupos literarios chosicanos “Eyaqlación” y Abraxas, Autor del poemario Piel de Brujo (Lima: Capulí, 1994), y del estudio literario sobre la Poesía de los 70 Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Centro Federado de Educación, 1992.

⁴⁰ Autor de los poemarios Placer es un patíbulo sin fin. (Lima: Capulí, 1994), y Vástago del sueño. Lima : San Marcos, 2001.

⁴¹ De sangre a flor. Letrotas poéticas. [Lima]: Eyaqlación, otoño 1986.

promocionó no tenemos mayor noticia que la mención hecha por el mismo José⁴².

De las otras publicaciones y/o agrupaciones, hemos hablado en las líneas antecesoras, salvo su fugaz experiencia en la revista Circo Agonal y su paso por el Movimiento Poético Amaro. La revista Circo Agonal fue una publicación vinculada a la Universidad Nacional del Centro del Perú, de vida efímera, como muchas de las publicaciones universitarias, impulsada por el poeta Eduardo Ninamango en 1984, cuando él era profesor en esta casa de estudios. Alcanzando a publicarse sólo dos números. José Gamarra, como estudiante de la especialidad de Español y Literatura, y alumno del poeta y profesor de Quechua Huanca Eduardo Ninamango, colaboró, con poemas suyos, en dicha revista. Asimismo, a través de su página cultural, “Hoguera Encendida”, en el diario La Voz, promocionó cada una de sus ediciones. En la misma página cultural José Gamarra dió a conocer parte del Manifiesto del Movimiento Poético Amaro⁴³.

⁴² En la reseña biográfica que se hace en la antología que reúne los trabajos poéticos presentados en el I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos, evento organizado por el Círculo de Escritores y Poetas Populares Antarqui y la revista Zahori, se habla de la ‘militancia literaria’ de José Gamarra Ramos en los grupos “Para Cantar o Morir”, “Wari”, “Ríos Profundos”, Libertad, Qory Mayo y Amaro. No se menciona Circo Agonal, pero sí se insiste en su participación como integrante de la agrupación Amaro y su colaboración con la revista Libertad.

⁴³ En “Hoguera Encendida”, La Voz, de diciembre de 1984, José Gamarra publica cinco párrafos, en su mayoría asociados a la poesía, del Manifiesto del Movimiento Poético Amaro al Pueblo Peruano:

Escribimos porque la vida sin poesía es una agonía; porque la poesía es también un puño de luz frente a estos cielos de hollín.

La poesía es más viva que nunca, es necesarísima para salvar nuestro quechua, nuestro aymara, nuestro aukana y nuestro castellano.

En estas horas cuando hacen sangrar nuestros huaynos, tonderos, valeses, marineras y demás incontables. Cuando nuestras danzas son cortadas en cinco pedazos como nuestro padre AMARU-INCA-WAMANI; en estas horas denunciamos, hacemos y publicamos nuestra poesía porque las sentimos macanas, waracas, lanzas, boleadoras y pututos amenazantes y anunciadores. Hoy partimos desde Apurímac, Chiclayo, Huancayo, Iquitos, Lima, Ica y Trujillo (es decir de las ciudades hacia nuestros andes).

Y seremos demonios y dioses; nuestra poesía es parte de esos diablos y esos ángeles tutelares enraizados en el cerro, la selva y el arenal. Nuestra poesía es demonio y dios. Vendrá, pues, el día pronto.

Por información del poeta Feliciano Mejía⁴⁴, miembro fundador del Movimiento Amaro⁴⁵, éste surgió en Lima, en los años 80⁴⁶. En un viaje promocional que hicieran al interior del país, en 1984, llegan a Huancayo y se conocen con José Gamarra, quien se suma al Movimiento, convirtiéndose en palabras de Feliciano Mejía: “motor en el centro”; siéndolo en el norte el poeta Javier Villegas Fernández.

En tal sentido resulta pertinente comentar algunas peculiaridades del ‘Manifiesto’. En primer lugar el tono solemne con el que se rotula el manifiesto, similar al de los discursos oficiales por motivos de las fiestas patrias: “al pueblo Peruano”. En segundo lugar la pretendida naturaleza nacional del Movimiento Poético; que no pasa, de siete departamentos o regiones (Tres departamentos y cuatro capitales de departamento, para ser precisos), como se les llama actualmente, aunque si habría que destacarse su carácter integrador de las tres regiones naturales del Perú (que en el Manifiesto se sintetizan en los vocablos: ‘cerro’, ‘selva’ y ‘arenal’): Chiclayo, Trujillo, Ica y Lima representativos de la costa; Huancayo y Apurímac, de la sierra, e Iquitos de la selva. Así como su alcance geográfico que va hacia el sur con Ica y Apurímac, al norte con Chiclayo, Trujillo e Iquitos y en el centro con Lima y Huancayo.

⁴⁴ Apurimeño, nacido en Abancay en 1948, forjado académicamente en Lima, tanto en lo escolar como en lo universitario. Integrante de “Hora Zero” (1969-73) y del “Grupo Cultural Yuyachkani” (1974-81). Fundador del Movimiento Cultural Amaro. Autor de poemarios publicados, algunos de ellos bajo el sello de ediciones Amaro.

⁴⁵ Por el nombre: ‘Amaro’, similar al de la agrupación guerrillera uruguaya de los “tupamaros” pareciese que se pudiese tratar de una institución legal, en el plano cultural, del MRTA. Sin embargo habría que tomarse en cuenta que, dicha agrupación subversiva no asumió nunca, partidariamente hablando, la producción cultural de sus integrantes y mucho menos de sus simpatizantes.

⁴⁶ Según correo electrónico de 29 de junio de 2009, que nos remitiera el poeta andahuaylino Feliciano Mejía. “El Movimiento nació a raíz de publicar Hojas de tiempo (volantes de poesía, cuando yo integraba Yuyachkani, 1979) y luego algunos libros, siempre ligados al movimiento obrero-campesino-barrial. De ello queda un sello editorial (Ediciones Amaro) y el ideario de trabajar por el cambio [...] Ahora el movimiento apoya Poetas del Mundo, (<http://www.poetasdelmundo.com/>) organización virtual de poetas en cinco continentes, y a todo artista en pos de la alborada.”

La mención de las ciudades arriba mencionadas, les permite, a los integrantes del “Movimiento Poético Amaro”, autodefinirse, aunque no lo expliciten, como parte del estrato urbano. Cuyo accionar reivindicatorio va de “las ciudades hacia nuestros andes”. Si tomamos, en cuenta su naturaleza social de sus integrantes, tomando como ejemplo el caso particular de José Gamarra, quien es hijo de inmigrantes, nacido y crecido en la ciudad de Huancayo. Comprendemos su propuesta metodológica de reivindicación cultural: de la ciudad al campo. ‘Nuestros andes’ no podría entenderse de otro modo, como la basta zona rural peruana. Pues sino como entender el ir de Huancayo y Apurímac, dos localidades asentadas en la cordillera andina, hacía ellas mismas, vale decir, hacía ‘nuestros andes’. No obstante, en el marco de todo el manifiesto no se trata de reivindicar un espacio geográfico en específico, sino un conjunto de rasgos de identidad que están siendo ‘cortados’ y ‘sangran’. Estos elementos de identidad nacional son, por orden de mención, en el manifiesto: la lengua, que sintomáticamente abarca a las tres más habladas y oficiales, según la constitución de 1979⁴⁷: aymara, quechua y castellano y una lengua, que creemos podría ser amazónica: aukana⁴⁸, de la que no hemos podido hallar una referencia explícita. El folklore, traducido en los ritmos musicales que abarcan un género representativo de la zona andina: el ‘huayno’; y tres de la costa peruana: ‘tondero’, ‘vals’, ‘marinera’; no se menciona ninguna representativa de la amazonía. Asimismo las danzas, como otra marca de identidad.

⁴⁷ En el artículo 83 de la Constitución Política del Perú de 1979, se lee: “El castellano es el idioma oficial de la República. También son de uso oficial el quechua y el aymara en las zonas y la forma que la ley establece. Las demás lenguas aborígenes integran asimismo el patrimonio cultural de la nación.”

⁴⁸ No hemos podido hallar una referencia bibliográfica sobre la lengua “aukana” aludida en el Manifiesto del grupo poético Amaro. No obstante como se hace mención, en el Manifiesto, a la localidad de ‘Iquitos’, podría tratarse de alguna de las tantas lenguas amazónicas.

Lengua, ritmo musical y danza pudiesen transmutarse como, la voz, los instrumentos que acompañan esa voz, y el cuerpo que representa la voz. De ahí que, en el Manifiesto, se denuncie que son las danzas, entiéndase como el cuerpo, cortadas en “cinco pedazos como nuestro padre AMARU-INKARI-WAMANI”.

Esta fusión, a través de los guiones, de tres vocablos quechuas que aluden a divinidades y/o personalidades míticas que emergieron desde lo tiempos coloniales, pero cuyo sentido y significación se remonta hasta periodos prehispánicos, persigue el mismo fin integracionista. El ‘Amaru’ inca, el ‘Inkarri’, también inca, y el ‘Wamani’ chanca. En tal sentido la identidad del ‘padre’ que dicen reivindicar los integrantes del grupo Amaro, subsume una vasta extensión cultural y geográfica así como adquiere una polisemia tal que va de lo histórico a lo mítico. En una sola palabra, diríamos que se profesa una nueva fe, que era teorizada por aquellos años por los historiadores Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, y que había sido alimentada desde sus hallazgos antropológicos y literarios por José María Arguedas: la utopía andina⁴⁹, siendo en el departamento de Junín, Manuel Baquerizo, su principal impulsor. Cuando los integrantes del grupo “Amaro”, se refieren a los “cinco pedazos” en los que son cortadas las ‘danzas’, como lo es el ‘padre Amaru-Inkari-Wamani’,

⁴⁹ Carlos Arroyo Reyes en la “Introducción” de su libro Encuentros. Historia y movimientos sociales en el Perú. (Lima: Memoria Angosta, 1989) precisa que la “utopía andina” fue impulsada desde 1982 por Manuel Burga y Flores Galindo, cuando en la revista Allpanchis; sostenían “esa suerte de mitificación del pasado, que intenta ubicar el reino imposible de la felicidad en la historia misma, en una experiencia colectiva anterior que se piensa justa y recuperable: la época de los incas.” (pág. 33). No obstante Carlos Arroyo advierte que la noción de “utopía andina” formulada por Burga y Flores, van a tener “diferentes tonalidades”, desde 1986: “Mientras el segundo, [Flores Galindo], empleaba los términos mesianismo, milenarismo y utopía como si fuesen equivalentes y, además, sostenía que era entre los mestizos donde debía buscarse la respuesta a la pregunta sobre si es posible o no la utopía andina; el primero, [Manuel Burga], en cambio, consideraba la categoría utopía es científicamente más útil que las de mesianismo o milenarismo y, asimismo, se mostraba escéptico respecto al papel que los mestizos han desempeñado a lo largo de nuestra historia: ‘el mestizo – dice – jugó casi siempre el papel de comodín en la historia Peruana’” (pág. 36). Carlos Arroyo toma la cita de Manuel Burga, en “Dialogando sobre la utopía andina” aparecido en Caballo Rojo, Lima, 12 de octubre de 1986. Suplemento dominical del diario La Razón.

están hablando de la sentencia y ejecución a la que fue sometido el más grande inspirador de las luchas por la independencia americana: Túpac Amaru. Quien fuera descuartizado el 18 de mayo de 1781⁵⁰. Aunque, también se hable, por lo de las 'danzas', de aquella primera acción de resistencia pacífica contra el dominio español: el Taki Onqoy o la enfermedad del canto y el baile que entre los años de 1565 y 1570 remeció la región comprendida por las actuales regiones de Ayacucho y Apurímac.

De otro lado, el segundo nombre del 'padre': Inkarri, unido al primero: Amaru, nos conduce al último de los incas de Vilcabamba: Túpac Amaru I, quien fuera decapitado; "dando origen al mito de Inkarri"⁵¹. Mito reivindicatorio que es relatado tanto en el mundo andino, como en algunas culturas amazónicas, y que alude al nacimiento de una nueva era a partir del retorno, al gobierno, del inca; a cuya cabeza enterrada en algún lugar de los andes o en eventual posesión de parte de los 'viracochas'⁵² le volvería a crecer el cuerpo. En tal sentido la afirmación final del 'Manifiesto' de los Amaro, tiene la misma connotación mesiánica del inkarri cuando afirma que "Vendrá, pues, el día pronto."

⁵⁰ En la "Sentencia expedida por el Visitador General del Reino José Antonio de Areche contra José Gabriel Tupac Amaru" del 15 de mayo de 1781 (<http://amautacuna.blogspot.com/2008/05/muerte-de-tupac-amaru-ii.html>); que señala como fuente la Colección Documental del Bicentenario de la Revolución Emancipadora de Túpac Amaru. Tomo III. "Los Procesos a Túpac Amaru y sus compañeros" I. Lima, 1981. págs. 268-77) se lee: "se le cortará por el verdugo la lengua, y después, amarrado o atado por cada uno de los brazos y pies con cuerdas fuertes, y de modo que cada una de estas se pueda atar o prender con facilidad a otras que penden de las cinchas de cuatro caballos, para que, puesto de este modo, o de suerte que cada uno de estos tire de su lado mirando a otras cuatro esquinas o puntas de la plaza, marchen, partan o arranquen a una voz los caballos de forma que quede dividido su cuerpo en otras tantas partes[...] Su cabeza se remitirá al pueblo de Tinta, para que estando tres días en la horca, se ponga después en un palo la entrada más pública de el[...]"

⁵¹ Gran Historia del Perú. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2000. pág. 70.

⁵² En el relato asháninka "La muerte del Inca y la destrucción de su pueblo" recogido por Fernández, Eduardo en "La muerte del inca. Dos versiones de un mito asháninka" Anthropológica 2. 2. Lima: (Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP, 1984. págs. 201-208), se lee: "Ahora todo lo tienen los Viracochas porque la cabeza del Inca, la que llevaron a Lima, sigue hablando, no muere, la cabeza del Inca no muere."

Aunque macabro, pero no por ello tendríamos que silenciarlo, resulta vinculante a ésta racionalidad mítica y utópica la forma como muchos de los amigos de José Gamarra narran, sabiendo que es pura ficción, la captura y desmembramiento del poeta, pues para ellos José, luego de que fuera secuestrado por la policía y entregado a los ‘marinos’. Siendo éstos últimos los que “patearon la cabeza de José hasta que se desprenda de su cuerpo”⁵³; arrojándola, luego, a la laguna Yarinacocha de Pucallpa.

El ‘Wamani’ como el tercer nombre del irredento ‘padre’ diseñado por el grupo Amaro, tiene que entenderse, en su estrecho vínculo con las ‘danzas’, pues el sustrato textual sobre el que se escribe esta parte del Manifiesto y que constituye un rasgo de identidad del ‘padre’, creemos que no es otro que el provisto por José María Arguedas en el cuento “La Agonía de Rasu-Ñiti”, donde el danzak` es poseído por un Wamani; por un dios montaña, como definiera Arguedas al Wamani; por el espíritu tutelar de un pueblo.

En el Manifiesto del grupo “Amaro”, son los poetas quienes están habitados por el Wamani, o como ellos definen eclécticamente, por “esos diablos y esos ángeles tutelares enraizados en el cerro, la selva y el arenal”. No nos debe parecer contradictorio el que los poetas de “Amaro”, entre ellos José Gamarra, se afirmen como sujetos urbanos y al mismo tiempo se identifiquen como poseídos por el espíritu de aquellos seres tutelares; identificados, estos últimos, con el ámbito rural; pues, como dijera Flores Galindo en el prólogo del libro Encuentros. Historia y movimientos sociales en el Perú: “en la cultura andina coexisten tanto la esperanza en el progreso como la vuelta al pasado, a veces

⁵³ Entrevista (Agosto de 2008) al profesor Raúl Vila Aguirre, Director del mensuario Ahora.

de manera conflictiva y, en otras ocasiones, conviviendo en el interior de un mismo individuo”⁵⁴

Poeta, profesor y periodista

La madre de José Gamarra nos refirió que la familia Gamarra Ramos vivía en un barrio marginal del distrito de Chilca⁵⁵, barrio en el que ella y nuestro vate vieron “morir a muchos pobladores que se dieron a la bebida”⁵⁶. Como ya dijimos, la vida de José Gamarra está llena de sinsentidos e ironías de lo que popularmente se llama “el destino”; pues, en el ambiente cultural, se sabía que tanto él como los poetas Arturo Concepción y Gulsari⁵⁷ eran bohemios y amigos del ‘copis’⁵⁸; es más, sabemos por información que nos proporcionara su madre, que José fue algunas veces castigado “severamente” por su padre a quien “le molestaba que José beba demasiado”.

No obstante resulta sumamente alentador, para quien quiera abocarse al poco rentable ejercicio de la escritura, el conocer que José Gamarra comprometió a sus vecinos de barrio en su proyecto poético. Pues muchos de los auspiciadores que figuran en las hojas de poesía, poemarios, y revistas de los

⁵⁴ Flores Galindo “El rescate de la tradición” en *Encuentros. Historia y movimientos sociales en el Perú* op.cit. pág. 15.

⁵⁵ En su análisis de la composición social de los tres principales distritos urbanos de la provincia de Huancayo: El Tambo, Huancayo (Cercado) y Chilca; Chavarría y Rosas, concluyen, luego de analizar las estadísticas sobre el tipo de vivienda en dichos distritos, que “El Tambo alberga a sectores de clase media baja, media y alta, en tanto que Chilca es un distrito popular” (pág. 22)

⁵⁶ El domicilio que figura en los documentos personales (Libreta Militar N 2601256601 y Libreta Electoral N 19881316) de José Gamarra Ramos (documentos de identidad que obran en el Archivo de Expedientes de la Defensoría del Pueblo) es Calle Real 657-Chilca, el mismo de su acta de nacimiento. Y el mismo también que se consignaba en algunas de las publicaciones del grupo “Para Cantar o Morir”, donde se podía remitir la correspondencia y realizar el canje de publicaciones.

⁵⁷ Walter Jesusi. Poeta integrante de “Para Cantar o Morir”, a quien se le apodo Gulsari, nombre de su primer poemario publicado en 1984.

⁵⁸ Término recurrente en la poesía de Gulsari. De acuerdo a Isaac Lindo (entrevista realizada en agosto de 2009) los recitales del grupo “Para Cantar o Morir” concluían con una invitación a tomar “un par de copis”, propuesta realizada, especialmente por Gulsari, José Gamarra o Arturo Concepción.

grupos “Para Cantar o Morir” y “Ríos Profundos” fueron justamente, los propietarios de pequeños negocios cercanos a la casa del poeta⁵⁹.

Pero así como José Manuel aprendió, luego de vivir por más de veinte años en dicho barrio, a comprometer a sus vecinos, para con su arte por demás improductivo, aprendió también a ver una parte de la ciudad, la más marginal, con una mirada inmensamente tierna. Identificada sobre todo con aquellos borrachines; quienes de alguna manera no sólo habitaron en su poesía sino también en su ser mismo. Por ejemplo en 1982 en su poema “Habitantes de bares” dirá: “Somos habitantes/ de bares exquisitos/[...]// que en cada tarde-noche/ s o r t e a m o s/ nuestras vidas”⁶⁰. Vale aclarar que el espacio entre los caracteres han sido establecidos por el mismo José Gamarra.

Otro ejemplo, de la presencia de éstos sujetos marginales lo encontramos en el poema “Ventana”, donde el yo poético, a través del recurso prosopopéyico, se ve personificado en la ventana misma, y convertido en ‘inquieta hoja’ que observa el transitar de “[...] vagabundos oscurecidos/ por el hambre” quienes luego de asediar licores “[...] laceran follajes de gaviotas/ con sus colillas iracundas”⁶¹.

Existe un vaso comunicante intertextual entre el poema “Ventana” con el Diario de Ana Frank; pues es sabido que la niña judía veía a través de la ventana del refugio en el que se encontraba aquel, ahora añoso, memorable

⁵⁹ Léase por ejemplo en la contraportada de la cuarta revista del grupo “Para Cantar o Morir” los siguientes auspiciadores: Librería Oscar, negocio ubicado en la calle Real 567 Chilca, a una cuadra de la casa de José Gamarra (Real 637), o Servicio Electromotriz Selva ubicado en la calle Real 600 Chilca, a unas puertas de la casa del vate. O en la ‘hoja popular de poesía’ Trinno 4. (Huancayo, Ediciones “Para Cantar o Morir” de Febrero de 1986) que tiene como único auspiciador a Mecánica Tornería Avellaneda, ubicado en la calle Real 617 Chilca. Negocios entre los que se encontraba la pequeñísima tienda de abarrotes y salón de costura de su madre. El vivir cerca de muchas metal mecánicas lo lleva adjetivar las melodías como ‘metálicas’ en el poema “Melodías metálicas”.

⁶⁰ Versos 1 al 10 del poema “Habitantes de bares”. En Folleto (Poesía) 1 Huancayo, 1982.

⁶¹ Versos 7 al 13 del poema “Ventana”.

castaño⁶². De acuerdo al Diario, el Miércoles 23 de febrero de 1944, Ana le confiesa a Kitty, estar al lado de Peter mirando “el cielo azul, el castaño que aún no ha echado hojas en cuyas ramas brillan unas gotas de agua, las gaviotas y otros pájaros plateados que surcan en aire con su raudo vuelo”. En el poema de José Gamarra el castaño se ha transformado en un andinísimo ‘aliso’⁶³, y las ‘gaviotas’⁶⁴ aunque están ahí no vuelan por el cielo azul andino, sino que son dañadas por estos bebedores ‘oscurecidos por el hambre’, que reaccionan violentamente consigo mismos, contra los sueños y esperanzas del sujeto poético que los observa desde la ‘ventana’, o mejor dicho, a través de la ‘ventana’. Pues aunque la ventana esté hecha de ‘madero y vidrio’; le sirve al poeta para ver, a través de ella, una serie de imágenes, como si fuese, esta ventana, una pantalla de televisión o el de algún cinema. De ahí que en los versos finales el sujeto poético ruegue a la ‘ventana’ “habit[e] la longitud de las tristezas/ [...] / para comprender/ porque este fuego se apaga⁶⁵”. No obstante este uso que hace el sujeto poético de la ‘ventana’ para ‘comprender’ el entorno que lo circunda también puede leerse tomando en cuenta los versos de aquel poema celebratorio: “Tréboles callejeros”, ambientado en un bar, donde uno de los concurrentes pide ‘dos burbujas’, entiéndase como dos botellas de licor, cerveza, para ser precisos. Y el sujeto poético hable de su fe en aquella ‘doncella sin sello de agua’ o en ‘las puertas de aquel tubo’, entiéndase de botella, donde “contempl[a] enfermos nerviosos/

⁶² Ana Frank. Diario y cuentos. (Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1975. pág. 184) el mismo día que escribe su contemplación del castaño fuera de su casa refugio, Ana confiesa a Peter el siguiente pensamiento: “Siento la nostalgia de la libertad y el aire libre, pero estoy empezando a creer que tenemos una compensación enorme a todas esas privaciones. Me he dado cuenta de pronto, esta mañana, delante de la ventana abierta. Me refiero a una compensación espiritual.”

⁶³ Los versos del poema dicen: “Curva de aliso y rumores reunidos/ en sombras de glúteos apacibles.” (vv. 4 y 5)

⁶⁴ En los primeros versos se habla, entre paréntesis, de “(Seis palmípedas fluctúan/ en tu seno)” (vv. 2 y 3)

⁶⁵ vv. 21, 23 y 24.

deshidratados por el polvo de la miseria”⁶⁶. Invariablemente observamos la profunda necesidad que tiene el poeta de un filtro, de un canal (‘ventana’ o ‘puertas de aquel tubo’), a través del cual pueda contemplar lo real de su condición de enajenado.

En 1986, José Gamarra sentía la necesidad de romper su relación con aquel barrio chilquense⁶⁷, que lo vio nacer y forjarse como poeta. Por lo que se propuso llevar a su familia, a otro barrio, igual de marginal; es más, inexistente; y quizá impulsado por la necesidad de simbolizar un espacio inexistente, de construir un espacio de enunciación y hábitat diferente, fueron los estímulos para que un poeta marginal como él, luego de la publicación de Gracias Poesía (1985) se decida en formar parte y miembro de un grupo fundador de ‘nuevas realidades’, de ‘nuevos y estructurados linderos’; que lo hacía sentir como el planificador de un ‘futuro fin’⁶⁸, creyendo que el ‘fin’ es de aquel sistema que tiene postrada a una parte de la población; consecuentemente el ‘fin’ constituye asimismo su reverso insurrecto: el principio.

Por lo que el 20 de julio de 1986, conjuntamente con otros cientos de pobladores dirigidos, por el profesor Luis Aguilar Romaní, decidió “invadir” una parcela del fundo La Mejorada, en el distrito de El Tambo; y luego llevar consigo a sus padres y hermanos, a quienes quiso verlos “profesionales y realizados”. Su condición de hermano mayor hacía que se preocupe por la

⁶⁶ vv. 24 y 25 de “Tréboles callejeros”.

⁶⁷ Tomemos en cuenta para esta decisión su constante desplazamiento del sur al norte de Huancayo, por más de quince años, desde que sus padres decidieron matricularlo, contra la vieja costumbre de hacerlo estudiar en un centro educativo cercano a su casa, en el colegio Politécnico Regional del Centro, ubicado en el distrito de El Tambo. Que se vio complementado con sus estudios en el campus de la Universidad Nacional del Centro del Perú, ubicado al norte de la provincia de Huancayo; igualmente, en el distrito de El Tambo.

⁶⁸ Versos 41 y 42 de “En torno a la masacre”, en Lagarto de humo, así como del séptimo verso del poema “Decadro”, en Gracias Poesía.

formación de sus hermanos, a quienes, según doña Celedonia, madre del poeta, los estimulaba para que siempre “estén leyendo algo”. Hoy el terreno que ‘invadió’, mejor dicho que planificó y fundó el poeta José Gamarra Ramos es el domicilio legal de su familia⁶⁹, cuyos integrantes son todos profesionales. No defraudaron el esfuerzo y la lucha tenaz de su hermano mayor. Por información de su madre, conocemos que José Manuel, concluidos sus estudios universitarios⁷⁰, fue a trabajar, como profesor, el mismo año que luchaba por tomar posesión de una parcela en el asentamiento humano⁷¹ más grande de Huancayo, en 1986, a la localidad de Izcuchaca, Huancavelica⁷², de donde doña Celedonia era natural. Sin embargo, por no contar con el título

⁶⁹ Lote 37, Manzana “C” Sector 1, Zona “A” de la Comunidad Urbana Justicia Paz y Vida en el distrito de El Tambo.

⁷⁰ El 10 de abril de 1986 el Mg. Zenobio Vásquez Mateo, Decano de Pedagogía y Humanidades otorga una constancia por haber “concluido satisfactoriamente sus estudios”. Véase el folio 118 del Archivo de Expedientes de la Defensoría del Pueblo N 305508.

⁷¹ De acuerdo a Chueca, Guich y López Degregori En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000 (Lima: Universidad de Lima, el vocablo, 2006) el vocablo ‘asentamiento humano’ surge durante el segundo gobierno del arquitecto Belaunde Terry (1980-85) y permite caracterizar poblaciones “en las cuales viven seres humanos sumamente carenciados, con escasas expectativa de desarrollo personal y familiar. Forman una masa indigente, con altos niveles de desnutrición y mortalidad infantil, condenados a la pobreza crónica” (pág. 17) Si bien dicha definición pudiese ser exacta para los asentamientos humanos mencionados (Manchay o Huaycán) por Chueca, Guich y López Degregori; no puede ser generalizable, pues sí de expectativas de desarrollo hablamos, el caso de José Gamarra constituye un ejemplo contundente, de una elevada y noble expectativa tanto en lo personal como en lo familiar. Si bien la pobreza campea en la hoy llamada Comunidad Urbana Justicia Paz y Vida; no ha frenado su desarrollo urbanístico, pues buena parte de su población ha sido y es pujante y laboriosa.

⁷² El mismo año, María Teresa Zúñiga junto a su esposo Jorge Miranda Silva fundaban el grupo teatral más experimental y vanguardista que se haya conocido en la Región Central Peruana: Expresión. Resulta seductor el paralelo que podemos establecer entre la labor escritural de José Gamarra y la labor actoral y dramaturgic de María Teresa Zúñiga. Por ejemplo, el mismo año que se daban a conocer los poemas de José, en 1979, a través de la revista Para Cantar o Morir, María Teresa Zúñiga publicaba el único poemario que de ella conocemos: Tiempos. Ambos ingresan a la Universidad Nacional del Centro del Perú, en 1980; finalmente el mismo año que María Teresa Zúñiga estrenaba con su grupo la obra de creación colectiva, pero escrita por ella, en 1989, Corazón de fuego; José Gamarra era desaparecido físicamente. La poesía cedía su voz al género más relevante y dominante de la década del noventa, en la escena cultural del Valle del Mantaro: el drama. Con la obra Corazón de fuego, el grupo de teatro Expresión participó en 1990 en la décimo cuarta Muestra de Teatro Independiente. Evento, desarrollado en Cajamarca, y al que también acudió el otro grupo representativo del teatro huancaño: Barricada que presentó la obra Preludio al verdadero día del maestro, escrita y dirigida por Eduardo Valentín Muñoz. En dicho evento también participó, aunque representando a Lima, el actor, natural de Manzanares, Concepción, Javier Maraví (véase la nota 97 del apartado “Para Cantar o Morir en la poesía peruana”) con “Pillpintuy Wayta”, adaptación del cuento “La hija del rico” de José María Arguedas. Monólogo que fue dirigido y escenificado por el mismo Javier Maraví.

profesional correspondiente no pudo seguir laborando en dicha institución⁷³.

Durante estos reveses laborales el poeta y profesor venía diseñando lo que nunca pudo concretar: su tesis⁷⁴ sobre el “idiolecto mestizo-español-shipibo”.

Asimismo sabemos que, paralelamente a la labor docente que desarrollaba en la localidad de Izcuchaca, José Gamarra realizaba constantes viajes a la capital para ultimar detalles que coadyuvaran, el llevar a delante, a partir de noviembre de 1986, la publicación del periódico Ahora⁷⁵, medio del cual fue parte del directorio⁷⁶.

La experiencia periodística de José Gamarra, hasta donde conocemos, se inicia entre los años 82 y 83 en el semanario Ama Llulla. ‘Vocero Popular’. Dicho medio era dirigido por el periodista Washington Gonzáles y José tenía el cargo de “Reportero Artístico-Cultural”⁷⁷. Asimismo de acuerdo a nuestros entrevistados, entre ellos su madre, los poetas Arturo Concepción, Pepe Zapata y el dirigente estudiantil Ferrer Maizondo; José también colaboró con los diarios locales de Huancayo La Voz y Correo. Medios en los se hizo

⁷³ En el legajo personal de José Gamarra Ramos que obra en el Archivo de Expedientes N 305508 de la Defensoría del Pueblo. Se encuentra la copia fotostática de la boleta de pago de octubre de 1986, de José Gamarra Ramos, como trabajador del Ministerio de Educación. Si bien no especifica el lugar de la plaza docente, sin embargo constituye una evidencia documental de la labor docente desempeñada por el poeta.

⁷⁴ De acuerdo al diario Cambio 72. 4. Lima, 12 de julio de 1989. José Gamarra había viajado a la localidad de Pucallpa para “realizar una investigación en el campo de la lingüística. Deseaba estudiar la lengua de las comunidades nativas de la zona” (pág. 19). Según la declaración de su madre, José viajó a Pucallpa “a realizar una investigación sobre comunidades nativas, con el fin de sacar su título universitario en Lengua y Literatura” (folio 18 del Archivo de Expedientes de la Defensoría del Pueblo N 305508). En Cambio 114. 5. Lima, 10 de mayo de 1990, se detalla que “José Gamarra Ramos se encontraba preparando su tesis sobre el “Idiolecto mestizo-español-shipibo” (pág. 2)

⁷⁵ De acuerdo a la información de Alberto Chavarría Muñoz, en entrevista realizada el 29 de julio de 2008. el periódico Ahora, fue parte del aparato legal del MRTA-Huancayo. Su primer número salió en noviembre de 1986, el último número del periódico salió en 1988.

⁷⁶ Ahora surgió en noviembre de 1986 y tuvo 117 números publicados hasta 1988. Fue dirigido por el Profesor universitario Raúl Vila Aguirre, con el apoyo del comité directivo integrado por José Gamarra Ramos, Isabel Méndez Vila, Carlos Flores Vallejo y Juan Mendoza Silva. En sus páginas se encuentran espacios para la difusión de noticias de carácter literario; así como poemas, cuentos y artículos de opinión crítica, no obstante, no es un diario literario sino más bien, un medio abocado a la difusión noticiosa, ideológica y política vinculada al MRTA. Por su participación en el periódico Ahora, José Gamarra se hizo merecedor del calificativo de “periodista” en la semblanza que se hiciera de él en el florilegio del I Ciclo Nacional de Poesía.

⁷⁷ Datos tomados de la copia del carné de Prensa. (Folio 120 del Archivo de Expedientes N 305508 de la Defensoría del Pueblo).

conocida su sección llamada “Hoguera encendida”⁷⁸. Labor periodística que le permitió promocionar el quehacer literario local: seminarios, recitales, presentaciones de libros y revistas. Un evento importante que difundió fue la convocatoria al famoso Recital Mayor horazeriano, desarrollado en julio de 1982. También difundió el ejercicio poético inédito de escritores desconocidos hasta en la misma localidad, como el caso de la “vigorosa poesía social de Manuel Fontana Jesusi”⁷⁹.

La primera y única oportunidad que tuvo para publicar en un diario capitalino, lo hizo a través del más importante suplemento cultural que se haya producido en el medio periodístico peruano durante los años ochenta: El Caballo Rojo. No fue artículo periodístico alguno, sino un poema visual. No fue tampoco en El Caballo Rojo que el poeta Antonio Cisneros creará y dirigiera entre 1980 y 1984, sino en aquella “acémila” que arrearan Carlos Angulo, Leoncio Bueno y Maynor Freyre, en noviembre de 1984⁸⁰, pocos meses antes del cierre definitivo, por razones económicas, de El Diario Marka.

El “Poema visual” que se publicó en El Caballo Rojo 224, respondía a una coyuntura electoral, pues estaba por concluirse el segundo mandato del Presidente Fernando Belaunde Terry, se acercaban las elecciones

⁷⁸ El año de 1981 en el poema “Soledad de frutas y de hombres” en Para escribir o morir. Insurgentes del arte y la poesía 1. [2] Huancayo, 1981. José Gamarra escribía aquellos versos premonitorios de la página periodística que luego remitiría a la prensa local: “Es importante/ encender hogueras/ a las orillas de los ríos-valles” (vv. 1-3)

⁷⁹ En “Hoguera Encendida”. La Voz, de diciembre de 1984.

⁸⁰ El Caballo Rojo; suplemento dominical cultural de El Diario de Marka surge el 18 de mayo de 1980, dirigida por Antonio Cisneros, siendo el Jefe de Redacción el poeta Marco Martos. El último El Caballo Rojo, que dirigió Antonio Cisneros fue el número 195 del 5 de febrero del 84. En el periodo de transición muchos pasaron por la dirección: El Caballo Rojo 196 del 12 de febrero del 84, fue dirigido por Ricardo Letts, estando en la Redacción Leoncio Bueno y Enrique Rodríguez. En el número 199, del 4 de marzo de 1984 no hay director, sólo figura como editor Leoncio Bueno. Calmadas las aguas, ya en El Caballo Rojo 201; del 18 de marzo de 84 el suplemento es dirigido por el Dr. Carlos Juan Degregori y el editor siguió siendo Leoncio Bueno. En el último tramo se suma al equipo, como Jefe de Redacción, el narrador Maynor Freyre. Hasta el cierre de El Diario de Marka, en 1985, y con el él suplemento. Volviendo a aparecer, para su segunda época, efímeramente, a través del diario La Razón: El Caballo Rojo 1.1. del 29 de septiembre de 1986, teniendo nuevamente a Antonio Cisneros como su Director Fundador.

presidenciales, y se vivían los primeros efectos de un proceso inflacionario que crecería monstruosamente en el gobierno presidencial aprista. En este año, también se ejecutaron las primeras acciones guerrilleras urbanas del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

En este ambiente de evidente crisis, de gobierno, y del mismo diario Marka, irrumpe el poema de José Gamarra Ramos. Hasta donde hemos podido revisar no existe parangón, al menos en el suplemento, El Caballo Rojo, de un texto que subvierta tanto el diseño formal de un suplemento cultural: Ubicado en la página “Cuadrilongo”, sección noticiosa que era de entera responsabilidad del escritor Maynor Freyre en la que se daban a conocer los eventos culturales, la aparición de nuevas publicaciones y breves reseñas de toda clase de libros.

El “Poema visual” se encuentra en la parte inferior central de “Cuadrilongo”⁸¹, a ambos costados tiene dos textos formalmente integrados a la estructura del diseño de la página periodística, uno reseña el poemario Qosqollay del poeta huancaíno Antonio Gutarra Arroyo; y el otro trata sobre la organización, por parte del Instituto Italiano de Cultura de un ciclo de proyecciones fílmicas italianas. Tipográficamente ambos textos no quiebran el diseño, pero si se ven afectados por el “Poema visual” que ha sido colocado por encima de los márgenes establecidos. Este desbordar los márgenes afecta toda la página. Además. Los tipos del poema son diferentes al del conjunto de la página, están escritos a máquina de escribir y no con tipos de imprenta periodística.

⁸¹ En la entrevista que sostuviéramos con Maynor Freyre, nos confirmó que la sección “Cuadrilongo” estaba a su cargo “pero no recuerdo con precisión, quien fue aquel que me trajo el poema, pero su inclusión en el suplemento fue una decisión mía, pues yo veía que el poema difería de los trabajos de Toro Montalvo y otros poetas visuales.” Entre esos otros poetas visuales estaban los autodenominados “Poetas Mágicos del Perú”: Omar Aramayo, Roger Contreras, Carlos Zuñiga Segura, Martín Fierro Zapata, Sergio Castillo y Gerardo García Rosales, entre otros.

Es más, muchos de los vocablos, así como el nombre, procedencia y año de nacimiento del poeta han sido escritos a mano. En fin es un fotomontaje poco estético, por decir lo menos.

La forma del poema, a parte de la distribución caligramática de la materia verbal, la inclusión de números, de un acróstico con la exclamación inglesa ¡HELP!, de elementos gráficos como flechas, llaves, corazones, y lampas (Una clara alusión al símbolo del partido de gobierno: Acción Popular) hacen que el poema se semeje muchísimo a un esquema didáctico, recurso pedagógico muy usado en el ejercicio docente⁸².

El “Poema visual” de José Gamarra no exhibe una estructura o forma como, por ejemplo, si lo hace Jorge Eduardo Eielson en su conocida “Poesía en forma de pájaro”, que es más bien caligramática. En tal sentido el “Poema visual” de Gamarra se aproximaría más a la definición de poesía concreta, que hace Jorge Santiago Perednik: “composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada”⁸³. Toda vez que en “Poema visual” tenemos un conjunto de varios lenguajes organizados ópticamente que se entrecruzan y se combinan ofreciéndonos la posibilidad de una lectura ideogramática multidireccional, vale decir la posibilidad de reescribir el poema, haciéndonos en ese sentido, coautores y partícipes del proyecto ideológico que en él se plantea.

⁸² Tomemos en cuenta la afirmación del senderólogo Carlos Ivan Degregori, que a la entrevista que le hiciera la investigadora norteamericana Robin Kirk en Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993); sostiene que “Educar se significaba dejar de ser engañado, proceso que da a la educación un poder explosivo” (pág. 31) Poder que José Gamarra supo aprovechar.

⁸³ Citado por José Beltrán Peña en Poesía Concreta del Perú. Vanguardia Plena – Estudio y antología. Lima: Editorial San Marcos, 1998. pág. 21.

Por ejemplo si reescribiéramos el poema como lo hemos hecho nosotros, arbitrariamente, al pie de página⁸⁴, podemos inferir que el poema fue escrito en 1983, durante el proceso electoral municipal de dicho año (13 de noviembre), asimismo inferimos que estaban frescas las huellas del Fenómeno del Niño que asoló dramáticamente al país entero ('huaycos'), así como la matanza de Uchuraccay⁸⁵ ('crímenes'). También colegimos la lectura que hacía una parte de la población peruana sobre la ajustada y angustiante situación económica, considerándose que la alianza entre Acción Popular y el Partido Popular Cristiano, no era capaz de detener la inflación ('peculado', 'errores', 'cero aciertos') e impulsar la economía peruana. Sobre la vida sentimental del poeta, a partir del "Poema visual" podemos inferir la llegada de una pareja a su vida, pero cuya relación no está del todo definida, pues no existe la pasión con la que escribirá sobre ella en sus poemas escritos después de Gracias Poesía.

⁸⁴ Tu Corazón /fugitiva paloma/
Y mi corazón /ardiente veleo/
[En] 1983/ [En el Ánfora] Cero aciertos del gobierno/
brindan voces nuevas
al amor / [En el Ánfora] léase libertad/.
Tu corazón y mi corazón
[equivalen a una] suma de emociones.
/[En el Ánfora] Concientización /
[se dirigen hacia una] senda de luz.
/[En el Ánfora] Socialismo/.
Tu corazón y mi corazón
[en medio de un] sol devaluado
[de] coimas, huelgas, peculados, crímenes, errores.
¡HELP!
Hambre, huelgas, humo, hogueras
Esperanza, esperamos, esperanza
Licencia para matar, licencia
Perú desgobernado, roído Perú.
PERÚ [gobernado por] AP-PPC
Hambre, pobreza, corrupción.

⁸⁵ El 26 de enero de 1983 fueron asesinados en Uchuraccay, Ayacucho los periodistas Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de El Diario de Marka, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de El Observador, Jorge Sedano de La República, Amador García de la revista Oiga y Octavio Infante del diario Noticias de Ayacucho, así como el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaíno Severino Huáscar Morales.

Creemos que fue el impacto que suscitó, en José Gamarra, publicar en un medio de alcance nacional, el acicate que lo impulsó a comprometerse con el proyecto editorial del periódico Ahora. Pues no entenderíamos de otro modo su decisión de colaborar con un medio en el que, quienes financiarían su publicación, como nos lo declarara su Director, el profesor Raúl Vila Aguirre, parametraron un porcentaje del contenido para fines de proselitismo político, específicamente para dar cuenta de la acciones e ideología del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Dándoles a los integrantes del directorio un tercio del total de páginas para consignar la información local que consideren relevante.

Aunque, en verdad, sí lo entenderíamos, teniendo nuestros reparos por supuesto, pues no tenemos más pruebas que las declaradas por la Comisión de la Verdad, en su Informe Final y las afirmaciones verbales de algunos de nuestros entrevistados, sobre el compromiso y participación de José Gamarra Ramos como miembro (no sabemos si simpatizante, miliciano o guerrillero) del MRTA⁸⁶. Chavarría y Rosas en su ensayo sostienen que en un tiempo signado por la polarización política, nuestro poeta optó por integrar y comprometerse firmemente con el grupo subversivo “menos ortodoxo”.

De lo que si estamos seguros es que José Gamarra, realizaba coordinaciones, en Lima, con el equipo periodístico del rotativo Cambio. Entre aquellos con los que ultimaba ajustes sobre la composición de textos, diagramación y fotomontaje, para la edición del periódico Ahora, estaba el periodista Carlos

⁸⁶ No podemos dejar de señalar la relación que pudiese advertirse entre la negativa de los padres de José Gamarra por enviarlo a estudiar su educación secundaria al Colegio Túpac Amaru de Chilca, como era lo habitual, pues ellos vivían muy cerca de colegio en mención; y la opción, tiempo después, del poeta de integrarse a una organización de similar denominación, pero con otros propósitos.

Arroyo Reyes⁸⁷, quien en ese entonces era parte del directorio y equipo de periodistas del semanario Cambio⁸⁸.

A partir de los datos que nos proporcionó, mediante correo electrónico, Carlos Arroyo, supimos que José Gamarra editaba y armaba el mensuario Ahora, en las oficinas y archivos de Cambio para luego llevarlo, él mismo, a imprimir en alguna imprenta de la capital, pues Cambio no contaba con “prensas propias”. Durante el tiempo que José Gamarra trabajó, si bien eventualmente, pero por casi dos años, en las oficinas del semanario, al parecer no se dio a conocer como poeta, pues, como nos lo confesará Carlos Arroyo: “La imagen que tenía de él era la de un aguerrido y combativo periodista de izquierda, y fue solo después de su desaparición que me enteré que era poeta.”⁸⁹

Ya impreso, Ahora era llevado por José a Huancayo, donde conjuntamente con los demás miembros de la organización política se abocaban a la tarea de la difusión y distribución del mismo. De acuerdo a Raúl Vila, no era labor del directorio del mensuario la distribución y ubicación en los principales puestos de periódicos: “De ésta tarea se encargaban quienes financiaban el periódico.” Durante este periodo de viajes (de noviembre de 1986 a 1988), y abocado a la labor como editor del periódico Ahora, José Gamarra aprovecho toda mínima

⁸⁷ La mamá de José nos refirió que “El señor Arroyo, [Carlos Arroyo], lo estimaba mucho, [a José]”. Una evidencia de dicho afecto fue el acompañar a la madre del poeta tanto en su estadía en Lima, cuando se hicieron las averiguaciones del posible paradero del poeta, luego de que fuera detenido y desaparecido en Pucallpa, como cuando la acompañó a la ciudad de Trujillo, cuando se desarrolló el I Ciclo Nacional de Poesía “José Gamarra Ramos”. En la presentación del florilegio que contiene alguno de los poemas del ciclo de recitales de aquellos días. Carlos Arroyo escribía: “aquí nos reúne el mismo sentimiento: rescatar del anonimato a decenas de artistas que cantan por todos los costados nuestra realidad, nuestras emociones, nuestras esperanzas, a nuestros héroes” (pág. 2) y denuncia la actitud de los “miserables que desaparecieron una tarde del 12 de mayo de 1989 al poeta y luchador social José Manuel Gamarra Ramos” (pág. 2)

⁸⁸ El semanario Cambio Fue creado el 17 de abril de 1986; entre los años 86 y 87 fue dirigida por Yehude Simon, siendo su Jefe de Informaciones Carlos Arroyo. El 87 pasa de ser un semanario a un diario. En 1988 asume la dirección María Flores Estrada Pimentel, y como Jefe de Redacción, Christian Wiener. Walter Palacios Vinzes fue Director del diario desde noviembre de 1988 hasta el 12 de octubre de 1989 fecha en la que asume la Dirección el periodista Carlos Arroyo hasta el cierre del semanario en 1991.

⁸⁹ Correo electrónico del domingo, 01 de marzo de 2009.

ocasión para difundir la literatura y toda la producción cultural del departamento de Junín, en especial del Valle del Mantaro. En tal sentido, resulta sintomático que durante este periodo se publiciten, en el semanario/diario Cambio, trabajos como Madre linda de los siglos, de Angelino Sinchitullo; la revista de filosofía Nictálope, auspiciada por los profesores de la especialidad de Ciencias Sociales de la Facultad de Pedagogía y Humanidades de la UNCP. También se reseñó la revista Santiago, elaborada por el grupo sanmarquino Kachkanirajmi; donde por cierto, no se incluyó ningún poema suyo, pese antologarse poemas de todos los otros integrantes de “Para Cantar o Morir”, por lo que sólo se le agradece, en el “colofón”, por su confianza en el proyecto emprendido, con el objetivo de dar a conocer la abundante producción intelectual del Valle del Mantaro⁹⁰. También, a través de Cambio, se dio a conocer el único poema que conocemos de Melby Zacarías (véase la vigésimo séptima nota). Y se hubiese seguido difundiendo la producción de Junín⁹¹, a través de un medio de alcance nacional si la engegueda guerra interna que se vivía en el Perú, en 1988, no hubiese tomado dimensiones espantosas al punto de no poder distinguirse la aurora al final de la noche, de no distinguirse el trino en medio de tanto ruido.

⁹⁰ En el “Colofón” de Santiago se lee el agradecimiento que hacen: “a las personas que confiaron en nosotros, desconocidos en el ambiente literario pero decididos a trabajar en un proyecto de vital importancia, ya que gracias a él nos podemos realizar humana y estéticamente en una realidad como la que se nos presenta. A Sergio Castillo, Manuel Baquerizo, Josué Sánchez, Carolina y Nicolás, Rosa Iñigo, José Gamarra, Eduardo Moisés, Jorge Manyari y Alejandro Espejo” (pág. 94) De todos ellos, del único que no se incluye texto representativo es de José Gamarra. Ironías de la labor cultural.

⁹¹ En el mensuario Ahora, aparecieron los textos (poemas, cuentos) de Florencio Sánchez Rivera, César Gamarra Berrocal, Sario Chamorro Balvín, Félix Huamán Cabrera, Raúl Jurado Párraga, entre muchos otros más.

El poeta: un cuerpo que lo desaparecen

Cuando la segunda semana del mes de julio de 1988 eran capturados, en la ciudad de Huancayo, Flor Méndez, Delfor Anaya, Mauro Gamarra (hermano menor de José Gamarra), Isaac Lindo, los hermanos Yallico Palomino y el profesor Alejandro Espejo Camayo, por su supuesto vínculo con el MRTA; los proyectos poético, periodístico, pedagógico y familiar de José Gamarra llegaban a su 'fin'. Pues el poeta pasó a la clandestinidad, para volver a aparecer, como suceso noticioso, pues físicamente ya son más de veinte años que no lo hace, en la ciudad de Pucallpa⁹², donde se le conocía con el nombre de "Jorge". Poéticamente hablando, el poeta, silencia su voz, deja de cantar para empezar a morir.

Ciertamente, el 12 de mayo de 1989, José es arrestado en Pucallpa, y desde aquella fecha se halla en condición jurídica de desaparecido. En el "Archivo de Expedientes de la Defensoría del Pueblo, se lee: "desaparecido por miembros de FF.AA. y/o FF.PP" La madre del poeta nos supo manifestar que el caso fue asumido por la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH); durante la gestión del Dr. Francisco Soberón⁹³. Llegándose a abrir un proceso de instrucción contra los agentes policiales responsables del operativo que culminó con la desaparición del poeta. Proceso judicial que termina absolviendo a los agentes policiales por "falta de pruebas"⁹⁴.

⁹² Según informes periodísticos, en especial de la revista *Caretas* en el primer semestre de 1989; Pucallpa era una zona en la que el MRTA tenía una notoria presencia político militar. Véanse las ediciones del 2 y 8 de mayo de 1989.

⁹³ En los archivos de Aprodeh, el caso de José Manuel Gamarra Ramos tiene como signatura el 1502G0004.

⁹⁴ En las observaciones de la Denuncia N° 0101-2000-005194 de la Defensoría del Pueblo; se lee: "A fojas 6 se abre instrucción a los mencionados, [los seis agentes policiales denunciados penalmente]. Según informe del Ministerio Público: Falla absolviendo por falta de pruebas" (folio 007 del Archivo de Expedientes N 305508 de la Defensoría del Pueblo). Aunque el fallo, del 7 de julio de 1989, que se detalla corresponda a una acción de Habeas Corpus presentada el 30 de junio de 1989; y luego el 25 de septiembre de 1990 el Fiscal Provincial José Villaran Salazar "solicítase la pena de diez años de prisión

La desaparición de José Gamarra fue denunciada tardíamente, casi dos meses después de habersele capturado. Y hubiese tardado más si, la madre de José no recibía, en el mes de junio, una anónima llamada telefónica, que la alertaba para que viaje inmediatamente a la ciudad de Pucallpa, pues “José tenía problemas”⁹⁵. Deducimos que en el periodo que comprende la captura de José, el 12 de mayo de 1989, hasta la recepción de la llamada telefónica⁹⁶, José Gamarra aún estaba vivo. Probablemente las torturas a las que fue sometido le fueron minando la vida. Pues para cuando su madre llega a Pucallpa, el cuerpo de José Gamarra se había difuminado. Quedando de él, para la posteridad, su nombre, sus escritos periodísticos y poéticos, y algunas fotografías que dan fe de su paso por esta tierra. Fueron proféticos quizá aquellos versos que escribiera en 1982, en “Próximo despertar” (‘despertar’ que, por cierto, el destino le negó):

Sabes que te buscan
pueda te perforen el alma
o te obsequien interrogatorios
(Stereo a ritmo de tortura a
78 o más revoluciones)⁹⁷

Luego de viajar en dos oportunidades a la ciudad de Pucallpa, e inquirir, con foto en mano, entre los vecinos del pueblo joven Nuevo Paraíso, por el paradero de su hijo y sentar las denuncias, asesorada por Aproveh, su madre logró que los medios periodísticos hagan eco del drama que vivía. Es así

para los responsables y la reparación de cincuenta millones de intis en forma solidaria a favor del agraviado” (página 1 del caso 1502G0004, que obra en los archivos de Aproveh) es extensible a todo el proceso judicial, pues hasta la fecha, 2009, el proceso no tiene fallo definitivo.

