

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Poesía y transformación social en *Zona dark* de Montserrat Álvarez
y *Ya nadie incendia el mundo* de Victoria Guerrero

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Literatura
Hispanoamericana que presenta:

José Enrique Dammert Bello

Asesor:

Luis Fernando Chueca Field

Lima, 2021

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin las siguientes personas:

Mi madre, sin quien no habría podido estudiar la maestría.

Lucho Chueca, cuyo apoyo y enseñanza durante el proceso de elaboración de la tesis y mis estudios en la maestría fueron invaluable para el desarrollo de este trabajo y mi aprendizaje en general.

Cecilia Esparza, quien me guio durante la elaboración del plan de tesis y en una primera etapa de esta investigación.

Rocío Silva Santisteban, por sus valiosas observaciones y comentarios sobre este trabajo.

Alexia Vallenas, por haber sido crucial para formular el tema de la tesis y por el apoyo durante el tiempo que me tomó hacerla.

Gaby Saito, por el compañerismo y la ayuda durante prácticamente toda la maestría.

Mi padre y mis hermanos, quienes me apoyaron durante la realización de la tesis.

Montserrat Álvarez y Victoria Guerrero, por escribir dos de los libros que más me han marcado.

Resumen

La presente investigación tiene como objeto de estudio dos de los poemarios más leídos e influyentes de los últimos tiempos de la poesía peruana: *Zona dark* (1991) de Montserrat Álvarez y *Ya nadie incendia el mundo* (2005) de Victoria Guerrero. El objetivo es analizar y comparar las formas en las que ambos libros representan el mundo en el que son producidos y las diferentes propuestas de transformación social contenidas en ellos. Para ello serán útiles herramientas de la teoría literaria y crítica contemporánea, específicamente aquellas vinculadas al manejo del lenguaje poético, a la relación entre literatura y política, y a las formas de violencia existentes en el panorama nacional y mundial contemporáneo. Ambos libros realizan una crítica de las estructuras sociales de la realidad de la que emergen, poniendo énfasis en las formas de violencia visibles e invisibles que atraviesan la experiencia individual y colectiva: el conflicto armado interno, la desigualdad social producto de la herencia colonial, los mecanismos de represión autoritarios, la violencia de género, y el deterioro de los vínculos sociales y las iniciativas colectivas. En ese sentido, los poemarios proponen aperturas hacia distintas miradas respecto a la configuración social desde las claves y dinámicas de la poesía a través de un trabajo con el lenguaje y las representaciones del mundo. *Zona dark* incide en las fallas y el agotamiento de las estructuras sociales y opta por la distancia frente a las formas existentes de comunidad, mientras que *Ya nadie incendia el mundo* explora la necesidad de la recuperación de la voz en ambientes represivos y la participación en los procesos a través de los cuales se construye la realidad.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: El malestar en el mundo representado	8
1.1 Representaciones poéticas del conflicto armado interno.....	9
1.1.1 Violencia generalizada y herencia colonial en <i>Zona dark</i>	10
1.1.2 Silencio, violencia y autoritarismo en <i>Ya nadie incendia el mundo</i>	18
1.2 Representaciones poéticas de los malestares sociales estructurales.....	25
1.2.1 Policía y represión en <i>Ya nadie incendia el mundo</i>	25
1.2.2 El deterioro de los vínculos sociales en <i>Zona dark</i>	30
1.2.3 Género, violencia expresiva y soberanía.....	39
1.3 Malestar y materialidad de los textos.....	43
1.4 Conclusiones.....	44
Capítulo 2: Lenguaje y política	46
2.1 Concepción acerca del lenguaje y la poesía.....	48
2.1.1 Ruptura e irreverencia en el lenguaje de <i>Zona dark</i>	48
2.1.2 La búsqueda de un lenguaje anti-higiénico en <i>Ya nadie incendia el mundo</i>	63
2.2 Poesía y política.....	78
2.2.1 Las luchas por la memoria en <i>Ya nadie incendia el mundo</i>	78
2.2.2 Procesos de transformación social en <i>Zona dark</i>	83
2.2.3 Perspectivas sobre la noción de comunidad.....	96
2.3 Conclusiones.....	99
Conclusiones generales	101
Referencias bibliográficas	105

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar las relaciones entre los poemarios *Zona dark* (1991) de Montserrat Álvarez y *Ya nadie incendia el mundo* (2005) de Victoria Guerrero con los contextos sociales, culturales y políticos en los que fueron producidos. Ambos poemarios son piezas centrales de la obra de dos autoras que empezaron a publicar en la década del 90 en el Perú y que son importantes para entender el panorama poético y cultural contemporáneo de este país: no solo fueron muy leídos en sus respectivas fechas de publicación, sino que todavía son objeto de discusión y análisis en diversas plataformas culturales y son dos de los poemarios más influyentes de la poesía de nuestros tiempos.

Zona dark y *Ya nadie incendia el mundo* son dos casos de subjetividades femeninas enfrentándose, a través de la poesía, a los mundos en los que existen. En esta línea, la investigación tiene como objetivo plantear el estudio de cómo es que la experiencia en los diferentes contextos en los que dichos libros son producidos es trabajada desde las posibilidades de la poesía y la manera en la que se propone la apertura de miradas hacia otros horizontes sociales y la subversión de las estructuras sociales sobre las cuales se sostiene el mundo. En ambos casos, la experiencia estaba marcada en un primer nivel por el conflicto armado interno, que abarcó desde 1980 hasta el año 2000. En el caso de *Zona dark*, la fecha de publicación remite a un tiempo en el que el conflicto se había prolongado por más de diez años y el país estaba atravesando una crisis profunda en torno a ello. El año de aparición de *Ya nadie incendia el mundo* localiza al libro en una etapa posterior a la finalización del conflicto y la elaboración del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú, por lo que se inscribe dentro del tejido de discursos que comprenden la memoria acerca de la violencia

política en nuestro país. El contexto en el cual se producen ambos poemarios también involucra otras crisis que deben ser tomadas en cuenta: la crisis económica del gobierno de Alan García en el caso de *Zona dark*, y la dictadura de Alberto Fujimori y la consolidación de neoliberalismo en el Perú en el caso de *Ya nadie incendia el mundo*. Asimismo, ambos poemarios se refieren a otras cuestiones de la sociedad peruana cargadas de violencia, tales como las estructuras sociales determinadas por las relaciones de género y la herencia colonial.