⁹⁵ Según la declaración de su madre, que se puede leer en el Expediente Testimonial con Registro N 305508 de la Defensoría del Pueblo.

⁹⁶ En *Cambio* 136. 5. Lima, 11 de octubre de 1990. Se dice que la madre del poeta viajó a Pucallpa “los primeros días del mes de junio de 1989” (pág. 9).

⁹⁷ vv. 8-12. Los paréntesis son parte del poema.

como a partir del 13 de julio de 1989, el semanario Cambio empieza una extensa campaña reivindicatoria⁹⁸ que, obviamente, por lo tardía de la reacción, no tendrá el efecto esperado: la aparición del cuerpo en vida del vate huanca.

La reacción de la prensa en la que José Gamarra contribuyó, no llegó a tiempo en su auxilio. ¿Por qué no denunciaron el arresto tan pronto como se dio; como sí lo hicieran cuando fue detenido el profesor y periodista Alejandro Espejo en julio de 1988? No lo sabremos; como no sabremos tampoco la demora con la que reaccionó la organización política guerrillera (MRTA) en la que supuestamente José Gamarra militaba, que recién el 26 de julio de 1989 emite un pronunciamiento demandando al gobierno explique al país “sobre la situación de las personas desaparecidas por el Ejército y la Policía Nacional [...] siendo uno de los últimos el periodista y poeta José Manuel Gamarra Ramos”⁹⁹. Tan sólo especulamos que dicha organización, para julio de 1989, no podía recuperarse aún del duro golpe que le infringiera el Ejército el 28 de abril del mismo año en la localidad jaujina de Molinos. Debilitamiento que fue aprovechado por Sendero Luminoso para infringir un nuevo golpe al MRTA al acribillar, el 18 de julio, al profesor y presidente del asentamiento humano Justicia, Paz y Vida; Luis Aguilar Romaní, quien exhibía ideas opuestas a las de Sendero Luminoso y cercanas, más bien, a la ideología del MRTA. Debilitamiento y desarticulación institucional que de alguna manera justifican,

⁹⁸ Campaña reivindicatoria que va del 13 de Julio de 1989 al 27 de diciembre de 1990. Periodo en el que crece descontroladamente el número de desaparecidos y los medios ya no pueden seguir día a día cada caso en particular. Los sujetos pasan a ser parte de las estadísticas.

⁹⁹ Comunicado de la Jefatura Regional del MRTA del 26 de julio de 1989, reproducido por el semanario Cambio 75. 4. Lima, 3 de agosto de 1989. Aunque cabría interrogarse si dicha reacción, fuera de tiempo, se debió, más bien a las pugnas, por el manejo económico entre las facciones al interior del MRTA.

como si fuese necesaria justificarla, la tardía reacción tanto de los medios periodísticos como de la misma agrupación guerrillera¹⁰⁰.

¿Cuándo fue detenido José Gamarra Ramos? Esta pregunta nos la hacemos en razón al giro que tomó el proceso judicial que se abrió a los responsables de su desaparición, y que fue seguido periodísticamente por Cambio. De acuerdo a los testigos¹⁰¹ que observaron la captura del “gordito, blanco y crespo, que vestía pantalón azul marino y camisa celeste” ésta aconteció el 12 de mayo de 1989, a las dos de la tarde entre el jirón José Gálvez y el jirón Apurímac, en el asentamiento humano Nuevo Paraíso, en Pucallpa. En la puerta de la vivienda – José Gálvez 888 – que era habitada por José Gamarra y que había consignado en algunas cartas que remitió a su madre. Los testigos reconocieron que la persona que ellos vieron fuese detenida por la Guardia Civil y la Policía Técnica era el mismo que aparecía en las fotos que exhibía su madre. Luego de haber sido llevado a la comisaría, José Gamarra habría sido derivado a la DIRCOTE, y como se lee en el expediente que obra en Aprodeh: “Desde entonces no se supo más de él”¹⁰².

¹⁰⁰ Sobre el debilitamiento de la dirección e institucionalidad del MRTA, también debemos mencionar las capturas que sufrieron de sus dirigentes en el primer cuatrimestre de 1989: El 3 de febrero era apresado, en Huancayo, el Secretario General del MRTA, Víctor Polay Campos; el 16 de abril era capturado, en Lima, Miguel Rincón Rincón, también era detenido. Quedando Néstor Cerpa Cartolini como conductor de la alicaída agrupación subversiva; a quien, aunque con dudas sobre su identidad, se le pudo fotografiar, quince días antes (29 de abril de 1989) de la detención de José Gamarra, “en algún paraje del distrito de Yarina, en las afueras de la ciudad de Pucallpa”. Véase la entrevista realizada por Francisco Reyes en “La banda de Pucallpa” en Caretas del 8 de mayo de 1989; en la que el declarante, un tal “Javier” no era consciente del abierto y frontal ataque de Sendero Luminoso a su organización, MRTA, pues según él: “En esta zona tenemos... un acuerdo tácito de no agresión” (pág. 40) ¿Desconocían del sangriento enfrentamiento entre miembros del MRTA y Sendero Luminoso en el centro del Perú?. Hoy podemos estar seguros que sí lo sabían; y que dicho “acuerdo tácito” era comprensible debido al antecedente senderista de Cerpa Cartolini; quien, como bien lo relata el senderólogo Raúl Gonzáles, en 1984, debido a su pasado senderista, logró realizar acciones subversivas conjuntas con el Comité Metropolitano de Lima (organización senderista). Véase Raúl Gonzáles. “MRTA: La historia desconocida” en Quehacer 51. 9. Lima: Marzo-abril 1988.

¹⁰¹ Sadith Sangama Pinchus, Angélica Melendez de Moreno Blanco, Noe Apuela Panaifo, María Ribeyro Rengifo, Alberto Ramírez Tananta, Jobino Ramírez Etene, Antero Lozano Linares.

¹⁰² Página 1. Caso N 1502G00004.

Días antes de la captura, la dueña de un comercio de cerveza, Angélica Meléndez de Moreno Blanco, denunció ante la policía que un tal Guillermo Centurión, la venía extorsionando, pidiéndole un ‘cupó’ de dos millones, para el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Ella participó el día de la captura de José Gamarra Ramos y señaló que él “no era el mismo a quien había denunciado [...] no era Centurión a quien sí le reconozco bien”¹⁰³. Asimismo, añadió que durante la captura vio que el detenido arrojaba unos ‘papeles’¹⁰⁴ por lo que ambos fueron llevados a la Comisaría Urbana, ella en calidad de testigo. Finalmente declaró que esa misma tarde fue capturado el tal Centurión, a quien, al poco tiempo, vio en libertad.

De acuerdo a los registros policiales y la declaración de los inculcados por la Captura de José Gamarra Ramos: Rolando Ruíz Pérez, Víctor Velarde Montoya, José Saturnino Céspedes Aguirre, Julio Pretto Clavarino, Julio Alzadora Toullier y Peter Nugent Zegarra. El 12 de mayo no participaron en ningún operativo. Haciéndolo el 11 de mayo a las 13:30 horas, en el jirón Cuzco s/n en Antena-Yarinacocha. Vivienda en la que detuvieron a Walberto Farro Gálvez de 32 años y a Juan González Chávez de 32 años, y donde hallaron “armamento, munición y material explosivo, equipos de comunicación, pertrechos militares y otras especies”¹⁰⁵. Estando presente durante el registro la Sra. Flor Aponte Valverde y el Dr. Miguel Beraún Acosta, Fiscal de Turno.

En una declaración que le tomaran al tal Juan González Chávez, declaró

¹⁰³ Folios 035 y 036. Expediente Testimonial con Registro N 305508 de la Defensoría del Pueblo.

¹⁰⁴ ¿Cuál era el contenido de los papeles? La señora que estuvo presente en la captura, asegura “vi que arrojó al suelo unos papeles que no se su contenido”. (Folio 036). Ante esta declaración, nos hacemos muchísimas preguntas especulativas: ¿Si se trataba de propaganda política porque la testigo no dijo que se trataban de ‘afiches’, ‘volantes’, o simplemente ‘propaganda’, términos que para ese entonces ya formaban parte del léxico de buena parte de la población peruana?; ¿Qué nivel de compromiso político tenían estos ‘papeles’ para que los captores desaparezcán al poeta?; ¿Estos ‘papeles’ eran algunos poemas (los últimos que escribió José Gamarra) que quedarán inéditos para siempre?; Interrogantes que obtienen como única respuesta el silencio.

¹⁰⁵ Folio 045 Expediente Testimonial con Registro N 305508 de la Defensoría del Pueblo.

conocer al de la foto, que le exhibieron, con el nombre de camarada “Jorge”. Asimismo expresó que el 11 de mayo lo capturan a él sólo, aunque tiene conocimiento que al tal “Jorge” lo capturan el mismo día, pero en otro lugar. Un dato que hace más siniestra aún la narrativa policial que ha borrado todo paso de José Gamarra por sus oficinas, es el hallazgo, en el Registro de detenidos, del nombre de un tal “Guillermo Centurión Moreno (36 años, natural de Lima, Profesor) por extorsión. 11 de mayo de 1989.”

La desaparición de José Gamarra, a la edad de 28 años hizo que se construyeran un conjunto de narrativas sobre su desaparición. Si algún día se lograsen aclarar los verdaderos hechos luctuosos probablemente uno prefiera quedarse con los “ficticios” con tal que estos no sean superados por la realidad. Narrativas que van desde las declaraciones más destempladas como la de los poetas trujillanos asistentes al Ciclo Nacional de Poesía, para quienes el 12 de mayo de 1990 la policía habría castigado a “un subversivo de las letras” cuyos “versos del vate huanca calan en lo más hondo de sus jóvenes lectores [y] son más conocidos que antes en Huancayo y en todo el Perú [y siguen siendo escritos por] José Manuel desde la celda o mazmorra donde se encuentre”¹⁰⁶; hasta las especulaciones casi inkárricas o míticas como las que se pueden oír en algunos cenáculos de los discretos amigos de José Manuel Gamarra Ramos (véase la nota 53 y correspondiente párrafo)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ ¡Jamás acallarán a los poetas y a la poesía! Trujillo: Grupo literario Antarqui, revista Zahori y Semanario Cambio, 1990. págs. 3 y 4.

¹⁰⁷ Una narrativa paralela y complementaria al desmembramiento mítico de la cabeza de José Gamarra Ramos, es aquella que especula sobre la rediviva y oculta existencia del poeta en algún lugar de la inmensa selva, desde donde viene enviando remesas, como todo migrante, a su familia. “Sino como explicarse que todos sus hermanos sean, actualmente profesionales”; (en entrevista al profesor Raúl Vila Aguirre en agosto de 2008). Si es así, esperaremos un nuevo poemario.

En tanto el Poder Judicial, no establezca, responsabilidades, si algún día lo hace, nada nos impide especular sobre las fechas y personajes, pues cómo explicarse sino que un grupo de pobladores observen (rubricando sus testimonios en señal de probidad de sus palabras) en un momento y lugar específicos las acciones que se dieron durante la captura de un sujeto X, por parte de un grupo de policías, y éstos que a su vez, afirmen (rubricando también sus testimonios) no haber estado ni actuado en el lugar y a la hora en la que supuestamente fueron observados. Todo es ilusión. De la persona del tal “Guillermo Centurión” podemos inferir que, el hecho que se le vea libre, luego de haber sido denunciado y capturado por extorsión un 11 de mayo, fue, especulando que José Gamarra Ramos cumplía acciones de proselitismo en la localidad de Pucallpa, para salvaguardar la vida de este presumible infiltrado (o colaborador eficaz) en la institución subversiva del MRTA, quien denunció la participación de José en dicha agrupación; procediendo, la policía a capturarlo el 12 de mayo. ¿Porqué eliminarlo y borrar todo registro que de cuenta de su ingreso a la comisaría?, ¿fue el chivo expiatorio, en un ajuste de cuentas debido a ataques perpetrados por el MRTA a la fuerzas policiales, o debido a la ejecución del industrial pucallpino Rolando Arbe Saldaña, quien supuestamente fue ajusticiado por sus vínculos con el narcotráfico?, ¿Qué sabía José que comprometiera a la policía pucallpina para desaparecerlo?, ¿algunos miembros de la policía, aprovechando la coyuntura de subversión, se hacían pasar por terroristas y pedían cupos a la sombra de éstos, lo cual fue descubierto por José?, ¿José era quien cobraba los ‘cupos’¹⁰⁸ y no quiso

¹⁰⁸ Un detalle interesante sobre la organización económica del MRTA, viene a ser el “Bono revolucionario”. Impreso, parecido a un billete, pero propio de dicha organización, que era utilizado para pedir los cupos a los empresarios. Recuérdese que uno de los testigos de la detención de José Gamarra vio que José arrojó unos “papeles” ¿Se trataba de uno de estos “Bonos revolucionarios”? Dichos bonos, sin

dar detalles de las cuentas bancarias por lo que fue torturado y desaparecido?, O simplemente y complementado la anterior interrogante ¿José no quiso dar nombres de otros integrantes ni dato alguno de la agrupación guerrillera en la que supuestamente militaba y a sus captores se les pasó la mano durante los interrogatorios y torturas?. En fin, tan sólo son algunas de las interrogantes que cualquier ciudadano conspirativo puede hacérselas.

Debido al intrínquilis de las fechas, el diario Cambio, a un año de la execrable desaparición de José Gamarra, las confunde y entra en contradicciones sobre la fecha en la que fue capturado el vate huanca. Por ejemplo en mayo y octubre de 1990 fecha el 11 de mayo como día de la operación policial conducente a la detención y desaparición de José Gamarra; pero en su edición de junio del mismo año fecha, nuevamente, el 12 de mayo como el día en el que las Fuerzas Policiales violaron los derechos humanos de José Gamarra. La edición de junio¹⁰⁹ es muy importante pues en ella se registran lo acontecimientos reivindicatorios del I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos. Evento auspiciado por el diario Cambio, y organizado por el grupo literario “Antarqui” y la revista Zahorí los días 21, 22 y 23 en la capilla de la cooperativa Santo Domingo de Guzmán, Trujillo.

Según el testimonio del periodista Carlos Arroyo¹¹⁰, Director del diario Cambio, en 1990; la idea del evento – el ciclo de poesía – surge durante un encuentro

embargo, constituyen un fiasco simbólico del MRTA, pues se tenían tres tipos de billetes, el de mayor valor tenía impreso la imagen del Che Guevara, el de valor intermedio la imagen de Luis de la Puente Uceda y el de menos valor la imagen de Túpac Amaru. La expresión real de la escala de valores simbólicos de dicha organización iba de lo internacional latinoamericano a lo criollo nacional y de ahí a lo andino; lo cual desmerita su supuesto carácter reivindicatorio de la población históricamente oprimida. Simbólicamente se fortalecía el statu quo (Imágenes de los bonos, pueden apreciarse en Caretas 1099 de 12 de mayo de 1990)

¹⁰⁹ Cambio 121. 5. Lima, 28 de junio de 1990.

¹¹⁰ Correo electrónico del domingo, 01 de marzo de 2009.

de poetas que hubo en la ciudad de Tacna, y en el que participaron, aparte de Carlos Arroyo, claro está, los editores de la revista trujillana Zahori y los miembros del “Círculo de Escritores y Poetas Populares Antarki”. Quienes “nos sentíamos muy impactados con la noticia de la detención-desaparición de José”. Luego se ultimaron detalles, se cursaron las invitaciones y finalmente se desarrolló el evento, contando con la presencia de la madre del poeta: Celedonia Ramos, y la única pareja que se le conoció a José: Aida Alina Conopuma Rivera, la enigmática ‘Alina’ “en cuyos ojos” nuestro poeta hubo “leído la alborada” y a quién le ‘enviara’¹¹¹ o dedicara su poemario Gracias Poesía. Evento en el que, bajo el lema “¡Jamás acallarán a los poetas y a la poesía!”¹¹² los participantes escriben un manifiesto demandando la aparición con vida del maestro y poeta José Manuel Gamarra Ramos.

Una de las confesiones más tiernas, con las que queremos concluir la presente reseña biográfica, es la que nos pudo hacer su madre: “estuve presente en casi todos los recitales de mi hijo”, nos dijo. Y fueron los oídos de su madre, los que oyeron sus primeros llantos, sus primeras explosiones de risa, sus primeros trinos poéticos y también sus primeros gritos; y quizá,

¹¹¹ En la cuarta sección, “Los libertadores” del Canto General (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976) de Pablo Neruda, una sección en la que el poeta recorre el camino de aquellos que lucharon por la independencia de América, que a su vez lucharon por la libertad de los pueblos oprimidos de América, se tiene el poema XXXIX, titulado “Recabarren (1921)”, que habla sobre la labor política y militancia comunista de este luchador social chileno; a quien Pablo Neruda le remite un “Envío (1949)”. ‘Envío’; término que fue utilizado por José Gamarra en Gracias Poesía. En el poema de Neruda se lee: “Recabarren, en estos días/ de persecución, en la angustia/ de mis hermanos relegados,/ combatidos por un traidor/.../ recuerdo la lucha terrible/ de tus prisiones, de tus pasos“ (pág. 129)

¹¹² Existe una relación entre el lema elegido y los versos que José Gamarra escribiera en su primer poema publicado en 1979, “Abrazará su túnica”, donde se lee: “pero no acallará la voz/ de la piedra y los vegetales” (vv. 22 y 23). Versos que adquieren mayor dimensión simbólica a la luz de lo que le aconteció al poeta 10 años después de haber escrito sus visionarios versos y a la luz del despiadado silenciamiento al que se sometió a muchos poetas e intelectuales a fines de la década del ochenta y sobre todo en los noventa.

quisiéramos creerlo así, oyeron los que, a la fecha, podemos considerar como los últimos versos escritos¹¹³ por José Manuel Gamarra Ramos:

y ahora que las cadenas

azules

tiritan

en la tempestad

del vientre

es momento de incendiar

la pena

y abrir los faroles

de los cerros

escribir y luchar

luchar y seguir

e s c r i b i e n d o .

¹¹³ vv. 11-22 Del poema “Momento” aparecido En Muerte, no tienes permiso. Poemas de Amor y Lucha. Huancayo, 1990. Plaqueta póstuma y editada en Huancayo en homenaje al ya desaparecido poeta.

2.2. Producción poética

José Manuel Gamarra Ramos publicó dos poemarios: Lagarto de Humo¹¹⁴ (1984) y Gracias Poesía¹¹⁵ (1985); a los que habría que añadir sus poemas publicados en diferentes medios (separatas, revistas, y periódicos), generalmente de carácter local. El poemario Gracias Poesía, a diferencia del otro poemario, Lagarto de humo, no recoge poemas publicados previamente, aunque sí tópicos y figuras que iremos a analizar más adelante. Los diez poemas, de Gracias Poesía, que lo integran constituyen una especie de “relato autobiográfico” de la relación, casi conyugal, entre el yo poético y la poesía. Como poemario, es mucho más integrado y cohesionado, tanto en lo formal como en el contenido.

A los dos primeros poemas (“Abrazará su túnica” y “Barco color violeta”¹¹⁶) que se publican de José Gamarra Ramos en 1979, en el primer número de la revista del grupo poético “Para Cantar o Morir”, se irán sumando muchos otros poemas publicados en diferentes revistas y plaquetas poéticas, durante la primera mitad de la década del ochenta; tanto en Huancayo como en Lima y Trujillo, hasta la publicación de su poemario Lagarto de humo, produciendo un total de 27 poemas. A los que se sumaran 20 poemas más, publicados en la segunda mitad de dicha década. Sumando un total de 47 poemas publicados. Tenemos conocimiento de la existencia de otros poemas más, muchos de ellos inéditos, pero no los hemos podido localizar.

Debemos advertir que, con todos los poemas que hemos podido hallar, hemos elaborado una antología que la podemos consultar en el primer anexo de esta

¹¹⁴ Gamarra Ramos, César Lagarto de humo. (1984).

¹¹⁵ Gamarra Ramos, César Gracias Poesía. Huancayo: ediciones trébol y retama, 1985.

¹¹⁶ En la revista Para Cantar o Morir 1. [1, Huancayo, 1979].

investigación (“Poesía de José Gamarra Ramos”), donde consignamos la información bibliográfica y hemerográfica de cada uno de los mismos, asimismo señalamos las modificaciones realizadas tanto por el mismo poeta como por los que las editaron o reeditaron luego de la detención y desaparición del poeta en 1989. Las correcciones, añadidos y supresiones hechas por el poeta evidencian su preocupación por dominar el lenguaje, para que no le sea un bien esquivo.

Luego de una primera lectura del total de sus poemas advertimos ciertas similitudes y correspondencias entre algunos de sus poemas, por lo que creemos que su producción poética debiera subdividirse en tres etapas cronológicas¹¹⁷. La primera correspondería a su poesía escrita y publicada entre 1979 y agosto de 1981 con un total de 10 poemas. La segunda etapa agruparía a sus poemas aparecidos entre octubre de 1981 y noviembre de 1984, con un total de veinte poemas; y una tercera y última etapa que abarcaría de abril de 1985 hasta mediados de 1988, con un total de diecisiete poemas. No obstante esta subdivisión de la producción poética de José Gamarra no debiera de ser una demarcación rígida, pues existen ciertos significantes y temas que permanecerán a lo largo de toda su producción; como el interés por los colores, el tiempo auroral y la poesía como tema poético.

De otro lado la división que hemos hecho es arbitraria pues no hemos hallado, por su naturaleza efímera, todos los medios (revistas, folletos, hojas de poesía, entre otros) en los que el poeta colaboró y sus poemas fueron publicados. De

¹¹⁷ A diferencia de Chavarria y Rosas, para quienes el quehacer poético de José Gamarra se divide en dos etapas: la primera de carácter simbólico, que abarcaría principalmente sus dos primeros poemas publicados: “Abrazará su túnica” y “Barco color violeta”; y la segunda y última etapa estaría constituida por su “producción universitaria” (pág. 47) en la que José Gamarra elaborara poemas entendibles por el pueblo al que pretender dar voz.

modo que esta distribución hecha, tenga más un propósito didáctico, sustentado en ciertas señales que el mismo José Gamarra ha ido dejando a lo largo de su producción poética, que nos permitirá realizar el análisis literario, como lo haremos líneas abajo.

Desde el trino hacia el ruido

En la primera etapa de la producción poética tendríamos los siguientes poemas publicados cronológicamente: "Abrazará su túnica", "Barco color violeta"¹¹⁸, "Ligera variación de mariposas"¹¹⁹, "Malograste su caparazón"¹²⁰, "Soledad de frutas y de hombres"¹²¹, "Salvaje/Otoño/Agua/Viento"¹²², "Sobre las hierbas taciturnas", "Alberca de semillas", "Voces de fiesta"¹²³ y "Melodías metálicas"¹²⁴.

Si bien es cierto que la aparición del poema "Melodías metálicas" en el poemario Lagarto de humo, en abril de 1984 no coincide con los límites temporales que hemos establecido para esta primera etapa, no obstante, no descartamos, por la semejanza temática con el resto del conjunto, que su escritura y publicación se haya dado con anterioridad y dentro de las fechas establecidas para esta primera etapa, en algún medio efímero que no aún no ha sido hallado.

Sobre los títulos de los diez poemas, sólo uno de ellos ha sido modificado para posteriores ediciones por el mismo José Gamarra: "Salvaje/Otoño/Agua/Viento"

¹¹⁸ Ambos en Para Cantar o Morir 1. [1, Huancayo, Agosto 1979.]

¹¹⁹ En Para Cantar o Morir. 2. [2], Huancayo, [Enero] 1980.

¹²⁰ En Para escribir o morir. Insurgentes de poesía clasista 2. [1] Huancayo, diciembre de 1980.

¹²¹ En Para escribir o morir. Insurgentes del arte y la poesía 1. [2] Huancayo, Enero de 1981

¹²² Aparecido en la [Plaqueta de poesía] 2. Huancayo: Para Cantar o Morir, 1981.

¹²³ Los tres en Para Cantar o Morir. 3. [3]. Huancayo, agosto de 1981.

¹²⁴ Aparecido en Lagarto de humo. op cit.

pasó a titularse “Poesía”¹²⁵. Poema que junto a “Melodías metálicas” fueron a formar parte de los dieciséis poemas de Lagarto de Humo.

En “Poesía” las modificaciones principalmente son de carácter tipográfico; hay un mayor uso de las letras mayúsculas. Del primer al último verso, son cinco versos totalmente en mayúscula frente a uno sólo en

“Salvaje/Otoño/Agua/Viento”. Además los versos han sido redistribuidos, tendiendo a la brevedad de los mismos. Brevedad que será la principal característica en la tercera etapa de la poesía de Gamarra Ramos. Finalmente, en el verso “de los peldaños de la nueva vida” ‘peldaños’ ha sido singularizado y complementado con un adjetivo: ‘pertinaz’.

Con cuatro de los poemas de esta primera etapa, José Gamarra, antes de publicar Lagarto de humo, tenía pensado establecer un poemario bajo el título de uno de los poemas que pensaba agrupar: “Ligera variación de mariposas”, al que se sumarían “Sobre las hierbas taciturnas”, “Alberca de semillas” y “Voces de fiesta”. Proyecto que al parecer, hasta la publicación, en 1984 de Lagarto de humo, se mantuvo en pie toda vez que ninguno de los cuatro poemas fue a formar parte de su primer poemario que recogía parte de su producción anterior.

En ese sentido tendríamos los siguientes datos numéricos: de los diez poemas de esta primera etapa, dos fueron recogidos en Lagarto de Humo, en 1984. Con cuatro se tuvo la intención de editar lo que hubiese sido el primer poemario del autor; de estos, dos (“Ligera variación de mariposas” y “Voces de fiesta”) fueron a formar parte de la primera publicación individual, bajo el título de Poemas, que se hiciera de su poesía a fines de 1981, en las ‘separatas de

¹²⁵ En Lagarto de humo. op cit.

poesía' que editara y publicara Antonio Escobar en Guadalupe, La Libertad, promocionando a noveles escritores de todo el Perú. Sus dos primeros poemas no fueron reeditados nuevamente por José Gamarra en ningún otro medio. De los dos poemas publicados a través de la revista Para Escribir o Morir, entre diciembre de 1980 y enero de 1981, uno fue a formar parte de la décima separata Poemas de la revista Runakay. Este poema fue “Soledad de frutas y de hombres”, y curiosamente, es uno de los más modificados, por el mismo José Gamarra y constituye el puente entre la primera y segunda etapa de su poesía.

Las estrofas de los poemas de esta primera etapa están estructuradas con versos libres, no obstante es evidente la preferencia por los versos de arte mayor. Pero, como se dijo, con el objetivo de alejarse de la propuesta poética, en lo referido a la extensión métrica de los versos, no alcanzan las extremadas dimensiones de los versos horazerianos; sólo algunos alcanzan a llegar a las catorce sílabas métricas; generalmente son endecasílabos como los tres primeros versos de “Ligera variación de mariposas”:

Ligera variación de mariposas
9 grados amados en su vuelo
coloratura insomne de las rosas

Esta preferencia por versos de mediana extensión, combinados con versos de arte menor o cuya extensión es igual o menor a la de ocho sílabas métricas le da a los poemas fluidez, sin que por ello dejen de tener un tono grandilocuente y grave. Alcanzando así; expresar un claro compromiso con la problemática que se expone, denuncia, o vindica.

Si localizamos los acentos prosódicos de los tres versos citados, nos damos cuenta que estos, están colocados coincidentemente en la sexta y décima sílaba métrica, lo cual evidencia la búsqueda del poeta por musicalizar sus versos. Un ejemplo similar lo encontramos del décimo al décimo segundo versos del poema “Voces de fiesta” donde los acentos prosódicos coinciden entre la segunda y cuarta sílaba métrica:

Tenemos que hallar
los vegetales transparentes
con voz de fiesta

Otra peculiaridad tanto del primer como del segundo bloque de los versos citados es la coincidencia en el uso de vocablos graves al final de cada verso. Y esta será una constante en gran parte de la poesía de José Gamarra, salvo para la mayoría de los verbos. El uso preferente del acento grave refuerza el carácter comprometido del poeta, y que en algunos casos otorga un rasgo no concluyente a la acción. La voz del poeta se encuentra en el umbral de aquello que esta por venir, por suceder; en tal sentido es una voz de la esperanza. De ahí que el poeta parafraseando a Javier Heraud, diga: “y yo te espero todavía/ con mi relámpago de metal/ y mi esperanza.”¹²⁶

Decíamos que en el caso de los verbos, el tono es más bien agudo; pues de éste modo el mensaje del poeta se aviva y la voz de la esperanza, parafraseando el segundo verso de “Soledad de frutas y de hombres”, enciende hogueras: impele al lector, lo provoca a creer en aquello que está por venir, lo ilumina. En tal sentido el propósito que se persigue es mucho más

¹²⁶ vv. 107-109 de “Ligera variación de mariposas”. Javier Heraud en su “Arte Poética” de Poemas de Rodrigo Machado dice: “Y la poesía es/ un relámpago maravilloso,/ una lluvia de palabras silenciosas/ un bosque de latidos y esperanzas,” (vv. 21-24)

claro: concienciar al lector en una nueva fe. Por ejemplo, en “Sobre las hierbas taciturnas”, a través de un conjunto de infinitivos nos compartirá su esperanza al volver a su pueblo y “nuevamente volver a desgranar/ el delicioso canto de los manantiales”¹²⁷. No es una esperanza pasiva, sino demandante.

La otra peculiaridad de los diez poemas de esta primera etapa lo notamos en el tímido manejo de los efectos que produce en el lector la distribución del verso en el blanco de la página, que como veremos, en la tercera etapa tendrá mayor vuelo. El único poema que busca crear un efecto visual a través de la separación de los versos del margen izquierdo al que usualmente están fijados, es “Ligera variación de mariposas”.

En su segunda estrofa, dicho poema interpone al texto principal, que tiene un sustrato narrativo, los pensamientos que tiene el yo poético. La peculiaridad de la emisión de dichos pensamientos es el lugar desde donde son enunciados: “el foso seco de tu sien”; valdría decirse, desde las fibras cerebrales de su amada, con la que se han separado y a la que, hasta el final del poema, el yo poético esperará, comparando su espera como “una catarata sin revoluciones”¹²⁸. El yo poético se localiza dentro de su amada, que en el verso es designado con el pronombre de la segunda persona gramatical: ‘tu’. Y desde allí ficcionaliza el encuentro de una pareja (‘ellos’), aparentemente, de pastores.

y ella y él
crearon simples notas y hojas desatadas
ellos se bañaron con el viento
y la tarde anunciaba con parlantes
espejos en el mar

¹²⁷ vv. 18-19 de “Sobre las hierbas taciturnas”.

¹²⁸ Verso 101 de “Ligera variación de mariposa”.

destellos en la sombra
y la pastora hilaba su vida
con lanas toscas y ruecas tristes
estaban lejos los destellos
el ángel de cristal
el arco sintético
y yo te extrañaba amada
con gotas de cemento
matizaba mi soledad.¹²⁹

La manera particular del como el yo poético nos presenta esta sucesión de imágenes, es coherente con el lugar desde donde los enuncia, y coherente también con la forma, entre diseminada y escalinada, como se transmite en el poema en sí. Y justifica en ese sentido la aparentemente arbitraria distribución de los versos lejos del margen del papel. No obstante es importante se note la irrupción del yo poético dentro de las mismas imágenes de ensueño que él esta creando desde la mente de su amada, o valdría decirse esta viendo – o recordando – desde dentro de la pantalla de algún medio de comunicación, pudiendo ser del cine o la televisión. Décimos lo último por la recurrencia del término ‘destello’, así como por la presencia del lexema ‘parlantes’; además del verso ochenta y tres del poema que explicita el medio con el que se comparan las caricias de la amada: “es el cine abierto de tus caricias/ que recuerdo”. Siendo así, las imágenes que ha visto el yo poético y que los ha retransmitido, al lector, en aquellos desequilibrantes versos, son sus mismos

¹²⁹ vv. 50-63 de “Ligera variación de mariposas”.

recuerdos. Pero no son recuerdos puros, como si los hubiera, sino que están contaminados por el medio que los transmite: medios masivos de comunicación. Una razón más que guarda relación con la forma de distribución de los versos en la página y dentro de todo el poema.

Finalmente, un elemento más sobre la forma de los poemas, en esta primera etapa, es la extensión de sus estrofas, siendo “Ligera variación de mariposas” el poema más extenso, que contiene asimismo una de las estrofas (su primer estrofa) más extensas del total de poemas del autor con un total de treinta y seis versos. Los otros poemas que contienen igual número de versos en una sola estrofa son: “Abrazará su túnica” y “Sobre las hierbas taciturnas”. En su segunda y tercera etapa se optará por estrofas que no superarán los treinta versos, salvo la tercera estrofa del poema “A Melby” que es la más grande de todas, con 39 versos.

En esta primera etapa, la poesía de José Gamarra tiene un aire de hermetismo, de disonancia. En palabras del estudioso alemán Hugo Friedrich, diríamos, que sigue la “tendencia a alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas”¹³⁰. Pero su propósito no es ser un poeta oscuro. Por el contrario, su principal preocupación es encausar su escritura poética, hacía un compromiso concreto: “despertar a mis hermanos”, lo dirá en “Poesía”, uno de los cuatro poemas que reflexionan sobre la naturaleza y fines del quehacer poético. Los otros tres poemas son: “Barco color violeta”, “voces de fiesta” y “Malograste su caparazón”.

Pero esta etapa, de reflexión por asumir una poética, también se encuentra en proceso de experimentación y definición que no va más allá de la exposición de

¹³⁰ Friedrich, Hugo. La Estructura de la lírica moderna de Baudelaire hasta nuestros días. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974. (pág. 22)

principios y declaraciones grandilocuentes. De ahí que en el quinto verso del poema “Binomio” de Gracias Poesía, se refiera a esta etapa como aquella en la que “Buscando consignas llegaba al panfleto”. De los cuatro poemas señalados líneas arriba, “Malograste su caparazón” es el poema más ambiguo.

En la propuesta de Gonzalo Aguilar, de las cuatro actitudes del poeta frente a la función social de la poesía: elitista, de vanguardia, visionaria y populista; las dos primeras están signadas por la imagen de “la torre de marfil”, entendida en una primera instancia, a través de la metáfora del escapismo del poeta ante la realidad que lo agobia; para luego ser concebida como aquella actitud política del poeta, que se encuentra mediada por la forma literaria. Así, la vanguardia, es entendida como un juego literario que tiende a la incomprendibilidad.

Contrariamente, las otras dos actitudes, la visionaria y la populista, tenderán hacia la comprensibilidad, teniendo como objetivo “hacer libros comprensibles y de transformar la sociedad para hacerlos accesibles”¹³¹. Estas dos actitudes se diferenciarán por la voz lírica, que en la actitud visionaria será asumida por un poeta mediador; mientras que en la populista la voz lírica se mimetizará con el pueblo.

La voz de José Gamarra transitará entre estas dos últimas actitudes. Por ejemplo en el poema “Poesía”; desde los primeros hasta los últimos versos la voz poética exige el compromiso de su interlocutor; en este caso la personificada ‘Poesía’. Pero al final del poema el yo poético se mimetiza con su interpelada y dice: “Unidos abriremos/ los pétalos/ de nuestra/ T I E R R A” (El espacio y empleo de mayúsculas en los caracteres son propios del poema).

¹³¹ Aguilar, Gonzalo. Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. pág. 107. En el apartado “Poesía en tiempos de agitación”, definiendo así los años sesenta inmediatos a la Revolución Cubana y sus repercusiones en toda América Latina.

Si hay algo adicional que debemos de notar en los versos citados es el uso abundante de un léxico propio de la naturaleza. No se trata de una poesía de la tierra, sino más bien de un caudal léxico que pone en primer plano lo natural. Y este será un rasgo más de lo que venimos denominando como primera etapa. La naturaleza es presentada límpida y vivificadora, pero que ha sido entenebrecida por el paso del hombre sobre ella. De ahí que la voz del poeta, procure ser productiva, abrigadora, alegre, primaveral. La vida natural es vista como un bien perdido por lo que el poeta nos convoque, en “Voces de fiesta” para “[...] hallar/ el sendero de trinos”. Búsqueda que legitima la voz del poeta, porque finalmente es él quien siente que, a través de la poesía, puede ser capaz de devolvernos el canto, “la música del aire”¹³².

El poeta, en “Voces de fiesta”, nos habla de una posible causa, de aquella pérdida traumática, cuando nos dice: “y volver a palpar/ nuestras propias brisas/ que perdimos/ en la soledad de hogueras/ y luciérnagas inventadas”. En primer lugar que el bien natural perdido: ‘brisas’ era un bien constitutivo que definía nuestra identidad con lo natural, y que ha sido sustituido por ‘brisas ajenas’ que no son nuestras, pero que igual nos recorren. En segundo lugar, el poeta acusa la actitud ensimismada e individual (‘soledad’) del hombre productor de ‘hogueras’, de aquel hombre que en su torre de marfil es capaz de crear o inventar lo natural: ‘luciérnagas’.

De ahí la convocatoria colectiva que hace el poeta en el primer y décimo verso donde dice: “Tenemos que hallar”. Es evidente el populismo del poeta, quien aunque hable desde un ‘nosotros’ es consciente que su tarea de escritura surge desde un yo concreto; quien también enciende hogueras e inventa

¹³² v. 7 de “Poesía”.

‘luciérnagas’. En cierto sentido el poeta se acusa así mismo. Como lo hará en “Soledad de frutas y de hombres”, cuando al definir la ‘luz’ de aquella que lo abraza como las “(Caricias para contemplar hambre-problemas/ y no cielos y nubes)”. Vale aclarar que los paréntesis son del poema y es un recurso muy usado por el poeta para distanciarse e introducir o encabalgan algunas apreciaciones que complementen el sentido del poema.

Decíamos que en esta primera etapa la naturaleza estará esparcida en todos sus primeros poemas, de ahí que José Gamarra entre en una disyuntiva entre seguir buscando un labriego trino entre los ‘cielos’ y ‘nubes’ u optar por el ruido urbano. En los meses iniciales de 1981 se dejaba entrever su opción, pero ya para diciembre del mismo año su elección estaba definida, cuando de los ‘focos rojos’ en minúscula pasó a los ‘Focos rojos’ con mayúscula¹³³. Tengamos en cuenta que la primera versión de “Soledad de frutas y de hombres” fue publicada en el mes de enero de 1981, volviendo a aparecer con una serie de supresiones, añadidos y redistribución de su materia verbal en diciembre de 1981. Una de las modificaciones que se hizo tiene que ver con el vocablo ‘focos’, que evidencian una temprana preocupación por parte del poeta por lograr la efectividad de sus versos y comprensibilidad de sus propósitos, que en Lagarto de humo, publicado en abril de 1984, será mucho más contundente. De ahí que precisáramos, líneas arriba, que José Gamarra fue dejando ciertas marcas que daban cuenta de los cambios que se operaban en su poesía, las mismas que nos permitieron establecer las etapas por las que ella pasó.

¹³³ En el anexo consúltense las notas del poema “Soledad de frutas y de hombres”.

Poesía visual en el bar de mi ciudad

La segunda etapa de la producción poética de Gamarra Ramos comprende los poemas: “Lagarto de humo”¹³⁴, “Manantial de relámpagos”, “La olla del día lanza pertinaces aullidos”¹³⁵, “Próximo despertar”¹³⁶, “Habitantes de bares”, “Porciones de lágrimas ancestrales”, “Atisbando expresiones de autos y pasajeros enredados”, “Poema IX”, “Huancayo es el mismo felino que palpe cuando nació”¹³⁷, “Ternura inconclusa”¹³⁸, “¿Beber es vivir?”¹³⁹, “Ventana”, “Presencia roja”, “Los puños de las hojas”, “Combate por las flores”, “La imagen turbia del puente”, “En torno a la masacre”¹⁴⁰, “De lo que sucede”¹⁴¹, “Tus cabellos se mojan en la ola de tierra”¹⁴² y “Poema visual”¹⁴³.

En esta segunda etapa, José Gamarra hizo muchas modificaciones de los títulos de sus poemas, de ellos, tres fueron totalmente modificados para su edición definitiva en el poemario Lagarto de humo: “La olla del día lanza pertinaces aullidos” por “¿Hasta cuando?”, el “Poema IX” por “Hogar”, y “¿Beber es vivir?” por “Tréboles callejeros”. Otros de los títulos modificados en Lagarto de humo son: “Manantial de relámpagos” por “Manantial”, “Porciones de lágrimas ancestrales” fue reducido a “Lágrimas ancestrales”; lo mismo que “Atisbando expresiones de autos y pasajeros enredados” a “Autos y pasajeros enredados”; y “Huancayo es el mismo felino que palpe cuando nació” por “Huancayo”.

¹³⁴ Aparecido en Qory Mayo 1. 1. Manzanares: C.E. Huamán Poma de Ayala, 1981.

¹³⁵ Ambos aparecieron en Poemas, Separata 10 de la revista Runakay. Guadalupe, La Libertad, 1981.

¹³⁶ En la revista Para cantar o morir. 4. [5], Huancayo, [enero de 1982].

¹³⁷ Los cuatro aparecieron en Gamarra, José y Concepción, Arturo. Folleto (Poesía) 1 Huancayo, febrero de 1982.

¹³⁸ En la página cultural, “Hoguera encendida” del diario La Voz. 1982.

¹³⁹ En la revista Qory Mayo 3. [2] Manzanares, 1982.

¹⁴⁰ Los seis poemas en Lagarto de humo. op cit.

¹⁴¹ En Chacapalpa 1. Chacapalpa, 1984.

¹⁴² En el díptico Letra viva 1 Huancayo: Ediciones para cantar o morir. Noviembre, 1984.

¹⁴³ En El Caballo Rojo 224. Lima, El Siglo S.A. 4 de noviembre de 1984.

Si bien los poemas “Ventana”, “Presencia roja”, “Los puños de las hojas” y “Combate por las flores” aparecen por primera vez en 1984, no descartamos que hayan versiones anteriores y que sus títulos hayan sido más extensos y/o hasta diferentes, probablemente escritos en 1983; pues como se puede apreciar en el segundo anexo (Línea de tiempo de la producción poética de José Manuel Gamarra Ramos), durante este año no aparece medio escrito (revista, folleto, plaquette, etc.) alguno en el que José haya publicado; por lo que creemos que dichos poemas pudieron haber sido “publicados” primigeniamente en el periódico mural “Ríos Profundos”. Sucede lo mismo con “La imagen turbia del puente” y “En torno a la masacre” cuyo contenido tiene un correlato histórico con sucesos muy cercanos a la publicación del poemario en abril de 1984¹⁴⁴.

Esta segunda etapa, ha sido precedida, en la vida del autor, por dos viajes al norte peruano, entre agosto de 1981 y febrero de 1982, registrados en los medios periodísticos, aunque pueden y deben de haber sido más, de los cuales no tenemos mayores datos. Viajes que lo han enriquecido permitiéndole conocer el quehacer poético de esta parte del país. Pero, también durante los mismos años que abarca esta segunda etapa, el poeta ha continuado con sus viajes promocionales hacia el norte y centro del Perú, en especial a la capital peruana. Siendo uno de sus principales intercambios poéticos el que sostuvo con los integrantes del grupo cantuteño Eyaqlación. Donde conoció el amor de la mujer que encenderá la tercera y última etapa de su poesía. No olvidemos

¹⁴⁴ En la dedicatoria del poema “En torno a la masacre” se lee: “Para Isaías Marlon Bravo Flores, joven que cayó abatido por las balas criminales de la Guardia Civil el 25 de enero de 1984 en el Campus de la UNCP” En el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se detalla una serie de acciones de proselitismo y asesinatos perpetrados por miembros de la Policía, el Partido Comunista Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, entre 1982 y 1986. Entre uno de ellos se fecha, equivocadamente, la incursión de la Policía en el campus universitario donde dan muerte a Isaías Bravo Flores, el 25 de abril; fecha que no guardaría relación con la fecha de la presentación del poemario Lagarto de humo, el 13 de abril de 1984.

tampoco su expresa necesidad de confrontación, con ánimo de medirse, guardando distancias, por supuesto, por esos años, con los integrantes de “Hora Zero” y otras agrupaciones poéticas de la época. Un ejemplo de ello, fue el haber co-organizado la realización de uno de los Recitales Mayores impulsados por “Hora Zero”. Asimismo habría que tenerse en cuenta la asimilación de múltiples conocimientos durante su estadía en uno de los momentos más cruciales, signados por la predica marxista, por los que ha pasado la universidad peruana en general. Finalmente, y como marco de fondo deben considerarse las primeras acciones de lucha armada perpetradas por Sendero Luminoso y el MRTA que provocaron una inmediata reacción del aparato represor del estado: Fuerzas Policiales y Ejército Peruano, así como la adhesión o repulsión de la población, en especial de los estudiantes e intelectuales universitarios, ante los inicios de la más grande oleada violentista que se haya vivido en la historia de la sierra central peruana¹⁴⁵.

Ya en su primera etapa, el tono de la pluma del poeta había adquirido un acento reivindicador. Fueron los tiempos o aires de la época que impulsaron para que acumule la suficiente leña para provocar las primeras chispas de la ‘hoguera’. En la segunda etapa del poeta la ‘hoguera’ estaba encendida, pero no se sabía aún la coloratura final que adquiriría la llamarada, aunque en este periodo las llamas ‘rojas’ son las que mejor iluminaron la vida maldita y en bohemia adoptada por el vate.

Y no hay mejor lugar que congregue a quienes deciden seguir las sendas trazadas por los malditos poetas franceses; más aún, si son estudiantes universitarios, que el bar. En una entrevista que sostuvimos con el poeta Arturo

¹⁴⁵ De acuerdo a Chavarría y Rosas, 1984 es el año “que prologa la década fatal” (pág. 16) para Huancayo, pues dicho año se asesinan al estudiante Marlon Bravo (25 de enero), y al primer alcalde de Huancayo proveniente de la Izquierda Unida, Saúl Muñoz Menacho (24 de julio).

Concepción, otro bohemio, compañero de José Gamarra nos señalaba los dos principales bares en los que solían brindar los sagrados ‘copis’, término usado por otro de los asiduos concurrentes, el también poeta Walter Jesusi Ramirez, más conocido como Gulsarí, eran el “Tiralazo” y el “Galeón”¹⁴⁶.

La presentación de cada revista, cuaderno de poesía y hasta ‘hoja popular de poesía’, eran motivo suficiente para celebrarlo, pues en medio de una ciudad, como lo es Huancayo, que privilegia el intercambio comercial por encima de cualquier otra actividad socio-económica y cultural, la producción literaria constituye un producto procaz y subversivo porque sencillamente a contracorriente de aquello que más se valora, la poesía no vende.

Sobre el sustrato de un guión, o quizá hablar de guión sea muy ambicioso y José Gamarra hubiese preferido que calificáramos, su texto, como un boceto teatral o fílmico; para referirnos al poema “Tréboles callejeros”, poema dividido en tres partes. Es el segundo más extenso, según el número de versos, que conocemos del autor¹⁴⁷, cuyo título anterior fue, “¿Beber es vivir?”, que para su versión definitiva aparecida en el poemario Lagarto de humo, en 1984, fue totalmente modificado; reemplazándose la primigenia oración dubitativa interrogativa por una frase nominal calificativa. En el título metafórico final se fusionan lo natural y lo cultural, el campo en esencia y la urbe que la define. El cambio del título, al parecer, obedece a la afirmación de un anónimo concurrente al bar, para quien “beber es vivir”.

¹⁴⁶ Entrevista del 18 de febrero de 2009. Estos bares funcionan hasta hoy y están ubicados, el Tiralazo en la tercera cuadra de la calle Moquegua. El Galeón esta ubicado en las Galerías Chipoco 135, a la altura de sexta cuadra de la Calle Real. La peculiaridad de ambos bares es su ubicación en el mismo centro de Huancayo. Era este céntrico escenario el que era invadido por poetas cuya actividad y cotidiano vivir eran más bien marginales. En ese sentido podemos aseverar que era la marginalización del centro lo que se vivía, promovía y celebraba en estas reuniones báquicas.

¹⁴⁷ El poema más extenso del autor es “Ligera variación de mariposas” con 109 versos; los otros son: “Tréboles callejeros” con 89 versos; “transitando tu piel” con 61, “Lagarto de humo” con 57, y “A Melby” con 50.

El yo poético nos describe el 'Escenario' como un bar de dos pisos: el bar en el primero y un servicio de meretricio, ofrecido por 'Flor Ajada', la de 'muslos maravilindos', en el segundo. Pero es un bar peculiar pues ofrece, a través de un 'Anuncio' un espectáculo pugilístico entre dos contendores: Foco Siete y Nostalgia, a quienes más adelante, en la segunda parte del poema, luego de una 'Instantánea'¹⁴⁸, el poeta, les atribuye, entre paréntesis, la tonalidad de los colores: Foco Siete será Rojo profundo y Nostalgia, Marrón humo. La preferencia del poeta y el de 'Elefante-Enano', su compañero de mesa, es por Rojo profundo. Pelea que dura hasta la madrugada y no concluye en escena, sino en el pensamiento profético del poeta: "pero voy pensando en un amanecer/ donde Foco Siete gane a Nostalgia"¹⁴⁹.

Su concurrencia al bar, el poeta lo justifica como un huir de su realidad ("y pensando huir de la tristeza/ que es un galón de kerosene no comprado"), un escapismo que le ofrecen sus amigos; en el poema Elefante-enano es quien "ha pedido dos burbujas". Y es quien también, al parecer, paga los servicios sexuales de Flor Ajada. Con cuyos favores ofrecidos al ebrio vate concluye el poema.

La relación del poeta con su ciudad, utilizando las categorías o 'gestos' propuestas por Laura Scarano¹⁵⁰, tiene doble acepción; es tanto 'cómplice' como 'antagónica'¹⁵¹; cómplice en la medida que el poeta construye su propia identidad al interior de ella. En los dos primeros versos del poema "Huancayo",

¹⁴⁸ La imagen que nos ofrece en la 'Instantánea' es surrealista: "Ebullición de pistas/ que parecen lágrimas o cántaros oxidados/ (También pueden apreciarse/ botones de rabia, sonajas, latas/ vendedores de alucinógenos/ alcohol y derivados)" vv. 32 al 37; los paréntesis son propios del poema.

¹⁴⁹ vv. 68 y 69 de "Tréboles callejeros".

¹⁵⁰ Citada por Chueca, Guich y López Degregori, en la introducción que hicieron conjuntamente, bajo el título "La ciudad escrita", para el libro *En la comarca oscura*. op. cit.

¹⁵¹ Para Chavarría y Rosas la relación del poeta con su ciudad es la expresión de un regionalismo reivindicador; que pretende que no sólo se viva en ella sino que ella, la ciudad, "viva su historia y que construya otro futuro" (pág. 92)

el poeta, precisará su origen ciudadano: “Huancayo es el mismo felino/ que palpé cuando nací” y localizará su voz en los márgenes de la ciudad, a decir del poeta en “las agudas ventanas marginales”¹⁵². Ubicación desde donde mirará críticamente el desenvolvimiento de los habitantes de la urbe, que como él procuran hacerse de un espacio, territorial o de expresión, según sea el caso. Ubicación fronteriza, entre la ciudad y el campo, entre lo rural y lo urbano. Entre el bien adquirido: la cultura y el bien perdido: la naturaleza. Posición antagónica que en la tercera etapa de su poesía será mucho más evidente pero igual de compleja, léase por ejemplo el poema, adelantándonos un poco, “A Melby” cuando denuncie otro de los símbolos urbanos: la cárcel; y diga inicialmente “Porque es hermoso amar la naturaleza” en abierto rechazo a aquel ignominioso símbolo ciudadano: “Porque eres reja/ [...]Te odio por denigrar lo humano.../ Cárcel de Huamancaca”¹⁵³. Lo particular de esta cárcel es su ubicación en un distrito más bien rural y periférico; el distrito de Huamancaca Chico, de la provincia de Chupaca, distrito muy conocido por su producción de capulíes, conocidos en el valle del Mantaro con el nombre de guindas. Las desiguales relaciones entre los habitantes de la ciudad son denunciadas por el poeta: cuando reconozca un notorio desarrollo urbanístico de aquel felino¹⁵⁴, en el poema “Huancayo”, habitado por ‘edificios’, ‘asfaltos’, “flota de

¹⁵² v. 18 del poema “Hogar”.

¹⁵³ vv. 1, 44, 49 y 50 del poema “A Melby”.