Mi hipótesis es que las representaciones del mundo llevadas a cabo en ambos poemarios ponen énfasis en que el grado elevado de violencia que atraviesa la sociedad, tanto en instancias de violencia visible como estructurales, se vuelve insostenible para los sujetos hablantes y para el resto de la comunidad. Por ello, los poemarios no se limitan únicamente a la representación de un mundo violento y de vínculos humanos deteriorados, sino que exploran las posibilidades de replantear la configuración de la sociedad y desarrollar nuevas miradas para entender la experiencia social. En ese sentido, la experiencia individual y colectiva, tratada en los textos desde las posibilidades de la poesía, atraviesa procesos de producción de nuevos lenguajes y formas de vida que permitan la transformación respecto al estado de crisis descrito en el mundo representado.

Los trabajos académicos más relevantes sobre *Zona dark* para esta investigación son los realizados por Luis Chueca (2001, 2015) y Carlos López Degregori (2005). Ambos coinciden en que *Zona dark* es un libro en el que existe una “sensación de caos y clima apocalíptico” (Chueca, “Consagración” 82) y una “atmósfera de violencia y desaliento” (López 221). Señalan que es una poesía que se vincula con el malditismo francés del siglo XIX, las Vanguardias de inicios del siglo XX, y los proyectos urbanos de Hora Zero y Kloaka en los 70 y 80 respectivamente. Chueca utiliza la noción de “autor implícito”, propuesta por Wayne Booth

para el análisis narrativo y señalada como válida para cualquier texto por Mieke Bal, para entender los conceptos ideológicos y morales que propone el poemario a través de una variedad de hablantes y personajes. La idea del “autor implícito” implica la existencia de una “perspectiva fundamental” que sostiene dichos conceptos “a pesar de que esta pueda estar diseminada en hablantes diferentes o problematizada en el caso de sujetos radicalmente descentrados” (Chueca, “Nación” 53). Así, en sintonía con el malditismo francés, las diversas voces del libro evidencian el desprecio del autor implícito de *Zona dark* hacia diferentes sectores acomodados en la sociedad. Chueca y Degregori coinciden en que el libro está caracterizado por posturas como “el repudio por toda forma de civilización” (Chueca, “Consagración” 83) y que “[I]a unidad del libro debe hallarse [...] en la configuración de una atmósfera de violencia y desaliento, en una sensación de derrota y absoluta inmovilidad: nada progresa, nada muestra una esperanza de sosiego o solución” (López 221). Si bien estoy de acuerdo con las elaboraciones de ambos autores, un objetivo de mi tesis es mostrar las posibles propuestas del libro, aunque anárquicas, de transformar las estructuras sociales.

En el caso de *Ya nadie incendia el mundo* son relevantes los trabajos de Susana Reisz (2006), Luis Chueca (2015, 2018) e Ina Salazar (2017)¹. Los tres autores coinciden en que el poemario postula una relación entre el padecimiento colectivo de la sociedad peruana y la historia personal de la voz autorial. Una interpretación central para este trabajo es en la que coinciden Chueca y Salazar: la idea de que *Ya nadie incendia el mundo* es un libro que tiene como preocupación central “la pérdida de la voz como marca ‘generacional’” (Chueca, “Poesía” 76). Chueca plantea que los poetas de la década del 90 “evitaron, en general, referirse expresamente al proceso de violencia política de los años ochenta y noventa en el país”

¹ Existen también textos breves realizados por César Ángeles (2005) y Martín Rodríguez-Gaona (2005).

(“Poesía” 71), y que *Ya nadie incendia el mundo* es un caso en el que este silencio se rompe y se reflexiona sobre él². En esta línea, es pertinente lo mencionado por Salazar cuando plantea que en *Ya nadie incendia el mundo* hay una “permanente tensión entre la develación de un mundo en descomposición y la persistencia de una aspiración y una energía” (Salazar 38) y que “[l]a vocación política de la poesía de Victoria Guerrero radica en la develación de un estado de cosas, en la urgencia de mantener los ojos abiertos en un mundo que parece hacer todo para adormecernos y en que solo cabe la posibilidad de ‘subvivir’” (Salazar 37). Coincido con lo elaborado por esta autora en cuanto se puede afirmar que el libro plantea tanto una noción de padecimiento como una de acción. Una clave para entender estas dos nociones surge del planteamiento de Chueca respecto a que en el libro se construyen “tres niveles que se desarrollan en paralelo: un discurso que se propone como autobiográfico [...], una reflexión metapoética y un diálogo entre las circunstancias de la vida de la poeta-hablante textual y las atravesadas por el Perú en las décadas recientes de guerra interna y dictadura civil” y que cada uno de ellos “ilumina a los restantes” (“Poesía” 76). Para responder las preguntas vinculadas a cada tipo de padecimiento que se expresa en este libro hay que pensar en los tres ejes centrales y la relación que mantienen entre ellos de forma paralela. La lectura de Reisz profundiza en el tema metapoético, pero no considera los dos otros ejes propuestos por Chueca. Para ella, lo central es que el libro “hace suya la angustia de construir un nuevo lenguaje, el de una modernidad femenina en el duro trance de nacer” (“De incendios” 151). Mi posición respecto al poemario no se distancia de las planteadas por estos autores, sino que toma estas consideraciones como punto de partida para profundizar la interpretación, analizar otros

² La misma Victoria Guerrero (2017) ha manifestado su preocupación respecto a este tema. Afirma que el periodo entre 1989 y 1992 “fue una época de gran actividad cultural” (“Entre el desencanto”), pero que a partir del 92 se perdió dicha efervescencia y fue reemplazada por la represión y el individualismo, fomentado por el capitalismo tardío.

poemas del libro y plantear la comparación, constantemente, con la forma en la que se tratan el malestar y la capacidad de transformación social en este poemario y *Zona dark*.

Esta tesis está dividida en dos capítulos. El primero consiste de un análisis de las formas en las que *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo* representan el mundo social dado como algo que causa malestar. En primer lugar, analizaré cómo es que ambos poemarios representan el conflicto armado interno, pensando en los momentos del conflicto en el que cada libro fue publicado: un periodo intenso de violencia en el caso de *Zona dark* y el inicio de los procesos de memoria en el caso de *Ya nadie incendia el mundo*. Si bien en ambos poemarios es predominante la violencia política, la representación de esta conduce hacia consideraciones más generales sobre las formas de violencia que existen en el Perú. En ese sentido, el análisis en este capítulo también se ocupará de casos de violencia estructural como aquellos vinculados a las sociedades de control instauradas con los cambios de paradigma del siglo XX, la herencia colonial, o la violencia de género. Un tercer punto de análisis en este capítulo será el del grado en el que los individuos se relacionan con las estructuras en las que habitan.