¹⁵⁴ La figura del felino identificada con Huancayo, es un recurso que hace, José Gamarra, de la heráldica pues uno de los cuadros del blasón que concediera el rey Felipe II al curaca huanca, Felipe Huacrapaúcar, el 18 de marzo de 1564, como expresión de la alianza entre el pueblo español y el pueblo huanca que apoyó a los españoles durante el proceso de conquista del Tahuantinsuyo. En el Atlas departamental del Perú. Junin-Huancavelica, Lima: La República, y Peisa, 2003 se lee: “El primer cuartel del escudo luce un cuadrado con escaques en cuya parte superior figuran tres cabezas decapitadas de orejones cuzqueños junto a una porra de guerra [sobre un fondo verde], que simboliza la profunda enemistad entre huancas e incas; el segundo cuartel muestra un castillo color plata sobre campo verde [y un fondo rojo], que representa la fidelidad a Castilla; el tercero, el brazo de un huanca sosteniendo un arco y flechas [sobre un campo de oro], que expresa el aporte guerrero de las huestes del valle del Mantaro; el cuarto, dos jaguares, [puestos de pie], enfrentados [sobre un campo azul], símbolo del valor mostrado en defensa de la causa del rey”. (pág. 56)

escarabajos/ y negocios-ojos”, en franco conflicto e ignominia contra sus invasores, pero igualmente habitantes, llegados desde sus ‘limites’: ‘vendedores ambulantes’ y ‘cebollas desbordadas’, del poema Lagarto de humo, añadiríamos a esta fauna de ‘habitantes postergados’ a las “mariposas quebradas”, los ‘huesos morenos’ e ‘ignotos hijos’ de la ciudad.

En el poema “Huancayo”, José Gamarra, direcciona su mirada crítica en aquello que tanto el poblador huancaíno como aquel foráneo¹⁵⁵ (no necesariamente turista) que llega por primera vez al valle del Mantaro, considera uno de sus rasgos de la identidad telúrica del huanca: “su característica inclinación a los negocios”¹⁵⁶. Y encuentra un declarado conflicto entre quienes tienen sus negocios formalmente constituidos y localizados en el centro de la ciudad (“Este felino tiene ahora/ y negocios-ojos/ en el centro”)¹⁵⁷ frente a una población, propietaria y abocada igualmente al negocio, pero al negocio informal, callejero o ‘ambulante’; una población ‘desbordada’ (‘cebollas desbordadas’), término que no sólo alude a su desproporcionalidad numérica

¹⁵⁵ En uno de los estudios realizados por José María Arguedas Dos estudios sobre Huancayo. (Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1977); el autor de *Los Ríos Profundos* nos ofrece una apreciación de la ‘masa indígena’ que vive en Huancayo con las siguientes palabras: “la masa indígena que allí acude o vive es autóctona en el fondo y no en lo exótico de los signos externos; y está, además, movida por el impulso de la actividad, del negocio, del espíritu moderno, que trasciende y estimula”. (pág. 139)

¹⁵⁶ En el artículo titulado “La gran feria comercial de Huancayo” en el Atlas departamental del Perú. Junin-Huancavelica, (op. cit. págs. 37-38.) se describe una de las manifestaciones comerciales, que tienen su origen en la colonia (instaurada por Jerónimo de Silva en 1572), más variopinta y popular que ha sobrevivido y adecuado al paso del tiempo pues “El alma de los hombres huancas, inquieta siempre por el progreso, buscaba en los trueques y en los negocios callejeros una satisfacción personal y un provecho económico” (pág. 37). Una peculiaridad de esta gran feria huancaína, tiene que ver con el día de su realización: el domingo, que transgrede el día santo. Feria que fue estudiada por José María Arguedas en 1956, y cuyo informe fue publicado por Manuel Baquerizo en 1977: “estudio etnográfico de la feria de Huancayo” en José María Arguedas: Dos estudios sobre Huancayo, op. cit. Arguedas asocia el despoblamiento del sur peruano y el descomunal crecimiento de la Feria de Huancayo, que dio la bienvenida a estos pobladores así como oportunidades laborales y posibilidades de vivir dignamente, o como lo dice Arguedas: “Sin que reniegue de sus dioses”. Cita tomada de la revista Wari Revista de Ciencias y Artes 2.2. Huancayo, mayo-abril 1977. Revista Dirigida por el antropólogo Jorge Canales Fuster, que reproduce citas del informe de Arguedas en Evolución de comunidades indígenas.

¹⁵⁷ Los medios de prensa dan cuenta, en los setenta y ochenta, de la llegada de las primeras tiendas comerciales a escala nacional, principalmente de electrodomésticos: La chiclayana Tiendas Efe (Del grupo Ferreyros), La Arequipena tienda Carsa; éstas dos se han mantenido hasta la fecha; y del funcionamiento de supermercados como Tiendas Aso, ya desaparecida.

sino también a la naturaleza inmigrante y fronteriza de los pobladores venidos de diferentes partes del Perú. No se olvide que José Gamarra es un huancaíno, hijo de una pareja de ‘desbordados’, de una huancavelicana y un chiclayano. El conflicto entre centro y periferia, entre lo formal y lo informal, entre lo fijo y establecido contra lo móvil y ambulatorio. Se ha teñido, a lo largo de la reciente historia de Huancayo, con un manto de hostilidad contra esta población venida de los extramuros urbanos.

Seis años antes de publicarse por primera vez el poema, bajo el extenso título de “Huancayo es el mismo felino que palpe cuando nació”, la feria dominical que venía realizándose en la céntrica calle Real fue reubicada, en 1976, en la avenida Huancavelica, paralela a la calle Real pero distante de ella. Durante sus tres periodos, entre 1990 y 1999, el alcalde acciopopulista Pedro Morales Mansilla¹⁵⁸ se encargó de erradicar el comercio ambulatorio de la hegemónica, comercialmente hablando, calle Real, como resultado se crearon ‘puestos’ comerciales formalizados al interior de solares cuyas infraestructura, en muchos casos, data de los años iniciales de la república peruana. Los últimos tres alcaldes provenientes de partidos políticos independientes, Dimas Aliaga Castro, Fernando Barrios Ipenza y Freddy Arana Velarde se han enfrentado a los comerciantes informales, que año tras año, durante la campaña navideña luchan por tomar por una o dos semanas la calle Real. La lucha entre el orden y el desborde continúa.

El mismo año, 1982, que publicaba la primera versión de “Huancayo”, también daba a conocer el poema “Autos y pasajeros enredados”, donde el yo poético

¹⁵⁸ Los anteriores alcaldes: Luis Carlessi Bastarrachea (Acción Popular, 1981 al 83), Saúl Muñoz Menacho (Izquierda Unida, 1984), Juan Tutuy Aspauza (Izquierda Unida, 1984 al 86) y Ricardo Bohorquez Hernández (APRA, 1987 al 89) poco hicieron por formalizar el comercio ambulatorio en el centro de Huancayo.

observa, desde el ‘microbús’ a los transeúntes y a los mismos pasajeros; quienes son “gente [que] carga sus apuros”. De acuerdo a la mirada que nos transmite el poeta, ellos buscan sortear la angustiante realidad involucrándose “con más negocios pero hace falta más ruido/ más letras [...]/ desenreden los/inagotables besos de la oscuridad/ al río-claror”¹⁵⁹. Versos en los que se evidencia la posición antagónica entre lo natural, ese ‘río-claror’ y lo cultural simbolizado en los ‘negocios’. La posición que asume el poeta es la de mediador, posición que le permite justificar su rol como simbolizador de la ciudad, en una donde el hombre no es más que uno de los tantos y tantos ‘pasajeros’.

Pero es un poeta que, si en su primera etapa abogaba por el sublime y tierno ‘trino’, ahora en esta segunda etapa de su poesía, clama por el ‘ruido’, por el verso duro, directo, discordante. Pasar del trino en solitario al ruido público. Superar las angustias personales (en el mismo poema de “Autos y pasajeros enredados” confesaba el poeta: “Tengo problemas y esto no lo sabe ningún animal o insecto divino que transita o se cruza conmigo”) a través de las acciones de impacto colectivo. Y él poeta, entiende que la poesía siendo una práctica de solitarios¹⁶⁰, se transforma en un acto de lucha desde su trinchera letrada, cuyo impacto es masivo. La confianza que tiene, el poeta hijo de inmigrantes, en la ‘letra’ negada a su ascendencia, lo hace asirse a ella como a una tabla de salvación. Pero es totalmente consciente que la ‘letra’ tiene color, y

¹⁵⁹ vv. 23 al 27 de “Autos y pasajeros enredados”.

¹⁶⁰ José Beltrán Peña en la *Antología de la poesía peruana. Generación del 80*. (Lima: Talleres Gráficos de Editorial Imperio, 1990), recoge la opinión de muchos poetas representativos de la “Generación del 80”, entre ellos la de José Antonio Mazzotti Ramos, para quien “... la poesía no es más que un ejercicio de solitarios consumido por solitarios” (pág. 112. Cita tomada, según aclaración del mismo Beltrán, de *El Dominical* del diario *El Comercio* 1986).

el color tiene tonos intensos y tenues, él ha elegido el grito frenético, el tono incandescente. La hoguera esta encendida.

Decíamos que el habitat preferido por alguno de los poetas huancas, entre ellos José Gamarra era el bar. De ahí que no sea casual que en la mayor parte de los poemas escritos en esta segunda etapa; el bar, o a efectos de su paso por él, sea un lugar desde donde el poeta aprende a conocer y recorrer la ciudad que lo habita. En “Autos y pasajeros enredados” el solitario y angustiado poeta, antes de salir a la ciudad y recorrerla en un autobús se encontraba en un bar por lo que declara: “Somos ebrios amantes de los duendes/ nocturnos y de alguna hilacha angustiante”¹⁶¹. Nótese los rasgos de la musa del alucinado poeta: ‘hilacha angustiante’; que refuerza la condición marginal desde donde construye y expresa su voz. Una voz que nace inspirada desde los márgenes del sufijo despectivo, desde la subjetividad de aquellos residuos de hilos que su madre, como costurera, desechara.

Habíamos visto que en su primera etapa, José Gamarra mostraba una preocupación por la efectividad del verso; para ello se valió de una serie de recursos, como el uso de las mayúsculas para poner en relieve algunos términos; otro recurso usado fue el aprovechar los atributos de la página en blanco, como soporte del poema donde se puede distribuir el material verbal saliendo de los márgenes, principalmente del margen izquierdo del papel¹⁶². En

¹⁶¹ vv. 13 y 14 de “Autos y pasajeros enredados”.

¹⁶² Gonzalez Vigil, en Poesía peruana vanguardista (Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004), señala que la vanguardia no se limitó al uso de un conjunto de recursos estilísticos como la “ausencia de signos de puntuación, versos enteros en mayúsculas, abandono de la métrica regular y la rima, explorar el efecto visual de la diagramación y las palabras dispuestas como caligramas, entregarse al automatismo psíquico, liberar la metáfora de nexos realistas o lógicos, etc” (pág. 9); sino que fue entendida por Vallejo, Maríategui, Churata y Moro, como “un movimiento hondamente enlazado a la crisis de todos los paradigmas en que había reposado hasta entonces la cultura occidental.” (pág. 9). Aquella “literatura de crisis” de la que nos hablaba Alejandro Espejo Camayo para referirse a las condiciones históricas y culturales en las que emergió el grupo “Para Cantar o Morir”, y con él, la poesía de José Gamarra Ramos. Mazzotti en Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80. (Lima: Fondo

esta segunda etapa lo volverá a hacer en el poema “Huancayo”, donde hallamos los siguientes versos.

Este felino tiene ahora

flota de escarabajos

y negocios-ojos¹⁶³

en el centro

Pero el nivel de experimentalismo con el verso libre diseminado, en esta segunda etapa, será mayor al crear efectos tipográficos, principalmente de separación de las letras de una palabra a lo largo y extensión de los versos que lo anteceden y lo preceden. Dichos efectos procuran reproducir la oralidad o buscan suscitar en el lector las sensaciones que la palabra extendida sugiere: Por ejemplo en 1982, en “Habitante de bares” la separación de la palabra ‘sorteamos’; de acuerdo al contexto de toda la estrofa; y obviamente del poema en general, el verso/palabra provoca la sensación de escisión ante la realidad por parte del yo poético; o mejor dicho la fragmentación azarosa, como consecuencia de la ebriedad de los elementos constitutivos (letras bacantes) del vocablo provocan en el lector la sensación de estar ante una situación de alto riesgo.

Somos sujetos fríos

como caracoles leves

que en cada tarde-noche

s o r t e a m o s

Editorial del Congreso del Perú, 2002) al hablar sobre el uso de los recursos vanguardistas en los años ochenta, de manera particular en la poesía de Santiváñez, sugiere que se trata de “escrituras paródicas desde la postmodernidad” (pág. 160)

¹⁶³ En la primera versión del poema, en 1982, el verso estaba sin la sangría.

nuestras vidas.¹⁶⁴

Haciendo uso del mismo recurso en la construcción de sentido y significación del verso como tal, en el poema “¿Hasta cuando?”, que data de 1981; el poeta nos devela visualmente la sensación que lo agobia: “y mi paciencia se va/ a g o t a n d o”¹⁶⁵. La misma sensación de hartazgo lo apreciamos en éstos otros dos versos de “Tréboles callejeros”: “P a g u e n y n o j o d a n/ (Voz del bar) (Voz del bar) (Voz del bar)”¹⁶⁶ Pero a diferencia de los dos anteriores ejemplos ya no sólo se trata de un verso/palabra; sino de un verso/oración y el verso que lo complementa nos da la sensación que aquella voz impaciente es oída por el yo poético en un estado de ebriedad y ensueño, un eco que por repetitivo lo perturba aún en su etapa de sueño.

En el mismo poema, “Tréboles callejeros” José Gamarra al describir la forma , del sexo de la meretriz, Flor Ajada, como ‘esquemática’ y bordeada por un ‘negro pasto’ romperá, o mejor dicho, ajará mediante el recurso tipográfico de introducir los paréntesis, la palabra que sirve para ilustrar el esquema geométrico que exhibe: ‘triáng(cu)lo’; logrando tanto un efecto visual y como lúdico. Esta incorporación, en el verso, de signos de puntuación que amplían el sentido y significación de la forma del verso como tal; se verán enriquecidos cuando se incorpore símbolos gráficos que le dan mayor dimensión lúdica; como en el verso del poema, aparecido en noviembre de 1984, “Tus cabellos se mojan en la ola de tierra”, donde encontramos la inclusión de dos símbolos que reemplazan las palabras que connotan: “allí tu ♥ de ○○○ subversivos”¹⁶⁷.

¹⁶⁴ vv. 6 al 10 del poema “Habitante de bares”.

¹⁶⁵ vv. 5 y 6 del poema “¿Hasta cuando?”.

¹⁶⁶ vv. 76 y 77 del poema “Tréboles callejeros”.

¹⁶⁷ Los tres círculos son sustituidos por puntos suspensivos (...) en Retama (1986).

En los poemas de José Gamarra la distribución espacial de los versos, la tipografía (separación de las letras y el uso de mayúsculas) y la incorporación de los símbolos gráficos se justifican en relación con la significación y sentido del texto, no están por demás o por mero artificio u ornato poético.

Esta necesidad de encontrar un verso a la altura de sus propósitos lo llevará al poeta hacia la poesía visual; la cual, como dijimos cuando tratamos la biografía del poeta, no sólo adquirirá los rasgos de una poesía caligramática y por ende mimética sino de un ejercicio que recogerá los aportes de la didáctica educativa, adquiriendo así un carácter pedagógico contratextual, como dirían Biondi y Zapata.

El poeta, desde sus primeros poemas quiso renovar la estructura de la estrofa y por consiguiente del verso, como veremos más adelante, en el análisis de Gracias Poesía, su preocupación se centrará en la estrofa. No obstante, la búsqueda y asimilación de nuevas formas será una de sus constantes preocupaciones hasta el final de su ejercicio poético. Llegando, en la tercera etapa de su poesía, a producir prosa poética.

Si el verso expresaba, formalmente, la armonía entre la palabra, el poeta y su entorno social; tal como nos lo recuerda el crítico argentino Gonzalo Aguilar, en su valioso estudio sobre la poesía concreta brasileña¹⁶⁸, en la segunda mitad del siglo XIX, esta percepción entra en “crisis irreversible”. Siendo los poetas franceses los primeros en abandonar el verso métrico por el verso libre, el poema en prosa y “nuevas formas que quiebran y diseminan el verso en el

¹⁶⁸ op. cit. En el apartado titulado “Poesía después del verso” págs. 199-234. Gonzalo Aguilar recorre panorámicamente la historia de la estructura del verso poético hasta llegar al poema concreto brasileño.

espacio de la página”¹⁶⁹, siendo un ejemplo claro de lo último el famoso poema titulado “Un coup de dés” escrito por Stéphane Mallarmé en 1897.

Con la llegada de las vanguardias el verso métrico dejó de ser el sistema ideológico-formal que expresara la nueva sensibilidad del poeta cuya producción desafiaba todo convencionalismo. No obstante, pocos años después de la vorágine vanguardista, se retomaron nuevamente las formas regulares del verso, las mismas que empezaron a cohabitar al lado de las nuevas formas surgidas en el proceso del cuestionamiento sobre la suficiencia del verso como unidad rítmico formal a través del cual la poesía se hacía evidente. Siguiendo la propuesta de Gonzalo Aguilar, la crítica al verso, dio lugar a la convivencia de dos tipos de organización lingüística: “La lineal (de la que el verso participa) y la constelar que despliega los signos simultáneos en el espacio”¹⁷⁰. Si bien José Gamarra privilegia el uso de la primera organización, no dejó de atreverse a experimentar con la segunda.

La organización ‘sideral’ de la que nos habla Aguilar, tiene que ver con la noción de ‘ideograma’. Término que surgió en la primera mitad del siglo XX, y se caracteriza por su doble naturaleza: visual y acústica. Y tiene como su principal antecedente en el mundo occidental los trabajos realizados por Ezra Pound sobre los apuntes del sinólogo Fenollosa, para quien “el idioma chino no se compone de ‘símbolos arbitrarios’ [pues] sus trazos son representaciones ideográficas de los objetos que designan”. Tengamos presente que Fenollosa, cuando habla del idioma chino, principalmente esta hablando de su escritura pictográfica, en tal sentido, aunque Pound hable de un “método de composición ideogramática” que principalmente empleaba los principios de

¹⁶⁹ op. cit. pág. 201.

¹⁷⁰ op. cit. pág. 206.

yuxtaposición y montaje (habría que apreciarse el uso de barras (/) y paréntesis () en algunos poemas de José Gamarra que siguen estos principios), debemos considerar que la escritura ideográfica es propia del chino y no se aplica en lenguas como la española u otra lengua derivada del latín. De ahí la importancia del aporte de Mallarmé, quien toma en cuenta la posición espacial que toma el signo en el verso y en toda la página en blanco.

Vale decir que la noción de ideograma no sólo tiene que ver con un método de composición sino también con el adiestramiento de la percepción, que transforma la palabra en palabra-cosa, definida como “aquello que se percibe pero que no puede ser extraído de la página como plano o totalidad y de la red de relaciones en las que entra”¹⁷¹. Pero no debemos de confundir los ideogramas con aquellos poemas visuales, llamados por Guillaume Apollinaire como caligramas, que son figuras formadas por palabras. Recuérdese la conocidísima “Poesía en forma de pájaro” de Jorge Eduardo Eielson, o léase el poema “Cuadro”, de José Gamarra, aunque dicho poema lo hemos ubicado en la tercera etapa de su poesía¹⁷². Aquí no se trata de la palabra-cosa sino de la palabra que remite a una cosa. Si bien se deja de lado el verso, no se le sustituye por una nueva estructura, sigue siendo mimética o ilustrativa del objeto que representa.

¹⁷¹ Definido por Gonzalo Aguilar. Ibidem. pág. 212.

¹⁷² Otro valioso ejemplo de poesía visual es el poema en forma de cruz de Rodolfo Hinostroza. Del poemario Juego de hojas (1967)

pero yo
me aré
cargo de
lo que nunca sucedió
y enredaré en tus dedos
los caligramas que pesan
tanto co-
mo la cruz
del sur. No
será bueno
para nadie

que yo ate palabras con palabras para hacer un gran camposanto de p a l a b r a s .

En ese sentido el “Poema visual” de José Gamarra no tiene un sentido ilustrativo propiamente dicho, sino más bien, las palabras y símbolos gráficos adquieren una dimensión material-espacial, por lo que afirmamos que se acerca, de alguna manera a la experiencia del poema concreto, experimentado entre los años cincuenta y sesenta en el Brasil, e impulsado en los años setenta y ochenta en el Perú por poetas visuales como Omar Aramayo, Juan Ramírez Ruiz, Enrique Verástegui, Heinrich Helberg, César Toro Montalvo y de alguna manera, por Marcial Molina Richter¹⁷³.

Gonzalo Aguilar reseña dos fases de la poesía concreta brasileña: la ‘orgánica’ y la ‘matemática’. La primera nos habla de un quiebre de la sintaxis y multiplicidad, relativamente indeterminada, de direcciones que toma la palabra, un carácter sideral. En la fase matemática, las relaciones entre los signos mantienen una distancia equivalente, geométrica. El “Poema visual” de

¹⁷³ Sobre la poesía concreta peruana, un valioso estudio constituye el realizado por José Beltrán Peña.

Poesía Concreta del Perú. Vanguardia Plena – Estudio y antología. Lima: Editorial San Marcos, 1998. El mismo que habría de complementarse con otros como el estudio que hace Luzmán Salas sobre la poesía del poeta cajamarquino Jorge Wilson Izquierdo, en Albores 2. [2] Revista del Departamento Académico de Idiomas y Literatura. Universidad Nacional Técnica de Cajamarca, 1977.

De otro lado cabe aclarar que la poesía visual (caligramática y concreta) se remonta, principalmente a los años de la llamada vanguardia; creemos que hablar de una poesía concreta prehispánica no es más que una exageración retórica. Son valiosos los poemas de César Atahualpa Rodríguez, Oscar Imaña, Alberto Hidalgo, Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Nicanor de la Fuente, Carlos Oquendo de Amat. En el departamento de Junín; como bien los incluye José Beltrán Peña, habría que reconocer el aporte de Juan Parra del Riego, Federico Bolaños, Víctor Mazzi Trujillo, Raúl Jurado Párraga y Roger Contreras Huatuco. Lista a la que debemos de añadir a Clodoaldo Espinoza Bravo, el autor de Cardiogramas (1946) como bien lo ha estudiado Villanes Cairo, Carlos en El escritor venció al hombre. Vida y obra de Espinosa Bravo. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1971. Asimismo resaltar los nombres de los poetas tarmeños Teodoro Morales, Andrés Mendizábal, Carlos Orihuela, el poeta jaujino Martín Fierro Zapata, el concepcionino Ruperto Macha Velasco y el del horazeriano César Gamarra Berrocal; una muestra de sus experimentos de distribución espacial del verso y empleo connotativo de los recursos tipográficos los podemos encontrar en la antología de Alberto Gutiérrez Quiliano Antología de la poesía contemporánea de centro. Huancayo: Ediciones Mantaro, 1978. Fierro Zapata en la cuarta estrofa de su poema “Por los enormes paisajes” dice: “Volveremos a soltar las manos en abierta/ parvada de lechuzas/ en puntos s. u. s. p. e. n. d. i. d. o. s.”(vv. 4 y 5) Asimismo, merece destacarse la “Poesía ilustrada”, aparecida en la revista Proceso 4. [5] Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú, 1975; hecha a dos manos por el poeta Nicolás Matayoshi y el pintor Josué Sánchez. No es propiamente un ejemplo de poesía visual, sino un notorio anhelo de fusionar dos lenguajes: la poesía y la pintura, recogiendo en ambos el valor sugestivo y lírico que se le atribuye a la imagen (verbal o icónica). Experiencia cercana a modelos orientales. En la poesía de Junín de los años ochenta se siguió experimentando con todas aquellas formas poéticas paralelas al verso. No obstante, creemos que finalmente prevaleció el verso, el libre, pues supo adecuarse y responder nutriciamente a las exigencias que de él y en él se hicieron.

Gamarra puede ser considerado, por su estructura, como un ejemplo de la fase ‘orgánica’ del poema concreto. No obstante debemos de notar que la estructura que adquiere dicho “Poema visual” se somete a su carácter contenidista y militante. Su objetivo es constituirse en un aleccionador pedagógico y político¹⁷⁴.

Pero, al parecer, para José Gamarra, la poesía visual no va más allá de su carácter lúdico y didáctico, por lo que retorna al verso, en la tercera etapa de su poesía, pero esta vez a un verso de medida corta, coloquial y popular. Aunque, vale la aclaración, no deja de seguir indagando y experimentando sobre la base del legado moderno-simbolista, como en sus dos poemas en prosa, y el legado vanguardista en su modelo visual caligramático, como en sus poemas “Cuadro” y “Recuadro”.

Por el poema en prosa y la brevedad

En la tercera y última etapa encontramos además de los diez poemas de Gracias Poesía; “Estancias de la ausencia”¹⁷⁵, “Transitando tu piel”¹⁷⁶, “[Cuando subo al microbús...]”¹⁷⁷, “Importancia”, “Todos los colores”¹⁷⁸, “A

¹⁷⁴ Sobre el trabajo poético en la página en blanco, vale decir sobre la poesía espacial o sideral, empleada por parte de muchos poetas durante el conflicto armado interno, valdría fijarse en el poemario senderista Tiempos de Guerra; que al igual que parte de la poesía de Gamarra se caracteriza por contenidista y política; y del cual Víctor Vich afirma: “Sin ninguna duda, las palabras que leemos en Tiempos de Guerra fueron escritas por Abimael Guzmán pero todas ellas transformadas por Rosa en distintos versos y en astutos movimientos espaciales” (pág. 16). Observación hecha por Vich a partir de las palabras de Rosa Murinache, escritas en el “Prólogo” de Tiempos de Guerra y reproducidas por Vich en El Caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002): “el trabajo se limitó a seleccionar los pensamientos más altos, colocarlos en forma de poema y darles estructura, ordenamiento y ritmo poético. Es preciso señalarlo, que no se contribuyó a enriquecer el texto, ni siquiera con una sola palabra” (pág. 15). Los movimientos espaciales referidos por Vich, y esclarecidos por la prologista del poemario, se sustentan en una concepción músico-visual de la poesía.

¹⁷⁵ Aparecido en Retama. Revista Cultural 1. Huancayo, promoción José Martí de la Universidad Nacional del Centro del Perú, 1986.

¹⁷⁶ En la revista Qory Mayo 6. Manzanares: C.E. Huamán Poma de Ayala, mayo de 1986.

¹⁷⁷ En Ahora 10 (Lima: 1987).

¹⁷⁸ Ambos en Poemas Huancayo: Ediciones Para Cantar o Morir, 1988.

Melby”¹⁷⁹ y “Momento”¹⁸⁰. Si bien, de éstos poemas no tenemos una segunda o tercera versión publicada por el mismo José Gamarra, el poeta insiste en reescribir su escritura; pero esta vez no para realizar modificaciones en la redistribución de los versos, o en el uso de mayúsculas u otros ajustes que podríamos denominar como menores. Fundamentalmente su persistencia se centra en buscar un nuevo formato para su ejercicio poético, el cual será orientado hacia el encuentro o desencuentro entre verso y prosa.

Como ya lo dijimos, en esta última etapa José Gamarra tiene un profundo interés por la prosa poética, lo cual podemos comprobarlo a partir del poema en prosa “Estancias de la ausencia”, en el que incluye frases que tienen su origen en versos de algunos de sus poemas anteriores, principalmente extraídos del poemario Gracias Poesía; asimismo en el último párrafo de éste, su primer poema en prosa, reescribe el poema “Tus cabellos se mojan en la ola de tierra”. Su segundo poema en prosa lo hallamos en el décimo número del periódico Ahora; es un breve poema en prosa, no titulado, escrito con fragmentos de versos de “Transitando tu piel”¹⁸¹.

Éste último poema en prosa no titulado está estructurado por un solo párrafo con dos oraciones compuestas. La primera antecedida por una conjunción de tiempo, ‘cuando’; y la segunda por un adverbio de tiempo, ‘ahora’. La primera nos habla de la relación entre un yo poético con un tu femenino; por cuyo cuerpo el poeta ‘recorre’; cuerpo femenino que personifica la ciudad, por cuyas calles el yo poético transita.

¹⁷⁹ En Ahora 11 (Lima: Febrero 1988).

¹⁸⁰ En Muerte, no tienes permiso. Poemas de amor y lucha. Huancayo, 1990.

¹⁸¹ “Transitando tu piel”, también fue parte de una publicación que hicieron en conjunto los integrantes de “Para Cantar o Morir” con el grupo poético cantuteño “Eyaqlación”. La plaqueta poética se tituló De sangre a flor. Letrotas poéticas ([Lima]: Eyaqlación, otoño 1986).

El poeta en su relación de amor entre él y su ciudad, se siente colmado por ella, pese ser una ciudad cuyos medios de expresión ('labios') están patrullados y amordazados por las instituciones oficiales represivas; de ahí que se sienta, el yo poético, impulsado a ser el sujeto incendiario que luche por la libertad de su ciudad, contra la represión que oprime y encadena la libertad. Aspira ser el sujeto realizador del acto transformador. Pero necesita de ella, su amada, para hacerlo, por lo que la hace su cómplice. Arrancándola de su lugar, y llevándola a un tiempo de definiciones y acciones continentales¹⁸²: "Ahora estás a mi lado como hierba o solsticio desgranando el fusil del tiempo junto a niños que pueblan de estaciones luminosas las sonrisas". El término 'desgranar' tiene, según el Diccionario de la Real Academia de la lengua, la siguiente acepción militar: "Pasar la pólvora por uno o más tamices, para clasificar sus granos, según el uso a que haya de aplicarse." Este es el sentido que José Gamarra otorga al vocablo.

Como se observa, en esta segunda oración, la complicidad que se reclama de la pareja no es como sujeto de pasión como en la primera oración; sino como sujeto de acción y compañía. Una compañía maternal, pues está al lado de un grupo de 'niños', y entre ellos, el yo masculino de la primera oración. Una diferencia de la poesía de José Gamarra con la de Edgardo Tello es su opción por la participación activa de la mujer en las luchas político militares. Mientras que para Tello es la esposa burguesa que espera al macho revolucionario, para Gamarra es la mujer y madre que lo acompaña a las montañas¹⁸³. La figura

¹⁸² Mazzotti en *Poéticas del flujo*; al hablar del 'descentramiento nacional' ("Vivir en dos lugares al mismo tiempo y en dos tiempos en el mismo lugar") señala que algunos escritores del ochenta deben a este fenómeno "su razón de ser y, a la vez, su espanto" (pág. 29)

¹⁸³ No debemos olvidar la casi equitativa participación de la mujer en el ejercicio poético de la agrupación poética que fundara José Gamarra, al lado de Flor de María Ayala y Rosa Iñigo. Desde otro ángulo es necesario reseñar un notable estudio sobre la decidida participación de la mujer senderista en las acciones

femenina maternal, al compararse su presencia con las figuras de la 'hierba' y el 'solsticio', adquiere una dimensión medicinal y nutricia; una dimensión divina que protege, abriga y sana. Una madre tierra; un tipo de pachamama guerrillera.

El empleo de mitos andinos no es casual en la poesía de José Gamarra, sobre todo en esta tercera etapa de su poesía. Otro palmario ejemplo, viene a ser la alusión que se hace en el poema "A Melby"; donde se nos habla del despertar escatológico y mesiánico del nevado Huaytapallana: "Porque ese día el Huaytapallana opacará la blancura/ más nívea"¹⁸⁴. El nevado es parte de la cordillera oriental de los Andes centrales del Perú y está ubicado a unos 29 kilómetros al noreste de la ciudad de Huancayo. Su imponente cima puede ser vista desde todos los pueblos del Valle del Mantaro. De acuerdo a la mitología de la cultura wanka, el nevado Huaytapallana, constituye la 'cárcel de cristal' en la que el dios Wallallo Karwancho, cuarto hijo del dios Apu Kon Tikse Wiracocha Pachayachachi, decidió encerrarse luego de cruentas batallas con el dios Pariakaka¹⁸⁵.

Este acercamiento al mito, generalmente narrado en prosa, demanda una nueva forma de escritura. Y es una de las razones por las que José Gamarra reescribe sus poemas, trasladándolas del verso a la prosa. Pero no se trata de

políticas y armadas que ejecutara su organización fue hecha por Robin Kirk. Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993. Si bien no contamos con un exhaustivo estudio sobre el accionar de la mujer emerretista, habría que considerarse la concepción lírica de José Gamarra, así como una serie de imágenes difundidas en los medios periodísticos en los que se ve "guerrilleras" cumpliendo roles activos y tenaces. En ese sentido la organización guevarista del MRTA, habría superado el "Tabú revolucionario" del cual nos habla Kirk, dejando a un lado el "estilo" impuesto por el Che en el que un guerrillero "era joven, atrevido, intelectual. Listo para el combate, pero a la vez sensible, incluso poético... Pero ¿entrenar a una mujer en el arte de matar? Hasta los revolucionarios tienen tabúes" (pág. 15).

¹⁸⁴ vv. 39 y 40 de "A Melby".

¹⁸⁵ Las fuentes donde se pueden encontrar referencias sobre el dios Wallallo Carhuancaho son: Guamán Poma de Ayala, Inca Garcilaso de la Vega y Pedro Cieza de León y en especial en Francisco de Ávila Ritos y Tradiciones de Huarochiri del siglo XVI. Gerald Taylor. Lima: IEP Ediciones, 1987. Modernamente quien ha recreado la teogonía wanka es el escritor Carlos Villanes Cairo en su obra Los dioses tutelares de los wankas, 1978. Madrid: Miraguano, 1992

una mirada pasadista, sino de forjar con los mitos existentes uno nuevo, se trata de concebir y aleccionar sobre la utopía que se venía imaginando en los campos, literalmente, de la lucha armada.

Gamarra teniendo en consideración la naturaleza oral del mito, se vuelca a la prosa, así como al verso corto; que, ya lo dijimos, es otro rasgo de la última etapa de su poesía. Procura imprimir a su poesía la fluidez que es connatural en la prosa. En su primer poema en prosa “Estancias de la ausencia”, la fuerte carga coloquial y narrativa con la que se inicia –“Vuelvo a caminar con los ojos anegados por tu recuerdo”– se ve subsumida por la descripción lírica de las siguientes frases, oraciones y párrafos, en los que la subjetividad del poeta estará por encima de los hechos “narrados”. Aunque, en realidad no hay hechos que se narren de ahí que se trate de un poema pictórico, descrito por Utrera Torremocha como aquel texto en prosa que “asume su naturaleza poética gracias a la visión subjetiva con que se observa la realidad”¹⁸⁶. En “Estancias de la ausencia” se anteponen los ‘recuerdos’ propios de la subjetividad del yo lírico, sobre la realidad “narrada”: la separación de la amada. No se privilegian los acontecimientos biográficos ni narrativos sino el conjunto de emociones que dichos acontecimientos suscitaron en el poeta. Siguiendo la propuesta de Lotman sobre los niveles primario y secundario del lenguaje; siendo la prosa un uso primario y natural del lenguaje frente al verso, que es un lenguaje mucho más elaborado y complejo, un lenguaje artístico. Utrera Torremocha, tomando en cuenta que prosa literaria no es lo mismo que lenguaje coloquial no artístico, explica que la intencionalidad de la literatura

¹⁸⁶ María Victoria Utrera Torremocha. Teoría del poema en prosa. (España: Universidad de Sevilla, 1999.) nos ofrece un valioso estudio sobre éste género híbrido que, según la autora, alcanza su “status de modalidad genérica” con Charles Baudelaire, en el siglo XIX, en Europa, y con Rubén Darío en Hispanoamérica.

moderna europea impulsada en el siglo XIX, por retornar a ese lenguaje imitativo primario y prosaico es la de “reaccionar contra el convencionalismo de la tradición literaria anterior”, convencionalismo entendido como lo artificioso, de ahí que en oposición a ello se procuró la naturalidad y sencillez expresiva. Ello explicaría el nivel alcanzado, en el siglo XIX (tiempo en el que el gusto crítico y la teoría atribuían valor literario a aquellas obras que más se semejaban con la realidad no artística), por la novela que formalmente es un texto en prosa; en prosa artística que de acuerdo a Lotman (citado por Utrera Torremocha) “surgió sobre el fondo de un determinado sistema poético como su negación”. Utrera añadirá que “el poema en prosa comparte ese mismo origen”¹⁸⁷. De ahí que el poema en prosa no deje de ser esencialmente subjetivo y adquiera los valores de naturalidad y autenticidad artística que le otorga la prosa artística.

La reflexión anterior nos lleva a afirmar que José Gamarra Ramos, al rehacer su poesía en verso, empleando la prosa como nuevo sustrato formal, no se traiciona como poeta, no traiciona su relación conyugal con su amada poesía, sino por el contrario subvierte el modo prosaico del lenguaje y le infunde, a éste, un valor lírico. Lirismo que se hace evidente en la musicalidad y ritmo que adquieren sus poemas en prosa. Podríamos decir que el ritmo versal anula el ritmo prosístico¹⁸⁸. Por ello el uso de oraciones y frases cortas, así como la repetición de ciertos vocablos como la ‘y’ conjuntiva que permite crear en el tercer párrafo de “Estancias de la ausencia”, la figura retórica del polisíndeton:

¹⁸⁷ op.cit. pág. 19.

¹⁸⁸ Basándonos en la diferencia que establece Utrera Torremocha entre la propuesta poética mallarmiana y la baudelairiana, diríamos que José Gamarra se acerca más a la primera, pues su poema en prosa “se fundamenta en la idea mallarmiana del ritmo y la música como bases de toda escritura poética.” A diferencia de Baudelaire, para quien el poema en prosa posee una estructura rítmica libre y separada de la regularidad del verso.” No obstante habría que advertir aquello que Utrera dice del fin de “La prosa musical simbolista terminará cediendo el paso al verso libre”. En el caso de José Gamarra el proceso de escritura poética es en forma inversa; pues del verso libre llega al poema en prosa.

“Amada, mira cómo se enciende tu nombre en mis labios y cómo una azucena a tu escena de senos inaugurados y cómo se convierte en río dulce tus palabras y cómo la brisa juega en tu corazón”. El mismo proceder musical lo apreciamos mediante la conjugación en segunda persona de modo imperativo del verbo venir (‘ven’) al inicio de los dos últimos párrafos del poema, así como por el numeroso uso de gerundios y adverbios terminados en el sufijo mente. Vale decir que su opción por la poesía en prosa no fue sólo un ejercicio experimental y lúdico, como si lo fue su experiencia con la poesía visual. Creemos que fue su compromiso con la poesía aquello que lo impulsó a buscar en los modelos, modos y géneros convencionales, aunque parezca contradictorio, nuevos canales de expresión, para hacer su poesía más comprensible, efectiva y popular; sin que ello signifique dejar de ser rigurosamente líricos. Búsqueda que quedó trunca, como trunca e infructuosa resultó su aspiración de libertad. Lirismo que constituye el fundamento de la vida del poeta, como lo fue su adhesión al grupo poético “Para Cantar o Morir”. En tal sentido es importante notar el como en esta tercera y última etapa su adeudo con la poesía, de la que nos habla en Gracias Poesía, y con su pueblo inundaba todas las esferas de la vida del vate¹⁸⁹.

¹⁸⁹ En 1985, el profesor Raúl Vila, desarrolló el curso de Evaluación Educativa. Y como parte del proceso de heteroevaluación discente- docente pidió a los alumnos evalúen su desempeño durante aquel año académico. José Gamarra, alumno suyo, no sólo se limitó a calificar cuantitativamente la labor de su profesor, sino que aprovechó la ocasión para redactar un texto totalmente híbrido:

Inicio de una crónica final

Al profesor Raúl Vila A.

“El pueblo está desolado, las chozas están ensangrentadas, las calles se visten de rojo”.

a. Prólogo.- Pequeña es la tarde, por ella gotean lágrimas y aún no me animo a evaluar, razones, asistí pocas veces a sus clases; pero lo cierto es cada vez que oía sus clases estaba motivado.

Uno siempre para pensando en otra cosa cuando escucha clase (con usted no sucedió eso y sí pasó fue en grado mínimo)

Pocas veces en la Universidad escuchaba clases con atención, todos los profesores siempre redundaban en lo mismo (clases vacías, contenidos obsoletos; la política como tabú, miedo, etc. Salvo algunas excepciones)

Su última clase estuvo cargada y plagada de aciertos, así se debe actuar siempre, con aplomo y con la fuerza que proyecta el decir la verdad.

Un detalle a advertir entre sus dos poemas en prosa, es la extensión de ambas.

“Estancias de la ausencia” tiene siete párrafos y fue escrita los últimos meses de 1985, para aparecer publicado en enero de 1986; mientras que el poema en prosa no titulado tiene sólo un párrafo y fue escrito y publicado en 1987. La tendencia a la brevedad es evidente. Lo cual ya se advertía en algunos poemas en verso de Lagarto de Humo¹⁹⁰, que, de alguna manera, madura en Gracias Poesía¹⁹¹, y se afianza a partir de “Transitando tu piel”. La excepción es el poema “A Melby”, pero la brevedad domina esta tercera etapa.

Salvo el poema “Transitando tu piel”, que cuenta con ocho estrofas numeradas, los otros poemas tienen sólo una estrofa. Y están contruidos con versos de arte menor, mayormente entre trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos y heptasílabos.

Los trisílabos, como lo rastrean Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, se vieron revitalizados, en la poesía española, en el “neopopularismo de los

b. Tréboles políticos.- Ubico los ojos de los barrancos, leo la voz de los árboles y el pueblo vibra en mi piel. Sé que pase lo que pase siempre estaré al lado de los desposeídos, iré a cumplir [un] rol a los lugares donde bullan los sectores oprimidos.

c. Lingote macizo.- A la izquierda o a la derecha del poder, el pueblo será la base y la cúpula de mando, en esta medida creo que usted está aportando bastante al cambio del sistema y es mi deseo que siga por esa senda.

Aspecto final

Hace buenas clases

Mucha motivación

Un acápite

No sea muy informal

Atentamente,

JOSÉ GAMARRA RAMOS

Reproducimos este instrumento de evaluación cualitativa que nos proporcionó el mismo Profesor Raúl Vila, toda vez que constituye un ejemplo más de la concepción que tenía José Gamarra de la poesía como arma discursiva, y del como la poesía era parte vital para su existencia. Asimismo por su explícito compromiso con el sector menos favorecido por los sistemas políticos y económicos adoptados por los distintos gobiernos de turno.

¹⁹⁰ “Presencia roja” tiene 12 versos, “Combate por las flores”, “Lágrimas ancestrales” y “Ternura inconclusa” tienen 14 versos cada una.

¹⁹¹ Ninguno de los diez poemas alcanza los quince versos y sólo “Septomio” llega a catorce versos, los demás se mantienen entres diez o menos. De otro lado la extensión de los mismos versos, aunque estos sean libres o visuales en el caso de “Cuadro” y “Recuadro”, es extensa si la comparamos con “Transitando tu piel”, donde ningún verso traspasa el límite de las ocho sílabas métricas.

años veinte... recuperando el encanto de su levedad”¹⁹² en autores como Lorca, Alberti, Jorge Guillen, y hasta en Vallejo y Carlos Germán Belli. Del tetrasílabo y pentasílabo los mencionados autores subrayan el uso frecuente que se ha hecho de ellos en dichos populares, refranes y juegos verbales. Estos tres tipos de verso se caracterizan por su plasticidad en la construcción de distintas composiciones y se les atribuye como su principal función la de quebrar versos de mayor extensión. Otro de los versos vinculados a la poesía popular moderna es el heptasílabo, su redescubrimiento, por encima del octosílabo se ha dado sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Sobre el más extenso de los versos de arte menor, el octosílabo, los teóricos españoles, mencionados líneas arriba, aluden “al apartamiento del metro octosílabo como verso demasiado gastado y popular”¹⁹³ en los albores del siglo XX. En la octava estrofa numerada del poema “Transitado tu piel”¹⁹⁴ podemos apreciar la preferencia, que tiene el poeta, por los versos arriba mencionados. Ello es un explícito ejemplo del propósito de acercarse a la poesía popular moderna, aprovechando las cualidades musicales y nemotécnicas, que los versos cortos ofrecen. Podríamos decir que se abrevia la extensión del verso y del poema mismo pero no su sentido y profundidad simbólica. Nótese en la estrofa señalada las tres imágenes proyectadas: El cielo en acción de lucha (El cielo/ es una banderola/ que protesta”), los cerros movilizados (los cerros/ se movilizan/ y no hay paz/ y no hay paz”), y las letras reclamantes (“pásame las letras/ de la huelga.”).

¹⁹² Varela Merino, Elena; Moíno Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo. Manual de Métrica Española. Madrid: Castalia Universidad, 2005. pág. 120.

¹⁹³ op. cit. pág. 150.

¹⁹⁴ El poema consta de ocho poemas numerados (con romanos) con un total de 61 versos; en el estilo narrativo-coloquial, el yo poético nos “narra” las vicisitudes que tiene que sortear su “amor indocumentado” ante la severa vigilancia policial.

Los dos elementos naturales y concretos, 'cielo' y 'cerro' encarnan sujetos que se identifican y colaboran con las causas reivindicatorias, y por lo tanto ejecutan acciones de 'protesta' y 'movilización'. Pero estas acciones que podríamos calificar como naturales o procedentes del ámbito rural, fracasan y crean, contrariamente, un clima doblemente hostil. Por lo que los dos sujetos poéticos (tu y yo) se ven alentados a comprometerse con la prédica política que busca el reestablecimiento del orden y la paz. Y se reafirman en su condición de letrados. No obstante, esta vez se afirman en el carácter oral de su discurso. En tal sentido resulta coherente el uso de versos breves cercanos a la oralidad a lo popular y a lo colectivo. Pero no podemos perder de vista el objeto que solicita el yo poético para involucrarse en la lucha política: 'letra'. La cual es altamente formalizada, conocida y utilizada por su interlocutor. Se trata de una 'letra' artificiosa, no natural. Estaríamos hablando, de algún modo, del triunfo de lo cultural sobre lo natural, de lo urbano sobre lo rural, aunque lo último encerraría un prejuicio nuestro, atribuyendo un uso formalizado del lenguaje sólo a las ciudades, lo cual no es cierto, y más aún si de oralidad se trata. No obstante, metodológicamente, el poeta nos estaría sugiriendo, como lo aprendiera a través de su participación en el Movimiento Poético Amaro, una lucha que va de las ciudades en dirección al campo.

Podríamos argüir que las razones políticas de preferir el verso corto se debe a una propuesta metodológica para acercarse, a través de la expresión popular moderna, a los bastos sectores sociales subalternos (nótense los dos últimos versos que apela a una expresión oral propiamente urbana), principalmente del ámbito rural¹⁹⁵; de ahí que, al parecer, descarte y rechace usar el ceremonioso

¹⁹⁵ Biondy y Zapata (op. cit.) al comentar el carácter oral del discurso senderista señalan la efectividad persuasiva que adquiere pues se adecua a la "mentalidad oral" de una parte de la población peruana. Y si

verso de arte mayor; pero el poema “A Melby” negaría cualquier aseveración semejante, sobre todo lo último.

Creemos que las razones son más complejas, y una de ellas tiene que ver con una nueva lectura de la obra de Javier Heraud. Lectura que hacía el poeta, así como buena parte de la elite letrada del Valle del Mantaro, y el Perú en general¹⁹⁶ en los años setenta y ochenta. Un caso particular y muy importante es el de la poetiza Carolina Ocampo, quien también venía por ese entonces construyendo un conjunto de poemas estructurados por estrofas y versos cortos. Sus dos libros publicados dan cuenta de ello. En el poemario Amarte es parte mía, leemos los siguientes versos: “No temo a la muerte/ – esto es mentira –// Me gustan las palomas/ los árboles, los niños/ el agua/ la esperanza.”¹⁹⁷; de notorio sustrato heraudiano¹⁹⁸. En el caso de José Gamarra, su acercamiento a algunos temas y formas heraudianos como el de la ‘esperanza’ se da mucho antes que publique su primer poemario; pero será a partir de la publicación de Lagarto de humo, que su poesía tenderá a la brevedad, lo cual nos hace entrever un puente entre ambos poetas; que como

se tiene cuidado, como lo tuvieron los discursos senderistas, en su “Formulación y ciframiento, este discurso cumple una función adicional: el receptor no es únicamente receptor, sino que se convierte en codificador del discurso a través de la violencia revolucionaria” (pág. 146). Una razón más del por que José Gamarra se habría volcado al verso breve y popular.

¹⁹⁶ Tómese en cuenta el primer número del suplemento cultural El Caballo Rojo 1.1. Lima del 18 de mayo de 1980. Dedicado íntegramente a la vida y obra de Javier Heraud. La publicación que hiciera Manuel Baquerizo Baldeón del “texto poético” inédito de Javier Heraud, “Oda a Pablo Neruda”, en el segundo número de la revista Kamaq Maki 2.1. 1988. El mismo año el semanario Cambio publicó un suplemento especial sobre la vida y obra de Javier Heraud, en la edición del 12 de mayo de 1988 por los 25 años de su muerte. A estos actos de rememoración se sumaron otros medios como La República, que a través de su sección dominical “El techo de la ballena”, del 15 de mayo de 1998, publicó el suplemento especial bajo el título general: “Un relámpago maravilloso llamado Javier Heraud”. Suficientes referencias para aseverar que después de Vallejo el poeta más admirado, por su virtuosismo poético y compromiso político fue, en los ochenta, Javier Heraud.

¹⁹⁷ Ocampo, Carolina. Amarte es parte mía. Lima. Ediciones Capulí, 1986. pág. 17. El libro reúne dos poemarios: “América” y “Amarte es parte mía”, que da título al libro. En el primero, dedicado a Sybila Arredondo, la esposa de José María Arguedas por esos años arrestada y encarcelada por sus vínculos con Sendero Luminoso, encontramos poemas breves reunidos en siete subtítulos que tiene el poemario. El poema citado se encuentra en “La paloma de la paz esta en guerra” que contiene un total de 17 poemas.

¹⁹⁸ En el poema “Yo no me río de la muerte” del poemario El viaje (Lima: Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1961) se leen los siguientes versos: “Yo nunca me río/ de la muerte./ Simplemente/ sucede que/ no tengo/ miedo/ de/ morir/ entre/ pájaros y arboles”.

veremos tendrá motivaciones ideológicas parecidas pero contextos sociopolíticos y económicos diferentes¹⁹⁹.

Huellas del militante

Luego de haberse publicado Gracias Poesía, la poesía de José Gamarra no va ser tan abundante como en su segunda etapa, pues sólo publicará siete poemas entre 1985 y 1988; dos en 1986, dos en 1987, y dos poemas brevísimos en 1988. Denunciando su desaparición se publicó un poema hasta entonces inédito, “Momento”, dentro de una breve plaquette literaria que fue presentada durante la realización del I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos, en junio de 1990. Año que marcó el inicio de la reedición de algunos de sus poemas que ya va más de dos décadas²⁰⁰.

¹⁹⁹ Es preciso reconocer aquella intuición que tuvieron Chavarría y Rosas, al señalar que luego de la ruptura con Hora Zero, el grupo “Para Cantar o Morir” regresó a “la fuente primigenia: el oleaje político, ideológico y cultural que produjo la Revolución Cubana con su triunfo en 1959. La juventud que recibió esta nueva luz, Javier Heraud, Edgardo Tello, Antonio Cisneros, Marco Martos, por citar algunos, identificó literatura, poesía, con liberación.” (pág. 36). Aunque entre las influencias atribuidas a José Gamarra no establezcan relaciones intertextuales con la poesía de Edgardo Tello (Como si lo hacen con Neruda, Eguren, Vallejo, Romualdo, Luis Nieto, Javier Heraud, Algemiro Pérez, Enrique Verástegui y Jorge Pimentel), resulta interesante comprobar la similitud formal de “Transitando tu piel” con Las puertas de la esperanza (Lima: Arteidea Editores, 1999), el único poemario de Edgardo Tello que fue publicado en 1970 por el Grupo Literario Cirle; grupo que tuvo como Coordinador general del Cuaderno Cirle de poesía a Ricardo González Vigil, revista publicada también en 1970. Similitud en la numeración (en romanos) de los poemas y/o estrofas según sea el caso; la brevedad de las estrofas y el uso dominante de versos de arte menor. Además de la presencia de la musa inspiradora del guerrillero: “Una mujer/ apagará la luz del cuarto/ para recibir al que ha llegado// Pasando la noche/ en tu serena piel/ unas manos/ aprenderán nuevamente tu ternura// Al empezar la nueva vida/ la paz será con nosotros// y de un beso/ morirá la ausencia” (Poema XIX)

²⁰⁰ Cronológicamente la reedición de los poemas de José Gamarra son: En la plaqueta poética Muerte, no tienes permiso. Poemas de amor y lucha, op. cit. volverán a aparecer “¿hasta cuándo?”, “Próximo despertar”, “Todos los colores” (que incorporará en su estructura al poema “Importancia”) y “Poesía”. Éste último poema será publicado en el opúsculo ¡Jamás acallarán a los poetas y a la poesía! Trujillo: Grupo literario Antarquí, revista Zahorí, Semanario Cambio, 1990. El mismo año y a pocos días de realizado el I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos, aparecerán en el semanario Cambio 121, Lima, 28 de junio de 1990. versos de los poemas: “Momento” y “Entorno a la masacre”. “Próximo despertar” formará parte de la antología elaborada por Sergio Castillo, César Gamarra, Rosa Iñigo Nicolás Matayoshi y Carolina Ocampo, titulada Nosotros, los amigos y los ausentes (poesía de Junín). Huancayo: GEMA, 1991. “Soledad de frutas y de hombres” será publicado en Lírida. Revista de literatura 1.1. Jauja, 1992. Revista dirigida por el poeta Ovidio Salinas Landa. “Unomio”, “Binomio”, “Trinomio” y “Senomio” serán publicados en la revista literaria Cascadas 7. Huancayo: [Ramada del Búho Editores], octubre de 1997. “Lagarto de humo” fue reproducido en las antologías elaboradas por Cirilo López Salvatierra Literatura y fin de siglo en Huancayo. (Huancayo: Ramada del Búho Editores,

Debemos de tener en cuenta que los dos poemarios, y toda la poesía de José Gamarra Ramos no tuvieron una circulación clandestina. Si bien fueron de un reducido tiraje, característico de las producciones poéticas y literarias en general de los años ochenta en gran parte del Perú, incluida la producción literaria en Lima que llegó a cifras pico de trescientos o quinientos ejemplares. El hecho de su no clandestinidad debe de complementarse con el no uso, por parte de José Gamarra, de un seudónimo que encubra su identidad como autor.