El segundo capítulo tiene como objetivo estudiar las formas a través de las cuales ambos libros trabajan la posibilidad de la transformación del mundo que representan. Para ello analizaré, en primer lugar, el uso del lenguaje en cada poemario, prestando atención a las maneras en las que la forma de los poemas contribuye a la producción de sentidos respecto a la producción artística y la sociedad. En esta sección me concentraré en los procesos mediante los cuales se busca la creación de lenguajes que permitan nuevas organizaciones y relaciones con el mundo. En segundo lugar, analizaré las formas en las que los poemas son políticos en cuanto proponen reconfiguraciones del mundo social en el que son producidos³, prestando atención a

³ La definición de “política” con la que trabajo en esta investigación será precisada con más detalle en el transcurso de la tesis, pero en principio se trata de un uso del término que alude, con Michel

las maneras a través de las cuales la experiencia de lectura de ambos poemarios permite la apertura de miradas respecto a cómo se entienden el mundo y los horizontes sociales.

Para la representación del malestar social en ambos libros utilizaré la teoría elaborada por Slavoj Žižek sobre la distinción entre violencia subjetiva y violencia objetiva. Mientras que la violencia subjetiva es visible y con agentes identificables, la violencia objetiva no es visible y está vinculada al lenguaje y a los sistemas económicos y políticos de la sociedad. Si bien se trata de formas diferentes de violencia, comprender la relación entre ellas es fundamental para estudiar los casos de violencia subjetiva que se dan en la comunidad. En este sentido, el análisis de la violencia no se limitará a las instancias en las que esta es visible, sino que buscará comprender cuáles son las estructuras sobre las que se sostiene esta violencia. Para ello, utilizaré ramas teóricas vinculadas a dichas estructuras como la violencia expresiva, las formas de masculinidad tóxica, la herencia colonial, las formas de control neoliberales, la criollada o las formas de “terruqueo” llevadas a cabo en el contexto del conflicto armado.

Una categoría teórica pertinente para el análisis de las transformaciones sociales en los poemarios estudiados es la propuesta por Jacques Rancière en torno al reparto de lo sensible y las formas de “policía” y “política” que operan en torno a él. Mientras que el concepto del reparto de lo sensible alude a la configuración específica de una comunidad en un momento dado, policía y política se refieren a las formas a través de las cuales dicha configuración se sostiene o se transforma. En ese sentido, el análisis de las prácticas vinculadas a la policía será útil para estudiar los métodos a través de los cuales se impide la transformación social, mientras que el concepto de la política de la literatura servirá para analizar las maneras en las que los

Foucault, a “la resistencia y las prácticas de libertad, de carácter propositivo y poético, como aquello que puede llegar a ser” (Raffin 30), y a la noción de Rancière de la política como el acto de redistribuir el reparto de lo sensible.

poemarios redistribuyen el reparto de lo sensible del cual emergen. El análisis de la reconfiguración social será complementado con teoría acerca de las formas poéticas y sus capacidades de producir sentidos, los vínculos de los libros con las líneas culturales y artísticas pertinentes, los estudios acerca de la memoria, y consideraciones en torno a las posibles formas de comunidad propuestas en ellos.



Capítulo 1: El malestar en el mundo representado

El objetivo de este capítulo es estudiar las formas a través de las cuales se representa el mundo social como una realidad que causa malestar en las voces que enuncian los poemas de *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo*. Para ello me voy a ocupar de analizar dos categorías de malestar identificables en estos poemarios, contrastando las formas en que se critica la realidad en ellos y señalando las continuidades que se establecen entre ambos. Estas categorías se pueden entender pensando en la relación que las voces poéticas establecen, por un lado, con el conflicto armado interno, y por el otro con el orden social, político y cultural que les corresponde. Es preciso señalar en este punto que entre la publicación de *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo* se dieron muchas transformaciones en el Perú durante los catorce años que median entre los poemarios: el cambio de milenio, dos cambios de presidente, tres elecciones presidenciales, el fin del conflicto armado interno y la elaboración del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y una notoria transformación gubernamental y política a partir del autogolpe de Alberto Fujimori en 1992, que es una apertura al neoliberalismo económico y a la posición del Perú en la economía global como exportador de materias primas. Sin embargo, muchas de las preocupaciones en ambos libros están enraizadas en problemáticas previas a cualquiera de estas transformaciones, como el inicio del conflicto armado y la profunda desigualdad socioeconómica estructural producto tanto de la herencia colonial como de las relaciones de género. Además, Montserrat Álvarez y Victoria Guerrero nacieron en 1969 y 1971 respectivamente y compartieron, relativamente, espacios sociales: crecieron en hogares de clase media, fueron a la misma universidad, vivieron en Lima. Por lo tanto, en un nivel básico, comparten una sensibilidad generacional en la forma en la que

experimentaron los sucesos ya mencionados. En ese sentido, ambos poemarios pueden entenderse como libros que tratan el mismo tipo de padecimiento desde una sensibilidad emparentada, o como diferentes manifestaciones en torno a similares problemáticas de parte de la misma generación en dos puntos cruciales de la historia nacional reciente⁴.

1.1 Representaciones poéticas del conflicto armado interno

Como indica la versión resumida del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), “[l]a organización subversiva y terrorista autodenominada Partido Comunista del Perú y conocida como Sendero Luminoso (PCP-SL) desencadenó una guerra contra el Estado y la sociedad peruanos en 1980” (*Hatun Willakuy* 97) que concluyó en noviembre del 2000 con el abandono del país del entonces presidente Alberto Fujimori. Participaron en el conflicto también el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru desde 1984 (aunque en una escala de violencia notoriamente menor a la de Sendero Luminoso), los cuerpos policiales, las Fuerzas Armadas, las rondas de autodefensa, y grupos paramilitares como Rodrigo Franco o el Grupo Colina. La estrategia inadecuada por parte del Estado para combatir el terrorismo condujo a que los crímenes de lesa humanidad cometidos contra la población civil durante el conflicto no se limitaran únicamente a los perpetrados por los grupos subversivos, sino que fueron una práctica sistemática llevada a cabo también por las fuerzas del orden. Es por ello que Sendero Luminoso fue responsable del 54% de muertos y desaparecidos, mientras que las fuerzas del orden fueron responsables del 35%. Esta aclaración es necesaria para

⁴ Vale aclarar que, si bien ambos poemarios son expresiones de un colectivo generacional más amplio, en ambos se procesan aspectos vinculados al individuo o a la experiencia concreta de la voz poética o autorial detrás de los poemas. En *Ya nadie incendia el mundo*, por ejemplo, la experiencia familiar cumple un rol central en varios de los textos.

entender que durante el conflicto armado prevaleció la perpetración de crímenes de lesa humanidad contra la población tanto de las fuerzas subversivas como de las oficiales, dando lugar a un periodo de violencia desmedida y sistemática por parte de ambos bandos. Para el caso de *Zona dark*, es pertinente añadir que antes de la realización del *Informe Final* de la CVR se tenía la idea de que un mayor porcentaje de muertes y violaciones de derechos humanos correspondía al Estado (“Anexo” 47).

1.1.1 Violencia generalizada y herencia colonial en *Zona dark*

De acuerdo a la CVR, el periodo entre marzo de 1989 y septiembre de 1992 fue de “crisis extrema, ofensiva subversiva y contraofensiva estatal” (*Hatun Willakuy* 61). El *Informe final* explica que “1989 fue uno de los años más difíciles de nuestra historia republicana” pues “marcó el inicio de un periodo de extrema agudización del conflicto armado interno” (72). Sendero Luminoso planteó como estrategia “acentuar su ofensiva en las zonas urbanas, principalmente en Lima” (72), las Fuerzas Armadas “empezaron a aplicar su nueva estrategia ‘integral’, que implicaba la comisión de violaciones de los derechos humanos menos numerosas pero más premeditadas” (72) y el MRTA “quedó atrapado en una espiral de violencia de la cual no logró salir fácilmente” (72), realizando operaciones militares como la toma de Tarma en 1989. Es en este contexto que Montserrat Álvarez escribió los poemas de *Zona dark*, publicado en Lima en 1991. El título del poemario refleja el panorama nacional en torno a la violencia: tras más de diez años del estallido del conflicto, la situación era crítica y desesperanzadora con una cada vez más notoria presencia de Sendero Luminoso y el MRTA en el territorio nacional⁵.

⁵ El título también alude a movidas vinculadas al rock subterráneo del Perú en los 80, sugiriendo referencias musicales y de contracultura juvenil.

En el poemario la violencia política es aludida directamente en varias ocasiones, pero predominantemente en las secciones “Lo que no se dijo” y “De nosotros decid”. El carácter apocalíptico acentuado por la violencia desmedida en el país es evidente, por ejemplo, en el poema “Los relojes se han roto”:

En estos días de paro armado y carestía,
 días de microbuses atropellados y de comensales
 engullidos,
 cuando hay tanta cerveza por beber,
 en estos días, digo, en estos días,
 la sangre y la cerveza derramadas
 se suben a la frente con más sed
 En estos días en los que la muerte
 es un adorno más para la vida,
 las horas del futuro se han venido al presente;
 los relojes se han roto, o se los han robado (139)

El “paro armado” mencionado en el primer verso del poema refiere a la paralización forzada de actividades bajo amenaza terrorista llevada a cabo por Sendero Luminoso como práctica recurrente durante el conflicto armado. Los días a los que el poema alude implican una continuidad de paros armados, destacando la amenaza como algo habitual y normalizado. El grado de violencia en el cual se había sumergido la sociedad peruana entonces hace que el mundo se transforme y se invierta: ya no son los microbuses los que atropellan ni los comensales los que engullen, sino al revés. Si bien el consumo de alcohol y otros estupefacientes es una constante en el libro a la que me referiré en mayor detalle posteriormente, vale destacar que aquí se presenta la urgencia del consumo de cerveza como algo que puede contrarrestar el malestar asociado a la cantidad de sangre derramada durante el periodo de violencia⁶. El intento de transformar la percepción del mundo a través del alcohol se corresponde con una necesidad de reorganizar o abandonar el mundo trastocado por la

⁶ La mención de la cerveza en este poema puede entenderse también a partir de la ironía, sobre todo en torno a la comparación entre esta bebida y la sangre.

violencia, normalizada al punto en el que es algo cotidiano: “la muerte / es un adorno más para la vida”. La figura central del poema, de un reloj roto o robado, acentúa la idea de que el problema de la violencia no tiene una resolución aparente en un futuro próximo. En suma, las condiciones de violencia retratadas en el poema conducen a una alteración desesperanzadora de la perspectiva de la voz poética respecto a la realidad, comparando irónicamente a la muerte con un adorno o dando cuenta de un trastocamiento de la visión temporal con la figura de los relojes rotos.

Esta sensación de tiempo roto o trastocado producto de la violencia es fundamental para entender uno de los ejes centrales del libro: los relojes rotos vinculan la naturalización de la violencia con la idea de falta de perspectiva de futuro. Esto está relacionado con la visión de la corriente del rock subterráneo⁷ en el Perú en los 80, a la cual Montserrat Álvarez estuvo vinculada, y su mirada punk de la ausencia de futuro debido a la forma en la que está configurada la sociedad. El apocalipsis como horizonte es una de las líneas fuertes de *Zona dark*, explorada en varios de sus poemas y que analizaré con más detalle más adelante. En este punto es importante enfatizar la figura de “relojes robados”, lo cual atribuye la falta de horizontes sociales a responsables directos, como la violencia política y la descomposición social generalizada, y no a un síntoma existencialista.

La inmediatez de la violencia aparece en otros poemas del libro, como “En Lima”. Si bien el poema se ocupa de la decadencia de la ciudad sin limitarse a la causada por el conflicto armado, destaca la mención de que “[e]n Lima hay un callado policía en cada esquina / y nadie sabe lo que alberga en su negro corazón secreto” (137), aludiendo a la intensa presencia de las

⁷ Los subtes serán un eje central del segundo capítulo en este trabajo. Por el momento basta con mencionar que la movida de rock subterráneo peruana de los 80 es una corriente contracultural vinculada al punk internacional.

fuerzas del orden durante el periodo de violencia. Pero más sintomática es la descripción de la atmósfera de muerte que marca la ciudad, como revela el siguiente fragmento:

En Lima muchos sabemos que las cosas también se
 mueren,
 que se extingue humildemente su pobre vida servil
 de cosas
 En Lima todos sabemos que otros van a morirse
 mucho antes que nosotros,
 y que con sus ojos en los nuestros nos dirán:
 “Hasta nunca” (137)

Si bien “muchos” saben acerca de la muerte de las cosas, lo que “todos” saben es que “otros van a morirse mucho antes que nosotros”. Estas muertes tan próximas son consecuencias del conflicto armado y la violencia cada vez más notoria en el territorio nacional. Una idea similar se expresa en el poema “Los que van a la guerra”, que menciona que “[l]os que van a la guerra y los que no se van / la llevan por igual dentro de sí”, de nuevo refiriéndose a la ineludible proximidad de la violencia, y que termina con la sentencia de que “[v]amos a morir todos, camaradas”.