Los poemas de José Gamarra a diferencia del poemario Tiempos de Guerra²⁰¹, poemario muy difundido por Sendero Luminoso, no contaron con tanta publicidad en su difusión, sin embargo y pese a ello tuvieron un alcance geográfico inusitado rompiendo la barrera regional, pues llegaron a ser publicadas y difundidas en Trujillo y Lima. Hacemos esta acotación final toda vez que, como lo dijimos en la biografía del autor, en el Informe Final de la Comisión de la Verdad se habla de la militancia político-guerrillera de José Gamarra en las filas del MRTA. En tal sentido, también pueden leerse los poemas de José Gamarra como el aporte individual, desde la voz de un

[2000]); e Isabel Córdova Rosas Literatura de Junín Mitología Andina, Literatura Oral, Narrativa, Poesía, Ensayo, Teatro. (Huancayo: Editorial ISASA, 2000). Casi la totalidad de la producción poética de José Gamarra fue publicado en Orihuela, Patricia y Yangali, Jorge. Poesía Nuestra. Literatura del Valle del Mantaro. Décadas Ochenta y Noventa. Tomo I. Huancayo: Grupo Monovalente de Proyección Social Docentes del Nuevo Milenio, Facultad de Pedagogía y Humanidades de la Universidad Nacional del Centro del Perú, 2005. Cabe anotarse que la mayor parte de los poemas publicados en Poesía nuestra constituyen la versión recogida por Chavarría Muñoz, Alberto y Rosas Domínguez, Javier en “La poética de José Gamarra Ramos”. Ensayo de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1998. En dicha antología se incurrió en el error de atribuir versos del horazeriano César Gamarra Ramos correspondientes a su poemario De qué se muere ([Huancayo]: Colección candelabro, 1986); como propios de José Gamarra Ramos. Error, debido a la aparición de dichos versos en el periódico Ahora 5 (Lima: 1987), que consigna como autor de las mismas a un tal C. G.

²⁰¹ Poemario que ha sido estudiado por Víctor Vich en el primer capítulo, “Tiempos de Guerra: aproximaciones a la poética senderista”, de El Caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo. (op. cit. págs. 13-35). Vich dice del poemario: “es un poemario clandestino que circuló durante los años más crudos de la guerra sucia en el Perú. Se trata de una particular colección de poemas destinados a divulgar la necesidad de la lucha armada y de un cambio radicalmente revolucionario en la estructura del país [...] La edición debió ser de papel periódico y muy barata”. Sobre la autoría del poemario Vich, determina que bajo el pseudónimo de Rosa Murinache, autora del “Prólogo” del poemario se encuentra la voz Otra de Abimael Guzmán, líder del Partido Comunista Sendero Luminoso.

militante, en la lucha contra el sistema hegemónico; término que bien puede abarcar los dos intereses de José Gamarra, que no necesariamente deben ser visto como contrapuestos, aunque también, sino más bien complementándose el uno con el otro, el sistema literario y el sistema sociopolítico y económico, empleando el primero para enfrentare al segundo. En esta línea militante resultan sustantivas tres marcas paratextuales, entre muchas otras, que no debemos obviar. En primer lugar el rostro que aparece en la carátula de Lagarto de humo; en segundo el epígrafe que se consigna en este poemario; y en tercer lugar el caligrama, “gracias poesía”, formado con el título del poemario.

Lo primero que “leemos” cuando nos acercamos al poemario Lagarto de Humo, es el imponente rostro central que aparece en la carátula, cual montaña franqueada por un paisaje cordillerano y una población rural andina, de cuyas barbas fluyen ríos en los que se bañan las musas del poeta. E inmediatamente nos interrogamos si ¿El ilustrador, Eduardo Moisés, ha atribuido un rostro humano y anónimo al poderoso Huaytapallana? ¿De quién es el rostro barbudo? ¿Se trata de un anónimo labriego? Rostro que quedaría en el anonimato sino se tiene un conocimiento de las luchas campesinas en los setenta en el sur peruano; pues el rostro que da la bienvenida al lector para que pueda leer de todo aquello que sus aguas han inspirado, a través de las musas, en la pluma del poeta es la de un mando muy importante, encumbrado durante los primeros años de la lucha armada iniciada por Sendero Luminoso en 1980: es el rostro de Julio César Mezzich Eyzaguirre. Que, por cierto, sospechosamente no es resaltada su imagen ni es inculpado por los crímenes que se le atribuyeron en los violentos años ochenta, en el Informe final de la

Comisión de la Verdad, pese su importante rol político y militar dentro de la organización senderista.

Las facciones de Julio César Mezzich, eran, después de cuatro años de propaganda senderista al interior de las universidades, reconocibles por buena parte de los estudiantes y profesores; como identificable era su origen “guerrillero”²⁰² e identificación con los campesinos. Rostro que de alguna manera explica la profusión del léxico vinculado al color rojo en las páginas de Lagarto de humo; y podría leerse como un intento político de evidenciar su comprensible, para la época, simpatía por el accionar senderista, pero no del senderismo en general, sino con aquel que tiene un pasado y proyección “guerrillera”; por tanto muy cercano a su militancia política, de José Gamarra, en partidos políticos estudiantiles simpatizantes del ideario del autodenominado partido guevarista y “guerrillero” MRTA. En tal sentido es comprensible y coherente, la elección de los versos de otro “guerrillero”²⁰³, pero esta vez

²⁰² La información periodística de la época daba cuenta de la importancia de Julio César Mezzich, a tal punto que se le consideraba el número dos de la cúpula senderista; y llamado a suceder, a Abimael Guzmán, en la dirección de Sendero Luminoso luego de la captura del siglo. Periodismo que a su vez lo identificaba como el único “guerrillero” de Sendero Luminoso. Léase, por ejemplo, el Diario Hoy del 19 de Septiembre de 1992. En la revista Quehacer 30 (Lima, julio-agosto de 1984); la leyenda que acompaña la foto de Mezzich, vestido con sus típicos sombrero y poncho campesinos lo califica de “Comandante cero” de Sendero Luminoso.

El rostro de Mezzich; en la foto que circuló en los medios periodísticos escritos, en 1988, aparece junto a los principales mandos (“Delincuentes”) políticos y militares de Sendero Luminoso (Abimael Guzmán Reynoso, Osman Morote Barrionuevo, y Santiago Castillo Cavero) y del MRTA (Víctor Polay Campos y Néstor Cerpa Cartolini), por quienes se ofrecían cuantiosas recompensas; se le ha quitado, a Mezzich, el aura campesino con el que inspiraba cierta identificación por parte de un grupo de ciudadanos peruanos. No tiene ni el sombrero, ni el poncho y viste, más bien, camisa y casaca. Un notable trabajo de inteligencia.

Lo contrario ocurrió en las fotos difundidas en los primeros cinco años del ochenta. Por ejemplo, en la revista Oiga 71. (Quinta Etapa, del lunes 5 de abril de 1982), se reproducen las fotos que fueron parte de un reportaje propalado por La Crónica a mediados de los 70, luego que Mezzich dirigiera la toma de tierras en Andahuaylas en 1974. En una de las imágenes aparece, de perfil, sentado a la cabecera de la mesa con otros dirigentes campesinos. En la leyenda de la foto propalada por Oiga se lee: “Mezich se ha asimilado al modo de vivir de los campesinos” y en el contenido del artículo se destacan los siguientes rasgos: “de mediana estatura, blanco, de ojos azules y cabellera rubia, nació en Lima”. Rasgos que se confrontan con lo que de él se nos ofrece en 1988: “cara larga, narizón, aspecto sucio”. Sin lugar a dudas Mezzich, fue uno de los tres íconos que tuvo Sendero Luminoso. Los otros dos fueron Edith Lagos y, por supuesto, Abimael Guzmán.

²⁰³ Edgar O’hara en el prólogo titulado “El mar vuelve a las cumbres”; de Heraud, Javier. Estación reunida (Lima: Editora Mesa Redonda. 2008) nos recuerda que fue durante el gobierno del General

poeta, Javier Heraud, como epígrafe de su primer poemario: “Sólo soy/ un hombre triste/ que agota sus palabras”²⁰⁴. Al amparo, cual totems, del rostro y voz de los dos “guerrilleros”, simbolizados en ambos paratextos, carátula y epígrafe, se fundan los dos espacios vitales de José Gamarra Ramos: militancia y poesía.

José Gamarra, al consignar en sus primeras páginas el “Epílogo” con el que cierra el poemario heraudiano, no sólo debe entenderse como un merecido homenaje a quien a sido considerado unánimemente por poetas y críticos como la máxima figura de la llamada poesía comprometida de la segunda mitad del siglo XX, sino también como la reactualización y puesta en vigencia de esta poética. El epígrafe, en ese sentido, cumple una función de visagra y reapertura las agotadas palabras del poeta guerrillero; y el conjunto de los poemas de Lagarto de humo, revitalizan, a la luz del creciente alcance de las luchas sociales, la voz profética de Heraud. José Gamarra toma el testimonio de manos de su mentor simbólico y continúa la carrera que en ese entonces, 1984, se avisoraba históricamente victoriosa.

Pero el casi total abandono del léxico asociado al color rojo²⁰⁵, – color identificable con el discurso y propaganda senderista²⁰⁶ – en sus poemas

Velasco, que “la persona de Javier Heraud que empezó a prevalecer fue la del combatiente, echando de la mano de la fórmula del poeta guerrillero.” (pág. 14)

²⁰⁴ Los versos corresponde al último poema, “Epílogo”, del poemario El Viaje. Lima. Ediciones Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1961. Sebastián Salazar Bondy, en las palabras de presentación (“Primera y última noticia de Javier Heraud”) de la producción poética y epistolar de Javier Heraud. Poesías completas y cartas. (Lima: Ediciones Peisa, 1976), alude justamente al último poema del poemario que Heraud presentará al concurso literario trujillano, y compartiera el primer lugar con otro notable poeta, César Calvo: El viaje; interpretando la obra, y con ella el “Epílogo”, como la “Confesión desgarradora, limpia de todo ornamento, desnuda como una luz sustancial, los poemas de esta serie aludían reiteradamente a la muerte, llamándola y conjurándola[...] El último poema, Epílogo, de su segundo libro anunciaba su decisión [...] Agotadas sus palabras le quedaba la vida” (pág. 8) Vida que fue abaleada el 15 de mayo de 1963, a los 21 años de edad, en medio del río Madre de Dios.

²⁰⁵ Desde la publicación de Lagarto de humo, en abril de 1984, hasta su último poema publicado en 1990; Gamarra sólo escribe un verso en los que está presente el color rojo: el noveno verso del poema “Novemio” leemos: “los rojos puños del triunfo”, en 1985. Verso que se reiterará y formará parte de la quinta estrofa del poema en prosa “Estancias de la ausencia”, en 1986.

posteriores a Lagarto de humo, y en especial en su segundo poemario, Gracias Poesía; nos invitó a buscar en otros paratextos, las huellas explícitas de su militancia política partidaria, como sí lo pudimos encontrar en Lagarto de Humo. Pues, como leemos en el quinto verso del poema “Binomio” José Gamarra era cociente de haber empobrecido su poesía, pues “Buscando consignas llegaba al panfleto”. La codiciada huella la encontramos en la portada de Gracias Poesía, donde figura el imaginado e inexistente sello editorial “Ediciones trébol y retama” al pie del siguiente caligrama:

gracias	poesía
racias	poesí
acias	poes
cias	poe
ias	po
as	po
s	p

Caligrama que demanda una lectura de abajo hacia arriba, para comprender su sentido, y “ver” la figura que se forma con las letras del título del poemario; y ante nosotros se evidencia la figura de una uve (V); la uve de la victoria (Venceremos)²⁰⁷, con la que fueron pintadas muchas paredes de las viviendas

²⁰⁶ Los del MRTA eran identificados con el apelativo de “Negros”, debido al color de sus pintas. Véase por ejemplo, el artículo preparado por los reporteros de la revista Caretas, entre ellos el periodista Israel Galván, quien, en 1989, logra ingresar a la Facultad de Pedagogía y Humanidades de la Universidad Nacional del Centro del Perú, para entrevistarse con uno de los mandos de Sendero Luminoso, e indagar sobre al enfrentamiento armado entre los miembros de SL y el MRTA. Artículo que más allá de la entrevista describe parte de los ambientes del campus universitario, en cuyas paredes se leían lemas de uno u otro grupo; uno de ellos decía: “pintar de negro las paredes es la consigna”. Concluimos que para 1989 dicha organización ya había asumido el color negro como uno de sus rasgos de identidad colectiva. “Huancayo Punto estratégico. El Centro de una fuerte pugna entre Sendero y el MRTA” Caretas 1042 Lima: 30 de enero de 1989”.

²⁰⁷ La exclamación: “Venceremos”, surgió en aquella oportunidad en la que Fidel Castro se dirigiera a sus huestes guerrilleras, en Sierra Maestra arengándoles: “Patria o Muerte”, recibiendo como respuesta y respaldo a sus propósitos, el sonoro “Venceremos”. Expresión sonora, que luego, empleando los dedos medio e índice fuera utilizado, por diferentes personalidades, como símbolo visual (V), cuyo significado se asocia a una acción beligerantemente victoriosa o de resistencia. En el Perú, la agrupación política guerrillera, que primero utilizó dicho vocablo y que fundara el Mayor Fernández Salvatecci, fue el “MR 3 Venceremos” (Movimiento Revolucionario 3 Venceremos). El empleo del “3” fue en recuerdo y homenaje al día que la Fuerza Armada tomó el poder en octubre del 69. El MRTA conservó los dos primeros vocablos y sustituyó el número “3”, que alude a un suceso militar específico, por un hecho histórico revolucionario de mayor importancia en el ideario peruano: la rebelión de Túpac Amaru.

y edificios públicos. La uve forjada por José Gamarra, aunque no contiene la porra y el fusil emerretista²⁰⁸, tiene el mismo sentido beligerante y subversivo; pues como ya lo dijimos nos exige una lectura desde las bases de la grafía hacia el vértice de la misma; donde finalmente, esa masa amorfa de fonemas aparentemente inconexos adquieren significación y sentido.

Y si quisiéramos leer el caligrama como un acto de escritura, a mano, de la “uve” que va de izquierda a derecha; encontramos que mientras la gratitud, por sí sola, se disuelve en la pérdida progresiva de sus elementos constituyentes, la ‘poesía’ asciende hasta adquirir su plenitud, restituyéndole el sentido al acto de gratitud. Si bien puede hacerse una lectura convencional del “poema”, de izquierda a derecha, y se descubriese que los dos vocablos/versos se van diluyendo hasta reducirse a su mínima expresión fonética; no creemos que haya sido el sentido, a la luz del poemario como totalidad, que se haya trazado el poeta. En todo caso es sugerente pensar que del lenguaje con sentido y significado armónico, en su superficie, sólo queden, en el fondo, dos consonantes inconexas y sin más significado que aquel que le da su sonido gutural, develándonos así nuestra esencial animalidad.

Personaje histórico y simbólico que fue exaltado durante el tiempo que duró el Gobierno Militar. Resulta curioso, por decir lo menos, que dicho símbolo haya sido empleado por Morales Bermúdez en su pretendida postulación presidencial durante la campaña electoral de 1985. (Véase Oiga 213 del 4 de febrero de 1985).

²⁰⁸ Recuérdese que los slogans de dicha agrupación subversiva eran “Con las masas y las armas venceremos” y Por la causa de lo pobres, patria o muerte, venceremos”. En el primer slogan nótese la asociación vinculante del sonido: ‘masa’ con la maza o porra inca; y escrituralmente con la masa poblacional.

CAPÍTULO 3

UN GESTO POR LA LIBERTAD

Alberto Chavarría y Javier Rosas (1998) sostienen que “La praxis poético-ideológica gamarrista es la de el arte como factor de concientización, el arte como propugnador de libertad humana y social”¹. Postura que fue asumida por muchos escritores que vivieron en las zonas de “emergencia”, en las que tuvieron que tomar partido y comprometer de alguna manera la labor artística o intelectual a favor o en contra de la prouesta de cambio en lo político, lo económico, lo ideológico y lo artístico. En tal sentido el proyecto poético asumido por Gamarra, tanto en Lagarto de humo como en Gracias Poesía, constituye no sólo la búsqueda de una voz propia, como sujeto individual, sino también el encuentro de una voz colectiva.

3.1. Gracias Poesía o hacia el compromiso

El poemario más personal de José Gamarra es Gracias Poesía, tiene como soporte escritural al folleto. Soporte artesanal (mecnografiado en esténcil y policopiado gracias al mimeógrafo) característico de un conjunto de textos poéticos, narrativos, manifiestos y proclamas publicados en la década del ochenta y primeros años del noventa en el Valle del Mantaro. La razón por la

¹ Alberto Chavarría y Javier Rosas en su tercera conclusión del ensayo titulado “La poética de José Gamarra Ramos”. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1998.

que se empleaba dicho soporte tiene que ver con razones tecnológicas y fines prácticos. Un contrapeso entre la necesidad del escritor de expresarse; y la de superar los costos económicos (tanto para el autor como para el lector) que suponía la publicación y difusión de un texto en formato de libro.

Jonathan Culler sostiene: “lo que como lectores nos impele a tratar algo como literatura es, sencillamente, que lo encontramos en un contexto que lo identifica como tal: en un libro de poemas, en un apartado de una revista o en los anaqueles de librerías y bibliotecas”². Por lo tanto, destaquemos que esta sencilla presentación en el formato de folleto – en papel tamaño A5 – no le quita ni resta valor literario al poemario de Gamarra; pues en el contexto de producción y recepción poética de los años 80 y primeros del 90 en el Valle del Mantaro los textos poéticos empleaban dicho soporte.

De otro lado, Culler afirma que “Cuando el texto que tenemos delante se etiqueta como literario, estamos dispuestos a prestar atención a cómo se organizan los sonidos y otros elementos del lenguaje que generalmente nos pasan inadvertidos”³. En tal sentido, desde el título, Gracias Poesía se presenta al lector rotulado y caracterizado como texto literario, lo cual nos permite afirmar su identidad literaria

Sin embargo, su literariedad no sólo se debe al factor contextual, como a lo paratextual, puesto que la literariedad, de acuerdo a Culler, también:

“reside sobre todo en la organización del lenguaje, en una organización particular que lo distingue del lenguaje usado con otros propósitos. La literatura es un lenguaje que trae a primer plano el propio lenguaje; lo rarifica, nos lo lanza a la cara diciendo “¡Mírame! ¡Soy lenguaje!”; para que

² En Culler, Jonathan. Breve introducción a la teoría literaria. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2000. pág. 39.

³ op. cit. pág. 42.

no olvidemos que estamos ante un lenguaje conformado de forma extraña. La poesía, de modo quizá más evidente que los otros géneros, organiza el sonido corriente del lenguaje de forma que lo percibamos”⁴.

De ahí que sí sólo damos un vistazo y hojeamos el poemario donde encuentro que el llamado al lector es inmediato: “Unomio, binomio...” A éste primer llamado de nuestra atención le siguen las presunciones o interrogantes: De seguro son poemas matemáticos, ¿Cómo leer éste poema “Cuadro”? En fin, el lector ya quedó convencido de estar frente a un texto enrarecido y trasgresor o al menos bastante provocativo; a fin de cuentas, ante un texto literario.

Estructura de Gracias Poesía

El poemario contiene 10 poemas debidamente titulados, títulos que aluden al lenguaje matemático:

unomio,
binomio,
trinomio,
 cuadro,
 recuadro,
senomio,
septomio,
octomio,
novemio,
 decadro.

⁴ op. cit. pág. 40.

Ubicados, los títulos del poemario, verticalmente, como lo hemos hecho, son semejantes, no sólo por su terminación silábica, sino también por su cercanía a la jerga matemático-algebraica en el caso de los poemas: primero, segundo, tercero, sexto, séptimo, octavo y noveno. Diferenciándose los poemas cuarto, quinto y décimo cercanos a la geometría. El título del quinto poema es una vuelta de tuerca al conjunto de títulos del poemario, pues la sensación de sucesión ascendente que dan los cuatro primeros poemas. Se ve interrumpida por el prefijo “re” de retorno (¿o un “re” de aceleración?)⁵; para luego, nuevamente presentarnos la sucesión progresiva hasta llegar al décimo poema en el que dicha sucesión polinómica culmina con el encuentro de una forma irregular geométrica, no de geometría plana, sino, de geometría espacial. A partir de los títulos de los poemas diremos que nos encontramos ante una primera insinuación por parte del poeta, de la evolución o desarrollo matemático de su escritura, que potencialmente pasará de un lenguaje algebraico indeterminado a un lenguaje corpóreo geométrico⁶. Recuérdese la leyenda, según la cual, se dice que en un dintel de piedra ubicado en el pórtico de la Academia filosófica de Platón, estaba inscrita la siguiente frase disuasiva: “no entra aquí nadie que no sepa geometría”. Entendiéndose el conocimiento geométrico, de un lado, como la necesaria capacidad para de abstracción; y de otro, como la búsqueda del equilibrio entre fuerzas potencialmente complejas y quizá opuestas entre sí, para corporizar, así, un objeto sólido.

⁵ De acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su vigésimo segunda edición; el prefijo “re” significa repetición y un movimiento hacia atrás; pero también denota intensificación.

⁶ El ansia de potenciación matemática en la poesía, no fue sólo un anhelo de José Gamarra, sino de buena parte de los poetas en el ochenta. Otro claro ejemplo, lo fue el grupo poético cajamarquino, fundado en 1978, “Raíz Cúbica”, integrado por Manuel Ibañez Rosazza, Bethoven Medina Sánchez y Manuel Alcalde Palomino, quienes en aspiraban “...unir nuestras voces. Porque para elevar a la potencia las cifras que simbolizamos, se requiere de cierta regla matemática: la hermandad a dispar y margen de todo” (léase Frasilles Gallardo. “‘Raíz Cúbica’: Esencia de la poesía en Cajamarca”. Crónica Cultural 2. 76. Del 3 de febrero de 1982).

En el siguiente cuadro podemos apreciar el número de estrofas y versos por cada poema de Gracias Poesía.

Títulos	Nº de estrofas	Nº de versos en cada estrofa
Unomio	08	01
Binomio	04	02
Trinomio	04	03
Cuadro	“02”	“04”
Recuadro	02	05
Senomio	02	06
Septomio	02	07
Octomio	02	04
Novemio	01	09
Decadro	01	10

Como se aprecia en el cuadro, existe una relación estrecha entre el sentido matemático del título del poema y el número de versos de las estrofas; salvo en dos poemas: en el octavo poema, “Octomio”, se requiere multiplicar las dos estrofas por los cuatro versos que contiene cada una resultándonos ocho versos en total. El cuarto poema es mucho más complejo, pues constituye un poema, cuya materia verbal no ha respetado los silencios, pausas o separaciones tanto de palabras como de los sintagmas, por ende se han omitido los signos de puntuación, es más los mismos versos han sufrido cortes arbitrarios. Nos llama poderosamente la atención el número de fonemas/letras por los que está compuesto el “Cuadro”: veinte en lo vertical y veinte en lo horizontal.

Realizando un ligero ordenamiento, apoyándonos en la estructura de los poemas que le anteceden así como los que le suceden, los mismos que guardan relación con el título que llevan y entendiendo que el poemario procura ofrecer la idea de secuencialidad ofrecemos la siguiente distribución en estrofas y versos del cuarto poema:

Cuadro

camina rema cruza el viento
 que la lluvia no olvide su origen
 que gotee el amor
 por todos los bordes azules del universo presagiando calma
 que tu voz canora
 semeje retama matutina
 y que en nuestros pechos habite la alegría
 nunca malas fogatas

Los títulos propuestos por José Gamarra constituirían la intención de propiciar un nuevo ordenamiento de la estrofa poética⁷ o por lo menos de incluir su propuesta estrófico-matemática en la tradicionalmente clasificación de combinación de versos o estrofas⁸. Realizando un ejercicio taxonómico tendríamos la siguiente clasificación:

Estrofa de un verso: *unomio*

Estrofa de dos versos: dístico o pareado y *binomio*.

⁷ De criterio más ambicioso, son Chavarría y Rosas, para ellos José Gamarra buscaba “su propio canon literario” pág. 58.

⁸ Para el presente ordenamiento nos hemos valido del artículo titulado “Versificación” Biblioteca de Consulta. Encarta. 2005. Microsoft Corporation.

Estrofa de tres versos: terceto y *trinomio*.

Estrofas de cuatro versos: redondilla, cuarteta, seguidilla, cuaderna vía, cuarteto, serventesio y *cuadro*.

Estrofas de cinco versos: quintilla, quinteto, lira y lira y *recuadro*.

Estrofas de seis versos: sextilla, sexteto, sextina, coplas de pie quebrado y *senomio*.

Estrofa de siete versos: seguidilla y *septomio*.

Estrofas de ocho versos: copla, octava real, estancia y *octomio*.

Estrofa de nueve versos: *novemio*.

Estrofas de diez versos: décima, copla real, décima espinela y *decadro*.

Estrofas de doce versos: La estrofa manriqueña.

Estrofas de número irregular de versos: silva, romance.

La distribución de los versos al interior de las estrofas es otra peculiaridad del poemario, por ejemplo la forma como están dispuestos las estrofas del poema “Unomio” nos recuerdan lo dicho por Eluard, citado por Genette, en el que “Los poemas tienen grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio”⁹.

Te cultivé en los ojos del alba.

Árboles y trinos encendían mis manos.

Galopaba aún por páramos oscuros.

Ciertas voces golpearon mis palabras¹⁰.

Reisz propone que “La “disposición poética” funciona como catalizador: la tendencia a concentrar el mayor volumen de información en la menor superficie

⁹ La cita fue registrada por Susana Reisz en *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986. pág. 60.

¹⁰ vv. 1-4 “Unomio”.

textual”¹¹. Así, en el poema “Recuadro” la disposición de la materia verbal, de los versos se hace sugerente pues una sola palabra como “/crisálidas/” o “/condujeron/” constituyen versos o el verso “/deaguasnoc/” en el que no sólo no existen espacios en blanco entre los términos que lo constituyen sino que la palabra “nocturnales” a perdido sus morfemas complementarios y se a quedado en su sólo lexema pudiendo tratarse de “agua de noche” o “agua noche”.

crisálidas
deaguasnoc
turnalesme
condujeron
ati;poesía¹²

Rafael Angullo en una entrevista que le realizarán menciona “De la misma manera que el periodismo nos llevaría a la máxima información sobre los signos del tiempo y a su mínima penetración, el poema lleva a la mínima información y a la máxima penetración en estos signos”¹³. A partir de este postulado el último verso del poema “Decadro”: que dice “/Amor y poesía: Empezó la lucha/” encierra un sinnúmero de penetrantes significados, por ejemplificar una posible aproximación diré: Amor y Poesía constituyen dos nombres propios por la presencia de las mayúsculas, la “y” los enlaza y fusiona, los dos puntos devendrían en pautar el resultado de esta fusión: el inicio de una lucha entre escritura y poeta, entre sentimiento y palabra.

¹¹ op. cit. pág. 70.

¹² vv. 1-5 “Recuadro”.

¹³ Véase Michael Pfeiffer. “Entrevista con Rafael Angullo”. *El destino de la literatura*. Barcelona: El acantilado, 1999. págs. 15-36.

Sustrato discursivo de Gracias Poesía

El sustrato discursivo del que se vale el poeta para construir el poema es el del relato, propio de la poesía coloquial y narrativa desarrollada desde los años sesenta en la poesía peruana, afirmación que la deducimos a partir de la presencia de marcadores verbales narrativos:

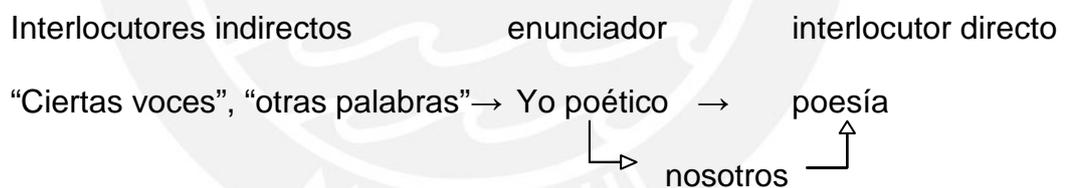
“Te cultivé en..., galopaba, golpearon, saludaron, salieron, fabricaba, anduve, buscando, subíame, jugaba, surgieron, camina, rema, cruza, me condujeron, llegaste, desatabas, como ayer llenaban, ahora construyen, combaten, escriben”.

Podríamos afirmar que el poeta nos involucra en ese viaje, que él realiza, al encuentro con una nueva poesía. Mostrándonos sumariamente la búsqueda de su identidad poética; que va de un galopar por páramos oscuros; pasa por regiones oníricas; busca consignas; llega al panfleto; se sube en yates; camina, rema y cruza el viento; desde el alba hasta el ocaso; para casi al final situarse en el puente del alba, en la calmada ola del tiempo, y tiene cierta claridad de la ulterior meta que es el habitar en el pecho de las palomas, entre el amor y la poesía en ese futuro de lucha.

Enunciador e interlocutor poético.

Iniciando la lectura del poemario desde la dedicatoria, pudiéramos pensar que es “Alina” la receptora del poemario; sin embargo una lectura del total de la obra, incluyendo el título que ya es una primera señal, nos presentará a la real interlocutora: la poesía. Como tal es un sujeto manido en poesía, desde Bécquer en la tradición hispánica. No obstante, los referentes que tiene el poeta son más cercanos a la realidad latinoamericana. En tal sentido, podemos

encontrar en la poesía del salvadoreño Roque Dalton; tanto un propósito compartido, con José Gamarra; como una musa, a quien agradecer y con quien entablar un pacto de amor bélico, desde la militancia guerrillera: la poesía.¹⁴ El yo poético se constituye en el principal enunciador y protagonista de las “acciones”, y es la personificada “poesía” la que constituye el interlocutor poético (desde el epígrafe, en el que se citan los versos del poeta Aturo Concepción¹⁵, se presenta a la poesía como interlocutora central del poemario). A la poesía están dirigidos los imperativos de los poemas “Cuadro” y “Decadro”. Y en éste último poema se funden el poeta y su amada poesía. Sin embargo, no se tienen como únicos interlocutores al poeta y a su amada poesía, pues también están las otras “ciertas voces” y las “otras palabras”, presentados en el primer poema, que dialogan con el yo poético y lo ayudan a construir su nueva poesía hasta que estallen “coágulos de luz”. En el siguiente esquema podemos apreciar a enunciador y a los interlocutores del poemario



¹⁴ Roque Dalton en “A la poesía” dirá: “Agradecido te saludo/ porque hoy al encontrarte/ (en la vida y en los libros)/ ya no eres sólo para deslumbramiento/ gran aderezo de la melancolía./ Hoy también, puedes mejorarme/ ayudarme a servir/ en esta larga y dura lucha del pueblo/ Ahora estás en tu lugar:/ no eres ya la alternativa espléndida/ que me apartaba de mi propio lugar./ Y sigues siendo bella/ compañera poesía/ entre las bellas armas reales que brillan bajo el sol/ entre mis manos o sobre mi espalda...”. Tomado de Juan Góngora Mosquera. “Roque Dalton poeta y combatiente”. Unicornio. Lima, 10 de mayo de 1987.

¹⁵ “Sin tus fuerzas poesía
el sediento presagio de mis labios
cae tendido por todos los costados
del mediodía. Contigo poesía
ordeno luceros en el desfiladero
de mis locuras y marco geografías
de grillos bebiendo lunas”.

Epígrafe tomado del poemario Época de sol en la palma del retoño. Guadalupe: separata 15 de la revista literaria Runakay, 1982.

El nosotros no sólo implicaría la unión del yo poético y la poesía, sino también el “nosotros” colectivo, de una larga tradición poética vinculante con la poesía comprometida.

Gracias Poesía como arte poética

Teniendo en cuenta el título, que expresa una clara deuda con la poesía, la estructura de lógica ascendente que va del monomio (“Unomio”) al “Decadro” y el contenido del poema que trata sobre la acelerada búsqueda y hallazgo, por parte del yo poético, de una escritura propia, indiscutiblemente nos encontramos frente a un arte poética.

La experiencia del ejercicio poético por parte del poeta se plantea desde el primer verso: “Te cultivé en los ojos del alba” (Unomio). Verso, a partir del cual inferimos que el poeta compuso poemas desde muy temprana edad – desde los 12 años como se reseñó en la biografía del autor – o, desde muy temprano en el día.

Para conocer como el yo poético se encuentra con su nueva expresión planteamos el siguiente camino recorrido por el poeta como los primeros contactos del poeta con la poesía:

“salieron ejemplares con rasgos de begonia”	en “Unomio”
“de regiones oníricas se inundaban mis dedos”	en “Binomio”
“buscando consignas llegaba el panfleto”	en “Binomio”
“pinté jardines sin llegar al estallido”	en “Binomio”
“un gorrión dormía en los aullidos”	en “Binomio”
“los pinceles vociferaban ataúdes”	en “Trinomio”
“guitarras leves profundizaban desalientos”	en “Trinomio”

La pureza verbal, la surrealidad, la poesía comprometida, el impresionismo y el sentimiento melancólico son algunas de las primeras expresiones que el poeta cree haber transmitido a través de su escritura poética. Los versos de los primeros poemas dan cuenta de una escritura que no está enteramente satisfecha del papel que viene desempeñando, que busca ser otra, diferente a la tradición lírica reinante, por lo que el poeta toma la decisión de ir en busca de una nueva expresión.

Los versos que señalan dicho encuentro son: “crisálidas aguas nocturnales me condujeron a ti: poesía” y “recitales lagartos y poemarios me llevaron a ti dulce amada”, ambos versos del poema “Recuadro”. La decidida búsqueda conduce al poeta al encuentro con la nueva expresión poética; por lo que el poeta, mediante la personificación de la poesía empieza a convivir con ella; el poeta plantea que no basta su mero talento de escritor para el ejercicio lírico, es necesario un contacto con la vida de a diario para que surja una expresión comprometida con los cambios sociales, vale decir un cambio de actitud, que se le reclamaba a los horazerianos, del solipsismo verbal a la creación vitalista:

“un racimo de soledades acariciaban nuestras sendas” en “Senomio”

“no compartíamos aún las pieles de la vida” en “Senomio”

“desatabas yemas pertinaces” en “Septomio”

“los duendes ahora construyen/ un arsenal de tréboles” en “Octomio”

“con sus bemoles las tizas matutinas/ despiertan conciencias” en “Novemio”

Y es a partir de la experiencia compartida, del carácter educativo que cumple la escritura y del contacto con las conciencias a las que hay que despertar lo que permite el cambio trascendental en el poeta y la poesía asume así un rol socio político: “Amor y poesía: Empezó la lucha”.

El poema “Cuadro” contiene dos rasgos sobre los que se sustenta la poética del autor: identidad telúrica y compromiso socio político contra la muerte. Respecto al primer rasgo se versifica “que la lluvia no olvide su origen”, “que tu voz canora semeje retama”, los cuales se reafirman en el poema “Decadro”:

“Eres numen – entre cerezas poseídas por la mano de la retama”. Para el poeta la identidad telúrica es un factor importante para encontrar su propia expresión, identidad que se construye a partir del reconocimiento de un pasado o de un origen, en “Septomio” lo denominará como “osamenta de los aguaceros”, sin embargo no sólo basta el pasado sino también, y esto lo digo recurriendo al estribillo popular Huanca “caminito de Huancayo, rodeadito de retamas”, la identificación con lo local que en el poema vendría estar representado por la ‘retama’.¹⁶

Para el segundo rasgo vale citar: “que en nuestros pechos habite la alegría”, “que gotee el amor por todos los bordes azules del universo” Alegría que le hace frente a esos “pinceles (que) vociferaban ataúdes”, a esas “guitarras [que] profundizaban desalientos”. En el poema “Senomio” también nos encontramos con unos versos que formulan indirectamente el último rasgo de su propuesta estética: “no compartíamos/ las pieles de la vida/ por eso la metáfora/ se hacía imprescindible”. De los que leemos lo vital que resulta la experiencia para la producción poética comprometida.

¹⁶ Tómese en cuenta, asimismo el valor del vocablo ‘retama’ que adquirió en los años de la guerra interna cuando fue inmortalizado en las letras del huayno, “Flor de Retama” que compusiera el pedagogo Ricardo Dolorier, en 1969; y se propalará, como reguero de pólvora, en los ochenta, a través de la voz de la cantante Martina Portocarrero.

3.2. Dime de qué color vistes para decirte quién eres

La poesía de José Gamarra Ramos, por el uso que éste hace de los colores, constituye un valioso testimonio literario de la violencia política y militar acaecida en los años ochenta en el interior del Perú, específicamente en el Departamento de Junín. Se puede comprobar, en una lectura de la totalidad de los poemas de Gamarra Ramos, que hay una inclusión progresiva de los colores que va de los tonos pálidos: azucena, rosa, violeta, lila, gris, pardo, azul; hacia un espectro vívido e intenso, en el que encontramos los colores amarillo, rojo y verde principalmente. La paleta de colores de las que se vale el sujeto poético incluye los dos colores neutros opuestos: lo negro y lo blanco. En el poema “Barco color violeta” publicado en 1979¹⁷ encontramos la notoria presencia de los colores que corresponden a una primera etapa del empleo de los mismos:

el fuego del granizo
matará tu pensamiento de ternura
y te daré el barco color violeta,
el canto de las tristes notas
el crujir de los lamentos,
el ansiado volcán de la crudeza;
pernoctará en la lila de la poesía,
con duro verso en sus letras
de insaciable voz de papeles incoloros;
arrinconado en la mesa de tu cepillo

¹⁷ José Gamarra Ramos da a conocer sus primeros poemas en el primer número de la revista Para cantar o morir, No hemos hallado sus poemas escolares; empero, los poemas que incluye en el primer número de la revista dan una clara muestra de lo que podría leerse en los poemas no hallados.

la frase rota en diez mil colores
de nubes y violetas te alcanzará y tocará
tu crepúsculo de ropero¹⁸

Nótese la abundancia de lexemas relacionados con el color, así como la reiteración de los colores 'lila' y 'violeta', los mismos que serán incorporados en el poema "Ligera variación de mariposas" (/tú llegas en mi sueño de violeta/ y me dices:/ "Falta poco para asesinarte con mis/ besos lilas/"¹⁹ y luego no volverán a ser parte de poema alguno en la totalidad de poemas publicados por el autor.

Asimismo podemos apreciar que el empleo de dichos colores se da en un nivel de realidad que podemos llamar de entresueño (en el que los colores adquieren un cariz personal); toda vez que el yo poético siente ser parte de la construcción de una nueva poética, pero que la misma, si bien es cierto cierra una etapa (/tu crepúsculo de ropero/), aún no abre una nueva fase, tan sólo se complace con ofrecer los insumos de la misma: /el fuego del granizo/, /el canto de las tristes notas/, /el crujir de los lamentos/, /el ansiado volcán de la crudeza/, el / duro verso en sus letras/, y la /insaciable voz de papeles incoloros/. En esta oportunidad no nos detendremos en el análisis de estos "insumos", puesto que nuestro propósito, es realizar el análisis de la inclusión de los colores en la construcción de los sujetos (agentes) de la guerra interna. En tal sentido, otro de los rasgos de la incorporación de los colores 'lila' y 'violeta' viene a ser la relación que éstos tienen con la naturaleza, para el caso con las flores de las plantas que designan. Y es esta asociación la que va a

¹⁸ vv. 10-22. "Barco color violeta", de 1979.

¹⁹ vv. 7-10. "Ligera variación de mariposas", de 1980.

caracterizar gran parte de la poesía de Gamarra Ramos en sus primeros poemas. Por ejemplo, tenemos “el asno lleva arrebatadas leñas/ en su lomo de pardos caudales”²⁰. El color ‘pardo’ deja constancia del color ceniciento característico del animal designado; sin embargo también proyecta la imagen de la experiencia acumulada. En “Es hora intensa de luces y palomas/ que cruzan azules astros”²¹, un rasgo peculiar de la geografía andina esta encerrada en el color ‘azul’, sobre todo durante los meses de estío, aunque en realidad siempre que en el cielo andino no se ven las oscuras nubes que anuncian la caída de las lluvias, el cielo andino es azul²². La asociación de lo azul con el cielo será otra constante en buena parte de la poesía de Gamarra, salvo un caso peculiar que trataré líneas siguientes.

En “Ella batiendo/ sus alas azucenas”²³, aunque literalmente el color ‘blanco’ no esté presente en los versos anteriores, podemos inferir la transparencia, pureza y blancura del término ‘azucenas’ toda vez que en el verso esta calificando al sustantivo ‘alas’. El color verde en “El buey lanza su flujo de cristal/ a la pradera de verde esplendor”²⁴ es otro rasgo peculiar de la geografía andina, aunque menos prolongado que el cielo azul, salvo por intervención directa de la tecnología agrícola empleada por el hombre, es el vasto campo, que durante los meses del periodo de lluvias, se torna esplendorosamente verde, aunque nunca llega a ser tan intensa como en la región de la selva.

volver a probar las guindas

/todas rojas/ todas dulces/

²⁰ vv. 26 y 27 “Alberca de semillas”, de 1981.

²¹ vv. 37-38 “Ligera variación de mariposas”.

²² Esta recurrencia, de lo azul como cielo, también se puede apreciar en el poema “Cuadro” de Gracias Poesía, específicamente en el quinto verso: “/amorportodoslosborde/ sazulesdeluniversopr/” (vv. 4-5)

²³ vv. 14-15 “Ligera variación de mariposas”.

²⁴ vv. 76-77 “Ligera variación de mariposas”.

retornar volver a mirar mis campos²⁵

Si bien es cierto la guinda constituye un localismo para designar al árbol americano conocido por su raíz nahua como capulí, la materialidad visual expresada por el color 'rojo' nos refiere la cualidad de madurez del fruto al que alude.

En los versos anteriores hemos encontrado la asociación casi directa de los colores con el referente al cual califican. Son relaciones vinculadas a la naturaleza. Sin embargo, a partir de 1981 y más claramente el año de 1984 los colores 'verde' y 'rojo' se verán enfrascados en un enfrentamiento que tiene ribetes, si tomamos en cuenta el contexto de producción y recepción de la poesía de Gamarra Ramos, de una oposición de carácter militar.

El poemario Lagarto de humo (1984), que recoge varios de los poemas publicados anteriormente y otros nuevos, nos permite ver la recurrencia, principalmente, del color rojo.

De los dieciséis poemas que conforman Lagarto de humo seis han sido publicados anteriormente en diferentes revistas: "Lagarto de humo" (1981); "Poesía" (en 1981 como "Salvaje otoño/agua/viento"); "Manantial" (en 1981 como "Manantial de relámpagos"); "Lágrimas ancestrales" (en 1982 como "Porciones de lágrimas ancestrales"); "Tréboles callejeros" (1984 como "¿Beber es vivir?"); y "¿hasta cuando?" (en 1981 como "La olla del día lanza pertinaces aullidos"). De los cuales sólo tres poemas contienen términos alusivos a los colores: "Manantial", "¿hasta cuándo?" y "Tréboles callejeros". Y de éstos

²⁵ vv. 10-12 "Sobre las hierbas taciturnas", de 1981.

“¿hasta cuándo?” y “Tréboles callejeros” se refieren al color ‘rojo’ en su acepción política. Siendo el poema “¿hasta cuándo?” el primero en referirlo.

En los versos 19 al 24 del poema “Hogar”, conforme se puede leer líneas abajo, el color ‘rojo’ califica a los ‘afiches’, los mismos que constituyen no sólo un elemento decorativo de la habitación; sino un determinado tipo de discurso propagandístico que formaba parte del mundo interior (‘cuarto’) del yo poético. Discurso que convencionalmente, en los años ochenta y desde mucho antes²⁶ se le asocia con la propuesta política de la izquierda, y que empleaba, entre una de sus formas de exteriorización y fijación simbólica, el uso matizado pero resaltante del color magenta.

Una ráfaga de palomas
o luces amarillas
ingresan y absorben
los desconsuelos de este cuarto
con ropajes inclinados
y afiches rojos.²⁷

Si bien la materialidad del término ‘rojo’ en “Hogar” es visual, en el poema “Presencia roja” la materialidad más bien es olfativa. El yo poético funde la connotación del lexema rojo asociada a la naturaleza (/madurez/) y que

²⁶ Toledo Brückmann, Ernesto en su artículo titulado “Los colores y el lenguaje cromático para los emblemas revolucionarios” (<http://www.patriaraja.org.pe/html/cultura/ernesto131807.htm>) sitúa el uso del color rojo en su acepción política en el suceso acaecido en Florencia, que se opuso al Papa Gregorio XI (1336- 1378), responsable del regreso de la sede pontificia de la ciudad francesa de Aviñón hacia Roma. Lucha en la que “Los florentinos exhibían una roja bandera con la palabra “Libertad” impresa con letras de oro; de esta manera instaban al pueblo a la insurrección contra los legados pontificios.” Aunque el hecho histórico al que más se apela para situar el empleo del color rojo sea el de las intrincadas luchas políticas en la Revolución Francesa (1789-1794) en la que se enfrentaron jacobinos (quienes se colocaban al lado izquierdo de la Asamblea) contra girondinos (quienes se colocaban al lado derecho de la Asamblea). En medio de las luchas se deja ver la bandera roja republicana, portada por Marianne, sin duda un cuadro ilustrativo del empleo del color ‘rojo’.

²⁷ vv. 19-24 “Hogar”, de 1984.

podimos apreciar en sus primeros poemas con la propuesta política que, como en el poema “Hogar”, ya no sólo tiene un carácter propagandístico por tanto de aprendizaje y en proceso de maduración; sino, más bien, se asume una etapa de mayor desarrollo o madurez, lo cual el poema la expresa en el cuarto verso:

Bajo este cielo de felinos
de frutales besos
y peregrinos otoños
crece armado
el aroma rojo
esperanzas y aguas vivas
despierta²⁸

En la tercera sección del poema “En torno a la masacre”, se afirma nuevamente el carácter discursivo del color ‘rojo’ y la actitud de aprendiz del sujeto poético al señalar que “/y ardientes renglones rojos/ habitaban nuestros cuerpos”²⁹. Los ‘renglones’ calificados de ‘rojos’, constituirían el conjunto de discursos que el sujeto poético ha interiorizado. Asimismo, tóme en cuenta, que Ricardo Letts en su libro La izquierda del Perú, citado por Falla, “contabiliza 20 organizaciones autoproclamadas marxistas leninistas [...] cada uno se siente poseedora de la verdad para fundar el ‘socialismo en el Perú’”³⁰ Madurez que recoge la larga tradición política del color rojo vinculada a su connotación militar sémica como ‘arma’; sin embargo, quisiera destacar otra de sus connotaciones discursivas en la misma línea militar que es la de

²⁸ vv. 1-7 “Presencia roja”, de 1984.

²⁹ vv. 21-22; 1984.

³⁰ Falla, Ricardo. Fondo de fuego. La generación del 70. Lima: Ediciones poesía. Editorial e Imprenta Deso S. A., 1990. pág. 110.

‘estrategia’, toda vez que la estrategia implica un posterior efecto de su aplicación. En tal sentido /el aroma rojo/, del quinto verso va a desembocar en aguas de ‘esperanza’.

Si tenemos en cuenta el contexto de producción del poema, afirmamos nuevamente su importancia como testimonio lírico de la llamada época de “violencia armada”. Toda vez que en 1984, en los departamentos de Ayacucho, Junín y Huancavelica principalmente, se veía “crecer” la insurrección armada que pretendía un giro de la política peruana hacia el socialismo universalista. Además del hecho que para los grupos político-militares (Sendero Luminoso y MRTA) la lucha política armada constituía la fase superior. En tal sentido, las ‘aguas vivas de esperanza’ del poema “Presencia roja” expresan el sentir de una buena parte de los partidarios de la izquierda peruana. Partidarios que pasan a autodefinirse. De ahí que en el poema “Combate por las flores” leamos: “/Somos luciérnagas rojas/ presagiando manantiales.”³¹. Nótese el lexema ‘luciérnaga’ que designa al coleóptero que tiene la propiedad de despedir una luz fosforescente que, para el caso nuestro, es una luminiscencia de color rojo³².

Hasta aquí tenemos a un sujeto poético que ha recorrido un trayecto político considerable, aunque convencional: desde el aprendizaje icono-textual (‘afiches’ y ‘renglones’), la autoadhesión a un determinado discurso (/Somos luciérnagas rojas/) hasta el compromiso político-militar.

³¹ vv. 13 y 14; de “Combate por las flores”, 1984.

³² En este tiempo de definiciones recuérdese la respuesta concedida por Roger Sántivañez al periodista Pedro Escribano (“La salvación del poeta”. Entrevista a Róger Santivañez, en suplemento Domingo de La República. Lima: 1 de marzo, 1998) sobre el color ‘negro’, de la anarquía, con el que se vistieron los integrantes de “Kloaka”. “El norte ideológico de Kloaka era la anarquía, la rabieta. [...] el Movimiento Kloaka siempre mantuvo la bandera negra, como ideología pura. Nunca jamás Kloaka tuvo la bandera roja. Eso es falso, y gracias por la oportunidad de aclararlo de una vez por todas”. Diferencia fundamental en el quehacer poético de los años ochenta.

En el poemario Lagarto de humo, como hemos visto y lo seguiremos viendo, abundan los términos relacionados con el color. Sin embargo, respecto al color 'rojo' del cual nos hemos ocupado, tanto en el poemario Gracias Poesía como en los posteriores poemas del autor³³ deja de ser preponderante, empero y aunque sólo se le mencione una vez en el "Novemio" (empleando la terminología de Gracias Poesía) poema, específicamente en el noveno verso, el término 'rojo' adquiere una dimensión mayor, pues si bien sigue teniendo una connotación política, su acepción militar es mucho más violenta, aunque políticamente convencional³⁴: "/los rojos puños del triunfo!/"

En los párrafos anteriores he hablado del color 'rojo' y su acepción política, como tal comprendería una lucha de poderes en las que el sujeto poético se ha cubierto de 'rojo'. Por lo que, ahora, es necesario uniformar al opositor. El opositor militar en la poesía de José Gamarra viste de verde y calza de negro. Tal como lo podemos leer en el último poema publicado por José Gamarra: "/Porque eres tela verde./ Porque eres cuero negro./ Porque eres metralleta./"³⁵. La connotación militar, si bien es directa, también es histórica. Y el trayecto histórico del color 'verde' asociado a las fuerzas militares³⁶ se ven

³³ Luego de la publicación de Gracias Poesía (1985) la producción poética de Gamarra Ramos se ve reducida a siete poemas publicados entre 1986 y 1988.

³⁴ Digo convencional puesto que el puño, específicamente el puño cerrado fue adoptado en la segunda Internacional Socialista (1889); símbolo que se complementaba para el caso con una rosa roja, tal como se puede apreciar, aun hoy, en algunos distintivos de los partidos socialistas (<http://www.socialistinternational.org/>) En tal sentido la carga significativa de dicho puño significaría la unión, la fraternidad y la solidaridad entre todos los trabajadores o dependientes que viven en regímenes de opresión. Aunque el otro sentido del 'puño' (cerrado, frontal y generalmente con la mano izquierda) sería el expresado sobre todo por los partidos anarquistas como desafío al poder. Considero que éste es el sentido asumido en el poema "Novemio".

Tómese en cuenta la referencia al puño, como aglutinación de un conjunto de individuos pluralizados, que hace Victor Mazzi en la "Dedicatoria" de su antología de la Poesía Proletaria del Perú (Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1976) cuando dice: "Y a todos los poetas, escritores y artistas proletarios y antifascistas que mantienen el puño en alto y la esperanza de una victoria final" pág. 6.

³⁵ vv. 45-50 "A Melby", de 1988.

³⁶ En la poesía de Gamarra el color verde habría que vincularse con las fuerzas armadas en general; aunque restrictivamente vinculada a la Guardia Civil, o las fuerzas policiales; toda vez que en los dos poemas en los que se inserta el término 'verde' el contenido general de los mismos tiene su correlato histórico; el

expresados en el poema “En torno a la masacre” que dice, en los versos de la primera parte:

Desde antaño
la niebla corroe nuestros vientos
nieblas verdes/ nieblas armadas
nieblas robotizadas
nieblas rociándose de ira
de fulgores descompuestos.³⁷

El “/Desde antaño/” recoge la tradición textual que vincula la atmósfera neblinosa con lo maléfico. En el poema la ‘niebla’ como parte de su animación (‘robotiza’) mecánica y destructiva adquiere el tono ‘verde’.

La imagen que se nos propone es la de un opositor idiota y bruto, toda vez que el término ‘niebla’ estaría señalando que es falta de luz, de entendimiento; lo cual se vería confirmado con el calificativo que se le atribuye a la niebla: ‘robotizadas’, el mismo que pone énfasis en una cualidad educativa, proponiéndonos que dichos seres son programados y, por ende, no tienen autonomía ni en su actuar y menos en su capacidad de razonar. En tal sentido, los colores ‘verde’ y ‘negro’ nos ofrecen la simbolización militar y represora del opositor.

poema “En torno a la masacre” refiere a la intervención de la Guardia Civil en una manifestación estudiantil el año de 1984 y “A Melby” se refiere a la captura y encarcelamiento de miembros de los grupos políticos militares tanto de Sendero Luminoso, como del MRTA en la cárcel de Huamancaca, administrada por personal de la Guardia Civil. En el texto en prosa y sin título que publica en el diario Ahora (1987) la alusión a las fuerzas policiales se evidencian en el color azul: “Cuando subo al microbús de tus senos y viajo en tu dulzura me dan ganas de beber las avenidas de tu nombre y de incendiar el patrullero azul que circula en tus labios. Pongo énfasis en esta nota aclaratoria puesto que el padre del poeta fue músico asimilado al Ejército Peruano, por ende también vestía de verde.

³⁷ vv. 1-6 “En torno a la masacre”, de 1984.

No se tienen más ‘colores’, en la poesía de José Gamarra, que nos permita seguir construyendo la representación del oponente o la del agente. Tarea que quedará pendiente, por el momento, y la que retomaremos cuando analicemos el empleo del contenido “auroral”³⁸ que constituye otro de los tópicos de la poesía de José Gamarra Ramos. Quisiera destacar, a manera de resumen, que los colores en la poesía de Gamarra van de expresar connotaciones personales e íntimas, a connotaciones convencionales, como el uso de los colores que denotan elementos de la naturaleza y sobre todo el uso de los colores que denotan a los principales sujetos (actores) artífices y responsables de la situación político-militar vivida en los años ochenta en gran parte del territorio nacional y en el caso de José Gamarra Ramos, en la región central del país.

3.3. ¿En qué tiempo estamos?

En gran parte, en la poesía de José Gamarra, la presencia de lexemas asociados a los periodos temporales en los que está dividido el día, suelen ser recurrentes. Se nos muestra así el binomio de oposición entre crepúsculo y aurora, expresado en los siguientes lexemas

Crepúsculo: ‘crepúsculo’, ‘ocaso’, ‘tarde’, ‘tarde-noche’.

Aurora: ‘aurora’, ‘alba’, ‘amanecer’, ‘albor’, ‘madrugada’, ‘lucero’, ‘mañana’ y ‘matutina’.

Por los lexemas elegidos para marcar el tiempo podemos inferir que el sujeto poético ha decidido situar temporalmente su ejercicio poético dentro del límite

³⁸ En esta sección retomaremos el tópico de los colores, sobre todo de aquellos asociados al sema de lo lumínico: amarillo, azul, blanco, y por oposición también el color negro.

temporal de un día. No se han elegido lexemas que den la sensación de estar ante un tiempo mucho más extenso, como pueden ser los marcados por ‘meses’ o ‘años’, y que nos ubiquen en un periodo histórico social; sino, más bien, los lexemas elegidos nos invitan a situarnos en un tiempo atemporal. Tampoco se han elegido lexemas que hablen de segmentos temporales menores que el día, vale decir: una hora, unos minutos o unos segundos. De entre todos los poemas estudiados sólo tenemos el lexema ‘antaño’ que le permite, al poeta, dejar testimonio de un acontecimiento histórico específico³⁹: “/Desde antaño /la niebla corroe nuestros vientos/”⁴⁰. La presencia del lexema ‘antaño’, en el verso, nos proyecta temporalmente a un pasado remoto⁴¹, no delimitado; produciéndonos, así la sensación de un gran peso temporal sobre nuestros hombros. Por los demás términos que lo acompañan nos exhiben un pasado viciado por la ‘niebla’ que, como dijimos cuando hablamos sobre el lenguaje de los colores, constituye un rasgo que en la poesía de José Gamarra es atributivo de la violencia represiva; ello se puede leer en el íntegro del poema.

³⁹ El 25 de enero de 1984, la Guardia Civil incursiona en el Campus de la Universidad Nacional del Centro del Perú y da muerte al estudiante Isaías Marlon Bravo Flores. En el Informe Final de la Comisión de la Verdad, en el capítulo “Las desapariciones de los estudiantes de la Universidad Nacional del Centro (1990-1992)”; sobre las muertes y desapariciones atribuidas a las fuerzas del orden, se lee: “Isaías Marlon Bravo Flores, estudiante de la Facultad de Agronomía, con código 820118, de 19 años de edad. Según consta en la Partida de defunción N° 86 del año 1984 y en el acta de la diligencia de necropsia, falleció el 25 de enero de 1984 por ‘hemorragia torácica por traumatismo de proyectil de arma de fuego con compromiso de órganos vitales’” (pág. 462) Y luego de revisar las fechas de las otras muertes y desapariciones atribuidas tanto a las fuerzas del orden como a los grupos armados, notamos que ésta es la primera muerte acaecida contra uno de los miembros de la Universidad, de ahí su importancia como testimonio poetizable en la obra José Gamarra. De acuerdo a Arturo Concepción (en el “Prólogo” de Lagarto de humo) la muerte de Isaías Bravo Flores se perenniza al lado de Leopoldo Ramírez, abatido en las luchas universitarias de 1979 y Rudecindo Lagos.

⁴⁰ vv. 1-2 “En torno a la masacre”, 1984.

⁴¹ En el poema “Septomio” de Gracias Poesía, se nos recuerda que en el pasado, la poesía cumplía la función profética de evidenciar los sucesos antes que éstos acontezcan: “Caracoles han signado/ la osamenta de los aguaceros/ desde el alba/ hasta el ocaso/ ahora se oyen los nuevos caminos/ allí solían descifrar cantáridas /antiguos gobernantes y sus lacayos”. (vv. 8-14; de 1985) La práctica del “oír” la voz aguaceral del caracol y sus presagios, se actualiza en el presente contemporáneo, mediante el ‘ahora’. En tal sentido, los lexemas ‘alba’ y ‘ocaso’ que aludirían al tiempo de duración de un día, no se circunscriben a éste sino que lo rebasan y se proyectan a un infinitum.

Otros términos que complementan la perspectiva del tiempo en los poemas de José Gamarra son los referidos a las estaciones: verano, invierno, otoño y primavera. Los mismos que también están referidos a la perspectiva atemporal o no histórico que el sujeto poético tiene del tiempo, y es en esta perspectiva como nos hemos acercado al análisis del tiempo en la poesía de José Gamarra, teniendo en cuenta los lexemas antes señalados.

En lo tocante a las fases o segmentos en los que podemos subdividir la duración de un día, podemos, dependiendo de la perspectiva que asumamos, atribuir mayor importancia e iniciar nuestro recorrido por el inicio o fin del mismo. Vale decir, en términos sencillos, por el día o por la noche. Nosotros hemos optado por iniciar nuestro análisis por la fase terminal del día: el crepúsculo. Opción que se sustenta en el proyecto liberador que recorre la poesía de José Gamarra.

Podemos definir el crepúsculo como el espacio de claridad que antecede a la noche y que adquiere generalmente el sema nuclear /declinante/. Es en este sentido como el yo poético, heredero de una tradición, puesto que el crepúsculo constituye un tópico de la poesía universal, lo plasma en los siguientes versos del poema “Ligera variación de mariposas”:

el crepúsculo enjuaga mis penas
la dormida ballena de la tarde
lanza su primer farol oscuro
y yo te espero todavía
con mi relámpago de metal
y mi esperanza.⁴²

⁴² vv. 104-109. Un término aparte viene a estar asociado al peculiar bestiario de José Gamarra. Pues la ‘ballena’ fue una figura propia del ochenta. Téngase presente la sección cultural del diario La República:

En los versos, el semema ‘crepúsculo’, si bien asume el sema nuclear de /declinante/ también adquiere el sema de /clarificador/⁴³, cumpliendo así la función de adyuvante del yo poético durante el tiempo de espera. En una misma línea de ver en el crepúsculo un confidente, en el poema sobre “Sobre las hierbas taciturnas” se recurre a la figura de la personificación del crepúsculo, que, en esta ocasión, da la bienvenida al sujeto poético.

volver y contemplar
el crepúsculo que cae dándome
la feliz llegada.⁴⁴

No obstante; como ya lo dijimos, los poemas mantienen el sema nuclear de /declinante/. Pero lo peculiar, en los versos de estos dos poemas, es el hecho que lo /declinante/, no implica pérdida y por ende algún sentimiento de tristeza; sino más bien la alegría ante la declinación del día, no porque el crepúsculo traiga consigo la ‘noche’, más bien porque expresan la aproximación a una etapa de transformación que se subrayará cuando veamos el tiempo auroral.

“El techo de la ballena”, dirigido por el poeta Eduardo Chirinos. Quien, cuando se publica su libro de breves ensayos críticos (El techo de la ballena. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991) confiesa la elección del nombre de su sección periodística a partir del título del libro Historia de la Eternidad (1936) de Jorge Luis Borges; en el cual, El Techo de la Ballena equivalía, para los bardos islandeses, al Mar. Chirinos dirá lo siguiente: “Cosmos y caos, ruta y laberinto, designio y fatalidad, el mar ha sido desde siempre el enigmático contenedor de los más variados caminos por los que se ha aventurado el hombre. ¿Acaso la poesía no ejerce sobre nosotros la misma fascinación que el mar para los viejos marinos irlandeses?” pág. 14.

⁴³ Salvo que el lexema ‘enjuaga’ sea una errata y el término sea ‘enjuga’ puesto que es común hablar del acto de ‘enjuagar las lágrimas’ como acepción de consuelo y alivio de parte de otro frente a las penas que uno tiene. Aunque en el poema “Melodías metálicas” se retoma la relación entre el crepúsculo y las penas del yo poético, mediando entre ambas un torrente de lágrimas que insinúan no la actitud de consuelo sino de afrontar dichas penas: “/Luego de absorber/ el trigo maduro/ de las hélices azules/ voy a inundar/ con inusitado llanto/ de gaviotas titilantes/ la sombra quieta/ de esta pena/ en las sonrisas hondas/ de los crepúsculos.” (vv. 6-15;1984). Es más: con el lexema ‘relámpago’ (v. 108), se acrecienta la idea de verter más agua, que searla. Tengamos en cuenta que las lluvias en los Andes suelen ser tormentosas.

⁴⁴ vv. 27-29. “Sobre las hierbas taciturnas”.

Antes de abordar lo que llamamos “tiempo auroral”, quisieramos ahondar un poco más en el “tiempo crepuscular”, entendido como un tiempo preambular al de la llegada de la noche; en tal sentido, tenemos el lexema ‘tarde-noche’⁴⁵, palabra compuesta que fusiona dos tiempos secuenciales o sucesivos, no opuestos como pudiesen ser ‘dia-noche’ u ‘ocaso-aurora’. En el poema “Habitante de Bares” la ‘tarde-noche’ es un tiempo que pone en riesgo la vida, al exponerla al azar de los acontecimientos: “Somos sujetos fríos /como caracoles leves/ que en cada tarde-noche/ s o r t e a m o s/ nuestras vidas”⁴⁶. De ahí que, en la poesía de José Gamarra, el lexema ‘noche’ no sea recurrente, sino que, más bien, se de un salto cualitativo de lo crepuscular a lo auroral.

Sin embargo, no quisiéramos dejar de comentar un lexema que se asocia con mayor claridad al sentido maléfico del sema /declinante/: el ‘ocaso’, cuya fuerte carga negativa trae consigo la instalación de la oscuridad y la muerte. Conforme se puede leer en el poema “Autos y pasajeros enredados”, el ‘ocaso’ comprende el fin de la existencia. “Hay un microbús y mentes de pasajeros/ enredados marchando al ocaso/ de sus vidas”⁴⁷.

Nótese la sensación de movilidad que nos ofrece un lexema tan moderno y social como lo es el “microbús”, en cuyo interior transporta ‘pasajeros’ cuyas mentes están ‘enredadas’, y es esta confusión mental producto de un proceso cognitivo que no ha sabido orientar adecuadamente al hombre, sino más bien despistarle y conducirlo así por la vía de la muerte. Lo interesante es que la

⁴⁵ Si bien en este poema no hay una oposición absoluta entre tarde y noche. En el poema “Soledad de frutas y hombres” se nos ofrece la fusión de dos opuestos temporales: “En este tiempo que es/ solamente un ocaso-aurora/ de alegrías y/o tristezas/ y la soledad de frutas y de hombres.” (vv. 31-34; 1981) Versos que comentaremos más adelante.

⁴⁶ vv. 6-10 de “Habitante de bares”.

⁴⁷ vv. 1-3 de “Autos y pasajeros enredados”.

muerte no llega porque hayan transcurrido los años, sino porque las ‘mentes’ de los que transitan en este mundo están ‘enredadas’. Tal como venimos sosteniendo, el tiempo, en los poemas ya analizados, no tiene carácter histórico; sino, como en estos versos, se trata de un tiempo que tiene que ver con lo cognitivo, con el proceso de aprendizaje. En tal sentido constituye una peculiaridad en la poesía de José Gamarra Ramos, que concuerda con lo que ya vimos cuando analizamos el lenguaje de los colores y la construcción del otro: insertar su lenguaje en un ambiente de aprendizaje.

Por otro lado, la relación entre ‘ocaso’ y ‘aurora’ no es de oposición. Tal como podemos ver líneas abajo, el sujeto poético concibe una relación dialéctica de complementación de contrarios, entre ambas categorías temporales.

En este tiempo que es
solamente un ocaso-aurora
de alegrías y/o tristezas
y la soledad de frutas y de hombres.⁴⁸

Mediante la palabra compuesta (recurso bastante común en la poesía de José Gamarra) ‘ocaso-aurora’ el poeta nos sugiere la unidad de contrarios, como parte de la actual – nótese: “En este tiempo...” – existencia del hombre.

Tal como hemos venido sosteniendo, el léxico empleado por el sujeto poético para referirse a un tiempo en el que reine la noche no está presente. Pareciera que el tiempo nocturno siempre está por llegar⁴⁹. Al crepúsculo que debiera

⁴⁸ vv. 31-34 de “Soledad de frutas y hombres” .

⁴⁹ En el poema “Huancayo”, de Lagarto de humo, al describirse la ciudad de Huancayo que da título al poema se nos ofrece un conjunto de rasgos negativos del lugar que desembocará en el empleo del lexema ‘invierno’, como tiempo en el que reina toda la infelicidad descrita: “Está creciendo y sintiendo los estragos/ de visiones infelices/ está sumergido en irresolutos trenes/ en lluvias escritas por manos/ de

desembocar en una noche, por ende negar y clausurar una etapa, le sucede, más bien, la aurora.

El tiempo en el que reina la oscuridad, reiteramos, no se explicita en los poemas. En tal sentido el “tiempo crepuscular” no sólo debe ser entendido como /declinante/, sino también como /anunciante/ de la proximidad antagónica (operación dialécticamente liberadora) del ‘albor’. En el poema “Ligera variación de mariposas” se presenta el albor con el claro uso del sema nuclear de /inicio/ y se dice: “El buey lanza su flujo de cristal/ a la pradera de verde esplendor/ y se enciende el árbol/ mientras algunos/ separan y seleccionan ranas⁵⁰ enanas/ para los albores”⁵¹. Resulta particular la pluralización del albor, pues ‘albores’ apunta no a una idea monolítica sino más bien a la heterogeneidad del pensamiento. En otro poema, casi de la misma fecha que el anterior, se pluraliza el ‘lucero’: “Ancho valle, silueta variada/ campesino labrador de luceros/ forjador de frutos eréctiles/ en su cálida simiente [...]”⁵². Ambos poemas son de los primeros que publica José Gamarra, por lo que aún no están restringidos a una sola mirada, sino más bien recogen la pluralidad de pensamiento.

Los versos de ambos poemas nos hablan de un tiempo vinculado al ciclo agrícola, a través del uso de términos como: ‘buey’, ‘pradera’, ‘árbol’, ‘ranas’; ‘valle’, ‘campesino’, ‘labrador’, ‘frutos’ ‘simiente’. Se trata específicamente del tiempo de siembra, no de la cosecha. Es un tiempo de formación o, mejor

noviembres con paraguas/ los pórticos lanzan antiguas ecuaciones/ de pordioseros y alados retamales/ de infatigados inviernos.” (vv. 22-29; 1985)

⁵⁰ La otra peculiaridad de los versos es el uso de asociar el albor con la presencia de animales, sobre todo anfibios. Así, en el poema “Lagarto de humo”, leemos: “/La madrugada es un hermoso lagarto/ de humo/ que desolla sus luces/ cuando el lucero/ entona su blancura” (vv. 4-8; 1980). Lo anfibio puede ser entendido como lo ambivalente de un ser o también como la capacidad de desenvolverse en dos espacios disímiles: el agua y la tierra; ello bien puede leerse en los siguientes versos: “Somos de agua o de arena pálida/ en combate/ por las flores” (vv. 1-3 “Combate por las flores”, 1984)

⁵¹ vv. 76-81 de “Ligera variación de mariposas”.

⁵² vv. 30-33 de “Alberca de semillas”; 1981.

dicho, un proceso de aprendizaje, educativamente hablando. Tengamos en cuenta el uso, nuevamente, de la figura literaria de la personificación, en este caso del ‘lucero’, que al equipararse con ‘fruto’ resultan siendo productos del ‘campesino’, ‘profesor’ en el poema “Novemio”. Este tipo de poemas vinculados a la tierra, al campo, como también ya vimos cuando tratamos acerca de los colores, va a verse sustituido por un conjunto de poemas asociados al tiempo del aprendizaje político⁵³ en el que “crece armado/ el aroma rojo/ (...) para este claro/ amanecer de/ cabalgatas.”⁵⁴.

Aprendizaje político que conllevará el tránsito del tiempo verbal colectivo ‘éramos’ a ‘somos’; lo podemos apreciar en los versos, que además de tener probablemente la misma fecha de elaboración, expresan la idea de transformación en el tiempo:

éramos voces insertando corazones
 en el pecho de la aurora
 Éramos vientres atizando la esperanza
 en azules senderos de luz recopilada⁵⁵

Conforme se lee en dichos versos, el tiempo pasado del término ‘éramos’ va a estar en relación intrínseca con la ‘esperanza’ cuya /pasividad/ va a ser transformada por la actitud combativa del ‘somos’ en el poema “Combate por

⁵³ En el poema “Novemio” se ha pasado de un “tiempo de aprendizaje” a un “tiempo de enseñanza”: “Con sus bemoles las tizas matutinas/ despiertan conciencias, profesor” (vv. 3-4; 1985). Los lexemas ‘tizas’ y ‘matutinas’ se fusionan mediante el recurso de la personificación resultando así un “sujeto” (‘tizas matutinas’) que, pese a las dificultades o ‘bemoles’, cumple la función que reclamará el pedagogo brasileño Paulo Freire, que es la de ‘despertar conciencias’. Función que el mismo poeta reclama de su poesía, como se puede leer en el poema titulado justamente “Poesía” en el poemario Lagarto de humo: “Tienes que ser/ salvaje otoño/ Agua/ Viento/ Cálida flora/ E S P I N A/ para despertar a mis hermanos”. (vv. 12-17; 1984). Nótese que el lexema temporal ‘otoño’, asociado a lo /declinante/ y opuesto a la primavera, refuerza la noción que venimos sosteniendo de un “tiempo crepuscular”, necesario y preambular para la llegada al tiempo del albor.

⁵⁴ vv. 4-5 y 10-12 de “Presencia roja”; 1984.

⁵⁵ vv. 10-13 de “En torno a la masacre”.

las flores”: “/Somos de agua o de arena pálida/ en combate/ por las flores/
(Lucero prendido en llantos)”⁵⁶. Si bien de la /pasividad/ se ha pasado al
‘combate’, hay que tomar en cuenta que dicha actitud combativa se encuentra
en una situación ambivalente, pues el ‘Lucero’ se encuentra ‘prendido en
llantos’. Ello bien pudiese significar el estar encendido y, por ende, con la
capacidad de sobreponerse a la tristeza; como, también, el estar apesado en
medio de la aflicción.

Según hemos visto en el párrafo anterior, los lexemas afines al tiempo, en
algunos poemas, suelen rozar con la ambigüedad, pues diríamos que expresan
la situación de conflicto emocional en la que se encontraba el poeta en el
proceso de afiliación e identificación con un único discurso político, una
subjetividad descentrada.

No sucede así cuando el tiempo sirve para plasmar la experiencia personal del
poeta con el ejercicio poético; citemos por ejemplo el primer verso del poema
“Unomio” del poemario Gracias Poesía: “Te cultive en los ojos del alba”.

Este verso que abre, luego de los preliminares, el poemario Gracias Poesía, le
permite al yo poético situar su experiencia en los umbrales del tiempo, en los
orígenes. Nótese que el yo poético no está en una posición embrionaria o fetal,
sino en un pleno ejercicio de sus capacidades. Vale decir, que ha pasado la
etapa de la siembra del fruto en la tierra. En una región agrícola como lo es el
Valle del Mantaro, es clara la diferencia entre siembra y cultivo. La primera
asociada al acto de colocar la semilla en la tierra, y la segunda al conjunto de
cuidados (regar, desherbar, abonar, fumigar, etc.) que se brinda a esta semilla
para que fructifique.

⁵⁶ vv. 1-4 de “Combate por las flores”; 1984. Los paréntesis del último verso son parte del poema.

En tal sentido, el poeta parte detallando que su ejercicio poético data desde una edad muy temprana, aunque también puede entenderse como que su dedicación a la poesía siempre rayaba juntamente con el alba. En cualquiera de las dos acepciones, se destaca el empeño y esfuerzo con el que el poeta confiesa haberse abocado a la labor de poeta.

Dos elementos importantes, que no debemos dejar de lado en el análisis del tiempo en la poesía de José Gamarra, son los referidos a la biografía del autor y los acontecimientos político-militares de los últimos cinco años de la década del ochenta en los departamentos (hoy llamadas regiones) del centro del Perú, que para ese entonces vivía en medio de la violencia generalizada que obligó al gobierno a declararlos en emergencia⁵⁷. Uno de los últimos poemas escritos por Gamarra dirá:

“Cuando subo al microbús de tus senos y viajo en tu dulzura me dan ganas de beber las avenidas de tu nombre y de incendiar el patrullero azul que circula en tus labios. Ahora estás a mi lado como hierba o solsticio desgranando el fusil del tiempo junto a niños que pueblan de estaciones luminosas las sonrisas”⁵⁸

Este “tiempo del fusil” (invirtiendo la expresión) definitivamente tiene un correlato histórico registrado tanto por historiadores como por los diferentes medios de comunicación a nivel local y a nivel nacional. Este “Tiempo del

⁵⁷ El Informe final de la Comisión de la Verdad señala, en el apartado titulado como “Los escenarios de la violencia”, que la época de mayor violencia vivida en la Región del centro fue el periodo comprendido entre los años de 1987 a 1992 “Ante el incremento continuo de los sabotajes, de las incursiones a los poblados, de la expansión territorial, de los ‘aniquilamientos selectivos’ y además la aparición de columnas subversivas del MRTA en el campo, el gobierno de Alan García declaró al departamento de Junín en estado de emergencia el 30 de diciembre de 1988, el mismo mes en el cual seis años antes el gobierno de Belaunde había hecho lo mismo con Ayacucho, Huancavelica y Apurímac.” pág. 186.

⁵⁸ Publicado el año de 1987 en la página cultural del mensuario local Ahora en su décimo número. La peculiaridad del poema es el estar elaborado palimpsécticamente con fragmentos de versos del poema “Transitando tu piel” publicados el año de 1986 en la sexta entrega de la revista Qory Mayo.

fusil⁵⁹ ha sido considerado el más cruento de la historia peruana; en cifras, comprendió más de 70 000 muertos.

El “Tiempo del fusil” tiene también un correlato con la biografía del autor, puesto que para 1987 José Gamarra ya era militante del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). En tal caso debemos de entender que el final apoteósico del poema sólo podía lograrse si mediaba un “tiempo del fusil”⁶⁰, vale decir, la lucha y el sacrificio de aquellos que se oponían militarmente al sistema⁶¹.

Resumiendo, diremos que en la poesía de José Gamarra el tiempo se desplaza de un “tiempo crepuscular” a un “tiempo auroral”, valdría decir de un “tiempo de aprendizaje” hacia un “tiempo de enseñanza”, introduciéndose en medio de éste periodo un “tiempo del fusil”.

3.4. Poesía y Libertad en “A Melby”

El poema “A Melby” de José Gamarra Ramos, constituye un poema que expresa poéticamente los conflictos sociales vividos en el Valle del Mantaro. Poema surgido durante la creciente, en ese entonces, ola de violencia político militar sufrida por una gran parte de la población peruana, en la que las fuerzas

⁵⁹ La figura del ‘fusil’ fue motivo de un estudio semiótico-literario realizado por López Maguiña, aunque no en su acepción temporal sino como símbolo de lucha empleado en el discurso de Sendero Luminoso. Véase el subtítulo “El poder nace del fusil” del artículo “Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso” de Santiago López Magín en la *Revista de Literatura Ajos y Zafiros* N 8/9, 2007, Lima. págs. 15-30.

⁶⁰ Nelson Manrique nos recuerda que el aforismo de Mao Tse Tung, “El poder nace del fusil”, constituyó uno de los principales lemas proclamados a viva voz por los partidarios del partido legal: Unión de Izquierda Revolucionaria (UNIR) durante la campaña electoral presidencial de los años ochenta. Consúltese en Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980 - 1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

⁶¹ Hugo Neira en el “Prólogo a la tercera edición” de la *Antología de la poesía revolucionaria del Perú*, de Alfonso Molina, definiendo la poesía revolucionaria dirá de ella: “Poesía de videntes que proclaman otro orden” pág. 12.

del orden recurrieron a reprimir las voces de descontento, principalmente de los más jóvenes, mediante mecanismos legales como el encarcelamiento y por ende la pérdida de la libertad de parte del sujeto insurrecto.

He procurado acercarme al poema partiendo por situarlo en el tiempo histórico, luego por una descripción de sus rasgos formales más notorios y finalmente, apoyado en algunos postulados del pensamiento de Jaques Lacan, ver la figura de la libertad, en el poema, como resultante inevitable⁶² de la castración imperfecta y producto de la asunción del metarelato socialista.

Uno de los últimos poemas éditos que conocemos de José Gamarra Ramos es el que fue publicado el año de 1988 en el diario Ahora, mensual local (1986-1988) dirigido por el profesor universitario Vila Aguirre; con el apoyo del comité directivo integrado por José Gamarra Ramos, Isabel Méndez Vila, Carlos Flores Vallejo y Juan Mendoza Silva y Alejandro Espejo Camayo como Jefe de Redacción. En cuyas páginas, a parte de las noticiosas, se encuentran espacios para la difusión de notas de carácter literario; así como poemas, cuentos y artículos de opinión crítica agrupados en una sección de la que él era responsable en su totalidad. No era un diario o una revista literaria propiamente dicha. El poema publicado en el número lleva ⁶³el título: “A Melby”.

⁶² Slavoj Žižek, en Visión de paralaje. (1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006) al comentar la famosa tesis contra la autoridad del Papa, por parte de Lutero, y su posterior confesión “Aquí estoy y no puedo hacer otra cosa” Žižek, dirá: “el acto libre no se halla en el nivel de la realidad física, en medio de otras decisiones empíricas. En la libre elección el sujeto es responsable de este acto particular [de ahí que] aparece como inevitable” pág. 325.

⁶³ De “Melby”, en el Informe Final de la Comisión de la Verdad dice: “...activista de Pueblo en Marcha,... Vice Presidenta de la Federación de estudiantes (de la UNCP), Melvi Zacarías Espinoza, «Amelia», de la facultad de pedagogía... en enero de 1987 es detenida junto con otros estudiantes marcando el inicio de la debacle de Pueblo en Marcha, del cual era la principal animadora... actualmente [se encuentra en condición de] asilada” págs. 679-180. Véase la nota 27 del segundo capítulo.

Rasgos formales del poema

El poema contiene tres estrofas con un total de cincuenta versos; seis en la primera, cinco en la segunda y 39 en la tercera. El tipo de verso es el verso libre, siendo su característica formal más observable la recurrencia (por 32 veces) de la conjunción ilativa explicativa: “porque” al inicio de cada estrofa y de la gran mayoría de versos. Otro rasgo formal visible, constituye el empleo de las mayúsculas para acentuar algunos vocablos comunes, quizá el caso más notorio se el del término “LIBERTAD” que se reitera en dos versos y está todo en mayúscula. Otro término que también es visible, aunque no tanto como el anterior, es la palabra alusiva al sustantivo común ‘madre’, que en el poema, más bien es graficado con la mayúscula inicial: “Madre” deviniendo en sustantivo propio. Así, en los versos 35 y 36 de la tercera estrofa, leemos:

Porque esa compañera es Madre.

Porque esa Madre ama a su hijo como ama la LIBERTAD.

En el poema se emplean los topónimos del lugar obviando el accidente geográfico que nominan, así por ejemplo tenemos al nevado Huaytapallana en los versos: “admirar el Huaytapallana” y “Porque ese día el Huaytapallana opacará la blancura/ más nívea.”⁶⁴; o en el caso de dos de los principales ríos de Huancayo: “Cunas” y “Mantaro”. En el poema leemos: “humedecer el Mantaro,/ escuchar al macho Cunas.” y “Porque ese día el Mantaro y el Cunas fecundarán.”⁶⁵

Del mismo modo para los componentes culturales de la ciudad como en el caso del mirador natural (colina) llamado “Cerrito de la Libertad”, el “barrio Ocopila” y la “cárcel de Huamancaca”.

⁶⁴ vv. 9, 39 y 40.

⁶⁵ vv. 10, 11 y 39.

Un caso distinto, si embargo sucede con el espacio cultural universitario en el que no se utiliza el nombre propio de alguna institución (pudiendo aludir a la Universidad Privada Los Andes, en ese entonces existente o a la Universidad Nacional del Centro del Perú) Sin embargo lo reconocemos por el referente histórico (Melby era estudiante de la Universidad Nacional del Centro del Perú). En este caso el poeta opta por emplear un término común con el que se suele denominar a las instituciones de educación superior universitaria: “primera Casa de Estudios”, En los versos referidos al claustro universitario leemos: “Porque en tu primera Casa de Estudios veo dirigentes,/ sátrapas, astutos/ osos,/ intelectuales, traficantes, enamorados y pitucos.”⁶⁶

El empleo de nombres propios tanto en el caso de ‘libertad’, ‘madre’ y los topónimos, permiten crear un ambiente localista, consecuentemente la idea de una identidad definida, tanto geográfica como socialmente.

Finalmente, un último elemento formal presente en el poema viene a ser el empleo de los puntos suspensivos, tanto en el antepenúltimo como en el penúltimo verso, leemos: “Por todo eso.../ Te odio por denigrar lo humano.../ Cárcel de Huamancaca.”⁶⁷ dejándonos la sensación ambigua primero de que ya se dijo todo: “Por todo eso...”, e inmediatamente de que se puede decir más “Te odio por denigrar lo humano...”. Optando por el grito silencioso.

Un primer acercamiento

El poema mantiene una unidad sostenida por la forma de gradiente que desciende (o asciende) yendo de lo general universal a lo concreto. En tal sentido en la primera estrofa tenemos a un yo poético integrado a la naturaleza,

⁶⁶ vv. 19 al 22.

⁶⁷ vv. 48 al 50.

a la naturaleza pura no nominalizada, aunque esto último sea un engaño verbal pues desde el hecho de llamar naturaleza a la naturaleza ya se la esta nominando. Sin embargo, pretendo enfatizar en el hecho de un yo poético situado en armonía con una naturaleza nutricia:

Porque es hermoso amar la naturaleza
extasiar nuestros pies en su suelo,
acariciar su tierra gramínea,
beber su diáfano rocío,
besar su savia vivificante,
fecundar su fértil tierra.”⁶⁸

Pero, justamente por ser tan “vivable” resulta ser una naturaleza mediada por el lenguaje, establecemos entonces una diferencia entre aquella naturaleza fáctica de aquella elaborada por el sujeto, en nuestro caso, el sujeto poético. El poeta nos acerca así a una naturaleza “simbolizada”⁶⁹

En la segunda estrofa el yo poético se acerca ya no sólo a esa natural “naturaleza” sino también a identificarse con esa naturaleza en la que ha intervenido la mano y la boca del hombre. Sobre todo, la última que como ya se dijo la toponomiza, pero también, siguiendo la línea de la primera estrofa la humaniza al atribuirle tanto los nombres propios como al hacerla objeto de su contemplación, objeto de su deseo. Se lee: “Porque alegra contemplar nuestra flor de papa,/ vivir las lágrimas serranas,/ admirar el Huaytapallana,...”⁷⁰

⁶⁸ vv. 1-6.

⁶⁹ Slavoj Žižek, en “Lo real y sus vicisitudes”, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jaques Lacan a través de la cultura popular*. (Buenos Aires: Paidós, 2002), sostiene que “En última instancia... la imagen de la naturaleza como circuito equilibrado no es más que una proyección retroactiva de los seres humanos” pág. 69.

⁷⁰ vv. 7 al 9.

A partir de los versos 12 al 18, luego de haber integrado la naturaleza a lo social, el yo poético se va a integrar con su entorno cultural, sin embargo esta segunda integración no va a tender tanto al idilio, aunque si seguirá siendo sensual o empírica, como en las dos primera estrofas; más bien va a mostrarse enrarecida⁷¹, anticipándose así a los versos que seguirán siendo parte de la misma estrofa. Se lee: “Porque entristezco en tu barrio Ocopilla./ Porque embriago de tu pollera de ancas desafiantes./ Porque me pierdo en tu universidad.”⁷²

De la aparente integración del sujeto con su entorno natural y cultural nos confrontamos con una bullente pero inevitable manifestación de lo Real, dice: “Porque en tu primera Casa de Estudios veo dirigentes,/.../ Porque en tu universidad vive un vacío femenino.”⁷³. A partir del verso 24 el sujeto poético procurará verbalizar esto Real. Acudiendo al metarelato de un futuro político de vuelta al orden, la utopía en el que: “...el Huaytapallana opacará la blancura/ más nivea./ Porque las guindas sabrán mejor.”⁷⁴ pero éste orden no es el de la primera estrofa, sino más bien aquí se trata de un nuevo orden, en el lado de lo imaginario, nótese: ‘la blancura (del Huaytapallana) más nivea’.

Los versos 42 al 47 concretizan la profunda opresión vivida por el yo poético, quien lo expresa a partir de figuras de sencilla connotación como el ‘cemento’, el ‘ladrillo’ y la ‘reja’ asociadas al claustro, a lo seguro y al encierro; también la ‘tela verde’ el ‘cuero negro’ y la ‘metralleta’ asociadas a la indumentaria del gendarme del espacio claustrofóbico, construido con las figuras anteriores.

⁷¹ Slavoj Žižek citando a Freud dice: “Freud dice que esta discordia (entre la naturaleza y el hombre) no puede ser explicada por la biología: resulta del hecho de que las pulsiones del hombre están ya radicalmente desnaturalizadas (simbolizadas), sacadas de carril por su apego a una Cosa, a un espacio vacío” (2006: pág. 68)

⁷² vv.16 al 18.

⁷³ vv.19 y 23.

⁷⁴ vv.39 al 41.

Un segundo y último acercamiento a “A Melby”

Como ya lo dijimos la conjunción “porque” se reitera hasta en 32 veces, por lo que en este segundo acercamiento al poema pretendemos hacerlo a través de esta conjunción causal. Hemos decidido por reordenar el poema presentándolo sintácticamente de la siguiente manera, para ello tomamos los:

“[Yo] te odio cárcel de Huamancaca por denigrar lo humano,
porque...por todo eso”

Estructura en la que tendríamos al sujeto tácito, valdría decir al yo poético; el pronombre cuasi reflejo “te”, el verbo principal “odio”, el objeto directo “cárcel de Huamancaca” y el circunstancial de causa “por denigrar lo humano”; circunstancial que se va a subdividir en seis niveles de los “porque” o conjunciones ilativas explicativas que van del primer verso al verso 47. El primer “porque” comprende del primer al sexto verso, referidos a la integración de la naturaleza al orden simbólico, El segundo “porque” abarcaría del verso 7 al 17, es decir toda la segunda estrofa y parte de la tercera; y estaría asociado a la integración con la naturaleza telúrico-étnico. El tercer “porque” comprendería del verso 18 al verso 22 en el que se presenta la universidad como espacio de conflicto, en los versos 23 al 41 encontramos un cuarto “porque” que ilustra tanto el vacío dejado por la ausencia de ‘Melby’ (presumiblemente encarcelada) como el metarelato político; un quinto “porque” futurizador abarcaría del verso 37 al verso 41; sin embargo del verso 42 al verso 47 apreciamos un sexto “porque” de concreción del sistema opresor. Finalmente la locución adverbial “por todo eso” tendría carácter conclusivo, puesto que sería la suma de los “porque” señalados líneas arriba. En tal sentido tendríamos la siguiente lógica de causa- efecto:

por denigrar lo humano (yo) te odio, cárcel de Huamancaca,

Causa efecto

Segmentando, tendríamos al sujeto activo tácito (Yo) y al sujeto pasivo receptor de la acción: “cárcel de Huamancaca”. En tal sentido quisiera aventurar una relación de un yo (el yo poético) con un Otro (naturaleza-cultura). Un Otro que aliena al sujeto; si habría de esquematizarlo tendríamos:

	yo	Otro
naturaleza-cultura	yo poético	cultura
orden de lo imaginario	sujeto	orden simbólico

Siendo ‘cárcel de Huamancaca’, un mecanismo de sujeción, porque el lenguaje por sí sólo no basta, del gran Otro para imponer su autoridad. Sin embargo como el proceso de castración es imperfecto surge lo Real. En el poema el yo poético no se siente completamente integrado, si bien es cierto que hay una primera etapa de aparente integración a lo simbólico, paulatinamente vemos que en el surge la desconfianza de, llamémoslo de algún modo, aparatos ideológicos (Deluzze) como el barrio, la universidad y el más opresor de ellos la cárcel.

De ahí que surja en él un “odio” que expresaría el deseo de lo perdido, vale decir surge lo Real de la pérdida que en el poema asume la figura de “LIBERTAD” con mayúscula.

Tengamos en cuenta que lo Real, no es factualmente lo natural, es más bien el resultado excedente de la relación del sujeto con el orden simbólico; por lo tanto no es que el yo poético era libre antes de que se le recluya, pues como lo dijimos al analizar la forma del poema ya estaba “atado” a lo simbólico (en la primera y segunda estrofa el empleo de topónimos era un indicio para afirmar

que el universo cultural desde la que hablaba el yo poético, ya lo había castrado) De ahí que la idea de “Libertad”, o eso Real, no surja antes de que él (o ella) haya sido encerrado/a en la Cárcel de Huamancaca, sino más bien como resultado de la asunción del metarelato o como figurativamente se dice en el poema: ‘sueño’. Valdría decirse, del mismo seno de la imperfecta castración simbólica. Porque, qué es ese ‘sueño’ o metarelato sino la construcción discursiva (por ende simbólica) dentro del mismo orden simbólico. En el bloque que comprende el cuarto “porque”, es decir al referido a la universidad, se forja el metarelato político-ideológico, que en la década del ochenta y parte del noventa, en gran parte de los andes peruanos y del Perú en general constituyeron el discurso que sostuvo la lucha por la revolución, el ‘sueño’ del “cambio a la vuelta de la esquina.” Quisiera resaltar los versos 33 y 34 en el que podemos apreciar como dicho metarelato dio sentido a la lucha armada: “Porque esa paz seguirá siendo sueño./ Porque seguirá siendo sueño sino urdimos justicia” El poeta sustenta de ese modo la causa por la que ‘Melby’ ha luchado y ahora no es más que un “vacío femenino/. [que] morirá después de la muerte”.

CONCLUSIONES

Aprovechando la grandilocuencia que encierra el título de nuestra investigación: “Poesía y libertad en tiempos de violencia, una aproximación a la poesía de José Manuel Gamarra Ramos”; hemos pretendido dar a conocer, para aquellos que no la conocían, y reflexionar, para aquellos quienes estamos al corriente, sobre la labor poética de una de las provincias más próximas a la capital, la ciudad de Huancayo. Proximidad que angostó, enriqueció y confrontó las experiencias poéticas de la segunda mitad del siglo XX, tanto de la gran provincia limeña como de la sierra central peruana; evidenciando, por un lado, una enorme fractura entre el centro hegemónico, lo decimos por acceso privilegiado que se tiene en Lima respecto a los medios de difusión e información cultural, y la periferia provinciana.

Pero desde otro ángulo, es innegable que el flujo, empleando la metáfora que propone José Antonio Mazzotti para hablar sobre la poesía de los años ochenta, entre ambos entornos culturales, y por ende poético, ha permitido que se pueda hablar, en el Valle del Mantaro, de una identidad literaria provinciana (o regional, geopolíticamente hablando). Identidad que lleva la marca de una actitud de desafío hipervital, así como del anhelo, que raya con la angustia, por la comprensibilidad del mensaje poético. En un medio discursivo donde lo oscuramente barroso y deyectivo, es lo imperativo y dominante; la búsqueda del claror constituye un desafiante discurso libertario.

Mas, ambos espacios, centro y periferia, se vieron no sólo desbordados; sino, también, perturbados, en la década del ochenta, por un suceso histórico intensamente violento: la insurrección armada de dos grupos políticos: Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA). Grupos sediciosos que fueron reprimidos con igual nivel de violencia por las fuerzas armadas y policiales, así como por grupos paramilitares. Violencia envolvente que comprometió la vida no sólo de quienes ostentaban las armas bélicas y discursivas, sino de toda la sociedad en su conjunto, polarizándola; exigiendo de ella un acto de definición.

Por lo que muchos intelectuales, entre ellos los poetas, y entre éstos José Manuel Gamarra Ramos (1960), ante el rumbo que iba tomando el oleaje bélico, optaron por asumir una posición coherente con los discursos tendientes a promover e impulsar cambios radicales en la sociedad peruana. Enarbolando como bandera de lucha; lo que en esas circunstancias se creía aprisionado: el derecho humano a la libertad.

La experiencia poética de José Gamarra, constituye una clara demostración de la apropiación, por parte de un grupo social históricamente subalternizado de aquel discurso sublime, que se creía privilegio de la clase social dominante¹.

Por el uso que hicieron de dicho discurso noble, los nuevos sujetos de la escritura, hijos del desborde social y la informalidad textual, fueron duramente reprimidos, o sutilmente silenciados y confinados al olvido, para que no resurjan, ni siquiera, como ave rara, empleando el título del libro de Luis la Hoz.

¹ En la entrevista que le hiciera la investigadora norteamericana Kirk a Carlos Degregori, el notable senderólogo sostiene que “Desde el principio [del encuentro indio-español] el conocimiento del idioma español, su lectura y escritura, fue una herramienta de dominación” (Robin Kirk. Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso. pág. 31.)

De ahí que, la preocupación de Gamarra Ramos no fue sólo buscar la efectividad contenidista en el discurso poético social; sino también, que éste exprese su anhelo de reivindicación social así como de libertad y que esté, su anhelo, inscrito en el mismo texto, por lo cual adoptó, o se valió de múltiples formas poéticas, llegando a proponer un orden estrófico multisígnico. Fue el ideograma de la forma uno de los principios que guió su poética y el que dinamizó su concepción relacional entre el proceso de lucha político militar y el ejercicio poético, entre revolución y poesía; o como el lo dijera en Gracias Poesía, entre “amor y poesía”.



BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amor Siul. Antología de la poesía Chinchana. Chincha: Ediciones Poetas de la calle, 1995.
- Anaya, Peter y Lindo, Isaac. In-versos. Poemas Huancayo: Taller literario Ríos Profundos, Programa de Educación, UNCP, 1984.
- Ángeles L., César. “Los años noventa y la poesía peruana. A propósito del libro Cansancio, de Paolo de Lima, y otros poemas inéditos”. Ciberayllu 20 de diciembre del 2000.
<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALNoventa/cal_noventa3.html>. (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- “Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santibáñez”. Ciberayllu 12 de agosto del 2001.
<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html>. (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- “La poesía de Domingo de Ramos y Pastor de perros”. Ciberayllu 31 de marzo del 2001.
<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos2.html>. (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- “22 años del Movimiento Kloaka”. Ciberayllu 2002-2004.
<http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CAL_Kloaka22.html>. (Consulta: 21 de octubre del 2008).
- Araujo León, Óscar. Como una espada en el aire. Generación poética del 60. Lima: Universidad Ricardo Palma, Noceda Editores S.A.C. y Mundoamigo ediciones, 2000.
- Arguedas, José María. Dos estudios sobre Huancayo. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1977.

- Arteaga, Armando. "La utopía del lenguaje en la poética de Juan Ramírez Ruiz". <<http://rauljurado.blogspot.com/>>. [2007] (Consultado el 21 de octubre de 2008).
- Arroyo, Eduardo. "Generación del 68: Tomar el cielo por asalto". Intermezzo tropical 4. 4 (Lima, 2006): págs. 70-74.
- Arroyo Reyes, Carlos Encuentros. Historia y movimientos sociales en el Perú. Lima: Memoria Angosta, 1989.
- Arroyo Reyes, Carlos. Hombres de letras. Historia y crítica literaria en el Perú. Lima: Memoria Angosta, 2002.
- Atlas departamental del Perú. Junin-Huancavelica. Lima: La República, y Peisa, 2003.
- Ayala, Flor de María. Mujer de subamérica. Huancayo: Ediciones Caballo de fuego, 1988.
- Ayllón, Ricardo. "Validez de las literaturas regionales. El caso de Chimbote". Gremio de escritores del Perú. El otro margen. La literatura peruana: una visión desde adentro. Ponencias VI Encuentro Nacional de Escritores Manuel Baquerizo Baldeón, Lima 2007. Lima: Arteidea Editores EIRL, 2008. págs. 159-163.
- Baquerizo Baldeón, Manuel. "Propósitos". Kamak Maki 1. 1. (Huancayo, 1988): pág. 7.
- "La nueva poesía de Junín. Algemiro Pérez Contreras: El amor y su expresión poética" Metáfora Huancayo 1. 1. Huancayo, Abril-Mayo 1991.
- (J. Barquero) Vladimiro Maiakovski: poesía y pasión. Antología. Huancayo: Departamento de Publicaciones e Impresiones de la UNCP, 1974.
- Bedoya, Jaime. "Las voces precoces". Caretas. Lima, 10 de octubre de 1988. págs. 98-99.
- Beltrán Peña, José. Antología de la poesía peruana. Generación del 80. Lima: Talleres Gráficos de Editorial Imperio, 1990.
- Antología de la poesía peruana. Generación del 70. Lima: Editorial San Marcos, [1995].
- Poesía Concreta del Perú. Vanguardia Plena – Estudio y antología. Lima: Editorial San Marcos, 1998.

- Biondi, Juan y Zapata, Eduardo. "Sendero Luminoso y la violencia en el Perú: los otros senderos y la contratextualidad subversiva". La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: Teoría y prácticas de la oralidad en el discursos social del Perú. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006.
- Bobes, Carmen; Bamonde, Gloria; Cueto, Magdalena; Frechilla, Emilio y Marfil, Inés. "Introducción" Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad Grecolatina. Madrid: Gredos, 1995. 7-29.
- Bustamante y Ballivián, Enrique. 9 poetas del brasil, una antología de Enrique Bustamante y Ballivián. 1930. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978.
- Bustamante, Cecilia. "La Crisis de los 80 en la Literatura Femenina del Perú: la fuerza desconocida del terror" Ciberayllu 8 de enero del 2001. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CB_Crisis80.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- Cabel, Jesús. Ancash 31. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1976.
- "Tres preguntas al editor de Runakay" Crónica Cultural 2. 75. Lima: (La Crónica del 27 de enero de 1982) pág. 10.
- Fiesta Prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80. Lima: Ediciones Sagsa, 1986.
- Cáceres Cuadros, Tito Poetas de Arequipa. Antología – Los clásicos. Lima: Instituto Cambio y Desarrollo (CYDES)-Municipalidad de Arequipa, 1995.
- Cáceres Grados y Camargo Hurtado. "Características temáticas y formales en el poemario Mujer de subamérica de Flor de María Ayala Leonardi" Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 2004.
- [Canales Fuster, Jorge] "Presentación" Wari revista de ciencias y artes 2. [2]. Huancayo, 1997.
- Cancino, Segundo. 20 años de poesía en Tacna (1967-1987). Tacna: Instituto Nacional de Cultura Departamental Tacna-Concytec, 1988.
- Carrillo, Francisco. Antología de la poesía peruana joven. Lima: Ediciones de la Rama Florida & de la Biblioteca Universitaria, 1965.

- Casa de la Cultura de Cajamarca. Antología de la poesía cajamarquina. Lima: Ediciones de la Casa de la Cultura de Cajamarca, 1967.
- Casa de la Cultura de Junín. Poesía de Junín. Huancayo: Biblioteca Wanka, 1967.
- Castañeda Vielakamen, Esther, Elizabeth Toguchi, comps. Catálogo 30 años de poesía peruana en revistas (1971-2000). Lima: UNMSM, Biblioteca Central Pedro Zulen, 2002.
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Libros/Alertas/catalogo_30_poesia/Indice_catalogo30.htm> (Consultado el 21 de octubre de 2008).
- Castañeda Vielakamen, Esther. "Aproximación a una antología" en Bercellos de Zarria, Cecilia. (coordinadora) Beatriz Hart de Fernández, Doris de la Puente de Teodori, Vilma Rodríguez Montero de Ruiz, Yolanda Torres Fernández de Molina (selección) Peruanas del siglo XX. Antología poética. Lima: Ediciones G.A.P. 1995. págs. III-VIII
- Cevallos Aguilar, Juan. "Notas sobre el poema integral y Un par de vueltas por la realidad de Juan Ramírez Ruiz". Intermezzo tropical 4. 4 (Lima, 2006): págs. 47-53.
- Cevallos Mezones, Leonidas. Los nuevos. Cisneros, Henderson, Hinostroza Lauer, Martos, Ortega. Lima: Editorial Universitaria, 1967.
- Cardenal, Ernesto. Nueva antología poética. México: Siglo XXI Editores, 1980, tercera Edición. Primera edición 1978.
- Carrillo, Sonia Luz. "Poesía en el Perú. Recuento y homenaje" Páginas 153 (Lima, 1998): págs. 88-94.
- , "La ciudad poetizada. Poesía urbana de los años 70" Socialismo y participación. 100 (Lima, 2006): págs. 241-246.
- Castillo, Sergio; Gamarra, César; Iñigo, Rosa; Matayoshi, Nicolás; y Ocampo, Carolina, comps. Nosotros, los amigos y los ausentes (poesía de Junín) Huancayo: GEMA, 1991.
- Centro Educativo Huamán Poma de Ayala. Qory Mayo. Revista Cultural. 1 [1] (Manzanares: 1981).
- Chavarría Muñoz, Alberto y Rosas Domínguez, Javier. "La poética de José Gamarra Ramos". Ensayo de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1998.