Los poemas a los que me he referido hasta ahora enfatizan en su representación del Perú la atmósfera de violencia que rodeaba al país en esa época. En ese sentido es importante el poema “De nosotros decid”, que atiende la cuestión dirigiéndose a las próximas generaciones de peruanos:

Vosotros que vendréis más tarde que nosotros
 para sabernos bárbaros y antiguos,
 historiadores del futuro,
 de nosotros decid que fuimos habitantes
 de un mundo prehumano, semidivino, semibestial, precario,
 fértil en aciertos, fértil en errores
 Que habitamos un país en el que las hogueras
 dibujaban
 en los cerros nocturnos el rojo resplandor de hoces
 y martillos
 Que venimos de un tiempo de tabernas y de
 airadas consignas
 vociferadas bajo los rochabuses

Decid que nuestros perros eran largos y tristes y
 caníbales
 Que en la medianoche de la Plaza de Armas el
 Hambre conversaba con Pizarro
 Que la Peste nos recibió en su lecho y que nos
 brindó asilo y fuimos como hermanos
 Que bebíamos con la Muerte y con la Guerra en
 una misma mesa y reíamos juntos
 Que hacíamos poemas y escupíamos de lado que
 estábamos tuberculosos y que nos odiábamos
 los unos a los otros
 Que traicionamos y que nos traicionaron que nos
 señalamos con el dedo y que el cielo en
 octubre era morado y rojo
 Que alzábamos la voz para increparnos que nos
 asesinamos y nos reprodujimos y que muchos
 murieron y no se dieron cuenta (143-144)

Como en los casos anteriores, el poema se refiere a la violencia política describiendo las actividades de la sociedad como enlazadas con la muerte, destacando la proximidad inmediata de la violencia: “bebíamos con la Muerte y con la Guerra en una misma mesa y reíamos juntos”. Más explícita en este sentido es la descripción de Perú como “un país en el que las hogueras / dibujaban / en los cerros nocturnos el rojo resplandor de hoces / y martillos”. Si bien esta imagen asocia la violencia más enfáticamente con Sendero Luminoso, el poema se centra en la crítica de un “nosotros” al que los “historiadores del futuro” vincularán, si bien con aciertos, en mayor medida con cuestiones negativas como lo “prehumano, semidivino, semibestial, / precario”, con “bárbaros y antiguos”, y describirán como “fértil en errores”. Los vínculos en esta sociedad tienen que ver con la traición, alzar la voz, increpar, asesinar, y con la indiferencia: “muchos / murieron y no se dieron cuenta”. Es importante añadir que la imagen no solo alude a los muertos literales de la violencia, sino que también construye la figura de los miembros de la sociedad como muertos en vida. Bajo la mirada de la voz poética, muchos de aquellos que no han muerto producto de la violencia no están vivos en cuanto no poseen cualidades que ella considere valorables. En este sentido, es notorio que a pesar de que se señala

a Sendero Luminoso como un agente específico de la violencia, el poema se concentra en representar a todos los miembros de la sociedad como capaces de asesinarse entre ellos, más allá de su participación directa o no en el conflicto armado, o como en un estado de muerte en vida, incapaces de actuar en el mundo que les rodea. Esta mirada de carácter malditista⁸, como se verá más adelante en otros poemas del libro, es constante a lo largo de todo *Zona dark* y tiene que ver con la consideración de la sociedad como un espacio de degradación general.

La crítica al “nosotros” que se lleva a cabo en este poema se puede explicar a partir de lo señalado por Chueca (“Nación”) respecto a la poesía peruana sobre la violencia política. A partir de lo elaborado por Žižek, Chueca explica que lo que hacen varios textos que se ocupan del conflicto armado interno es destacar la relación entre las formas de violencia objetiva y subjetiva que existen en él. De acuerdo a Žižek, la violencia subjetiva es visible y con agentes identificables, como en el caso de un feminicidio o un atentado terrorista, mientras que la violencia objetiva sería aquella que no es visible y que funciona como sostén de la violencia subjetiva. La violencia objetiva se divide en dos grupos: la simbólica, vinculada al lenguaje y las formas de dominación que vienen con los discursos y la imposición del lenguaje de cierto universo de sentido; y la sistémica, consecuencia del funcionamiento de los sistemas económicos y políticos (Žižek 9-10).

Chueca plantea que se establecen relaciones en la poesía peruana del conflicto armado “entre los hechos de violencia perceptibles a simple vista (la ‘violencia subjetiva’ y dentro de ella los que corresponden a la ‘violencia política’) con una serie de condiciones y estructuras

⁸ Por “malditismo” me refiero a la corriente inaugurada en la poesía moderna por Charles Baudelaire en la que la mirada de la voz poética “censura acremente la mediocridad y medianías que observa a su alrededor y desprecia a todos aquellos que viven tranquilamente instalados en el seno de la sociedad” (Chueca, “Nación” 125). La dureza del juicio y “consecuente autorreconocimiento en una posición superior” del poeta inscrito en esta tradición están “basados en su capacidad de acceder a ‘la verdad’; es decir, en la lucidez que le permite entender la vida con profundidad y develar la miseria humana realmente existente bajo la apariencia de normalidad de sus ‘semejantes” (125).

sociales [...] (la ‘violencia objetiva’)” (“Nación” 37-8)⁹. En estos casos la violencia objetiva es un factor importante sin el que no pueden comprenderse cabalmente los casos de violencia subjetiva que ocurren en la sociedad. En el poema “De nosotros decid”, la voz poética plantea que detrás de la violencia subjetiva (los asesinatos o los atentados terroristas) está la estructuración de un “nosotros” en el cual prima la hostilidad entre los individuos y la falta de un sentido de comunidad. Esta configuración de violencia se sostiene sobre el pasado, como demuestra la mención de la conversación entre el conquistador español Francisco Pizarro con el Hambre, símbolo de la desigualdad estructural en la sociedad peruana producto de la herencia colonial¹⁰. Por esto me refiero al concepto planteado por autores como Julio Cotler, Nelson Manrique o Alberto Flores Galindo respecto a la “dimensión inconclusa o fallida de la nación” producto de “las tareas nunca resueltas por el Estado-nación peruano desde su fundación republicana” y que “tiene como uno de sus ejes centrales la exclusión de la población indígena peruana, y parcialmente la mestiza, de los marcos de la ciudadanía plena, lo que representó para estas, incluso al iniciarse la vida republicana, peores condiciones de vida que las que soportaron durante la colonia” (Chueca, “Nación” 33). El racismo que trae consigo esta estructuración de la sociedad condujo a que el 75% de los muertos y desaparecidos durante el conflicto sean personas que tenían como lengua materna alguna lengua indígena peruana. Esto corresponde directamente con el hecho, señalado por Chueca, de que los sectores hegemónicos no hayan reconsiderado seriamente la necesidad de corregir “las estructuras de la sociedad que hicieron posible el estallido de violencia” (“Nación” 35) después de saber estas cifras.

⁹ Es preciso mencionar, al referirse a la violencia política como una forma de violencia subjetiva, que los redactores del *Informe final* decidieron descartar este concepto como parte del marco de análisis pues se consideraba un oxímoron: no puede haber política basada en la violencia. Sin embargo, las víctimas y sus familiares sí reivindican esta nomenclatura desde los años 80 y 90.

¹⁰ En la misma línea va la representación de Pizarro en el poema “Vendetta”, en el cual la voz poética asegura que Pizarro y Valverde “[h]ace un culo de años que nos deben una” (127).

Carlos López Degregori afirma sobre *Zona dark* que “[l]a unidad del libro debe hallarse [...] en la configuración de una atmósfera de violencia y desaliento, en una sensación de derrota y absoluta inmovilidad: nada progresa, nada muestra una esperanza de sosiego o solución” (221). Esta atmósfera es claramente reconocible en los ya comentados poemas “Los relojes se han roto” y “De nosotros decid”. En este último no se visibiliza una salida al problema de la violencia generalizada que atraviesa al Perú, sino que se da por sentado que la reevaluación y reestructuración nacional será tarea de generaciones venideras. En este sentido, la preocupación del poema tiene que ver con el tema de la memoria. En “De nosotros decid” se plantea que la reflexión, crítica y evaluación que deben caer sobre el “nosotros” que permite y facilita los episodios de violencia será determinada por la mirada histórica de años posteriores, invocando a un “[v]osotros que vendréis más tarde que nosotros”, y retoma la idea expresada en poemas anteriores de un presente en el que no hay un horizonte próximo en el cual cese la violencia. Es difícil precisar en qué momento se entiende que llegará ese futuro. En algunos poemas, *Zona dark* anuncia la llegada de un inminente apocalipsis, con lo que se podría suponer que el cambio se daría después de él. En todo caso, se trata de un futuro distante, en el que los miembros de la sociedad contemporánea hayan dejado de existir. En la contraportada del libro, la autora dice lo siguiente: “En el año de 1991, fecha de tantas muertes y nacimientos, yo, la bien o mal llamada Montserrat, por todos conocida y deplorada, decidí escribir, para las humanidades venideras, unas líneas que no significasen nada en absoluto”. En sintonía con el poema analizado más arriba, esta cita sugiere que lo planteado en el poemario es incomprensible dado el estado actual de las cosas, y se necesita una nueva forma de “humanidad” para entenderla.

1.1.2 Silencio, violencia y autoritarismo en *Ya nadie incendia el mundo*

El vínculo de *Ya nadie incendia el mundo* con el conflicto armado interno puede empezar a pensarse, como en el poema “De nosotros decid”, en la idea de una generación venidera encargada de reflexionar acerca del violento pasado nacional. Publicado en 2005, este poemario forma parte de ese “vosotros” aludido en el poema de *Zona dark* ya que se ocupa del conflicto armado desde un punto posterior a su culminación: como mencioné más arriba, Victoria Guerrrero y Montserrat Álvarez, que tienen casi la misma edad, empezaron a publicar en los años 90. En ese sentido, mientras que las partes del poemario de Álvarez que tratan la violencia pueden leerse como una respuesta directa al conflicto, *Ya nadie incendia el mundo* se ocupa del mismo a través de la reflexión sobre la sociedad después de la violencia y el tipo de discursos que se construyeron en torno a ella. En este poemario el tema se trata de tres formas distintas: la mención explícita a fechas y sucesos relacionados al conflicto armado, el tema vinculado a la construcción de la memoria, y la relación de la generación poética del 90 con la violencia política.

Como ocurre en los poemas estudiados de *Zona dark*, en *Ya nadie incendia el mundo* hay una constante referencia a la muerte y la violencia como algo próximo a la voz que enuncia y que recorre todo el poemario. Hay menciones de “cadáveres descompuestos” (30), “cadáveres silenciosos” (32), “cuerpos muertos” (39), cuerpos que revientan (51), “bombas lacrimógenas” (32), “fusilamientos” (43), apagones (45), un “balazo” a medianoche (49), explosiones callejeras (43); y se afirma que “los muertos nos visitan detrás de cualquier muro” (31) y que “la sangre inocente chorrea” (39). Si bien estas cuestiones resisten una variedad de interpretaciones de acuerdo a su relación con los otros versos de los poemas a los que pertenecen, lo que quiero resaltar en este punto es que se trata de un lenguaje que está marcado

constantemente por la presencia de la violencia. En términos de *Zona dark*, lo que destaca el lenguaje de *Ya nadie incendia el mundo* es que el mundo representado en estos poemas es uno en el que “la muerte / es un adorno más para la vida”, insertada a la cotidianidad, próxima e ineludible.

Este vínculo entre el lenguaje y el conflicto armado se sostiene, también, sobre lo planteado por Chueca en torno a *Ya nadie incendia el mundo*. Él afirma que este libro

se construye a través de, al menos, tres niveles que se desarrollan en paralelo: un discurso que se propone como autobiográfico (que invita a que el lector identifique a la protagonista con la autora), una reflexión metapoética y un diálogo entre las circunstancias de la vida de la poeta-hablante textual y las atravesadas por el Perú en las décadas recientes de guerra interna y dictadura civil. (“Poesía” 76)

En ese sentido, una clave para interpretar *Ya nadie incendia el mundo* radica en la lectura de los poemas como textos que tratan estos tres niveles de forma paralela. Un ejemplo que demuestra esta lógica es el poema “Continua escasez de agua en todo el territorio nacional / 1980-2004”. Si bien el título alude a una situación que afecta al país en su totalidad, el poema tiene como escenario central los interiores de un hospital donde la voz poética está siendo sometida a un tratamiento. A pesar de centrarse en la visión del padecimiento particular de la enunciante, el poema alude también a lo colectivo pues se refiere a sucesos que ocurren fuera del hospital como “la continua explosión callejera” y a “un lugar de fusilamientos” (43). Por otro lado, el periodo de tiempo mencionado en el título continúa el recorrido de la vida de la voz autorial que se lleva a cabo a través de la mención de diversas fechas a lo largo del libro, pero también señala el lapso entre el inicio de la violencia política y el presente de escritura de *Ya nadie incendia el mundo*. Este vínculo entre un tema personal y un tema social sugiere que múltiples ejes se están desarrollando paralelamente en este poema. Algo similar ocurre en “Pabellón 7A / Sacrificio”, también situado en un hospital, en el que la voz poética relata que “un balazo me despierta a medianoche / alguien arrastra una pierna por la avenida Perú” (49).

La lectura de los diferentes niveles se articula en torno a uno de los aspectos centrales del poemario, al cual Luis Chueca se refiere como “la pérdida de la voz como marca ‘generacional’” (“Poesía” 76). La esterilidad que padece la voz poética se asocia con el silencio que marcó a la generación del 90 en torno al tratamiento de la violencia política en su poesía.