- Chavarría Muñoz, Alberto. "Literatura Joven Actual". 2006.
<<http://clubcultura.blogspot.com/2007/03/literatura-joven-actual.html>>
(Consultado noviembre de 2008).
- . La ninfa de Jericó. Lima: Editorial San Marcos, 2008.
- Chirinos Arrieta, Eduardo. Archivo de huellas digitales. Lima: Petroperú Ediciones COPE, 1985.
- . El techo de la ballena. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- . Nueve miradas sin dueño. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Chueca, Luis Fernando. "Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero". Intermezzo tropical 4. 4 (Lima, 2006): págs. 29-45.
- . "Lectura de Ya nadie incendia el mundo de Victoria Guerrero" Ómnibus Violencia y poesía de los noventa 12. 3 (2006).
<<http://www.omni-bus.com/n12/violencia.html>>. (Consulta: 17 de octubre de 2008).
- . "Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa" en Lienzo, 22. (Lima, 2001): págs. 61-132.
- Chueca, Luis Fernando, José Güich Rodríguez y Carlos López Degregori. "La ciudad escrita" En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006. págs. 11-26
- Concepción Cucho, Arturo. Época de sol en la palma del retoño separata N° 15. Guadalupe-La Libertad: revista literaria RUNAKAY, 1982.
- . Versos para el alba [Huancayo], 1984.
- . Manzanares: vida y canto Huancayo: Imprenta Ojito, 1985.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional. Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: CVR, 2003.
- Corcuera, Arturo. "La generación del 60. Antonio Cisneros, 40 años después" Revista hispanoamericana de literatura. 4 (Lima, 2003): págs. 39-44.
- Córdova Rosas, Isabel. Nueva Literatura de Junín. Lima: Editorial Gráfica Santa Inés, 1986.

- . Literatura de Junín. Mitología Andina, Literatura Oral, Narrativa, Poesía, Ensayo, Teatro. Huancayo: Editorial ISASA, 2000.
- . “Huancayo y la Cultura en 1981”. Crónica Cultural 2. 73. Lima: (La Crónica, del 14 de enero de 1982) pág. 8.
- Cornejo Polar, Jorge. La poesía en Arequipa en el siglo veinte. Estudio y Antología. Arequipa: Universidad Nacional San Agustín -Concytec-Ediciones de la Pacpaquería, 1990.
- . “La poesía en Arequipa en el siglo XX” Estudios de literatura peruana. Lima: Universidad de Lima y Banco Central de Reserva, 1998. págs. 239-261.
- . “La poesía de Juan Gonzalo Rose” Estudios de literatura peruana. Lima: Universidad de Lima y Banco Central de Reserva, 1998. págs. 295-315.
- . “Poesía peruana a fines del siglo XX” Revista hispanoamericana de literatura. 4 (Lima, 2003): págs. 21-22.
- Courtés, Joseph. “Cuestiones previas y perspectivas” Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Trad. Enrique Ballón. Madrid: Gredos, 1997. 13-54.
- Crisólogo, Roxana y Ildefonso, Miguel. comp. Memorias in santas. Antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política. Lima: Centro Peruano de la Mujer Flora Tristán, 2007.
- Cristóbal, Juan, Jorge Luis Roncal y Rosina Valcárcel, comps. Di tu palabra. 9 poetas alzadas. Lima: Arteidea editores, 1998.
- Cruz-Bernall, Mairym, Rosamarina Garcia, Jenny Londoño, Antonio Ramírez Córdova, Graciela Rincón, Santiago Risso, Silvio Salazar, Aída Tam Fox, José Velásquez, Bella Clara Ventura, María Juliana Villafañe, Lina Zerón, comps. La poesía hace que sucedan cosas... Antología de poetas latinoamericanos. Lima: Alejo Ediciones, 2004.
- Culler, Jonathan. Breve introducción a la teoría literaria. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2000.

- Dávila-Franco, Rafael. "La poesía peruana del 80 o la fractura como poética" Ómnibus 12. 3 (2006). <<http://www.omni-bus.com/n12/fractur.html>>. (Consulta: 17 de octubre de 2008).
- Degregori, Carlos Iván. "Jóvenes y campesinos ante la violencia política: Ayacucho 1980-1983" Henrique Urbano, comp. Poder y violencia en los andes. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1991. págs. 395-417
- De Ávila, Francisco. Ritos y Tradiciones de Huarochiri del siglo XVI. Gerald Taylor. Lima: IEP Ediciones, 1987.
- De Lima, Paolo. "Poesía Peruana Actual: 1978 – 2000" Espéculo. Revista de estudios literarios. (2000) Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/peruana.html>>. (Visita 11 de mayo de 2008).
- ". "Atrincheramientos y balbuceos neotribales: El grupo Neón entre la violencia utópica senderista y la dictadura neoliberal fujimorista. El caso de Carlos Oliva". Intermezzo tropical 3. 3 (Lima, 2003): págs. 41-50.
- ". "Violencia y otredad en el Perú de los 80: de la globalización a la 'Kloaka'" Ciberayllu 2003. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLKloaka/PdL_Kloaka2.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- ". "La Universidad de San Marcos, la Revolución y la 'involución' ideológica del Movimiento Hora Zero. A veinticinco años de 'Palabras urgentes' de Juan Ramírez Ruiz" Ciberayllu 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_PalabrasUrgentes.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- ". "La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los 'tres tristes tigres' de la Universidad Católica" Ciberayllu 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLTigres/PdL_Tigres2.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- ". "Violencia y poesía peruana de los ochenta. Aproximación a partir de una antología generacional" Tribuna 14 de diciembre del 2005. <<http://www.agenciaperu.com/columnas/2005/dic/tribuna1.htm>>. (Consulta: 17 de Octubre de 2008).

- Degregori de Nieto, Bertha. Exposición de la poesía cuzqueña contemporánea. Tomos I y II. Cuzco: H.G. Rozas S.A., 1958.
- De Ramos, Domingo. Arquitectura del espanto. Lima: Asalto Al Cielo, 1988.
- De Rokha, Pablo. Gran temperatura. Chile: Ediciones Ercilla, 1937.
- . Morfología del Espanto. [Chile]: Editorial Multitud, 1942.
- Dextre, Max. Poetas Representativos de Lambayeque 1900-1989. Lima: Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología, [1990].
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México: Fondo de cultura económica, 1988.
- . Literatura y crítica marxista. Trad. Andrés Sorel. Bilbao: Zero, 1978.
- Echrevarren, Roberto y Perlongher, Nestor. "Prólogos" en Echrevarren, Roberto, José Kozar y Jacobo Sefami, comps. Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. págs. 11-30.
- Eliot, T. S. Sobre la poesía y los poetas. Trad. María Raquel Bengolea. Buenos Aires: Sur, [1956]
- El libro de la Muestra de Teatro Peruano: Callao, Cajamarca I, Iquitos, Cerro de Pasco, Tacna, Lima, Cuzco I, Puquio, Andahuaylas, Cajamarca II, Cuzco II, Yurimaguas, Huancayo. Lima: Lluvia Editores, 1997.
- Escobar, Alberto. "Prólogo(s)" Antología de la Poesía Peruana. Tomos I y II Lima: Peisa, 1973.
- . La partida inconclusa o la lectura literaria. 1970. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- Espejo Camayo, Alejandro. "Anteproyecto y mensaje a "Para Cantar o Morir". Nueva Generación literaria huanca". En La Voz 22823 y 28824. Huancayo 27 y 28 de marzo de 1981.
- Espino Relucé, Gonzalo. "Autobiografía de la poesía peruana (1971-2000, una posibilidad)". 2002.
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/30_poesia/Cultura_Sociedad/Autobiografia_poesia.htm> (Consulta: Noviembre de 2008).
- Falla, Ricardo y Luz Carrillo, Sonia. Curso de realidad. Proceso Poético 1945-1980. Tomos I y II. Lima: Ediciones poesía, 1988.
- Falla, Ricardo. Fondo de fuego. La generación del 70. Lima: Ediciones poesía. Editorial e Imprenta Desa S. A., 1990.

- Fernández Cozman, Camilo. La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.
- Fernández, Eduardo. "La muerte del inca. Dos versiones de un mito asháninka" Antropológica 2. 2. Lima: (Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP, 1984). págs. 201-208.
- Fernández Moreno, César. Introducción a la Poesía. 1962. México: Fondo de Cultura Económica. 1973.
- Fierro Zapata, Martín "Para Cantar o Morir. Un grupo cultural de tierra adentro" Crónica Cultural 2. 64. Lima: (La Crónica, 11 de noviembre de 1981). pág. 2.
- Flores Navarrete y Ruiz Gonzáles. Trayectoria Vital y poética de Walter Jesusi Ramirez, "Gulsarí". Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 2002.
- Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud. Teorías de la literatura del siglo XX Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica. Trad. Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra, 1981.
- Frank, Ana. Diario y cuentos. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1975.
- Friedrich, Hugo. La Estructura de la lírica moderna de Baudelaire hasta nuestros días. 1956. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Frisancho, Samuel. Antología de la poesía puneña. Puno: Editorial Los Andes, 1978.
- F. J. "Perú es un país de poetas" El País. Mapa Literario del Perú. BABELIA - 08-11-2003.
<http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20031108elpbabese_10&type=Tes>. (Consulta: 17 de octubre de 2008).
- Fuentes, Manuel Atanasio. Lima : apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres. Lima: Banco Industrial del Perú. Fondo del Libro, 1988. Facsimilar de la 1a ed. París: Libr. de Firmin Didot hermanos, hijos y Ca., 1867.
- Gallas, Helga. Teoría Marxista de la literatura. 1969. Trad. Ramón Alcalde. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1973.
- Gamarra Ramo, José. Lagarto de humo Huancayo: Taller Literario Ríos Profundos, Programa de Educación, UNCP, 1984.

- . Gracias poesía Huancayo: ediciones trébol y retama, 1985.
- Gamarra, José y Concepción, Arturo. Folleto (Poesía) 1 Huancayo, febrero de 1982.
- Gallardo, Frasiles. “‘Raíz Cúbica’: Esencia de la poesía en Cajamarca”. Crónica Cultural 2. 76. Lima: (La Crónica del 3 de febrero de 1982) pág. 9.
- Garayar, Carlos. Poesía Peruana. 50 poetas del siglo XX. Lima: Peisa, 2001.
- Garvich, Javier. “Las máquinas de escribir tampoco arden, testimonio sobre el zeitgeist cultural limeño de los ochenta” Revista de Literatura Ajos y Zafiros 8/9. (Lima, 2007): págs. 213-224.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. “La literatura y su estudio: ámbito y objeto de la crítica literaria”. Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura. Madrid: Cátedra, 2004. 17-37.
- García Miranda, Carlos. “De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa” Espéculo. Revista de estudios literarios. (2004) Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/peruana.html>>. (Consulta: 11 de mayo de 2008).
- . “Agendas narrativas: Una lectura de la narrativa peruana última” Espéculo. Revista de estudios literarios. (2006) Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/agendas.html>>. (Visita 11 de mayo de 2008).
- Genette, Gérard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, Alfaguara, 1989.
- Gherzi, Erica. “Retratos de la ciudad y la violencia sobre la poesía de Montserrat Álvarez y Grecia Cáceres” Ciberayllu 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/EG_Retratos.html> (Consulta: 11 de mayo del 2008).
- Giusti, Miguel. Tras el consenso. Entre la utopía y la nostalgia. Madrid: Dykinson, 2006.
- Gómez, Livio. El mar y sus poemas. Tacna: Universidad Nacional de Tacna, 1977.

- Góngora Mosquera. Juan "Roque Dalton poeta y combatiente". Unicornio revista dominical de política y cultura. Lima: (Cambio, 10 de mayo de 1987) pág. 12-13.
- Gonzáles, Raúl. "MRTA: La historia desconocida" en Quehacer 51. 9. Lima: Marzo abril 1988.
- González Vigil, Ricardo. Poesía peruana. Antología General. De Vallejo a nuestros días. Tomos III. Lima: Ediciones Edubanco, 1984.
- . Poesía peruana Siglo XX. Tomos I y II. Lima: Ediciones Copé, 1999.
- . Poesía peruana vanguardista. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- . Literatura. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2006.
- Gran Historia del Perú. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2000.
- Gregorich, Luis, comp. Poesía del siglo XX 1920-1945. Antología Buenos Aires: Centro editor de América Latina S.A. 1969.
- Grupo de Trabajo Cultural Wari Wari revista de ciencias y artes 2. [2], Huancayo, 1997.
- Grupo Kachkanirajmi. Santiago. Revista del trabajo de provincias del Grupo Kachkanirajmi: Huancayo - Jauja. Lima: Grupo Kachkanirajmi, U.N.M.S.M., 1987.
- Guerrero, Victoria. "El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso: el caso de Edith Lagos". Intermezzo tropical 3. 3 (Lima, 2003): págs. 71-81.
- Guillén, Paúl. "Elogio de la infancia: Poetas peruanos de tres décadas (1965-1988)" Poesía peruana ultima 2007.
<<http://gabrielapaza.nireblog.com/post/2007/08/07/poesia-peruana-ultima>>. (Consulta: 17 de octubre de 2008).
- Gutiérrez, Miguel. La Generación del 50: Un mundo dividido. Historia y Balance. Lima: 1988.
- Gutiérrez Quiliano, Alberto. Antología de la poesía contemporánea del Centro. Huancayo: Ediciones Mantaro, 1978.
- Heraud, Javier. El viaje. Lima: Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1961.
- . Poesías completas y cartas. Lima: Ediciones Peisa, 1976.
- . Estación reunida. Lima: Editora Mesa Redonda. 2008.

- Hopkins Rodríguez , Eduardo. Convicciones metafóricas. Teoría de la literatura.
Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú,
2002.
- hora zero 21. Región centroandina del Perú. Lima: Eslabón Editores, 1992.
- “Homenaje. Edgardo Tello: poeta combatiente” Tierra Adentro 2. 2 (Lima):
págs. 125-130.
- Huamán, Miguel Ángel. “¿Literatura de la violencia política o la política de
violentar la literatura?” Revista de Literatura Ajos y Zafiros 8/9.
(Lima, 2007): págs. 31-40.
- Huamani Mayta y Piñas Alarcón. “Trayectoria y poética de Pepe Zapata Villar”.
Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del
Perú, 2003.
- Huamanlazo, María y Quilca Quispe. “Trayectoria vital y crítica literaria de
Alejandro Espejo Camayo”. Monografía de Bachillerato. Universidad
Nacional del Centro del Perú, 2002.
- Ita Gómez, Jorge. Breve antología de poetas piuranos Lima, Ediciones de los
Tallanes, 1993.
- Ita Gómez, Jorge y Miguel Ángel Guzmán Dávila, comps. 30 años de poesía
peruana contemporánea. Selección de la tortuga ecuestre Gustavo
Armijos. Lima: Universidad Inca Garcilazo de la Vega. Facultad de
Educación, 2003.
- Iñigo Rojas, Rosa. Tiempo de partida Huancayo, Haradag Offset, 1983.
- Iñigo Rojas, Rosa y Concepción Cucho, Arturo. “Palomino [de Jorge Pimentel]:
un testimonio de marginalidad e insurgencia”. Monografía de
Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1988.
- I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos. ¡Jamás acallarán a los
poetas y a la poesía! Trujillo, Grupo literario ANTARQUI y revista
ZAHORI, 1990.
- Jameson, Fredric. La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo
y del formalismo. 1972. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel,
1980.
- Jesusi Ramírez, Walter. Gulsarí Huancayo: Taller Literario Ríos Profundos,
Programa de Educación, UNCP, 1984.
- . Zorzaleando Huancayo: Impresiones Amauta, 1987.

- Jiménez, Reynaldo, comp. El libro de unos sonidos. 37 poetas del Perú. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.
- Juipa Lozano y Alvaro Rivera. “La redacción de la poesía, los ideales y la existencia en el poemario Oda a la utopía de Carolina Ocampo”. Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1999.
- Jurado Párraga, Raúl. Poesía de los 70. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Centro Federado de Educación, 1992.
- . Piel de Brujo Lima: Capulí, 1994
- . “¿Poetas serranos en Lima?” Revista hispanoamericana de literatura. 4 (Lima, 2003): págs. 45-58.
- . “Poética integral de Hora Zero” 2008. <<http://rauljurado.blogspot.com/>>. (Consulta: 21 de octubre de 2008).
- . “Juan Ramírez Ruíz y Un par de vueltas por la realidad”. 2008. <http://rauljurado.blogspot.com/2008_01_01_archive.html>. (Consulta: 21 de octubre de 2008).
- “Junín. El Enigma Huanca” Caretas 993. Lima, 15 de febrero de 1988.
- Kirk, Robin. Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- Lagos, Edith. “El remolino rompió la calma” Juan Cristóbal, Jorge Luis Roncal y Rosina Valcárcel. Di tu palabra. 9 poetas alzadas. Ángela Ramos, Magda Portal, Adela Montesinos, Rosa Alarco, Julia Ferrer, Lola Thorne, Agueda Castañeda, María Emilia Cornejo, Edith Lagos. Lima: arteidea editores, 1998.
- La Hoz, Luis, comp. 10 aves raras de la poesía peruana. Lima: Fondo Editorial de la Cultura Peruana. 2007.
- Lauer, Mirko. El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX. Lima: Mosca Azul Editores, 1998.
- . “Poesía vanguardista peruana 1916-1930” Antología de la poesía vanguardista peruana. Lima: Hueso Húmero Ediciones y Ediciones El Virrey, 2001.

- Lauer, Mirko y Mario Montalbetti. "Post-2000. Nueva poesía peruana" Hueso número 45 (Lima, 2004): págs. 69-90.
- Lazo Aylas y Pariona Papuico. "La poética de Angelino Antenor Gutarra Sinchitullo". Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 2003.
- Lifshitz, Mijaíl. Literatura y marxismo: una controversia. 1938. Trad. por Stella Mastrangelo. México: Siglo veintiuno editores, 1981.
- López Maguiña, Santiago. "Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso" Revista de Literatura Ajos y Zafiros 8/9. (Lima, 2007): págs. 15-30.
- López Parada, Esperanza. "En el bosque de los huesos" El País. Mapa Literario de Perú. BABELIA - 08-11-2003. http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20031108elpbabese_10&type=Tes>. (Visita: 17 de octubre de 2008).
- López Salvatierra, Cirilo. Literatura y fin de siglo en Huancayo. Huancayo: Ramada del Búho Editores, [2000].
- Luque Mogrovejo, Rolando. Viva Voz Antología de la poesía en Arequipa Generación 80. Arequipa: INC-CONCYTEC, 1990.
- Maestro, Jesús G. El mito de la interpretación literaria. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Manrique, Nelson. El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Martínez, Cesáreo. Cinco razones puras para comprometerse (con la huelga). Poema coyuntural N° 2. [Lima]: Ediciones Quipu, 1978.
- Martos, Marco. "Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50. Algunos poetas del Perú" Documentos de literatura 1 (Lima: 1993): págs. 7-24.
- Matayoshi, Nicolás y Sánchez, Josué. "Poesía ilustrada" en Proceso 4. [5] Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú, 1975.
- Matos Mar, José. Desborde popular y crisis del Estado: un nuevo rostro del Perú en la década de 1980. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Mazzi T. Víctor, comp. Poesía proletaria del Perú (1930-1976). Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1976.

- Mazzotti, José Antonio. Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- . "El proceso de la poesía peruana del 80 a cuatro voces". Perú en su cultura. Castillo, Daniel y Borka Sattler, eds. Ottawa: PromPerú y University of Ottawa, 2002.
- Mazzotti, José Antonio y Miguel Ángel Zapata, comps. "Prólogo" El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963 – 1993. México: El Tucán de Virginia. 1995.
- Mazzotti, José Antonio; Santiváñez, Róger y Dávila-Franco, Rafael, comps. La Última Cena. Antología de poesía peruana actual. Lima: Asaltoalcielo/editores, 1987.
- Mayta Inga, Apolinario, comp. Enciclopedia Departamental de Junín. Literatura. Huancayo: Ediciones Enrique Chipoco Tovar, 1979.
- . Literatura de Junín siglo XX. Huancayo: J. M. Arguedianos, 2007.
- Medina Sánchez, Bethoven "Para cantar o morir. Un grupo cultural de tierra adentro" Crónica Cultural. 2. 94. Lima: (La Crónica, 9 de junio de 1982) pág. 6.
- . "Contestación en sentido inverso" Crónica Cultural 2. 70. Lima: (La Crónica, del 23 de diciembre de 1981) pág. 8.
- Mendiola, Víctor Manuel, comp. La mitad del cuerpo sonrío. Antología de la poesía peruana contemporánea México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Melgar Vásquez, Alejandro "Panorama literario-cultural de Coracora-Parinacochas [Ayacucho]" Gremio de Escritores del Perú. El otro margen. La literatura peruana: Una visión desde adentro. Lima: Arteidea Editores EIR, 2008. págs. 153-157.
- Mendoza Borda, Gloria. "Puno" Crónica Cultural 1. 53. Lima: (La Crónica del 30 de agosto de 1981) pág. 8.
- Mora, Tulio. Hora Zero, la última vanguardia latinoamericana de poesía. Venezuela: Colección Ateneo de los Teques. 2000.
- . "Alabanza del desorden. La Poesía peruana del siglo XX" Revista hispanoamericana de literatura. 4 (Lima, 2003): págs. 15-20.
- . Hora Zero, Los broches mayores del sonido. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana. 2009.

- Morote, Pedro. "Generación del 60: Testimonio de excepción" Araujo León, Óscar. en Como una espada en el aire. Generación poética del 60. Lima: Universidad Ricardo Palma, Noceda Editores S.A.C. y Mundoamigo ediciones, 2000. págs. 237-241.
- Movimiento Cultural Wanka Kellkanapa Icha Wañunapa. Kilincho Wanka. Revista de actualidad cultural, literario, ideológico 1 [1] Huancayo, 13 diciembre de 2004.
- Navarro Durán, Rosa. La mirada al texto. Comentario de Textos literarios. Barcelona: Editorial Ariel S.A. 1995.
- Neira, Hugo. "Prólogo a la tercera edición" Alfonso Molina, comp. Antología de la Poesía Revolucionaria del Perú. 3ra ed. Lima: Ediciones América Latina, 1966.
- Neruda, Pablo. Canto General. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Nieto, Luis, comp. Poesía Cuzqueña. Derrotero para la ubicación de la poesía cuzqueña contemporánea. Cuzco: Ediciones Sol y Piedra, 1956.
- Ocampo, Carolina. Amarte es parte mía. Lima. Ediciones Capulí, 1986.
- O'Hara, Edgar. "Sujeciones y avances en el lenguaje poético de la poesía joven peruana" Revista de crítica literaria latinoamericana. 10. 20 (Lima 1984): págs. 233-240.
- . Partición de los bienes. Conversaciones sobre poesía. Lima: Lluvia editores. 1998.
- Ogaz, Damaso. "Dos importantes generaciones 60/70" Oráculo 1 (Lima, 1980): págs. 10-12.
- Orígenes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Rosario, Santa Fe: Kolektivo Editorial Último Recurso 2005.
<<http://qollasuyu.indymedia.org/es/2005/06/2278.shtml>> (Visita: 02 de marzo de 2009).
- Orihuela Tomás, Patricia, y Yangali Vargas, Jorge, comps. Reporte bibliográfico de la literatura de Junín. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, Facultad de Pedagogía y Humanidades, 2004.
- . comps. Poesía Nuestra. Literatura del Valle del Mantaro. Décadas Ochenta y Noventa. Tomo I. Huancayo: Grupo Monovalente de Proyección Social Docentes del Nuevo Milenio, Facultad de

- Pedagogía y Humanidades de la Universidad Nacional del Centro del Perú. 2005.
- Osorio, Juan Alberto comp. Nueva poesía cuzqueña. Cusco: Ediciones Elemento, 1967.
- . "La Universidad de Ayacucho y la literatura" Crónica Cultural 2. 98. Lima: (La Crónica, 7 de julio de 1982) pág. 6.
- Oviedo, José Miguel. Estos 13 Lima: Mosca Azul Editores, 1973.
- Para Cantar o Morir. Para Cantar o Morir 1. [1, Huancayo: Editorial Latinoamericana (Lima), 1979,]
- . Para Cantar o Morir 2. [2, Huancayo, 1980].
- . [Plaqueta de poesía] 2. Huancayo: Para Cantar o Morir, enero de 1981.
- . Para Cantar o Morir 3. [3, Huancayo: Impresión Amauta, 1981].
- . Revista cultural Para Cantar o Morir 4. [4, Huancayo: Ediciones Herida, 1982].
- . Para Cantar o Morir 5. [5, Huancayo, 1983].
- . Poemas a la sombra del agua. Huancayo: Ediciones "Para Cantar o Morir", 1984.
- . Poemas. Huancayo: Ediciones Para Cantar o Morir, 1988.
- Para Cantar o Morir y Eyaqlación. De sangre a flor. Letrotas poéticas. [Lima]: Eyaqlación, otoño 1986.
- Para Escribir o Morir. Para Escribir o Morir. Insurgentes del arte y la poesía 1. [2] Huancayo, enero de 1981.
- . Para escribir o morir. Insurgentes del arte y la poesía 1. [2] Huancayo, 1981.
- Pardo y Aliaga, Felipe. Teatro Completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Colombia: Editorial Oveja Negra, 1985.
- Pérez Contreras, Algemiroy. Herida Innegable. Poemas. Chosica: Ediciones La Cantuta, Escuela Normal Superior, 1957.
- . "Andinelas" Mundo Andino 1. 1. Huancayo, noviembre de 1982 y Kamaq Maki 1.1. Huancayo: enero-marzo, 1988.
- Pfeiffer, Michael. "Entrevista con Rafael Angullo". El destino de la literatura. Barcelona: El acantilado, 1999. 15-36.

- Poesía nueva de Ayacucho [Huamanga]: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1971.
- Porta Solano, José. ...tímido frente a una rosa. [Lima]: Nuevo Mundo, 1987.
- Portillo, Ronald. “Las metamorfosis del padre” en Bitacora Lacaniana. El psicoanálisis hoy. N° 1 – Mayo de 2006. Revista Electrónica de la Nueva Escuela Lacaniana – NEL.
- Presidentes. Los sueños de un país desde 1821. Enfoque especial 1950-2001. Lima: Caretas, 2001.
- Programa de Desarrollo Integral de la provincia de Tarma. Antología de la poesía tarmeña. Huancayo: Editorial Sierra Adentro, 1971.
- Ramírez Cueva, Roque. “Las armas de Juan Ramírez Ruiz: Sus versos”. 2008.
<http://rauljurado.blogspot.com/2008_01_01_archive.html>. (Consulta: 21 de octubre de 2008).
- Ramírez Ruiz, Juan “Poesía integral/ Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero” <<http://horazero.infrarrealismo.com/>>. (Consulta: 02 de marzo de 2009).
- Reyes Tarazona, Roberto. “Hacia una narrativa del setenta”. Intermezzo tropical 4. 4 (Lima, 2006): págs. 55-62.
- Rens, Martine. “Crear o Morir” Proceso 1. [1]. (Huancayo, 1972): pág. 10. tomado de Synthésés 297, de marzo de 1971, Editores Synthésés, París-Bruselas.
- Reyes, Francisco. “La banda de Pucallpa” en Caretas del 8 de mayo de 1989.
- Reisz, Susana. Teoría literaria. Una propuesta. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.
- “¿Quién habla en el poema... cuándo escribe una mujer?” CUNY Lehman College & The graduate Center. [1996]
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm>>. (Visita 11 de mayo de 2008).
- “Entre el modernismo y las vanguardias dialogismo y polifonía anárquica en Trilce de César Vallejo”. Ensayo no publicado, 1995.
- Risso, Santiago. La generación del noventa. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1990.

- Rivas Rivas, Luis. La literatura lambayecana. Homenaje a Nicanor de la Fuente (Nixa) en su centenario. [Lambayeque], 2003.
- Rosales Alvarado, Efraín. Canto del Cuculi encendido. Antología de la Poesía Popular Ancashina. Trujillo: Centro de Investigación para el Desarrollo de la Cultura Popular, 1991.
- Rose, Juan Gonzalo. Poesía revolucionaria americana. Tomos I y II. Lima: Editorial Tierra Nueva, 1959.
- Said, Edward. El mundo, el texto y el crítico. 1983. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate, 2004.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Santiváñez, Roger. “Huayco: La realidad nos dio la razón (y la locura)”. Intermezzo tropical 3. 3 (Lima, 2003): págs. 100-102.
- . “Brevísima historia personal de la poesía peruana (1975-1982)”. Intermezzo tropical 4. 4 (Lima, 2006): págs. 87-91.
- Santiváñez, Roger; Malca, Oscar; Montalbetti, Mario y Verástegui, Enrique “Sobre la poesía peruana última” Hueso Húmero 17 (Lima, 1983) págs. 26-48.
- Salas Salas, Luzman. Poetas de Cajamarca. Cajamarca: Imprenta Editora Los Andes, 1986.
- Salazar Bondy, Sebastián; Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. La poesía contemporánea del Perú. Lima: Cultura Antártica, 1946.
- Salazar Bondy, Sebastián. Mil años de poesía peruana. Lima: populibros, [196?].
- . “Primera y última noticia de Javier Heraud” en Heraud, Javier. Poesías completas y cartas. Lima: Ediciones Peisa, 1976.
- Salinas, Gabriel. Sendero Luminoso y el marxismo-leninismo. Comenzando un deslinde integral. Fascículo I en Cambio 94. 4 del 14 de diciembre de 1989; fascículo II en Cambio 95. 4 del 21 de diciembre de 1989; fascículo III en Cambio 96. 4, del 28 de diciembre de 1989; y fascículo IV en Cambio 97. 4 el 4 de enero de 1990.
- Scorza, Manuel. Poesía contemporánea del Perú. Lima: Casa de la Cultura- Editorial Universitaria, 1963.

- Siebenmann, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Trad. Ángel San Miguel. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. 1973.
- . Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil. Historia-Movimientos-Poetas. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1997.
- Silva-Santisteban, Ricardo, comp. Poesía peruana. Antología General. De la conquista al modernismo. . Tomos II. Lima: Ediciones Edubanco, 1984.
- . comp. Antología General de la Poesía Peruana. Lima: Biblioteca Básica Peruana, Biblioteca Nacional del Perú, 1994.
- . “Los fundadores de la modernidad en la literatura peruana del siglo XX” Revista hispanoamericana de literatura. 4 (Lima, 2003): págs. 23-38.
- Simon Munaro, Yehude. Estado y Guerrillas en el Perú de los 80. Lima: Instituto de Estudios Estratégicos y Sociales, 1988.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. Marxism and the Interpretation of Cultures. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Tamayo Vargas, Augusto, comp. Nueva poesía peruana. Barcelona: Ediciones Saturno, 1969.
- Tello, Edgardo. Las puertas de la esperanza (Lima: Arteidea Editores, 1999)
- Thomson, George d. Marxismo y Poesía. Trad. José Rodríguez Feo. Barcelona: Gráficas Saturno, 1945.
- Tola de Habich, Fernando. “Poesía joven del Perú (a partir de 1960)” Araujo León, Óscar. en Como una espada en el aire. Generación poética del 60. Lima: Universidad Ricardo Palma, Noceda Editores S.A.C. y Mundoamigo ediciones, 2000. págs. 230-235.
- Toledo Brückmann, Ernesto en su artículo titulado “Los colores y el lenguaje cromático para los emblemas revolucionarios” Mayo 2008.
(<http://www.patriaraja.org.pe/html/cultura/ernesto131807.htm>)
- Toro Montalvo, César. Antología de la poesía peruana del siglo XX: años 60/70. Lima: Ediciones Mabú, 1978.
- . “La poesía y los poetas”. Fastos 1 (Lima, 1985): págs. 1-8.

- , Arte de Soñar. Poesías completas (1970-1990). Lima: A.F.A, Editores, 1994.
- , comp. Poesía Peruana Contemporánea. Antología Crítica. Lima: Universidad Inca Garcilazo de la Vega, 2002.
- , Poesía peruana del siglo XX. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2003.
- Trujillo, Julio, comp. Caudal de piedra. Veinte poetas peruanos (1955-1971). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Urbano, Henrique. "Introducción. Poder y violencia en los antes. Apuntes para un debate" Henrique Urbano, comp. Poder y violencia en los andes. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1991. págs. 7-32
- Ubilluz Raygada, Juan Carlos. Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea. Lima: IEP, 2006
- , "Juicio sumario de Ángel Valdez". Ubilluz, Juan Carlos, Hibbett, Alexandra; y Vich, Víctor Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Utrera Torremocha, María Victoria. Teoría del poema en prosa. España: Universidad de Sevilla, 1999.
- Varela Merino, Elena; Moíno Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo. Manual de Métrica Española. Madrid: Castalia Universidad, 2005.
- Velásquez Rojas, Manuel, comp. Poesía del primer encuentro nacional de escritores jóvenes del Perú. Jauja: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1970.
- , comp. El corazón del fuego. Hora Zero. Chosica: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1971/72.
- Vich, Víctor. El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo. Lima: IEP (Instituto de Estudio Peruanos), 2002.
- Villanes Cairo, Carlos. El escritor venció al hombre. Vida y obra de Espinosa Bravo. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1971.
- Villanes Cairo, Carlos. Los dioses tutelares de los wankas, 1978. Madrid: Miraguano, 1992.

- Wanakauri Literatura Cusqueña Contemporánea. Cuzco: Consejo Provincial del Cuzco-Tarea, 1984.
- Ybazeta Cabello, René. "Negativas para un estudio de la vida y obra de Algemiro Pérez Contreras". Monografía de Bachillerato. Universidad Nacional del Centro del Perú, 1971.
- Zapata, Miguel Ángel. Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- Zapata, Pepe. "Vaso de cristal". Antología de los ganadores de la X Bienal de Poesía "Premio Copé 2001". Lima: Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú, 2002. págs. 154-161
- . Teoría sedienta [Huancayo]: Ediciones Retama, 1986.
- . "Las voces femeninas en el Grupo de Artes y Letras Para Cantar o Morir" en I Congreso Nacional de poetas mujeres. Ponencias, conferencias y otros. Huancayo: Grupo Monovalente de Proyección Social Llaqtapa Weqen de la Universidad Nacional del Centro del Perú, 1990.
- Zarate, Armando. Literatura hispanoamericana de protesta social (Una poética de la libertad). Argentina: Mundi Lerner Editor, 1990.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. "Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)" Revista de crítica literaria latinoamericana. 27. 53 (Lima 2001): págs. 185-198.
- Ziegler, Herbert F. "El legado de la II Guerra Mundial" Microsoft Encarta 2008. Microsoft Corporation, 2007.
- Žižek, Slavoj. Visión de paralaje. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . Mirando al sesgo: Una introducción a Jaques Lacán a través de la cultura popular. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Zurita, Raúl. "La letra en que nació la pena: Poesía peruana contemporánea" Tierra 35 el otro mensual, revista de creación literaria y artística. 2004. <<http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra35rzu01.htm>>. (Consulta: 17 de octubre de 2008).



Anexo 1

Poesía de José Gamarra Ramos

José Gamarra Ramos (Huancayo, 1960 – Pucallpa, 1989) Integrante y fundador del grupo literario “Para Cantar o Morir”; autor de dos poemarios: Lagarto de humo (1984) y Gracias poesía (1985), además de un conjunto de poemas publicados, entre 1979 y 1989, en periódicos, revistas, folletos y hojas de poesía. Destacan en especial los cinco números (1979-1983) de la revista publicada por agrupación poética huancaína “Para Cantar o Morir”. La mayor parte de sus poemas fueron publicados y difundidos en el ámbito local; mas sus poemas también fueron divulgados en el norte peruano, en revistas como Runakay, dirigida por el poeta Antonio Escobar, de la provincia de Guadalupe, departamento de La Libertad. Uno de sus poemas visuales apareció en Caballo Rojo, suplemento cultural del Diario de Marka. Y algunos de sus estrofas y versos sueltos fueron publicados por el semanario Cambio, luego de la desaparición del poeta.

Reproducimos cronológicamente casi la totalidad de los poemas publicados del vate huancaíno en los medios y formatos señalados y a los que hemos accedido. Hacemos esta acotación, pues, al parecer hubo otras publicaciones en las que se difundieron sus poemas. Por ejemplo, el poeta Arturo Concepción alude a la aparición de los poemas de José Gamarra en la revista Circo Agonal, medio dirigido por el poeta Eduardo Ninamango al cual no hemos accedido, pues, nadie, ni el mismo director, a conservado un ejemplar de dicha revista. De igual modo no hemos accedido a la revista Libertad, mencionada por el mismo José como medio en el cual también dio a conocer sus poemas. Asimismo sabemos, por información verbal de la madre del poeta, que su familia posee un conjunto de poemas inéditos a los cuales tampoco hemos accedido por la actitud reservada de la familia.

Hemos estructurado la presente antología en cinco secciones teniendo en cuenta como criterio principal el factor cronológico: Tanto la primera como la tercera y quinta sección aglutinan poemas publicados en revistas, periódicos, folletos y hojas poéticas en las que José Gamarra Ramos ha participado ya sea como fundador o colaborador. Las secciones intermedias como es de suponer, son los dos poemarios del autor.

En las notas al pie detallamos las fuentes de donde proceden los poemas así como las variantes encontradas en dichas fuentes, variantes que responden a correcciones, añadidos y supresiones hechas, en la mayoría de las veces, por el mismo autor; algunas otras fueron realizadas por los editores de los medios en los que publicó. Y, aunque hubiésemos querido respetar rigurosamente las versiones encontradas, nos hemos tomado el atributo de, también, realizar minúsculas correcciones, los mismos que fundamentamos al pie de página. Las hechas por el autor evidencian su preocupación por dominar el lenguaje.



Abrazará su túnica¹

La hípica, el fútbol
invaden el crepúsculo sólido
de tu llanto de paisaje
el fanatismo psicológico
5 crece en el silente
aire de las gaseosas
y continúa su vibración
en las burbujas de los latidos
de Helena Rubinstein,
10 el dinero surca los mares
de los fragoneros imperiales
y navegan los peces enlatados
y vientos cuajados sin culpa
en el mar de los pedregales cetáceos
15 las maderas de rocas duras
de cobre y brillo primerizo
emerge, se va,regresa
y pide más
este ser chispea a los obreros,
20 pretende unir derechas lisonjeras
y sorbos oníricos de los calcetines
pero no acallará la voz
de la piedra y los vegetales;
este ser incursiona
25 en la iluminada flora
de los cazadores de cenizas
y mira el horizonte
cantando dolores lacerantes
pero...
30 el frío y el río de las cavernas
hará volar su opulencia publicista,
crepitará su emoción de concreto;
sin risas lamerá su tintero,
abrazará su túnica
35 quebrará los micrófonos de sus dientes
y se marchará en grietas corrompidas.

¹ “Abrazará su Túnica” y “Barco color violeta”, sus dos primeros poemas fueron publicados en la revista Para Cantar o Morir 1. [1, Huancayo, Agosto 1979].

Barco color violeta

Una vista en la primavera enlutecida
luego que el hombre entonando su almuerzo
ganó indigestiones;
el fuego solemne y desleal
5 entumecía tus arrugas de soneto
los rayos apáticos pasaban
en tu nostalgia y carestía;
me ofreces la segunda, la tercera, la quinta...
y no te compro ningún parámetro avizado
10 el fuego del granizo
matará tu pensamiento de ternura
y te dará el barco color violeta,
el canto de las tristes notas
el crujir de los lamentos,
15 el ansiado volcán de la crudeza;
pernoctarás en la lila de la poesía,
con duro verso en sus letras
de insaciable voz de papeles incoloros;
arrinconado en la mesa de tu cepillo
20 la frase rota en diez mil colores
de nubes y violetas te alcanzará y tocará
tu crepúsculo de ropero.

Ligera variación de mariposas²

Ligera variación de mariposas
 9 grados amados en su vuelo
 coloratura insomne de las rosas
 largo extravío de cobre,
 5 mirada
 desenfrenada rienda
 tú llegas en mi sueño de violeta
 y me dices:
 “Falta poco para asesinarte con mis³
 10 besos lilas”
 Inmensas miles
 disparando rayos líquidos
 el humo tiene forma de gaseosas;
 ella batiendo
 15 sus alas azucenas
 comiéndose los atajos del camino
 en verde caminata
 de células satinadas
 Ahora son 9 caracoles asaltando bridas
 20 y brisas metálicas
 en esta tarde
 de agria longitud acuosa
 ella
 se alista
 25 para la fiesta del lucero
 su prisa hace reptar
 la costumbre crepuscular
 y su silueta hierve
 en blancos copos amorosos.⁴
 30 Ligero extravío de su amado.
 Pero pronto regreso⁵
 a la casa de abedules desparramados
 y su voz es piedra cancina
 infestada con galernas bronquiales
 35 y dice a través de volcanes voluptuosos
 ¡Vámonos ya!

² En *Para Cantar o Morir*. 2. [2], Huancayo, [Enero] 1980; se publicó su poema más extenso: “Ligera variación de mariposas”, como antesala de un proyecto mayor: la edición de un poemario bajo el mismo título, que debido a su desaparición no lo llegó a concretar. El poema fue publicado nuevamente en: José Gamarra Ramos. *Poemas*. Separata 10 de la revista *Runakay*. Guadalupe, La Libertad, 1981. En el que se ratifica dicho proyecto, como se lee en la reseña biográfica: “tiene inédito el poemario Ligera variación de mariposas”.

³ En *Para Cantar o Morir*, se leía ‘FAlta’ creemos que fue un error de digitación que fue corregido por el mismo autor en la edición *Runakay*, donde efectivamente se lee: ‘falta’.

⁴ Consignamos el punto y aparte (.) de cierre de la estrofa que las ediciones anteriores no tenían.

⁵ En las ediciones anteriores se leía “pero” con minúscula. Toda vez que existe punto y aparte en el anterior verso, iniciamos en mayúscula el verso subsiguiente.

Es hora intensa de luces y palomas
 que cruzan azules astros
 es que la prisa hace batallar
 40 en estos confines largos
 de escamas y maderas.⁶
 Ya nos vamos, nos besamos
 gracias a la piedra y al granizo
 es humo longevo y amador
 45 el que se divide en el letargo azul
 de tus ojos
 y en el foso seco de tu sien
 yo pensaba con moléculas ardientes
 con átomos lúcidos
 50 y ella y él
 crearon simples notas y hojas desatadas
 ellos se bañaron con el viento
 y la tarde anunciaba con parlantes
 espejos en el mar
 55 destellos en la sombra
 y la pastora hilaba su vida
 con lanas toscas y ruelas tristes
 estaban lejos los destellos
 el ángel de cristal
 60 el arco sintético
 y yo te extrañaba amada
 con gotas de cemento
 matizaba mi soledad.

Un animal corola
 65 cortaba plata en las flores
 un canto luz de estas horas
 remallaba un sabor de otoño
 yo seguía triste con mi vaho
 que no sabía a nada intenso
 70 y esperaba un auto/ peligrosa colisión/
 con meteoros
 piedra magnética
 detén tu imán
 que vertiginosamente rueda y rueda
 75 dando olores a la tarde de vacía sombra.

El buey lanza su flujo de cristal
 a la pradera de verde esplendor
 y se enciende el árbol
 mientras algunos
 80 separan y seleccionan ranas enanas
 para los albores;

⁶ En la revista Para Cantar o Morir, el poema estaba dividido en cinco estrofas, cuyos primeros versos empezaban en el 1, 37, 42, 64 y 76 versos, respectivamente. No obstante en la revista Runakay el poema esta dividido en cuatro estrofas. Nosotros hemos tomado esta última distribución para la presente edición.

y tú no llegas
es el cine abierto de tus caricias
que recuerdo,
85 ellos se marcharon con alondras cristalinas
y perfumes tiernos
y yo te espero
mientras que los pétalos que son
pardos batracios
90 se separan de la madreselva de vidrio
por causa de abanicos;
la gasolina sube con los autos
a la colina de dorada espina
y otros bajan con sabores desgarrados
95 las lenguas de hambre perenne
nos agobian incesantemente
y silbamos sin llanto zancudo
en nuestra canción;
mi espera se hace densa
100 es desesperanza con negrura
mi espera es una catarata sin revoluciones
Imagen de tu voz
brumas azules/ cenizas/
el crepúsculo enjuaga mis penas
105 la dormida ballena de la tarde
lanza su primer farol oscuro
y yo te espero todavía
con mi relámpago de metal
y mi esperanza.

Malograste su caparazón⁷

Frescos felinos
destrozaban tu abismo taciturno,
el ladrillo sumergido
en el cemento de tu voz
5 pretendía acallar
tus granos,
tus virulencias
y conceptos
entre la sábana versátil
10 de colores angustiados
y un día rasgaste
su caparazón embrutecida
y así este ser
con el eco marchitado
15 y su lánguida costra⁸
no musitó
ningún alegato
de gato desgajado
y arrodillado su sombra
20 entre sus huesos apagados,
pidió fuerzas para sus recetas,
surco su machucado grito,
bajo su chinchón desparramado
y lo vi alejarse,
25 tú quedaste tranquila
envuelta en el enjambre azul
y el prisma sonoro
de tu garganta liberada.⁹

⁷ Publicado en *Para escribir o morir. Insurgentes de poesía clasista 2*. [1] Huancayo, diciembre de 1980. Revista dirigida por María Romero Osorio, auspiciada por la familia Gutarra Sinchitullo, en especial por el poeta Antonio Gutarra Arroyo.

⁸ *Ibidem*. Se leía 'lánguida', creemos fue un error de digitación.

⁹ El poema no llevaba el punto y final.

Soledad de frutas y de hombres¹⁰

Es importante¹¹
 encender hogueras
 a las orillas de los ríos-valles¹²
 (Pueblo abrumado por falsedades
 5 de primaveras y otras estaciones)¹³
 Este niño que crece¹⁴
 sin esplendores en los ojos tiernos
 a pesar de todo
 tendrá saurios/ palomas/ y luciérnagas
 10 en su mente
 listos a combatir/ saltar/ y brillar en los¹⁵
 senderos.

Es importante alumbrar¹⁶
 a los trigos del mañana
 15 y regar la melodía espiritual que crece¹⁷
 mientras los naranjos y las gaviotas
 atisban la sangre surgida de las luchas
 (Focos¹⁸ rojos que pernoctan en todos¹⁹
 los rincones
 20 más allá del beso y la buena
 salutación de los niños-bien

¹⁰ Publicado por primera vez en Para escribir o morir. Insurgentes del arte y la poesía 1. [2] Huancayo, enero de 1981. La versión que copiamos es la aparecida, el mismo año, en la décima separata de la revista Runakay - medio dirigido por el poeta guadalupano Antonio Escobar - en la que también se publicaron los siguientes poemas: “Ligera variación de mariposas”, “Voces de fiesta”, “Soledad de frutas y de hombres”, “Lagarto de humo”, “Manantial de relámpagos” y “La olla del día lanza pertinaces aullidos”. Los tres últimos fueron publicados en Lagarto de humo. (Huancayo: Taller literario Ríos Profundos, Programa de Educación, UNCP, 1984), bajo los títulos de “Lagarto de humo”, “Manantial” y “¿hasta cuando?”. Con el título de “Soledad de frutas y hombres” – sin la preposición “de” – el poema fue publicado nuevamente en Lírida. Revista de literatura 1.1. Jauja, 1992. Revista dirigida por el poeta Ovidio Salinas Landa; quien tuvo como fuente la versión publicada por Runakay.

¹¹ Las modificaciones, añadidos y supresiones las hizo el mismo José Gamarra. En ese sentido, en las siguientes llamadas anotamos los cambios respecto a la variante aparecida en Para escribir o morir. Los dos primeros versos estaban subdivididos de la siguiente manera: “/Es importante encender/ hogueras”.

¹² En Para escribir o morir se leía: “/a la orilla de este río”.

¹³ El cuarto y quinto versos estaban subdivididos de la siguiente manera: “/Pueblo abrumado/ por falsedades de primavera/ y otras estaciones”.

¹⁴ Los versos decían: “/El niño escuálido a pesar de todo/ tendrá saurios y luciérnagas /”. El término ‘escuálido’ fue sustituido por un verso explicativo, de otro lado fue añadido el vocablo ‘paloma’.

¹⁵ Se leía: “/listos a saltar y brillar/”. Se añadió el vocablo ‘combatir’.

¹⁶ Decía: “/Es importante/ que alumbremos los trigos del mañana”. Se suprimió el conectivo “que” y sustituyó el verbo en primera persona del plural por el infinitivo del verbo “alumbrar”.

¹⁷ La subdivisión de los versos era: “/y regar la melodía/ espiritual/ que crece/mientras los naranjos/ y las gaviotas atisban/ la sangre surgida de las luchas”. Se aglutinan varios versos en uno sólo.

¹⁸ Se leía: ‘focos’ en minúscula.

¹⁹ La subdivisión de los versos era: “/focos rojos que/ pernoctan en todos los rincones/ más allá del beso/ y la buena salutación/ de los niños bien”.

- y más allá de los emblemas ennegrecidos
de sombreros y estrellas)
- 25 Mis nervios corren saltando
la luz de la luna
y también la luz²⁰
(Caricias para contemplar hambre-problemas
y no cielos y nubes)²¹
de quien me tiene en sus brazos aprehensivos²²
- 30 (Pura tierra-vida y alternas flores)
En este tiempo que es
solamente un ocaso-aurora
de alegrías y/o tristezas
y la soledad de frutas y de hombres.²³



²⁰ Se leía: “/y también opaca pero luz/”. Se suprimió el vocablo ‘opaca’, así como la conjunción explicativa ‘pero’.

²¹ Los versos veintisiete, veintiocho y treinta, no figuraban en Para escribir o morir 1.

²² La subdivisión del verso era: “/de quien me tiene/ en sus brazos aprehensivos/”.

²³ El verso estaba subdividido en dos: “/y la soledad de frutas/ y de hombres/”.

Sobre las hierbas taciturnas²⁴

Volver
 tener que regresar
 a posarme sobre las hierbas taciturnas
 de mi pueblo
 5 multicolor latido
 que enciende mi vida
 la floresta/ con sus trinos azules/
 y colmillos nauseabundos
 retornar
 10 volver a probar las guindas
 /todas rojas/ todas dulces/
 retornar
 volver a mirar mis campos²⁵
 sus pestañas colmadas de infortunio
 15 sus calles con sabores tristes
 tener nuevamente
 el eucalipto al alcance de mis manos
 el pétalo de tu cuerpo
 nuevamente volver a desgranar
 20 el delicioso canto de los manantiales
 /volver a verte amada mía/
 encontrarme con primos/ tías/ todos/
 más crecidos, más humanos
 como jilgueros
 25 protegidos
 en la lluvia de sonrisas y lamentos
 /más luces en sus rostros/ ideas innovadas,
 volver y contemplar
 el crepúsculo que cae dándome
 30 la feliz llegada.
 Cae el astro, giran mis pies,
 los tréboles están como trinos
 de aves maduras llenas de ternura
 aves y cantos
 35 /tenerte a ti/
 las carreteras se sumergen en recuerdos
 como átomos en busca de alegría y pena.

²⁴ En Para Cantar o Morir. 3. [3]. Huancayo, agosto de 1981. Supuestamente extraídos del poemario “Ligera variación de mariposas”, se publican tres poemas: “Sobre las hierbas taciturnas”, “Voces de fiesta” y “Alberca de semillas”. El segundo poema fue parte de la décima separata de poesía de la revista Runakay.

²⁵ Los versos 12 y 13 eran uno sólo, los hemos dividido siguiendo el procedimiento que se hace en el octavo y noveno verso.

Voces de fiesta²⁶

Tenemos que hallar²⁷
 el sendero de trinos
 y poemas
 el círculo de ruedas grises
 5 y corazones estrellados²⁸
 la aurora cálida de un mensaje
 el arrullo nada inerte
 de moléculas
 de sutiles nubes y fogatas.
 10 Tenemos que hallar
 los vegetales transparentes
 con voz de fiesta
 en verano y en otoño
 y volver a palpar
 15 nuestras propias brisas²⁹
 que perdimos
 en la soledad de hogueras
 y luciérnagas inventadas.

²⁶ En junio de 1982 el poeta Bethoven Medina Sánchez publica el artículo "Para cantar o morir. Un grupo cultural de tierra adentro" (La Crónica Cultural, 2. 94. Lima: La Crónica, 9 de junio de 1982) En dicho artículo se consigna un conjunto de versos, que a primera vista parecen haber sido escritos a dos manos entre Arturo Concepción y José Gamarra Ramos. No obstante los primeros versos (Hombre herido/ en la espuma del río/ ojos derrumbados por el valle/ vaporoso/ eco blanco de hondas palomas/ ellos bajen a picar/ lo más rojo de tu sangre/ envolviendo entre sus aires/ un futuro alado de retamas) corresponden a un extracto, hecho por Bethoven Medina, del poemario Época de sol en la palma del otoño, publicado en la separata 15 de la revista Runakay; asimismo se reproducen los primeros nueve versos del poema "Voces de fiesta" de José Gamarra.

²⁷ En el artículo del poeta Bethoven Medina se modifica el término 'hallar' por 'hablar', parece ser un error de digitación en el artículo citado; pues en Runakay, de donde, al parecer, extrajo los versos, también dice 'hallar'.

²⁸ El verso tenía una coma al final del mismo, la hemos suprimido para respetar la equivalencia entre los versos anteriores y subsiguientes.

²⁹ Martín Fierro Zapata en su artículo periodístico, "Para Cantar o Morir. Un grupo cultural de tierra adentro" (Crónica Cultural 2. 64: La Crónica, Lima, 11 de noviembre de 1981), cita los versos tanto de "Sobre las hierbas taciturnas" como de "Voces fiesta". Al citar el verso 15 de este último poema omite el vocablo 'propias'.