Como explica Chueca:

Los poetas de la llamada ‘poesía peruana de los 90’ evitaron, en general, referirse expresamente al proceso de violencia política de los años ochenta y noventa en el país. Esto ha llamado la atención, porque se trató de un proceso que impactó su biografía en sus años de formación y de participación inicial en el campo literario. Luego del año 2000, sin embargo, varios de estos mismos poetas decidieron enfrentar sus propios silencios y entregaron libros que evidencian no solo voluntad de memoria y mirada crítica y lúcida frente al proceso vivido, sino que ofrecen también una interesante reflexión metapoética en torno a las posibilidades de la escritura que se enfrenta a este tipo de situaciones. (“Poesía” 71)

Este silencio es referido explícitamente en *Ya nadie incendia el mundo* en el poema “7 años + de silencio / 1993-2000”. Este poema consiste de una hoja casi totalmente en blanco, a excepción del título y un verso al final dispuesto en cursivas: “y *nadie lloró*” (34). Las fechas aludidas en el título del poema vinculan la indiferencia sugerida en este verso con el silencio del cual habla Chueca respecto a la poesía peruana de los 90. Esta lectura continúa con la declaración de que la voz poética pertenece “a una GENERACIÓN MUERTA” (54) en el poema “Fiesta/2004 / (hospital del empleado)”. La voz poética en *Ya nadie incendia el mundo* se reconoce a sí misma como parte de esta generación muerta, indiferente y silenciosa respecto a la violencia política, como revela el poema “Pabellón 7A/Sacrificio”. En él se relata una escena que muestra la dificultad de la voz poética, y por extensión del resto de su generación, de reflexionar sobre el clima de violencia que atravesaron en las décadas anteriores:

un balazo me despierta a medianoche
alguien arrastra una pierna por la avenida Perú
su hermoso rostro lloroso de rabia alza los ojos hacia mí
me maldice por mi partida
y yo bajo los párpados para no ver (49)

El tema del silencio como marca generacional en cuanto a la reflexión sobre el conflicto armado interno se articula con los versos que tratan la esterilidad de la voz poética de *Ya nadie incendia el mundo*. Al igual que la voz protagonista de estos poemas, la generación del 90 es estéril en cuanto no produce discursos que se relacionen con el tema de la violencia política. La voz poética se describe como “cargada de esterilidad” (13), afirma que “nada le conmueve” (45), está constantemente luchando contra “la enfermedad en que jode” (32), y describe experiencias en hospitales en varios de los poemas del libro. En este sentido, ella se reconoce como parte de esa “generación muerta”, afirmando incluso que estuvo “muerta más que cualquier muerto” (45). Sin embargo, la enunciación de estos poemas sugiere que la voz poética ha optado por enfrentarse a su propio silencio como a la enfermedad: “le escupo a la enfermedad la maldigo” (55). Sobre este tema explica Salazar:

La enfermedad es un mal que pasa de madre a hija [...] y es a la vez el cuerpo enfermo de una sociedad y de un país que no ha llegado a constituirse en nación y que se perpetúa en exclusiones sociales, culturales, de género. La problemática de la esterilidad como dato de la realidad empírica permite hablar con el cuerpo de la imposible gestación poética en épocas de muerte de las utopías. (48)

Los tres niveles sobre los cuales opera el poemario se articulan en cuanto la problemática social e individual se vincula con la tensión constante con la escritura. Una preocupación central del libro tiene que ver con la incapacidad de pensar el Perú, y concretamente el tema del conflicto armado, por parte de la generación poética de la cual la voz poética se reconoce como parte durante los 90¹¹. La fecha de la publicación de *Ya nadie incendia el mundo* revela la naturaleza de este problema: publicado en 2005, el poemario se inscribe dentro de la pregunta por la memoria acerca de la violencia política de las décadas

¹¹ Es importante aclarar que, en el poemario, el silencio está siendo tensionado por una voz autorial que es parte de la generación a la cual se dirige. Esta puesta en tensión de dicho silencio es uno de los puntos que trataré en el segundo capítulo de este trabajo.

anteriores. Al respecto es pertinente lo señalado por Elizabeth Jelin sobre la idea de la memoria como un concepto que implica la pluralidad: “hay una tensión entre preguntarse sobre lo que *la memoria es* y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de verdad” (51). El poemario se preocupa por el silencio de la generación poética de los 90 porque es consciente de que la presencia de discursos que permitan hablar de memorias en plural es una forma de evitar la fijación de una narrativa sobre los hechos históricos que termine siendo definitiva e indiscutible. Hay un interés por reactivar, desde la poesía, la disputa por la memoria respecto al conflicto armado, discutiendo con los discursos que retoman el proceso como algo que no corresponde a esta disciplina.

El tema de la forma en la que *Ya nadie incendia el mundo* se inscribe en los debates en torno a la memoria sobre el conflicto armado corresponde al segundo capítulo de este trabajo. En este momento me interesa analizar cómo es que se lleva a cabo la coerción de parte del orden social para silenciar voces disidentes no solo en cuanto a la violencia política sino en general. En un texto escrito para ser leído en un congreso de poesía peruana en el 2006, Victoria Guerrero reflexionó sobre la década del 90 y la política del miedo que la caracterizó. Si el silencio empezó en 1993, como revela el poema “7 años + de silencio...”, es importante considerar qué cambió en el Perú a partir del año 1992. Guerrero explica:

1992 es un año clave para entender la historia del fin de siglo en el Perú. Primero se trata del año en que Alberto Fujimori (1990-noviembre 2000) consolida su gobierno con el llamado "autogolpe" el 5 de abril de 1992. Posteriormente vendría el atentado de la calle Tarata en el distrito mesocrático de Miraflores la noche del 16 de julio y luego la masacre de 9 estudiantes y un profesor de la Universidad La Cantuta al día siguiente. Terminaría ese año entre coches bomba y desaparecidos con la caída de Abimael Guzmán, que se constituye en la derrota simbólica de Sendero Luminoso, el día 12 de septiembre. Todos actos muy violentos que marcan radicalmente a una generación. (“Entre el desencanto”)