Alberca de semillas

Mugido de bueyes giratorios
 nubes juguetonas que aplastan
 las células del cielo
 el canto palomar
 5 la tierra labrada en otros días
 es alberca de semillas
 cima-río
 cubriéndome los ojos
 y yo estoy
 10 situado en el viento admirando
 la belleza natural.

El aire subyugante
 se desliza deshilachando
 la quietud del campo
 15 los frescos aleteos de los pájaros
 arrasan mi visión.

Lluvia de tréboles en el campo
 un cardumen de lágrimas violentas
 estallando en los montes
 20 el rumor del río
 humedece el estremecido fruto
 el arco fluvial del viento
 sostiene diversas desnudeces.

La dureza del nogal
 25 transporta átomos de los montes
 el asno lleva arrebatadas leñas
 en su lomo de pardos caudales
 /pulso humano/
 en las brisas y aromas jadeantes.

30 Ancho valle, silueta variada
 campesino labrador de luceros
 forjador de frutos eréctiles
 en su cálida simiente
 el valle-cabaña

35 ya no susurra tu nombre
 pero sostiene un arco de luz distinta
 que contiene esperanza en sus colores.

*Próximo despertar*³⁰

Ya no
 niebla en tus ojos
 tampoco tarros de soledad
 que te enfríen las sienas.

5 Buscas al amor
 algún trino
 exento de melancolía.³¹

10 Sabes que te buscan
 pueda te perforen el alma
 o te obsequien interrogatorios
 (Stereo a ritmo de tortura a
 78 o más revoluciones)

15 Por eso sueles pedalear
 en bicicletas de ternura.
 En las canaletas del frío
 escondes ansias amorosas
 cabellos-Glemo³²
 o las comisuras de tus labios.

20 Por eso
 ancho-humano río
 te marchas
 con pieles claras y fogatas
 para volver
 con la libertad, oscilando
 25 en las retinas del amanecer.³³

³⁰ En la revista Para cantar o morir. 4. [5], Huancayo, [enero de 1982]. Se publica junto a una versión recortada del poema "Lagarto de humo". "Próximo despertar" se volverá a publicar en el tríptico poético Poemas a la sombra del agua. Huancayo: ediciones Para Cantar o Morir, octubre de 1984. Luego de la desaparición del poeta será nuevamente publicado en la plaqueta poética: José Gamarra Ramos. Muerte, no tienes permiso. Poemas de amor y lucha, Huancayo, 1990; y en la antología elaborada por Sergio Castillo, César Gamarra, Rosa Iñigo Nicolás Matayoshi y Carolina Ocampo, titulada Nosotros, los amigos y los ausentes (poesía de Junín). Huancayo: GEMA, 1991.

³¹ La segunda y tercera estrofas son una sola en Muerte, no tienes permiso. Poemas de amor y lucha.

³² 'glemo', en minúscula, en Nosotros, los amigos y los ausentes (poesía de Junín).

³³ Tanto en Poemas a la sombra del agua como en Nosotros, los amigos y los ausentes; el poema concluye con el verso "en las retinas/", omitiéndose la segunda parte del verso: 'del amanecer'. No estamos seguros sea una tachadura realizada por parte del mismo autor. En Muerte, no tienes permiso, vuelven a aparecer las palabras omitidas. En todo caso tanto Nosotros, los amigos y los ausentes como Muerte, no tienes permiso tienen diferentes fuentes de donde han recogido el poema.

Habitantes de Bares³⁴

Somos habitantes
de bares exquisitos
(En el sentido
de la lujuria
5 de lo que se te ocurra)

Somos sujetos fríos
como caracoles leves
que en cada tarde-noche
s o r t e a m o s
10 nuestras vidas.



³⁴ En Gamarra, José y Concepción, Arturo Folleto (Poesía) 1 Huancayo, febrero de 1982. Primer cuaderno de poesía editado por el grupo “Para Cantar o Morir” en el que se publican los poemas de José Gamarra y Arturo Concepción. De Gamarra se dan a conocer los siguientes poemas: “Porciones de lágrimas ancestrales”, “Habitante de bares”, “Atisbando expresiones de autos y pasajeros enredados”, “Poema N° IX” y “Huancayo es el mismo felino que palpe cuando nací” el primero, tercero, cuarto y quinto formarán parte de Lagarto de humo, el primero tendrá el título de “Lágrimas ancestrales”; el tercero, “Autos y pasajeros enredados”; el cuarto “Hogar”; y el quinto se titulará, escuetamente, “Huancayo”.

LAGARTO DE HUMO³⁵
1984

*“Sólo soy
un hombre triste
que agota sus palabras”*
Javier Heraud.



³⁵ Lagarto de humo. op. cit. Contiene los poemas: “Manantial”, “Poesía”; “Presencia roja”, “Los puños de las hojas”, “Hogar”, “Ventana”, “Combate por las flores”, “Lágrimas ancestrales”, “¿Hasta cuándo?”, “Lagarto de humo” (que da título al poemario y es publicado en su versión completa, véase la nota 65), “Ternura inconclusa”, “La imagen turbia del puente”, “En torno a la masacre”, “Melodías metálicas”, “Huancayo”, “Autos y pasajeros enredados”, y “Tréboles callejeros”.

Manantial³⁶

Vendrá un río
 con jilgueros cabalgando
 con aromas
 y copos zumbadores.
 5 Vendrán melodías³⁷
 aleteando fuertemente
 de espirales
 estará compuesta
 la marcha de los ojos.
 10 Habrán más árboles³⁸
 que apoyen nuestro sendero
 el humo gris³⁹
 quedará tornado
 el flujo de corazones salvajes
 15 el pozo agreste será⁴⁰
 un manantial de relámpagos
 embriagadores
 como las manos
 de los labriegos.

³⁶ Publicado en 1981 como “Manantial de relámpagos” (véase la décima nota) El cambio de título, así como las siguientes modificaciones, correcciones, supresiones y añadidos, tanto de este poema como de los otros poemas que forman parte de su primer poemario, han sido hechos por el mismo José Gamarra.

³⁷ Se leía: ‘vendrán’ en minúscula.

³⁸ Se leía: ‘habrán’ en minúscula.

³⁹ Los versos 12 y 13 eran uno sólo: “/El humo gris quedará tornado/”.

⁴⁰ Los versos 15 y 16 tenían otra división: “/el pozo agreste/ será un manantial de relámpagos/”.

Poesía⁴¹

P O E S I A
 tienes que ser⁴²
 corazón y aguacero
 5 importante en la refriega.
 Tienes que ser el canto/
 La música del aire.
 Tienes que ser aroma/
 Flor/⁴³
 10 Colina y valle
 de este despertar.
 Tienes que ser⁴⁴
 salvaje otoño/
 Agua/ Viento/⁴⁵
 15 Cálida flora
 E S P I N A⁴⁶
 para despertar a mis hermanos.
 P O E S I A⁴⁷
 Tienes que ser
 20 inauguración del horizonte de luz
 peldaño pertinaz de la nueva vida.⁴⁸
 P O E S I A⁴⁹
 Unidos abriremos⁵⁰
 los pétalos⁵¹
 25 de nuestra
 T I E R R A.⁵²

⁴¹ En la [Plaqueta de poesía] 2. (Huancayo: Para Cantar o Morir, 1981), se publicó el poema “Salvaje Otoño/Agua/Viento”; que vino a titularse “Poesía”, en Lagarto de humo. Con éste último título fue vuelto a publicar en el opúsculo ¡Jamás acallarán a los poetas y a la poesía! Trujillo: Grupo literario Antarquí, revista Zahori y Semanario Cambio, 1990. Este folleto reúne los poemas presentados en el I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos, llevado a cabo del 21 al 23 de junio de 1990 en Trujillo. El mismo año fue publicado en Muerte, no tienes permiso. Las dos publicaciones posteriores a la desaparición del poeta reproducen la versión de Lagarto de humo. Nosotros hacemos lo mismo.

⁴² El primer verso, en “Salvaje Otoño/Agua/Viento”, decía: “/Tu tienes que ser/”. Se ha suprimido el pronombre ‘tu’, sustituyéndolo por un nombre en específico que pasó a ser el primer verso del poema.

⁴³ Se leía: ‘flor’ en minúscula.

⁴⁴ Se leía: ‘tienes’ en minúscula.

⁴⁵ Se leía: ‘agua/viento’ en minúscula.

⁴⁶ Los versos 16 y 17 tenían otra división: “/espina para despertar a mis/ hermanos/”. Asimismo, nótese que ‘espina’ estaba en minúscula.

⁴⁷ Se leía: ‘Poesía’ con minúscula.

⁴⁸ Se leía: “/de los peldaños de la nueva vida/” se ha añadido el adjetivo ‘pertinaz’.

⁴⁹ Se leía: ‘Poesia’ con minúscula.

⁵⁰ Se leía: ‘unidos’ en minúscula.

⁵¹ Los versos veinticuatro y veinticinco eran uno sólo: “/los pétalos de nuestra/”.

⁵² El verso estaba ubicado, tipográficamente, al centro.

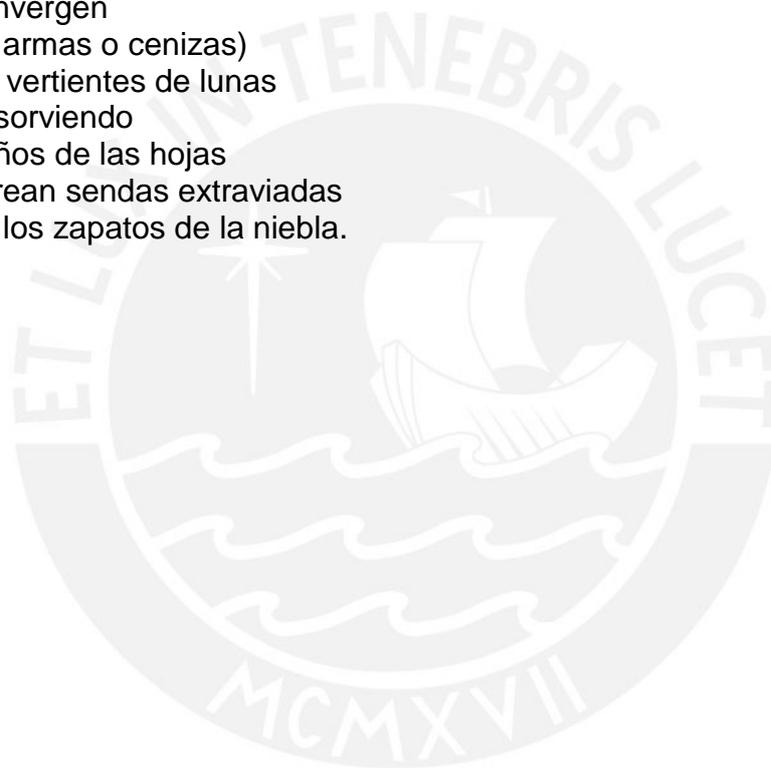
Presencia roja

- Bajo este cielo de felinos
de frutales besos
y peregrinos otoños
crece armado
5 el aroma rojo
esperanzas y aguas vivas
despierta
el trecho triste
con rocío intenso
10 para este claro
amanecer de
cabalgatas.



Los puños de las hojas

Me recuesto
en la sangre herida
del dolor
y van cabalgando en ella
5 ramas oceánicas
estallando en cementerios
que luchan madrugadas
(Columnas de luces divergentes
convergen
10 en armas o cenizas)
En vertientes de lunas
absorbiendo
puños de las hojas
florean sendas extraviadas
15 en los zapatos de la niebla.



Hogar⁵³

Hogar
 (Fuente estirada por signos fatídicos)
 Las puertas están fraccionadas⁵⁴
 por la no felicidad
 5 los colmillos con sus raíces
 vegetales⁵⁵
 precipitan su fatiga
 y el día es una bebida que tiene
 símbolos y sílabas no concluidas.⁵⁶
 10 Existe un puente entre la ternura
 y el desahogo.⁵⁷
 Los vestidos de mi madre
 gritan con las pieles
 de todas las emisoras.
 15 Esta muralla de emociones⁵⁸
 profundiza su aliento
 en cada una
 de las agudasventanas marginales.⁵⁹
 20 Una ráfaga de palomas
 o luces amarillas
 ingresan y absorben
 los desconsuelos de este cuarto
 con ropajes inclinados
 y afiches rojos.⁶⁰

⁵³ Publicado en 1982 como “Poema N° IX” (véase la nota 33)

⁵⁴ Los versos tres y cuatro eran uno sólo.

⁵⁵ Los versos cinco y seis eran uno sólo.

⁵⁶ Los versos siete al nueve eran uno sólo.

⁵⁷ Los versos diez y once eran uno sólo.

⁵⁸ Los versos trece al quince eran uno sólo.

⁵⁹ ‘agudas’ y ‘ventanas’; en el “Poema N° IX”, ambos términos, estaban separados. Se trata de un neologismo elaborado por el mismo poeta.

⁶⁰ Del verso dieciséis al veinticuatro era un sólo y extenso verso.

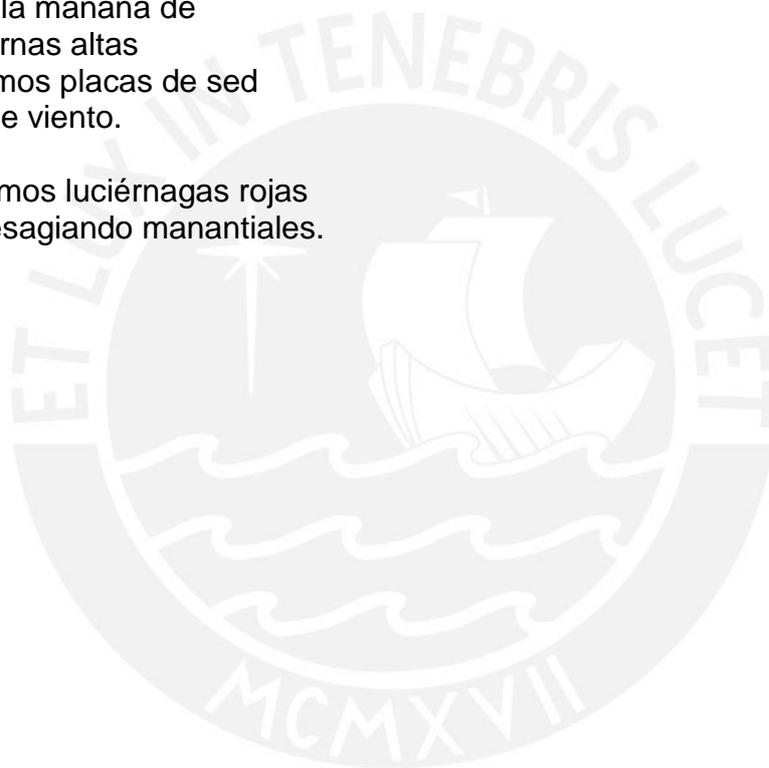
Ventana

- Ventana/madero y vidrio/
 (Seis palmípedas fluctúan
 en tu seno)
 curva de alisos y rumores reunidos
 5 en sombras de glúteos apacibles.
 Ventana
 inquieta hoja
 devorando ojos
 y licores asediados
 10 por vagabundos oscurecidos
 por el hambre
 ellos laceran follajes de gaviotas
 con sus colillas iracundas.
 Ventana.
 15 Hasta cuándo
 seguirán goteando
 colores no deseados
 en aleros
 que inventan su agonía?
 20 Ventana
 habita la longitud de las tristezas
 nutre tierras y pelos dispersos
 para comprender⁶¹
 25 porque este fuego se apaga
 asume funciones sangrientas
 o asola ruedas abandonadas
 en océanos secos
 como hojas exprimidas
 de agua y clorofila.

⁶¹ El verso decía “/para para comprender”. Consideramos que fue un error de digitación consignar doblemente la preposición “para”.

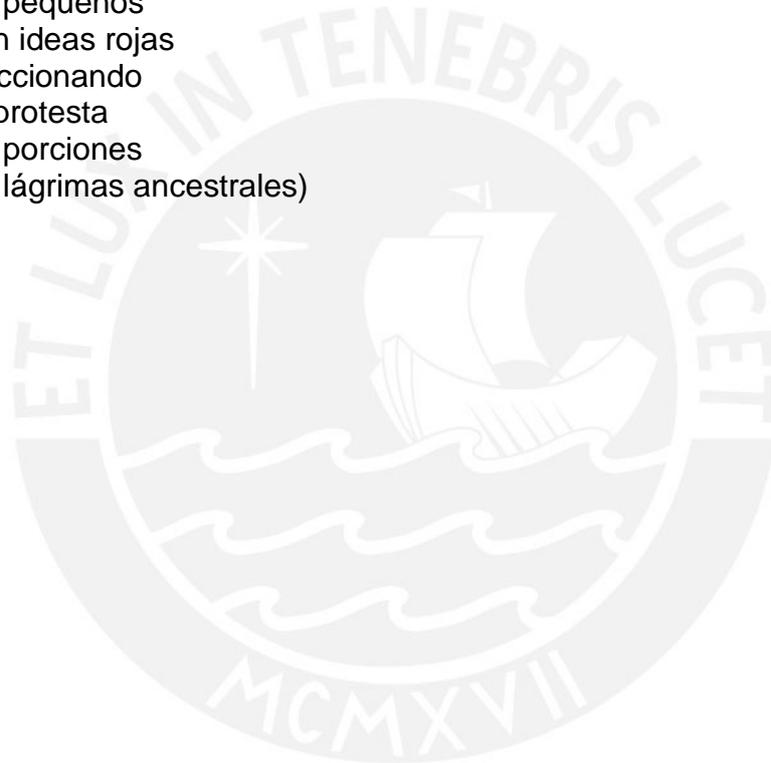
Combate por las flores

- Somos de agua o de arena pálida
en combate
por las flores
(Lucero prendido en llantos)
- 5 Somos gargantas humeantes
que desbordamos florestas
en fragores nocturnos.
Somos gritos duros
en la mañana de
- 10 piernas altas
somos placas de sed
o de viento.
- Somos luciérnagas rojas
presagiando manantiales.



Lágrimas ancestrales⁶²

Gaviotas con pieles
de espejos concluidos
intentan volar
más metros a la zona
5 devorada por coimas⁶³
y vendidas aspiraciones
entre gallos y oscuridades.
(Los grandes cortan cabezas
de pequeños
10 con ideas rojas
fraccionando
la protesta
en porciones
de lágrimas ancestrales)



⁶² Publicado en 1982 como “Porciones de lágrimas ancestrales” (véase la nota 33).

⁶³ Se leía ‘devoradas’ en el *Folleto (Poesía)* 1. En la primera versión las ‘devoradas’ eran las ‘gaviotas’ en la segunda versión, la ‘devorada’ es la ‘zona’. Cambio de número que afecta la correspondiente concordancia entre un mismo verbo y diferentes sustantivos. Hay una clara intención de precisar la significación y sentido del poema.

*¿Hasta cuándo?*⁶⁴

Estreno de cenizas-avispas
alumbrando esferas
la olla del día
lanza pertinaces aullidos
5 y mi paciencia se va
a g o t a n d o
como esta cerveza azul
que describe sus cristales
en el bar.⁶⁵
10 La música diluye
con sus besos
este dolor
que va minando la ternura
de hombres-lluvias
15 agudizando conflictos
estomacales.

⁶⁴ Publicado en 1981 como “La olla del día lanza pertinaces aullidos” (véase la décima nota) Junto a “Poesía” serán parte de Muerte, no tienes permiso. Poemas de amor y lucha.

⁶⁵ En “La olla del día lanza pertinaces aullidos” se subdividía en dos estrofas. Salvo esta nueva forma de estructuración, el poema no evidencia otras modificaciones.

Lagarto de Humo⁶⁶

Seis de la mañana
 No interesan los últimos segundos⁶⁷
 /Sólo los primeros/⁶⁸

5 La madrugada es
 Un hermoso lagarto de humo⁶⁹
 Que desolla sus luces
 Cuando el lucero
 Entona su blancura.

10 Olor a fornicación⁷⁰
 y mariposas quebradas
 en los vidrios de la noche.

15 Las fresas tienen sangre
 sabor a luchas
 en pos de primaveras nada heridas
 (Puras crisálidas gritantes)
 Ella sujeta sus ojos en el muro⁷¹
 escribe veletas nocturnas
 y esquirlas matutinas
 como el fuego que estampamos
 20 en la geografía citadina.⁷²

⁶⁶ Apareció por primera vez en la revista Qory Mayo 1. 1. Manzanares: C.E. Huamán Poma de Ayala, 1981. Vocero cultural de dicha institución educativa. El mismo año fue publicado en Runakay. Nuevamente, en 1983, una versión recortada fue publicada en el cuarto número de la revista Para cantar o morir que finalizaba en los siguientes versos: “trigos en el cuerpo oblicuo/ de los valles”. Según Arturo Concepción no se publicó todo el poema por falta de espacio y presupuesto. Posteriormente, el poema fue reproducido en las antologías elaboradas por Cirilo López Salvatierra Literatura y fin de siglo en Huancayo. (Huancayo: Ramada del Búho Editores, [2000]); e Isabel Córdova Rosas Literatura de Junín Mitología Andina, Literatura Oral, Narrativa, Poesía, Ensayo, Teatro. (Huancayo: Editorial ISASA, 2000) Ambos antologadores, al parecer, tomaron como fuente la revista Runakay. La edición de Córdova Rosas centra todos los versos produciendo visualmente la sensación de estar viendo las protuberancias del cuerpo de un lagarto.

⁶⁷ En las versiones anteriores al poemario las primeras palabras de los versos 2, 3, 5, 6, 7 y 8 estaban en minúscula.

⁶⁸ En Lagarto de humo se leía: ‘Solo’ sin tilde, al parecer fue una omisión. Pues en Qory Mayo y Runakay si llevaba la tilde pero estaba en minúscula: ‘sólo’. Nosotros restituimos la tilde.

⁶⁹ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario el cuarto y quinto verso decía: “/La madrugada es hermoso lagarto/ de humo”. En Para Cantar o Morir se añade el artículo “un” pero se conserva la estructura versal de las ediciones anteriores.

⁷⁰ En Runakay y las versiones posteriores a Lagarto de humo los versos 9 al 15 forman una estrofa. Salvo la edición de Córdova Rosas donde del verso 4 al 15 forman una sola estrofa. En Qory Mayo, y Para Cantar o Morir el íntegro del poema no estaba dividido formalmente (con un doble espacio) en estrofas. Nosotros respetamos la versión del poemario Lagarto de humo.

⁷¹ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario el verso decía: “/Ella sujeta los ojos en el muro/” el vate reemplaza, en Para Cantar o Morir, el artículo ‘los’ por el pronombre posesivo ‘sus’.

- La ciudad inicia⁷³
 sus latidos cotidianos
 (Huesos morenos desenredando⁷⁴
 los pasos de niveos caminantes
 25 que cruzan la calzada⁷⁵
 llevando⁷⁶
 en sus bolsillos
 frescas hortalizas
 y cóleras flamígeras)
- 30 Mi tía coge su morral de sueños
 extrae panes y me cuenta
 que este río fue un duende
 que lloró de amor
 mientras la lluvia
 35 horadaba trigos
 en el cuerpo oblicuo⁷⁷
 de los valles.
- Algunos jinetes plañideros
 oscilan⁷⁸
 40 en la fuente de los lupanares
 cuentan sus penas
 y los arácnidos van deshojando⁷⁹
 las nostálgicas pretinas
 que florecieron en el semen
 45 (Ignotos hijos⁸⁰
 aromando⁸¹
 tristezas/ Caracolas/ llantos)⁸²
- La ciudad y su preñez altiva⁸³

⁷² En Runakay, los versos 16 al 20 formaban una estrofa aparte. En la edición de Córdova Rosas del verso 16 al 29 forman una estrofa.

⁷³ En sus versiones anteriores y posteriores al poemario los versos 21 y 22 eran uno sólo.

⁷⁴ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 23 y 24 tenían la siguiente división: “/(Huesos morenos desenredando los pasos/ de niveos caminantes/”. En Para Cantar o Morir era: “/(Huesos morenos desenredando los/ pasos de niveos caminantes/”.

⁷⁵ En Para Cantar o Morir decía “las calzadas” en plural.

⁷⁶ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores los versos 26 al 28 tenían la siguiente división: “llevando en sus bolsillos/ frescas hortalizas”. En Para Cantar o Morir era: “llevando en sus bolsillos frescas/ hortalizas y cóleras flamígeras”.

⁷⁷ En Para Cantar o Morir los versos 35 y 36 eran uno sólo.

⁷⁸ En Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 39 y 40 dicen: “oscilan en la noche/ de los lupanares/”. José Gamarra, en Lagarto de humo, subdivide los versos de manera diferente, y restituye el vocablo ‘fuente’, que había sido reemplazado por ‘noche’, tal como se consignaba en la versión primigenia de Qory Mayo.

⁷⁹ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 42 y 43 tenían la siguiente división: “/y los arácnidos/ van deshojando las nostálgicas pretinas/”. En las ediciones de Córdova Rosas y López Salvatierra se cambia arbitrariamente ‘nostálgicas’ por ‘nostalgias’.

⁸⁰ En Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 45 al 47 forman una estrofa aparte.

⁸¹ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 46 y 47 eran uno sólo.

⁸² En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario se leía: ‘caracolas’, sin mayúscula.

- 50 semeja una serpiente⁸⁴
a punto de perder sus huevos
Tranquilidad/ Calma⁸⁵
Nada de disturbios/
Grita la radio
y yo me vuelvo más frenético
- 55 más violento todavía
estoy como un fogón prendido
en las alturas de la esperanza.⁸⁶



⁸³ En Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 48 al 50 formaban una estrofa aparte.

⁸⁴ Se leía: 'asemejándose' en Qory Mayo; 'semejándose', en Runakay y ediciones posteriores.

⁸⁵ En Qory Mayo, Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 51 y 52 eran uno sólo.

⁸⁶ En Runakay y las versiones posteriores al poemario los versos 51 al 57 forman una estrofa aparte.

Ternura inconclusa⁸⁷

Restringe tu beso
tu cópula
no hay habitaciones
para desarrollar⁸⁸
5 nuestra ternura
sólo existen gatos inodoros⁸⁹
fábulas malditas
que trepan bosques
asesinan ríos
10 pero construyen
ataúdes liberados
para quebrar
el silencio
de campanas.

⁸⁷ El año de 1982, en la página cultural “Hoguera encendida”, del diario *¿La Voz?*, redactada por el mismo José Gamarra, aparece la primera versión del poema con el mismo título.

⁸⁸ En “Hoguera encendida” los versos cuatro y cinco eran uno sólo.

⁸⁹ Se leía: ‘existe’ en “Hoguera encendida”.

La imagen turbia del puente

Ese día
llovía día
en la llovizna de tu cuerpo
(Un abrelatas era tu sonrisa)
5 se desgarraban las trenzas
los escarabajos aéreos
y en el cine
se aglomeraban las estaciones.
Los buitres nos sancochan las ansias
10 y trepan las alzas
mapas ventrales
en los hígados destruidos.
Lapidan bermejos ecos
y el cielo de la soledad
15 bulle con palomas de amargura.
(Las desalegrías galopan en huellas
de corazones que despliegan alas rojas)
Caminos-viandantes
han caído en tropel
20 de sangre y embestida
entonces crecen más retamas
en las piedras
sin embargo
fieras sacuden sus metrallas
25 y nada ha pasado
en la imagen turbia
del puente.

En torno a la masacre

Para Isaías Marlon Bravo Flores, joven que cayó abatido por las balas criminales de la Guardia Civil el 25 de enero de 1984 en el campus de la UNCP.

I

Desde antaño
la niebla corroe nuestros vientos
nieblas verdes/ nieblas armadas
nieblas robotizadas
5 nieblas rociándose de ira
de fulgores descompuestos.

II

Isaías Marlon Bravo Flores y todos
éramos un racimo de lápices
escribiendo puños con nuestros gritos/
10 éramos voces insertando corazones
en el pecho de la aurora.

III

Éramos vientres atizando la esperanza
en azules senderos de luz recopilada
pero, en rabioso mitin de disparos
15 empezaron a embestir
empezaron a obsequiar
desafinados trinos con sus armas
(Altivas lágrimas
horadaban la piel terrena
20 los duendes inventaban balas de las piedras
y ardientes renglones rojos
habitaban nuestros cuerpos)

IV

Sin embargo caíste hermano
tu corazón fue desabotonado
25 languideció tu pecho
para volverse camino/
Nuevo rumbo para estrenar la equidad.

v⁹⁰

Tu imagen y tus furias
cercenan hoy los cuerpos
30 de verdes invasores

⁹⁰ La quinta estrofa se reprodujo sin variaciones en Cambio 121, Lima, 28 de junio de 1990.

35 tus ojos serán abiertos
para iluminar otras mentes
y musitará la floresta
arrullando hombres
de combativas emociones.

40 VI⁹¹
Por tu sangre derramada
/desvitaminizada/
construiremos temporales
armadas y bravas flores
marlonados y lacerantes puños
para edificar nuevas realidades
nuevos y estructurados linderos.

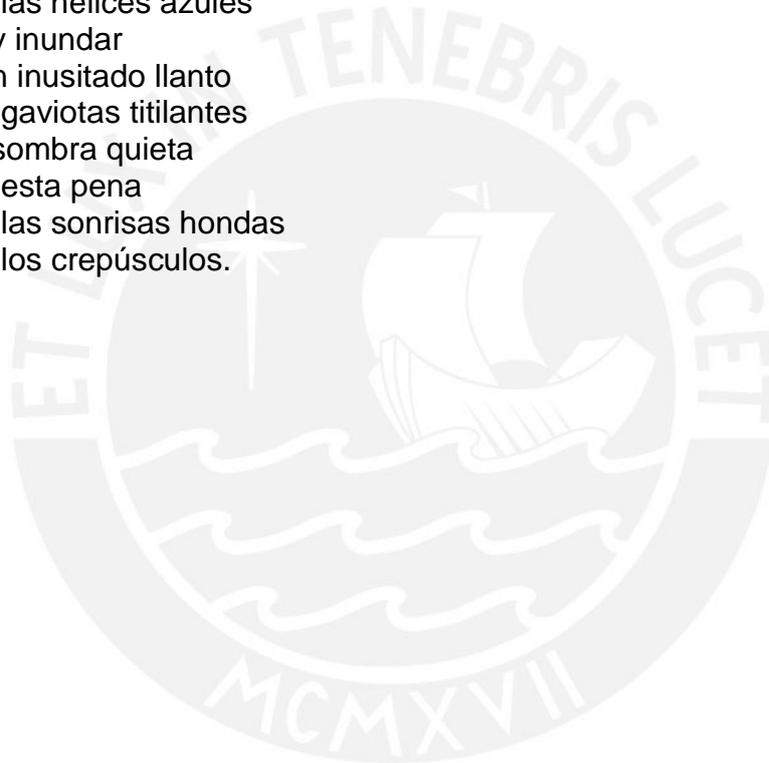


⁹¹ La sexta estrofa se reprodujo sin variaciones en Cambio 121.

Melodías metálicas

Estampas y hojas
fulguran
de estos trinos
salpicados
5 de melodías metálicas.

Luego de absorber
el trigo maduro
de las hélices azules
voy inundar
10 con inusitado llanto
de gaviotas titilantes
la sombra quieta
de esta pena
15 en las sonrisas hondas
de los crepúsculos.



Huancayo⁹²

Huancayo es el mismo felino
 que palpé cuando nací
 salvo ahora/ sus alas son edificios
 y colindan con los asfaltos
 5 sus problemas.

Huancayo
 se precipitan tus semillas
 (Mientras busco la palabra
 que me haga pensar⁹³
 10 en los muslos de las tardes
 se derraman tus calles-orínes
 protagonizando escándalos de agua
 con beodos vegetales)

Este felino tiene ahora
 15 flota de escarabajos
 y negocios-ojos⁹⁴
 en el centro
 truncando alegrías
 de vendedores ambulantes
 20 y cebollas desbordadas
 con llantos vagabundos.

Está creciendo y sintiendo los estragos
 de visiones infelices⁹⁵
 está sumergido en irresolutos trenes⁹⁶
 25 en lluvias escritas por manos
 de noviembre con paraguas
 los pórticos lanzan antiguas ecuaciones
 de pordioseros y alados retamales
 de infatigados inviernos.⁹⁷

30 Huancayo
 tus límites y la corriente
 de tus sepulcros
 lanzará llanto y miseria⁹⁸

⁹² Publicado en 1982 como “Huancayo es el mismo felino que palpe cuando nací” (véase la nota 33)

⁹³ El noveno y décimo versos estaban subdivididos de la siguiente manera: “/que haga pensar en los muslos/ de las tardes/”. Asimismo se añadió el pronombre “me”.

⁹⁴ Sin la sangría y por ende sin el efecto visual.

⁹⁵ Los versos veintidós y veintitrés eran uno sólo.

⁹⁶ Se leía: ‘sumergida’.

⁹⁷ Del verso veintisiete al veintinueve estaban entre paréntesis.

⁹⁸ Se leía: ‘miserias’.

- 35 sin algarabía azul
hasta redimir
a los habitantes postergados
por factores de huesos fatídicos.⁹⁹



⁹⁹ El verso final estaba subdividido de la siguiente manera: “/por factores de huesos/ fatídicos.”

Autos y pasajeros enredados¹⁰⁰

Hay un Microbús y mentes de pasajeros¹⁰¹
 enredados marchando al ocaso
 de sus vidas.¹⁰²

5 (Más alcohol transportado
 al océano del placer)
 Tengo problemas y esto no lo sabe
 ningún animal o insecto divino
 que transita o se cruza conmigo
 en horas punta cuando llevo las¹⁰³
 10 ansiedades arrebatadas por la ternura
 de brazos que se apegan
 a mis pensamientos.

15 Somos ebrios amantes de los duendes
 nocturnos y de alguna hilacha angustiante
 en las mejillas de las tejas
 y las caricias fluyen
 en los dientes de las alzas
 (Puras teorías-mentiras que
 ya no masticamos)

20 Estoy en un carro
 (La gente carga sus apuros/¹⁰⁴
 pretenden calmar sus angustias
 con más negocios pero hace falta más ruido
 más letras vibrando al compás
 25 de soledades que desenrieden los
 inagotables besos de la oscuridad
 al río-claror.)

¹⁰⁰ Publicado en 1982 como “Atisbando expresiones de autos y pasajeros enredados” (véase la nota 33). Los versos del poema en esta su primera versión eran extensos, así como lo era el título.

¹⁰¹ El poema se iniciaba con el siguiente verso, entre paréntesis, “(Por la tarde en la calle Real cuando salen los escolares)”. Verso que José Gamarra suprimió.

¹⁰² Estos tres primeros versos eran sólo dos y tenían la siguiente subdivisión: “Hay un microbús y mentes de pasajeros enredados/ marchando al ocaso de sus vidas”.

¹⁰³ Del sexto al noveno verso formaban uno sólo y concluía en ‘horas punta’. De ahí al verso 13 formaba otro extenso verso concluyendo en ‘amantes’.

¹⁰⁴ Tanto el paréntesis como la barra están incompletas. Ambos signos eran parte de “Atisbando expresiones...”. Pareciera que la barra al final del verso 21 debiera ser un paréntesis de cierre; no obstante no guardaría relación con los versos siguientes. Por lo que conservamos ambos signos, pues el mismo José Gamarra no lo modificó o suprimió, pudiendo haberlo hecho. En todo caso el paréntesis de cierre lo consignamos al final de la estrofa.

Tréboles callejeros¹⁰⁵

ESCENARIO:¹⁰⁶

Primero, una calle con toda su incandescencia
 vegetal. Segundo, un bar de dos pisos, dos
 camas y un sinnúmero de mesas, licores a
 5 discreción.

I

Rodeado de todas las amapolas de la noche¹⁰⁷
 y pensando huir de la tristeza
 que es un galón de kerosene no comprado,¹⁰⁸
 nos reunimos y brindamos en el acto
 10 por rojo profundo (Aunque te duelan las
 pobladas cejas, vendepatria)¹⁰⁹

ANUNCIO:¹¹⁰ Hoy continuarán peleando

Foco Siete y Nostalgia¹¹¹:

15 consuma tréboles callejeros¹¹²
 micros-sardina, Smog, etc.

Elefante-enano ha pedido dos burbujas
 le dieron con fuego y esmeraldas dormidas
 en los labios de un canario
 que pregona ataúdes a los visitantes.

20 Siempre he creído en la longitud¹¹³
 de tu mirada doncella sin sello de agua
 o algo parecido a un manantial dinamitado.¹¹⁴

En las puertas de aquel tubo
 contemplo enfermos nerviosos

25 deshidratados por el polvo de la miseria
 que sigue sentando sus reales verdaderos¹¹⁵

¹⁰⁵ En la revista *Qory Mayo* 3. [2] Manzanares, 1982. Revista dirigida por Arturo Concepción Cucho se publica bajo el título interrogativo “¿Beber es vivir?”. El poema contiene la primera parte (I) de “Tréboles callejeros”. De acuerdo a Arturo Concepción, en la revista no se publicó el íntegro del poema por falta de espacio.

¹⁰⁶ El “Escenario” en “¿Beber es vivir?” no está subdividido en versos.

¹⁰⁷ Se leía: ‘noche-noche’ en “¿Beber es vivir?”. Esta y las siguientes correcciones, supresiones, añadidos han sido hechas, al parecer, por el mismo José Gamarra.

¹⁰⁸ Se leía: ‘querosene’.

¹⁰⁹ Estos dos últimos versos decían: “por rojo profundo (aunque te duela/ las cejas, vendedor de suelos iracundos)” Se ha suprimido el calificativo “pobladas” y remplazado la frase explicativa por una palabra compuesta.

¹¹⁰ El ‘Anuncio’ en “¿Beber es vivir?” no está subdividido en versos.

¹¹¹ Se leía: ‘foco siete’ y ‘nostalgia’.

¹¹² Decía: ‘consumo’.

¹¹³ El verso tenía la siguiente estructura: “/Siempre he creído en la longitud de tu mirada/”.

¹¹⁴ “/dinamitado/” en “¿Beber es vivir?” formaba un verso aparte.

en nuestros muros.
 Oh definitiva invasión de dientes¹¹⁶
 (Un beso tuyo es alcanzado por una bala¹¹⁷
 30 junto al abdomen herido
 de la calle desvestida)

INSTANTÁNEA: Ebullición de pistas
 que parecen lágrimas o cántaros oxidados
 (También pueden apreciarse
 35 botones de rabia, sonajas, latas
 vendedores de alucinógenos
 alcohol y derivados)

II
 Elefante-enano se bebe
 todo el ron de la noche
 40 y tu nombre me persigue, me acosa
 como un perro que quiere ser caballo
 a pesar que la rosa rompió sus venas
 en algún vientre-estrella del cigarro.
 Foco Siete (Rojo profundo) VS
 45 Nostalgia (Marrón humo)

El viento cubre con sus tejas
 las membranas de la tierra
 y se diluyen las alegrías
 como roperos agujereados
 50 en láminas principales.
 Sólo brillan autos-flotas-autos
 cuyas trombas caerán
 cuando despierte el alba
 y reparta sopapos encendidos.
 55 Siempre pensé en horadar
 canciones o trincheras.
 En el bar los desposeídos
 lloran o chupan sus angustias
 Flor de muslos maravilindos
 60 abre la rueda de la madrugada
 y dime si mis ojos
 tienen color todavía.

III
 Posiblemente esa canción
 la hayan parido con recóndita ternura
 65 (La mayoría llora, otros gritan, joden...)
 Es tarde y aún no quiebro

¹¹⁵ El verso decía: “/que sigue sentado en sus reales verdaderos/”.

¹¹⁶ El verso decía: “/Oh definitiva invasión de los dientes/”. Se ha suprimido el artículo.

¹¹⁷ Los versos 29 y 31 estaban estructurados de la siguiente manera: “/(un beso tuyo es alcanzado por una bala junto/ al abdomen herido/”.

el libro de mi soledad
 pero voy pensando en un amanecer
 donde Foco Siete gane a Nostalgia.

- 70 Elefante-enano terminó de fornicar
 y me señala el paraíso
 Oh oropéndola ciega
 si eres maleza
 en mis manos serás vocablo
 75 y perderás todos tus colmillos.

- P a g u e n y n o j o d a n
 (Voz del bar) (Voz del bar) (Voz del bar)
 Una fogata se extiende ante mis ojos
 sin órbitas/sin sueños/
 80 Sólo un negro pasto bordea
 su triáng(cu)lo esquemático
 alguien dirá: Sufro, por eso bebo.
 Alguien dice: beber es vivir.
 Mientras pienso si tienen razón
 85 el viento ata mis cabellos
 con los de Flor Ajada.

Elefante-enanodormita
 en el valle de la mesa
 (Le deseo lo mejor).



**POEMAS 1984
(Mayo-Diciembre)**

De lo que sucede¹¹⁸

Y otra vez
con la fina garúa
de los sepulcros
edificamos
5 bocetos de lluvia
ardientes garabatos
disparan huesos de luces
a los montes
entonces ellos
10 en turbias fogatas
Desgobiernan
Deshidratán
Matan
Embotellan jilgueros
15 Venden agua luz
y las oropéndolas yacen
yacen apuñaladas
de estridencias.

¹¹⁸ En Chacapalpa 1. Chacapalpa, 1984. Revista elaborada por las bodas de plata del distrito del mismo nombre.

Tus cabellos se mojan en la ola de tierra¹¹⁹

Sí... y de tu nombre resbalan gemas¹²⁰
 hasta el penúltimo rincón
 del sueño
 allí tu♥ de ○○○ subversivos¹²¹
 5 abre su flora de besos
 cuando las alamedas se vuelven historias
 y anuncia por la TV
 el desaliento.

10 El semáforo avieso
 que crece en tu cuerpo
 mastica¹²²
 la luzincorruptible de los ábacos.¹²³
 En la ola de tierra
 que sangra desde el viento
 15 tus cabellos de pasto
 se vuelven caminos
 para descifrar el llanto.
 Sí... y de tu nombre
 rescatamos al silencio.

¹¹⁹ El poema aparece por primera vez en el díptico Letra viva 1 Huancayo: Ediciones para cantar o morir. Nov, 1984. Es vuelto a publicar en la revista Retama. Revista Cultural 1. Huancayo, promoción José Martí de la Universidad Nacional del Centro del Perú, 1986. Revista en la que también se publica el texto poético en prosa “Estancias de la ausencia”. Nosotros conservamos la primera versión por ser más lúdico y sugerente que la segunda.

¹²⁰ En Retama, esta subdividido en dos versos: “/Si... y de tu nombre/ resbalan gemas/”.

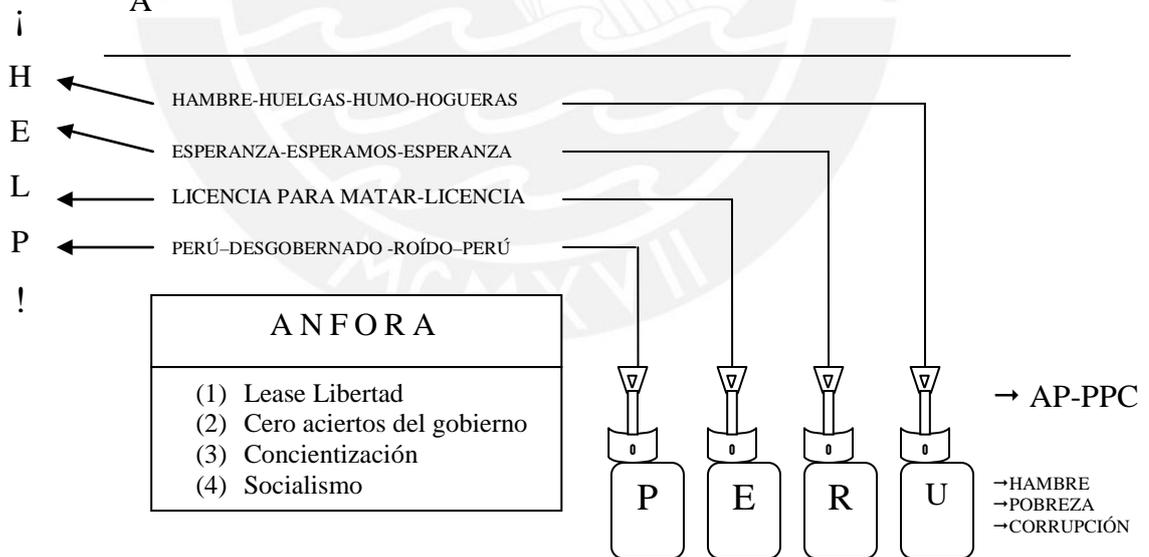
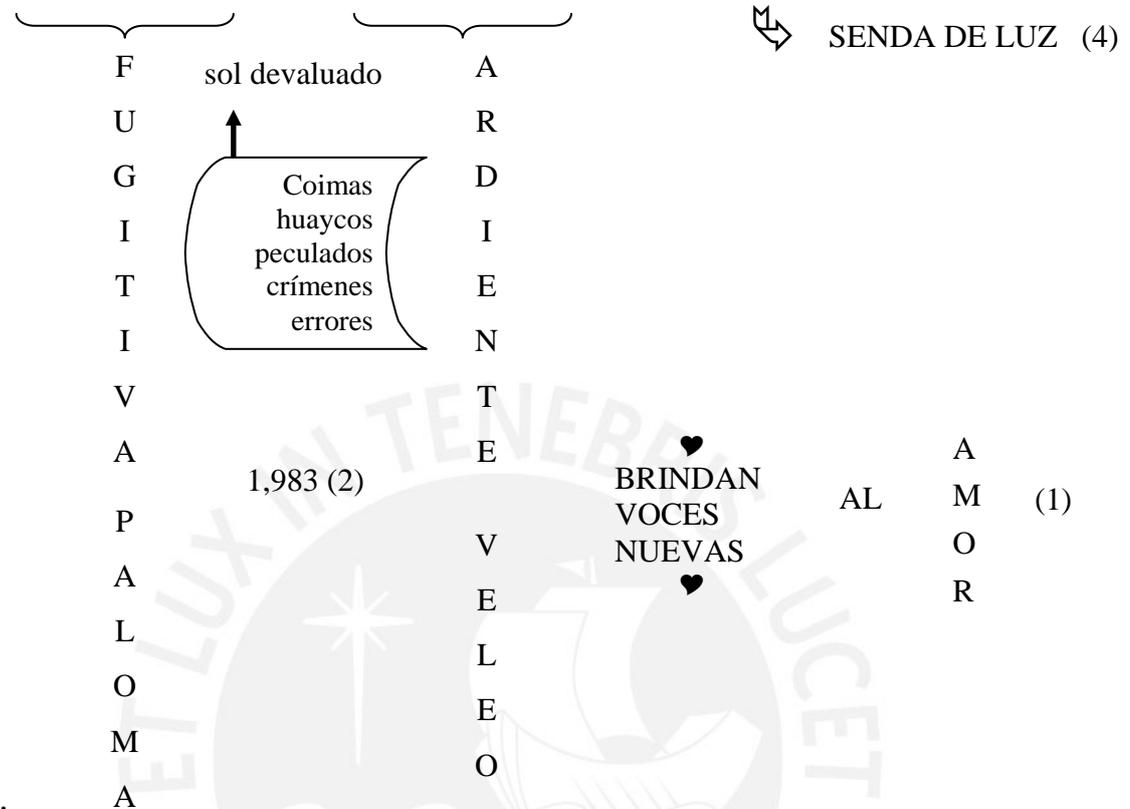
¹²¹ En Retama Los círculos han sido reemplazados por puntos suspensivos (...). En el poema “Estancias de la ausencia” se aclara que son puntos suspensivos.

¹²² Se leía: ‘mastiza’ en Retama.

¹²³ En Retama, el verso 12 se subdivide en dos versos: “/la luz incorruptible/ de los ábacos /”. Asimismo las palabras ‘luz’ e ‘incorruptible’ estaban separadas.

POEMA VISUAL¹²⁴

TU CORAZÓN Y MI CORAZÓN = SUMA DE EMOCIONES (3)



¹²⁴ En el Suplemento cultural de El Diario de Marka, Caballo Rojo 224. Lima, El Siglo S.A. 1984 (4 de noviembre). El editor del suplemento era Leoncio Bueno y el jefe de Redacción era Maynor Freyre. El vocablo ‘paloma’, estaba incompleto y decía ‘palom’. Convenimos en terminar la palabra con el flexivo de género femenino “a”.

GRACIAS POESÍA¹²⁵ 1985

Gracias poesía
 racias poesí
 acias poes
 cias poe
 ias po
 as po
 s p

¹²⁵ El año de 1985 escribe y publica el poemario Gracias Poesía (Huancayo: ediciones trébol y retama, 1985), del cual se vuelven a publicar “Unomio”, “Binomio”, “Trinomio” y “Senomio” en la revista literaria Cascadas 7. Huancayo: [Ramada del Búho Editores], octubre de 1997. Vale anotar que los poemas publicados en Cascadas constituyen la versión que recogieron Alberto Chavarría y Javier Rosas en los anexos del ensayo titulado “La poética de José Gamarra”. Huancayo: UNCP, 1998.

*Envío:
Para Alina, en cuyos ojos
he leído la alborada.*

*“Sin tus fuerzas poesía
el sediento presagio de mis labios
cae tendido por todos los costados
del mediodía. Contigo poesía
ordeno luceros en el desfiladero
de mis locuras y marco geografías
de grillos bebiendo lunas”.¹²⁶
Arturo A. Concepción*

¹²⁶ El epígrafe fue tomado del poemario de Arturo Concepción Época de sol en la palma del retoño Guadalupe-La Libertad: separata 15 de la revista literaria Runakay, 1982.

Unomio

Te cultivé en los ojos del alba.

Árboles y trinos encendían mis manos.

Galopaba por páramos oscuros.

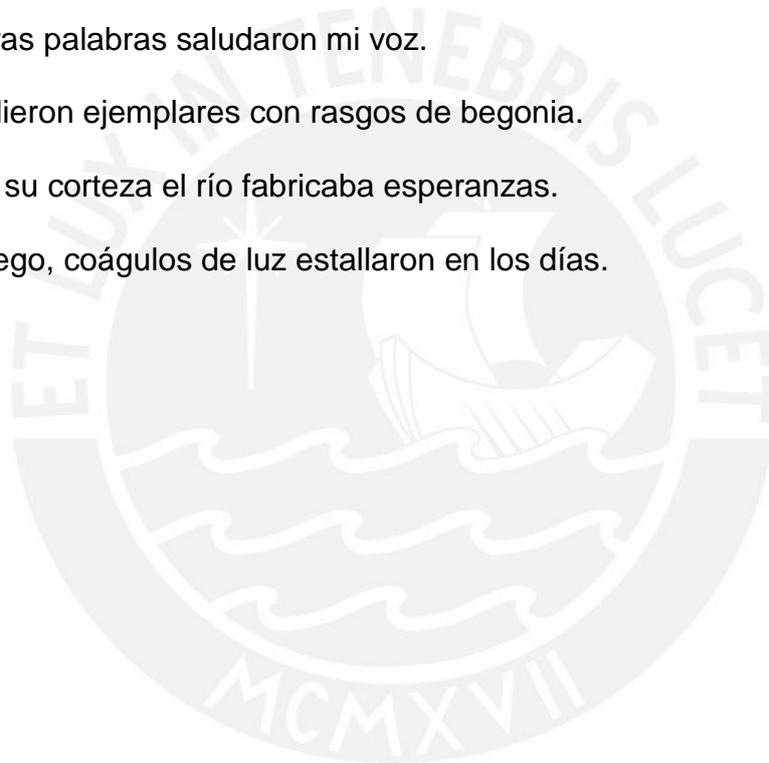
Ciertas voces golpearon mis palabras.

5 Otras palabras saludaron mi voz.

Salieron ejemplares con rasgos de begonia.

En su corteza el río fabricaba esperanzas.

Luego, coágulos de luz estallaron en los días.



Binomio

De regiones oníricas se inundaban mis dedos
y gritaban entonces las pieles del papel.¹²⁷

Anduve madurando mis cosas
hurgando el viento y sus harapos.

- 5 Buscando consignas llegaba al panfleto
resumen de lirios se empolvaban en mis ojos.

Por eso en el seno de las flores
pinté jardines sin llegar al estallido.



¹²⁷ En la revista Cascadas se lee: “/y gritaban entonces las encías del papel/” El cambio de ‘pieles’ por ‘encías’ creemos que fue una arbitrariedad en la edición de dicha revista.

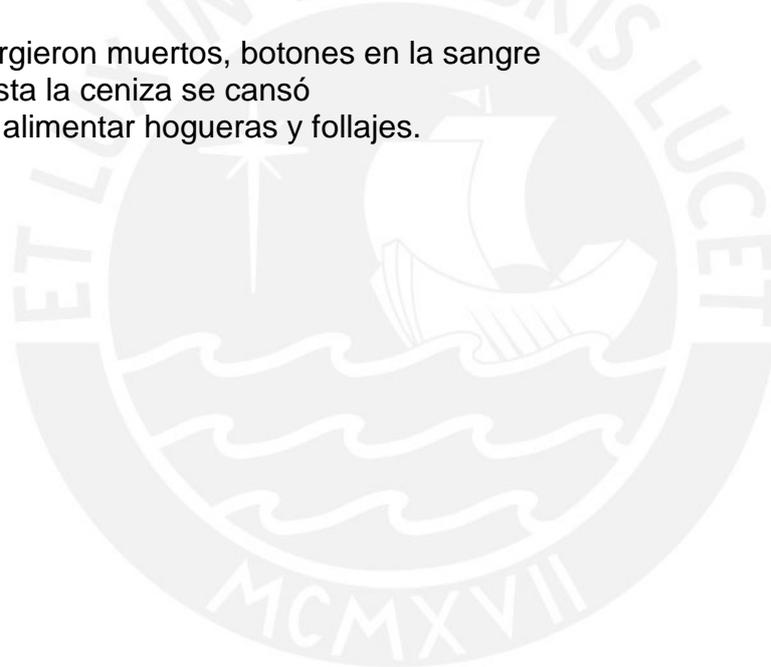
Trinomio

Subíame en yates de ternura
jugaba con las cascadas de tus manos
y un gorrión dormía en los aullidos.

5 En el canto los pinceles vociferaban ataúdes
no proyectaban esperanzas
guitarras leves profundizaban desalientos.

La luna era evocada con frecuencia
la vida como catarata de alzas
no ahuyentaba la estampida gobernante.

10 Surgieron muertos, botones en la sangre
hasta la ceniza se cansó
de alimentar hogueras y follajes.



Cuadro

	caminare macruza el vie
	nto que el alluviano olvi
	de su origen que gotee el
	amor por todos los borde
5	sazules del universo por
	es agiando calma que tu v
	oz canoras mejeretama
	matutina y que en nustr
	os pechos habitela aleg
10	rían un camala sfogatas



Recuadro

5 crisálidas
 deaguasnoc
 turnalesme
 condujeron
 ati;poesía

10 recitalesl
 agartosypo
 emariosmel
 levaronati
 dulceamada



Senomio

Junto al río de tus manos
las golondrinas han cavado
tempestades de luz
oh vertiente lateral
5 fabricada con luciérnagas
une más nuestros besos!

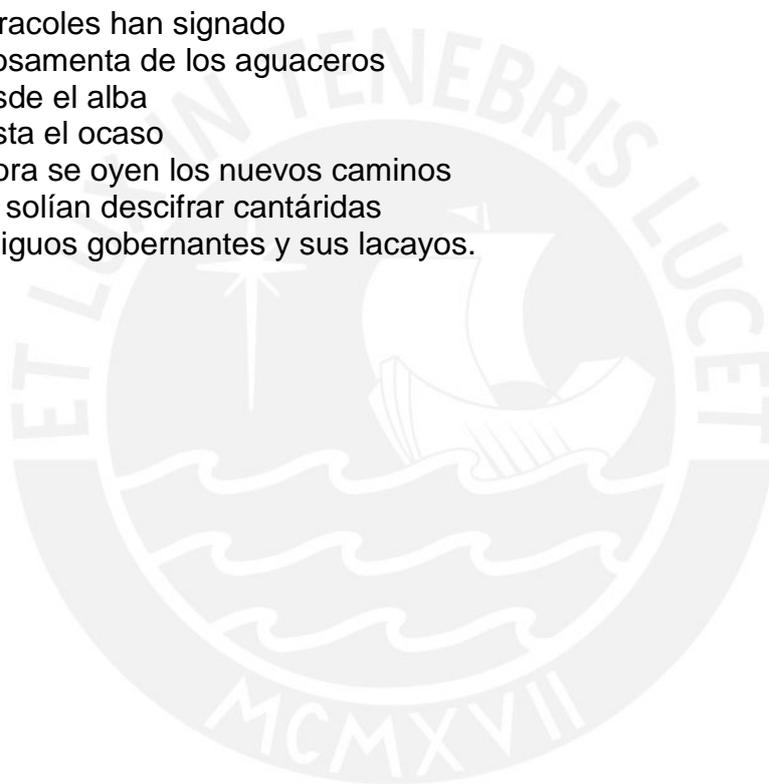
Un racimo de soledades
acariciaban nuestras sendas
no compartíamos aún
10 las pieles de la vida
por eso la metáfora
se hacía imprescindible.



Septomio

Llegaste como el viento
con tus finas corolas
con lienzos que evocaban el delirio
como azucena germinada con auroras,
5 desatabas yemas pertinaces,
un velero de obsidiana y abanicos
floreían en tus ojos.

Caracoles han signado
la osamenta de los aguaceros
10 desde el alba
hasta el ocaso
ahora se oyen los nuevos caminos
allí solían descifrar cantáridas
antiguos gobernantes y sus lacayos.



Octomio

Mis ojos han caído lentamente
al desván de tu abrazos
como ayer tibias torcazas
llenaban de lujuria los arreboles.

- 5 En el puente del alba
los duendes ahora construyen
un arsenal de tréboles
para combatir a los genocidas.



Novemio

- Jamás calmada ola del tiempo
ante ti se estacionan los naufragios!
Con sus bemoles las tizas matutinas¹²⁸
despiertan conciencias, profesor
5 de juguetes y caballos mortecinos
aún la grieta puede soldarse
pues las aguas incandescentes combaten
y reciben en su mórbida frescura
los rojos puños del triunfo!



¹²⁸ En la revista Cascadas se lee: “/Con sus bemoles las tizas matinales/” El cambio de ‘matutinas’ por ‘matinales’ creemos que fue otra arbitrariedad en la edición de la revista Cascadas. Aunque evidencie una lectura y edición de la obra de José Gamarra con una perspectiva mariateguista.

Decadro

Eres numen (entre cerezas poseídas
por la mano de la retama)
y aún así constelada
hasta el dulce llanto, tus cabellos
5 como mieles iracundas
vienen y forman parte de las arenas.
¿Quién planifica nuestro futuro fin?¹²⁹
Sólo lianas tatuadas de vanadio
escriben en el pecho de las palomas:
10 Amor y Poesía: Empezó la lucha.



¹²⁹ En la versión original se leía: “¿Quién planifica nuestro futuro fin?” Consideramos fue una omisión no consignar el signo de apertura interrogativa.

**POEMAS
1986-1990**



Estancias de la ausencia¹³⁰

Vuelvo a caminar con los ojos anegados por tu recuerdo, el viento prístino de los albores me conduce a los primeros días. Los primeros recintos, primer beso, primera caricia, primer latido incrustado en tu valle de palomas, retama mía.

Ahora la luz transita cercenada por la tristeza, un callejón de lirios ha caído al torrente de la despedida y tus manos van atando distancias y no puedo beber de tu camino, por eso te reclama y llora el niño en su leche imperfecta, en su plato donde navega la pobreza y la floresta se desliza en tus cabellos como radiante primavera, tu ausencia ha fabricado una estancia de llanto en mi piel, por eso te digo: Ven corazón, ven con todas tus gaviotas y origina nuevamente dulces racimos en mi alma.

Quiero ver la transparencia de tu manantial, sentir como se coagulan los ojos de la luna cuando la noche contempla nuestros besos. Amada, mira cómo se enciende tu nombre en mis labios y cómo una azucena a tu escena de senos inaugurados y cómo se convierte en río dulce tus palabras y cómo la brisa juega en tu corazón donde la metáfora del trigo alcanza mayor impacto y baila la siembra con el agua de tu puquio y tus torcazas anunciando el nuevo día saludando a mis labriegos.

Querida, mis surcos están poblados de soledad y el velero de obsidiana¹³¹ es ahora un velero de tierra simplemente. La estación del fuego, sin embargo,¹³² crece aguardando tu llegada en carruajes de seda sangrienta cuya jitanjáfora se parece a nuestros sueños.

Y claro, yo continúo el viento y sus harapos¹³³, buscando los rojos puños del triunfo¹³⁴, encendiendo hogueras¹³⁵ y gritando tu nombre en los 4 puntos del alba.

Ven, tres letras que se abren como tiendas en la mañana, como labios cuyo esplendor reconforta a los mendigos, tres letras que sacuden sus alas entre ebrios gorriones que hacen mítines por la poesía.

Ven, y que la estancia de la ausencia se vuelva estancia de la caricia y los jilgueros con su manantial de relámpagos¹³⁶ expresen nuevamente: “Sí... y de tu nombre resbalan gemas hasta el penúltimo rincón/ del sueño... allí los puntos subversivos”¹³⁷ sigan combatiendo y el candil náufrago se vuelva fanal victorioso y alumbre por siempre a los caminantes del amor y la ternura para que en todos los ojos renazca el júbilo.”¹³⁸

¹³⁰ Aparecido en *Retama. Revista Cultural* 1. En las cuatro últimas estrofas se incluyen versos de su poesía anterior, sobre todo de *Gracias Poesía*.

¹³¹ Tomado del sexto verso de “Septomio”: “un velero de obsidiana y abanicos”.

¹³² La versión original no lleva la coma conjuntiva, por lo que decidimos incluirla.

¹³³ Segunda estrofa de “Binomio”: “Anduve madurando mis cosas/ hurgando el viento y sus harapos.”

¹³⁴ Tomada del noveno verso del poema “Novemio”.

¹³⁵ Recuérdese los dos primeros versos de “Soledad de frutas y de hombres”: “Es importante/ encender hogueras”. Tómese en cuenta, asimismo, su página cultural “Hoguera encendida” en el diario *La Voz*.

¹³⁶ En 1981 se publica el poema “Manantial de relámpagos” (véase la décima nota), cuyo título fue reemplazado por “Manantial”, en *Lagarto de humo* (1984).

¹³⁷ Se tomaron los cuatro primeros versos del poema “Tus cabellos se mojan en la ola de tierra”.

¹³⁸ En el poema en prosa se abren comillas pero no se cierran. Puesto que el poeta cita su poema “Tus cabellos se mojan en la ola de tierra”, colocamos las comillas de cierre en ‘subversivos’.

*Transitando en tu piel*¹³⁹

I
 En los asfaltos
 pienso en ti
 y ningún semáforo
 detiene tu recuerdo.

II
 5 Estás a mi lado
 como hierba o solsticio
 tan dulce
 tan tierna
 como una niña que canta
 10 en los carros.

III
 Subo al microbús
 de tus senos
 y viajo
 en tu dulzura
 15 eres virgo
 eres libra
 un horóscopo
 que transgrede
 reglas sintácticas.

IV
 20 No importa
 que el apagón
 de la despedida
 aceche nuestros pasos
 si tenemos
 25 fluido eléctrico
 en nuestros besos.

V
 Los avisos de neón
 deslumbran la ciudad
 de tus encantos
 30 por eso bajo

¹³⁹ Aparecido en la revista *Qory Mayo* 6. Manzanares: C.E. Huamán Poma de Ayala, mayo de 1986. “Transitando tu piel”, también fue parte una publicación que hicieron en conjunto los integrantes de “Para Cantar o Morir” con el grupo poético cantuteño “Eyaqlación”. La plaqueta poética se tituló *De sangre a flor. Letrotas poéticas*. [Lima]: Eyaqlación, otoño 1986. En dicha plaqueta “Transitando tu piel” contiene las estrofas I al VII, aparentemente por falta de espacio no se consignó la octava estrofa.

en la próxima esquina
de tus ojos
para volver a ti.

VI

Los nombres

35 de las avenidas
las avenidas
de tu nombre
el policía de tránsito
que vigila
40 nuestras miradas
nuestras manos
nuestro amor
indocumentado.

VII

45 Nos miramos
y no nos vemos
angustia cotidiana
incendio
el patrullero
que circula
50 en tus labios
y me vuelvo ambulante
saltimbanqui.¹⁴⁰

VIII

El cielo
es una banderola
55 que protesta
los cerros
se movilizan
y no hay paz
y no hay paz
60 pásame las letras
de la huelga.

¹⁴⁰ En De sangre a flor. Letrotas poéticas se lee: “/o saltimbanqui”.

[Cuando subo al microbús...]¹⁴¹

Cuando subo al microbús de tus senos y viajo en tu dulzura me dan ganas de beber las avenidas de tu nombre y de incendiar el patrullero azul que circula en tus labios. Ahora estás a mi lado como hierba o solsticio desgranando el fusil del tiempo junto a niños que pueblan de estaciones luminosas las sonrisas.



¹⁴¹ En el mensuario Ahora 10 (Lima: 1987) Con fragmentos de versos de “Transitando tu piel” aparece el presente texto poético en prosa.

Importancia¹⁴²

5 Si te beso
nada importa
nomás
la dulzura
de tus labios
engendrando rocíos
en las paredes
de la lluvia.



¹⁴² Los breves poemas “Importancia” y “Todos los colores” aparecen en el folleto poético titulado Poemas Huancayo: Ediciones Para Cantar o Morir, 1988. Publicación realizada, en conjunto, con Rosa Iñigo, Pepe Zapata, Walter Jesusi y Arturo Concepción. Aparentemente son los últimos poemas publicados por el mismo José Gamarra, o con su conocimiento y anuencia. Ambos poemas serán unidos bajo el título de “Todos los colores” en la plaqueta Muerte, no tienes permiso.

Todos los colores

Si me amas
las libélulas
abren sus cascadas
y por allí
5 bajan raudos
los colores del amor.



A Melby¹⁴³

Porque es hermoso amar la naturaleza
 extasiar nuestros pies en su suelo,
 acariciar su tierra gramínea,
 beber su diáfano rocío,
 5 besar su savia vivificante,
 fecundar su fértil tierra.

Porque alegra contemplar nuestra flor de papa,
 vivir las lágrimas serranas,
 admirar el Huaytapallana,
 10 humedecer el Mantaro,
 escuchar al macho Cunas.

Porque piso tus callecitas huancaínitas.
 Porque viajo en microbuses.
 Porque embeleso de tu nocturnidad engarzado en el
 15 Cerrito de la Libertad.
 Porque entristezco en tu barrio Ocopilla.
 Porque embriago de tu pollera de ancas desafiantes.
 Porque me pierdo en tu universidad.
 Porque en tu primera Casa de Estudios veo dirigentes,
 20 sátrapas, astutos
 osos,
 intelectuales, traficantes, enamorados y pitucos.
 Porque en tu universidad vive un vacío femenino.
 Porque ese vacío femenino era dirigente.
 25 Porque esa dirigente anhela justicia.
 Porque esa justicia se carcajea de esa dirigente.
 Porque ese vacío femenino es amiga y compañera.
 Porque esa amistad perdurará.
 Porque esa compañera morirá después de la muerte.
 30 Porque esa compañera está presente en cada corazón
 que sueña paz.
 Porque esa paz seguirá siendo sueño.
 Porque seguirá siendo sueño sino urdimos justicia.
 Porque esa amiga, esa compañera, es Melby.
 35 Porque esa compañera es Madre.
 Porque esa Madre ama a su hijo como ama la LIBERTAD.
 Porque esa LIBERTAD algún día llegará.
 Porque ese día el Mantaro y el Cunas fecundarán.
 Porque ese día el Huaytapallana opacará la blancura
 40 más nívea.

¹⁴³ Aparecido en el mensuario Ahora 11 (Lima: Febrero 1988).

- Porque las guindas sabrán mejor.
Porque eres cemento.
Porque eres ladrillo.
Porque eres reja.
45 Porque eres tela verde.
Porque eres cuero negro.
Porque eres metralleta.
Por todo eso...
Te odio por denigrar lo humano...
50 Cárcel de Huamancaca.



Momento¹⁴⁴

Ahora que tienes
 garúas de amor
 en tus entrañas
 los minutos
 5 son
 más
 recorridos
 por los lamentos
 (extraños gestos
 10 estirados)
 y ahora que las cadenas
 azules
 tiritan
 en la tempestad
 15 del vientre
 es momento de incendiar
 la pena
 y abrir los faroles
 de los cerros
 20 escribir y luchar
 luchar y seguir
 e s c r i b i e n d o .

¹⁴⁴ Aparecido en Muerte, no tienes permiso. Poemas de Amor y Lucha. (op. cit.) Plaqueta póstuma y en homenaje al ya detenido y desaparecido poeta. En ella se publican poemas ya publicados por José Gamarra, como “Próximo despertar”, “¿Hasta cuando?”, “Poesía” y “Todos los colores”; asimismo se publica el poema hasta ese entonces inédito, titulado “Momento”. Los versos 16 al 22 fueron reproducidos por Katia Aguirre en “J. Gamarra Ramos ¡Presente!” en Cambio 121, Lima, 28 de junio de 1990. Crónica que dio cuenta pormenorizada del I Ciclo Nacional de Poesía José Gamarra Ramos. La periodista reproduce el poema con las siguientes variaciones en la composición de sus versos: “es momento de incendiar la pena/ y abrir los faroles de los cerros/ escribir y luchar/ luchar y seguir escribiendo”.

Anexo 3



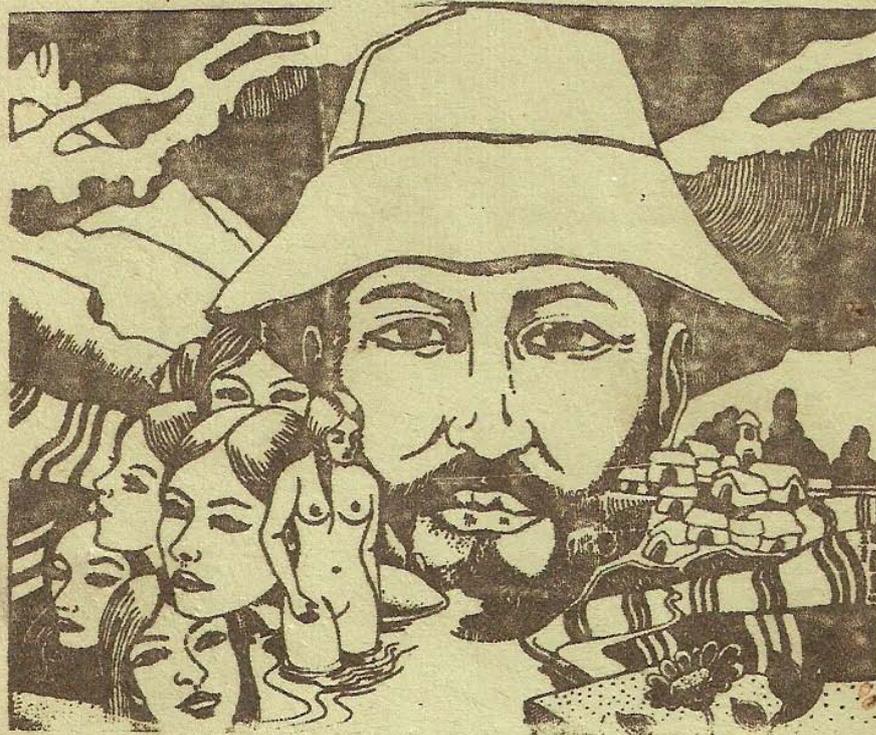
Anexo 2

ILUSTRACIONES



LAGARTO DE HUMO

POEMAS

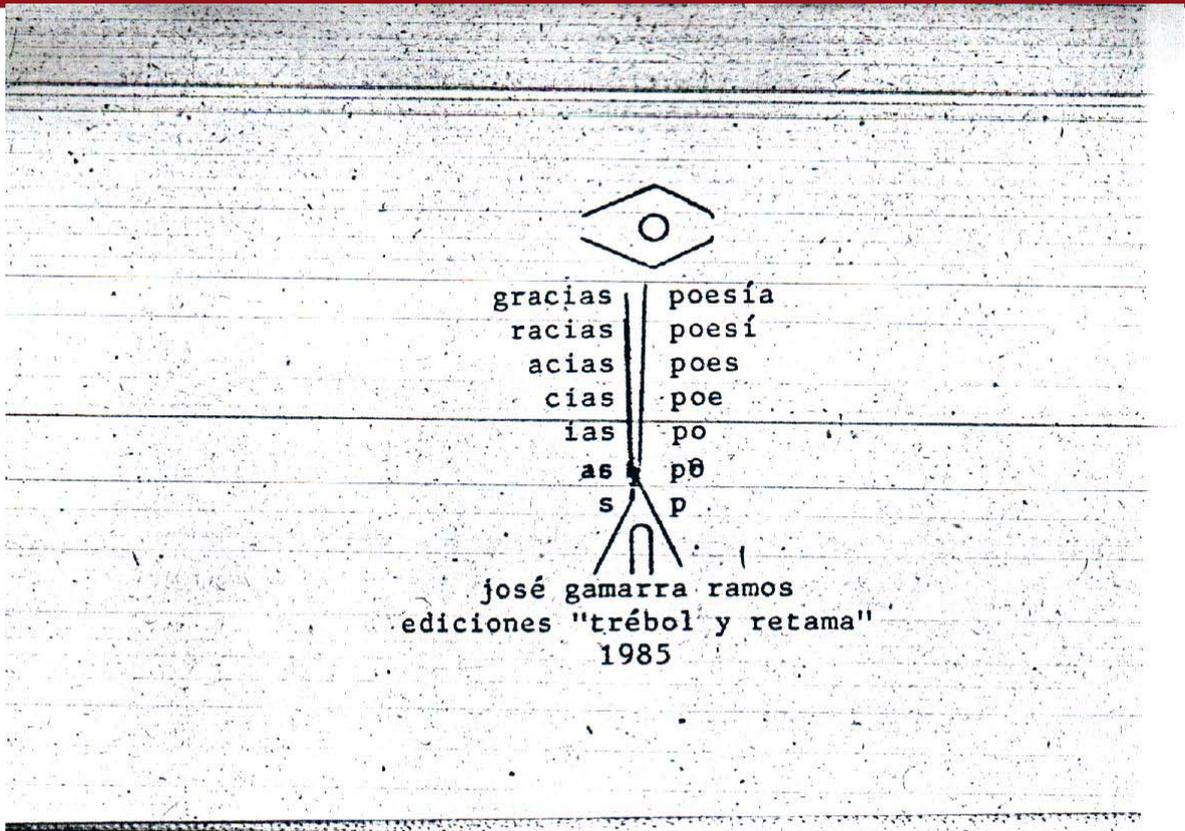


JOSE GAMARRA RAMOS

HUANCAYO-1984

Carátula del poemario Lagarto de humo. 21.00 x 16.5 cm.

Ilustrado por Eduardo Moisés, 1984.



Portada del poemario Gracias Poesía. 12.00 x 9.5 cm.



Carátula del poemario Gracias Poesía. 12.00 x 9.5 cm.
Ilustrado por Eduardo Moisés, 1985.

PARA ESCRIBIR - MORIR

INSURGENTES DEL ARTE Y LA POESIA

Huancayo

ENERO, 1981

Nº 1



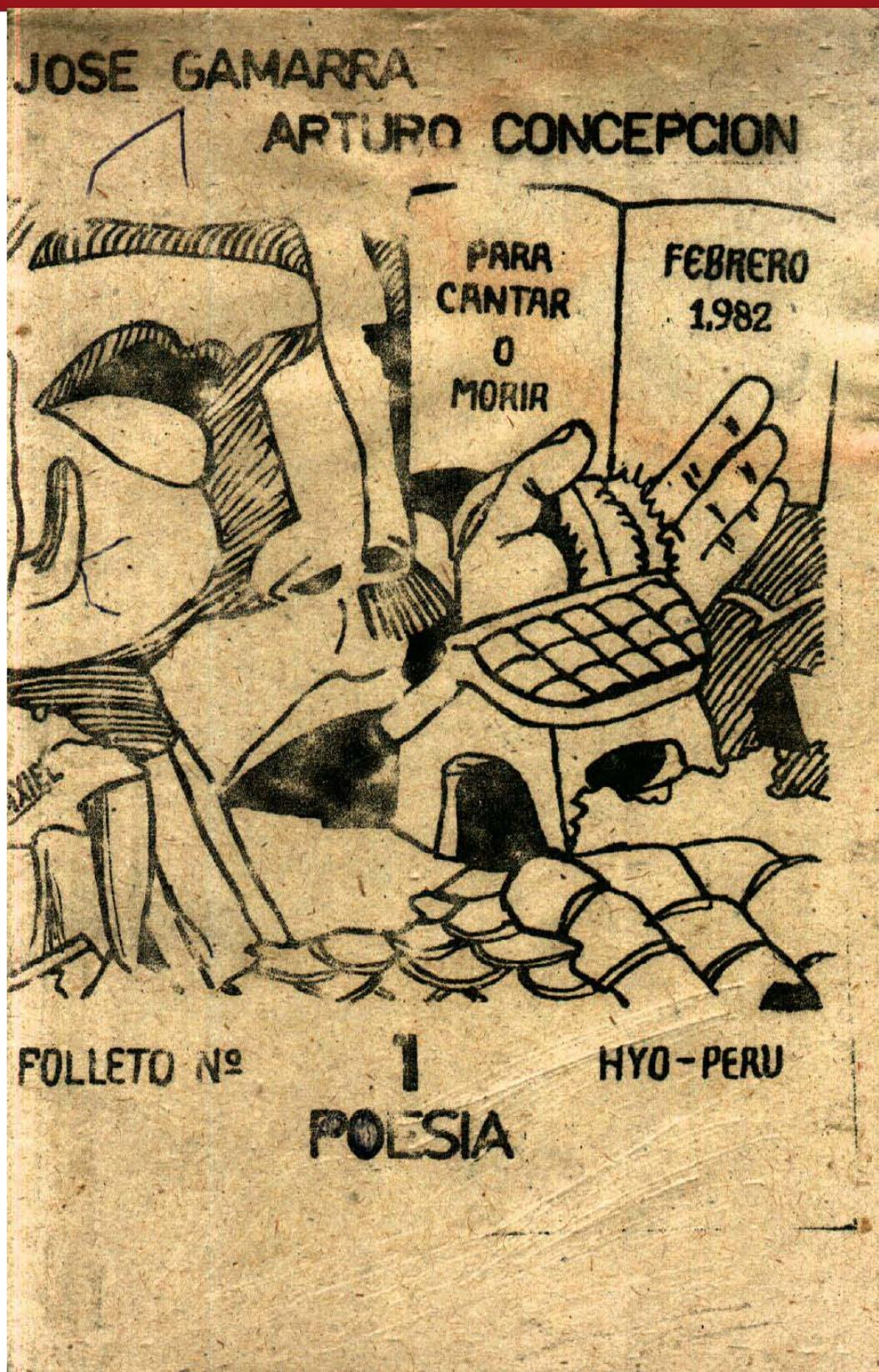
Carátula de la revista Para Escribir o Morir 1. 21.00 x 16.5 cm.
Ilustrado por Eduardo Moisés, 1981.

veintitré

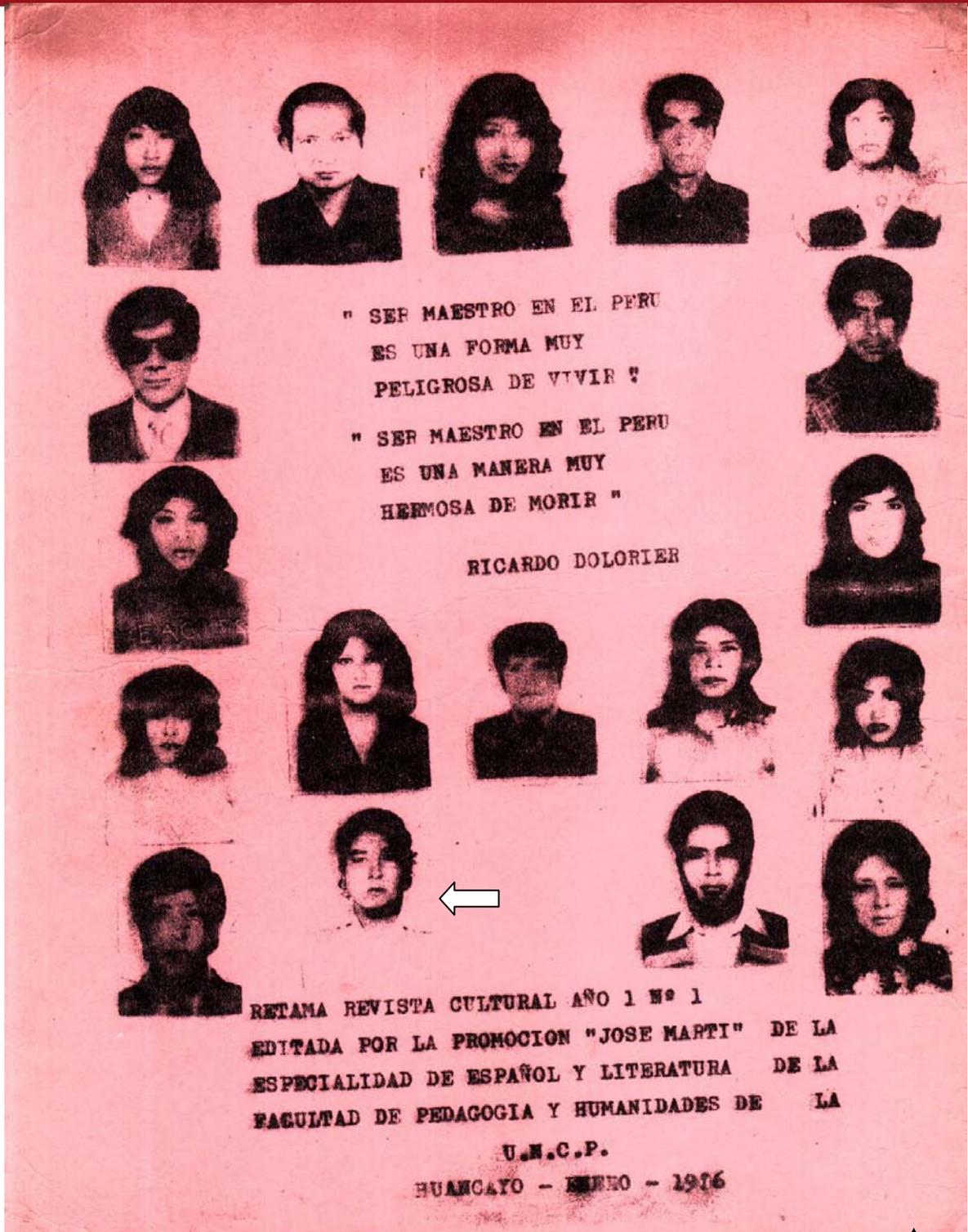


Carátula de la revista Para Cantar o Morir 5. 21.00 x 16.5 cm.

Ilustrado por Eduardo Moisés, 1983.

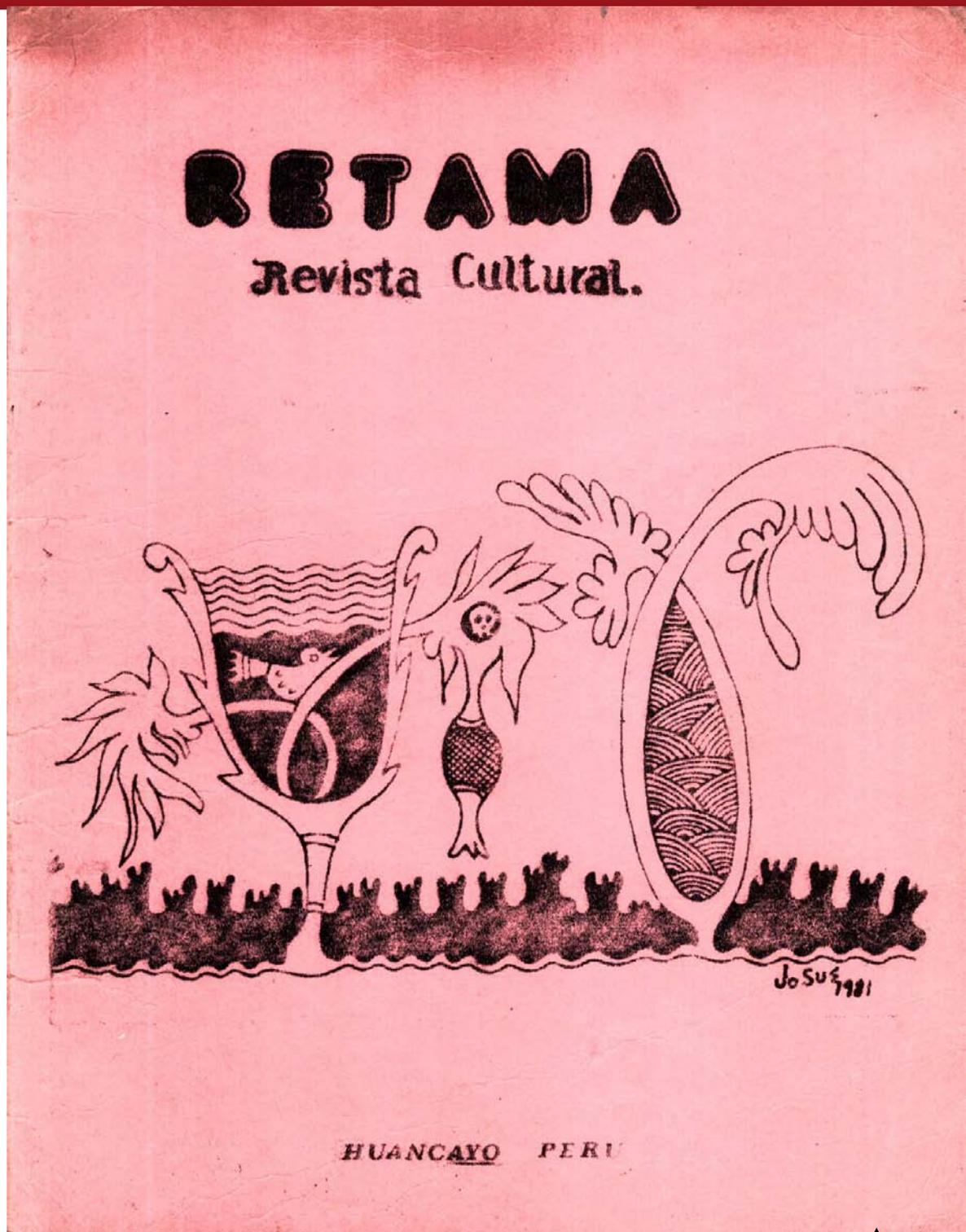


Carátula de Cuaderno de Poesía 1. 16.5 x 11.00 cm. Ilustrado por Wilfredo Ríos (Axiel), 1982.

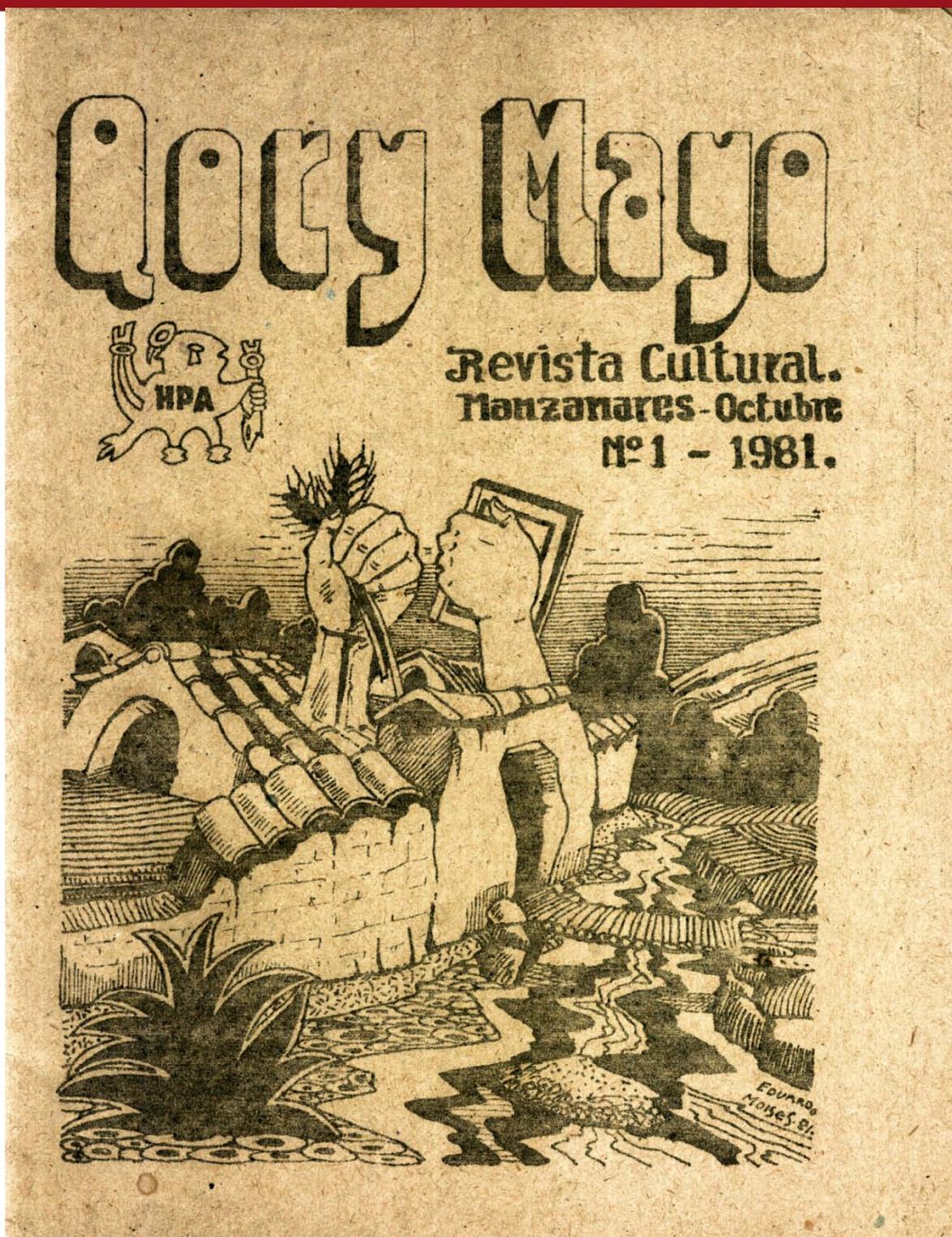


Contra carátula de la revista Retama. 21.00 x 16.5 cm.

Con foto de José Gamarra.



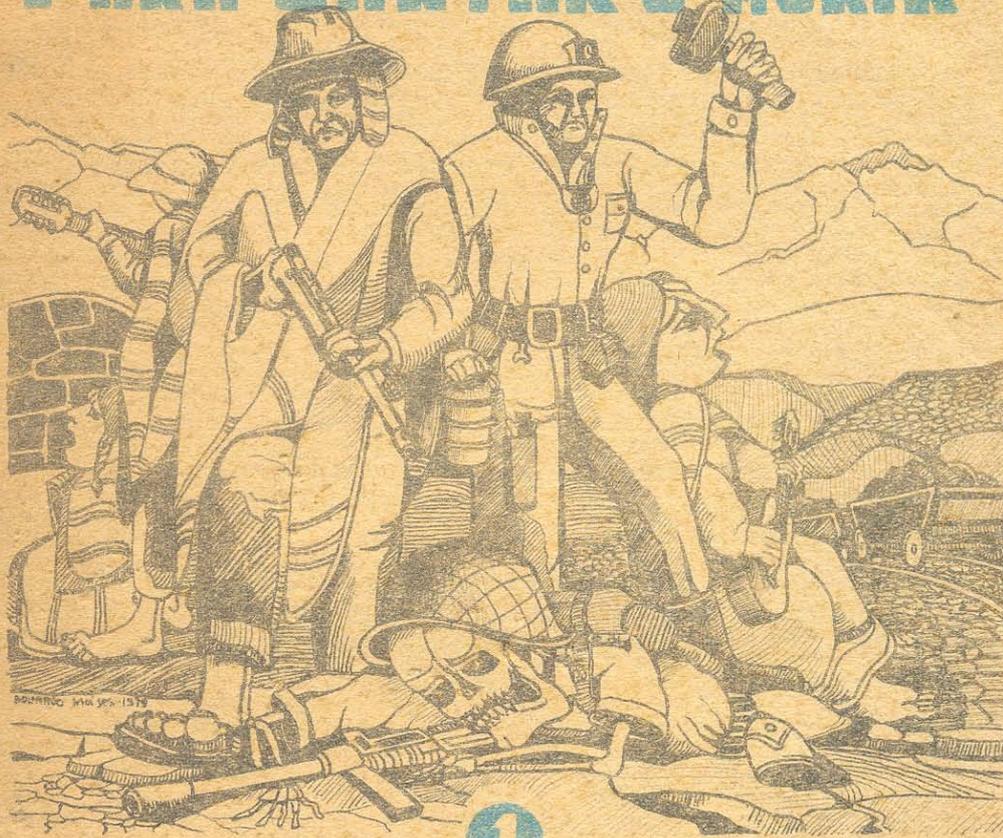
Carátula de la revista Retama. 21.00 x 16.5 cm. Ilustrado por Josué Sánchez, 1981.



Carátula de la revista Qory Mayo 1. 21.00 x 16.5 cm.
Ilustrado por Eduardo Moisés, 1981.

EDITORIAL LATINOAMERICANA S. C. R. LTDA.
 Jr. Huancavelica No. 354 — 101
 Apartado No. 3108
 Lima, 1 — Perú

PARA CANTAR O MORIR



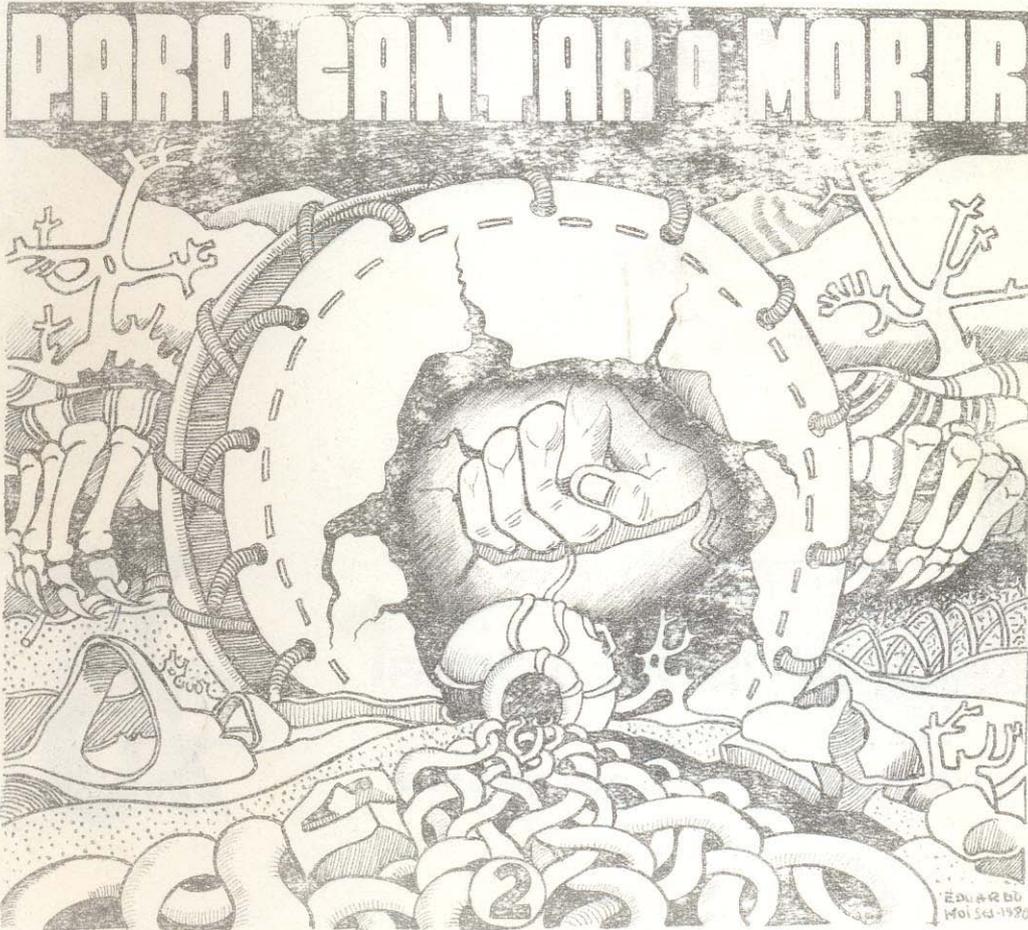
1

ROSA GERTHURDYS INIGO: Canto porque me lo pides/ FLOR DE MARÍA AYALA: Mujer de subamérica/ JOSE GAMARRA RAMOS: Abrazará su túnica - Barco color violeta/ AMANCIO VICTOR VIVAS: Morir L. PEPE ZAPATA VILLAR: Poemas a la luz del día - poema de la unión/ ARTURO A. CONCEPCION: Silencio en medio de voces/ FELIX HUAMAN CABRERA: No se lleven/ FELIX TRINIDAD GORDOVA: Soy el hijo del obrero - Espejo de mi tierra.

EDUARDO MOISES INGA INGA: Ilustraciones.

Carátula de la revista Para Cantar o Morir 1. 21.00 x 16.5 cm.
 Ilustrado por Eduardo Moisés, 1979.

JOSE GAMARRA RAMOS/ MANUEL GRANADOS APONTE/
FELIX HUAMAN CABRERA/ GERARDO GARCIA ROSALES/
FLOR DE MARIA AYALA/ TEODORO J. MORALES/
ROSA GERTRUDYS IÑIGO/ SERGIO CASTILLO FALCONI/
CARLOS VILLANES CAIRO/ ARTURO A. CONCEPCION/
L. PEPE ZAPATA VILLAR/ JULIO DIAZ FALCONI/
FELIX TRINIDAD CORDOVA/ ANTONIO GUTARRA ARROYO/
AMANCIO VICTOR VIVAS/ LOS VIENTOS DEL PUEBLO /
EDUARDO MOISES INGA INGA.



Carátula de la revista Para Cantar o Morir 2. 21.00 x 16.5 cm.
Ilustrado por Eduardo Moisés, 1980.



Carátula de la revista Para Cantar o Morir 3. 21.00 x 16.5 cm.
Ilustrado por Eduardo Moisés, 1981.



Presentación del poemario Lagarto de Humo

Rodolfo Anglas, Arturo Concepción, José Gamarra, Nicolás Matayoshi, David Mota.



Integrantes de Para Cantar o Morir: José Gamarra, Rosa Iñigo y Arturo Concepción.





cuadrilongo



LA VUELTA DE DON GOYO

Luego de dos largos años de estadía en Grenoble de Francia, Goyo Martínez, el del "Canto de sirenas" y "Tierra de caléndula", se nos ha venido sediento de parla y repleto de anécdotas. Antes de pisar tierra peruana, Gregorio pasó un poco por los Estados Unidos, recibido por Julio Ortega y otros escritores latinoamericanos que radican en la tierra de Faulkner y Dos Passos.

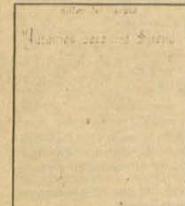
En Grenoble, Gregorio Martínez estuvo como profesor invitado y al parecer volverá por un par de años más. Y mientras se regodea contando sus aventuras europeas, el poeta Hildebrando Pérez ya está por las tierras de Stendhal, también en plan de invitado.

YARAVIES PARA SIRENAS

No se trata de la traslación marina de las viejas canciones que conmueven el alma con su tristeza melódica y sus desgarradoras letras, aquellas que hicieron célebre al poeta Mariano Melgar. Es el cantar de un poeta arequipeño que adentrado en, el proceloso mar de la urbe, crea estos "Yaravies para una sirena".

Nilton del Carpio (1959) es un vate "empeñado en hacer realidad (verbal al menos) la antigua siempre joven utopía de lo eterno femenino", como dice en el colofón Jorge Cornejo Polar.

"El cielo de Lima ya perdió el color de tus alas de pájaro azul y tiene el color estúpido -cenizo- de polvo amargo", canta el primer verso de *Fábula*, uno de sus poemas más logrados dentro de la obra.



INVESTIGACIONES HISTÓRICO-SOCIALES SANMARQUINAS

El Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad de San Marcos ha publicado una serie de pequeños ensayos que significan un importante aporte para este renglón de las ciencias que tanto auge tuvo hace unos años, y que ahora ha decaído enormemente.

Wilfredo Kapsoli nos habla -en el pleno sentido de la palabra, pues se trata del discurso de orden que diara con motivo del 500. aniversario de la muerte del Gran Amauta - sobre José Carlos Mariátegui, tema sobre el cual posee solvencia y predilección.

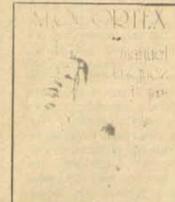
Enseguida vienen tres temas de investigación agraria: *Irigaciones, tierra y sociedad en la costa peruana, 1890-1930*, de César Espinoza y Eduardo Arroyo. *La crisis de la industria azucarera después de la reforma agraria*, de Jaime Ríos y *Notas de los ciclos de expansión y contracción del mercado en la historia rural de Cajamarca, siglos XVII-XX*, de Tiroso Molinari. Finalmente, José Boza trata sobre *Gran propiedad y capital extranjero en la costa peruana, 1850-1930*.

SANCHEZ LIHON DESDE BOLIVIA

En una sugerente edición nos llega desde Cochabamba, Bolivia, "Hombres del agua", un relato de Danilo Sánchez Lihón que este recogiera de los hombres de las orillas del río Ucayali, en torno a una hoguera.

Ilustrada por René Gamboa Iporre y diagramada por Elisabeth Huttermann, la edición se maneja dentro de una decorosa sencillez, como ejemplo de lo que se puede hacer bien sin grandes inversiones.

En realidad, al parecer se trata del suplemento de alguna publicación más grande, pues lleva el nombre de La Yapa del Chasqui y anuncia la bicoca de 28 mil ejemplares.



LA SEGUNDA DE "NEOCORTEX"

Como es sabido y consabido, publicar en este país es más que una odisea. De allí que es necesario, muchas veces, presentar el libro recién editado en varios lugares.

Por esto es que, luego de su presentación chusquina, el poeta Manuel Velásquez Rojas hará la presentación limeña, en la Sala Lima (Camaná 983) de su "Neocortex", este viernes 9 a las 8 de la noche.

Velásquez es profesor de literatura de San Marcos y La Cantuta, y además dibuja, pues el libro lleva ilustraciones fantásticas hechas por el mismo autor. Para mayor abundamiento el "Duo Salazar" y "Los Heraldos del Perú" pondrán su cuota musical para esa noche de viernes limeño

José Camurra Ramos. 1960 Huancaayo



HUANCAINO PUBLICADO EN EL CUSCO



Efectivamente, desde el Cusco, capital arqueológica de América, adonde supieron ir a cantar Neruda, Martín Adán y el arequipeño Alberto Hidalgo, nos llega "Qosqollay", un poemario escrito por un huancaino: Antonio Guitarrá Arroyo.

No toca en estas líneas sino saludar los buenos deseos y mejores intenciones de quienes se esfuerzan en hacer conocer su voz y su canto. El alcanzar mejores sitios en la creación dependerá de su talento y su trabajo futuro. El poemario está ilustrado por Eduardo Moisés Inga y lleva el sello de Ediciones "Para escribir o morir".

DI	COBAS	I	MI	COBAS	DI	COBAS	DI	COBAS
1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81
82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99
100								

BUEN CINE EN EL INSTITUTO ITALIANO

Y no sólo buen cine, sino gratis. Se trata del ciclo Historia del cine, que han venido organizando el Instituto Italiano de Cultura y el Taller de Cinematografía.

Las proyecciones empiezan mañana lunes 5 a las 6 de la tarde con "Nosferatu" (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau. Para el miércoles 7 tenemos "El perro andaluz", del inmortal Buñuel, "Mémoriatat" de Dimitri Kirsinoff y "Las divas italianas" (documental antológico). El ciclo finaliza el lunes 12 con la exhibición de "La madre" (1926), de Vsevolod Pudovkin.

En el Suplemento cultural de El Diario de Marka, El Caballo Rojo 224. Lima, El Siglo S.A. 4 de noviembre de 1984.

1985	1986			1987	1988		1990		1991	1992	1997	2000		
Enero	Enero	Mayo	Abril-Junio	[¿?]	Enero	Febrero	Enero-Junio	Junio		Abril	Octubre			
Poemario Gracias Poesía	Retama. Revista Cultural 1	Qory Mayo 6	De sangre a flor. Letrotas poéticas	Ahora 10	Poemas	Ahora 11	Muerte, no tienes permiso. Poemas de amor y lucha	¡Jamás acallarán a los poetas y a la poesía!	Nosotros, los amigos y los ausentes (poesía de Junín)	Lírida. Revista de literatura	Cascadas 7	Literatura y fin de siglo en Huancayo	Literatura de Junín. Isabel Cordova Rosas	
31. Unomio	41. Estancias de la ausencia			43. [Cuando subo al microbús 1	46. A Melby		47. Momento				Unomio			
32. Binomio											Binomio			
33. Trinomio											Trinomio			
34. Cuadro														
35. Recuadro														
36. Senomio												Senomio		
37. Septomio														
38. Octomio														
39. Novemio														
40. Decadro														
							Poesía	Poesía		Soledad de frutas y hombres				
												Lagarto de humo	Lagarto de humo	