Si bien para Guerrero los años anteriores fueron “un periodo de gran productividad en cuanto a lo cultural” (“Entre el desencanto”), a partir del autogolpe se consolidó el miedo de manera categórica como consecuencia del régimen establecido por la dictadura de Alberto Fujimori. La represión de la dictadura y el individualismo fomentado por el capitalismo tardío son algunas características que anulan las organizaciones sociales a favor de un bien común y se traducen en el silencio de parte de la sociedad en cuanto a plantear una mirada crítica de sí misma. Como explica Guerrero,

en la década del 90 prima el individualismo sobre cualquier sueño de bien común. Fomentado por el capitalismo tardío, el individualismo va de la mano con el desencanto de una generación golpeada durante su adolescencia. ¿Qué sueño podía tener un joven que ingresaba a la universidad? ¿Qué utopía colectivista nos motivaba? Ninguna. Todas habían sido derrotadas, derribadas, apaleadas. Si hubo algo, algún sueño, fue anterior al autogolpe, luego ya no existiría nada. Se nos impuso el vacío. El mundo se volvió maniqueo: nosotros o los otros / los buenos o los malos / los que quieren la paz en el país y los que no. Es en este contexto que yo planteo que los jóvenes que nacimos a partir de los setenta pertenecemos a una generación malograda. Malograda por la represión, por el miedo, por la violencia. Existe una represión real y simbólica en ese periodo. Nosotros mismos reprimimos nuestra capacidad de movilización porque ya éramos incapaces de unirnos con el otro, porque no teníamos más referentes, y porque la violencia de las pantallas de televisión nos había vuelto inocuos a ella. Pertenecíamos, aunque no quisiéramos, a un movimiento global. Había que sobrevivir como se pudiera, el silencio era una de esas formas. (“Entre el desencanto”)

El orden social establecido a partir del año 92 con el autogolpe de Alberto Fujimori implica un tipo de represión que conduce hacia el silenciamiento de voces que cuestionen el régimen dictatorial del fujimorato. El *Informe final* explica al respecto:

El ingeniero Alberto Fujimori gobernó el Perú entre los años 1990 y 2000. Elegido en comicios libres, el presidente Fujimori se convirtió en gobernante de facto el 5 de abril de 1992, cuando, apoyado en las Fuerzas Armadas, dio un golpe de Estado contra el poder Legislativo y el Poder Judicial y asumió facultades que la Constitución Política de 1979 no le otorgaba. Aunque reelegido en 1995, su gobierno tuvo durante todo el período un carácter autoritario y transgresor del estado de derecho. Esos rasgos se acentuaron aun más cuando impuso su candidatura para una segunda reelección en el año 2000, contrariamente a lo prescrito en la Constitución de 1993 que el propio gobierno había hecho aprobar. Finalmente, declarado triunfador en unos comicios signados por fraudes, irregularidades y abusos, el ingeniero Fujimori no pudo consolidar un tercer período presidencial. Su gobierno se desplomó al revelarse escandalosamente que se trataba de un régimen corrupto en un grado pocas veces visto antes en la historia de la República. (*Hatun Willakuy* 309)

Asimismo, Jo-Marie Burt (2007) explica que durante el gobierno de Fujimori se llevó a cabo la instrumentalización del miedo como táctica represiva. La autora explica lo siguiente:

The persistence of a culture of fear and its demobilizing effect on civil society came to my attention during interviews with community activists in low-income districts in Lima between 1992 and 1994. Activists often expressed their repudiation of the Fujimori regime's economic policies, its authoritarian practices and human rights abuses, and its manipulation of grassroots organizations, but they remained reluctant to contest the regime publicly. One community activist, when asked why she and others who shared her point of view did not engage in public protest against the regime, answered unequivocally: "Quien habla es terrorista". (190)

La captura de Abimael Guzmán y la consecuente derrota de Sendero Luminoso en el año 92 es el soporte de la narrativa según la cual se entiende que el gobierno de Alberto Fujimori venció al terrorismo en el Perú. Esta forma de relatar la historia ubica al gobierno como el responsable de salvar al país, mientras que permite vincular a sus opositores con el enemigo común de la sociedad: el terrorista. Carlos Aguirre complementa lo planteado por Burt al afirmar que "el término 'terrorista' empezó a usarse consciente y deliberadamente, tanto para estigmatizar a quienes eran considerados sospechosos de ser miembros o simpatizantes de los grupos subversivos como para infundir miedo entre la población civil" (115). La táctica represiva en este sentido consistía en usar la acusación de "terrorista" de forma extendida: cualquier persona podía ser catalogada de serlo, aun cuando esa persona no cometía actos subversivos, si es que compartía rasgos con la imagen estereotípica del "terrorista" que existía en el imaginario de entonces. Ser de la sierra, ser profesor, ser de izquierda o ser opositor del gobierno era suficiente para poder ser incriminado de ser un potencial terrorista, y esta práctica traía consigo consecuencias materiales graves. Como explica Aguirre, "[e]l epíteto de "terrucos" y su poder estigmatizador fueron empleados agresivamente contra quienes trabajaban en la protección de los derechos humanos o en la defensa legal de los detenidos" (119). De esta forma se instaló un régimen autoritario que apelaba al miedo y al escarnio para silenciar voces

disidentes o que piensen fuera de los parámetros del sistema. Como se verá con más detalle más adelante, la contraposición a esta perspectiva en el poemario está representada en los diversos conflictos que aparecen en los poemas entre la voz poética y las formas de autoridad, caracterizadas sobre todo por los médicos, que desechan la escritura de la protagonista y que pretenden mantenerla en silencio.

1.2 Representaciones poéticas de los malestares sociales estructurales

1.2.1 Policía y represión en *Ya nadie incendia el mundo*

La práctica de acusar arbitrariamente de “terrorista” a los opositores del gobierno forma parte de lo que William Rowe llama “vaciamiento simbólico”. Para este autor, este concepto se entiende como un marco en el que el poder frena o bloquea el surgimiento de alternativas de pensamiento que no funcionen en los términos del sistema. Así, las ideologías de izquierda que proponían alternativas al neoliberalismo eran planteadas como inviables. A partir de ahí, la marca de silencio se instaura como sello de promoción, tal como indica Chueca al referirse a los poetas de la década del 90 en el Perú. Es legítimo suponer, entonces, que habría un interés por parte del poder de impedir proyectos que conduzcan a la búsqueda de otras configuraciones sociales distintas a las que plantea el neoliberalismo. Como indica Chueca, citando a Rowe, a través del vaciamiento simbólico “se pretendió crear ‘un vacío ético y político solo capaz de llenarse por la modernización neoliberal’ (2014, p. 75), destruyéndose para ello la posibilidad de un repertorio de símbolos que pudiera ser considerado ‘nacional’” (“Poesía” 75).

Las estrategias represivas que he descrito fueron empleadas por el fujimorato como parte de una política autoritaria para controlar la narrativa acerca de los sucesos históricos recientes del país y forzar en él la naturalización del neoliberalismo como sistema político,

económico y social. Esto se relaciona con lo planteado por Jacques Rancière respecto al reparto de lo sensible. Este es entendido como la organización de la realidad en un momento dado: las relaciones sociales, el lugar que ocupa cada grupo social en la sociedad, qué discursos son considerados pertinentes para la discusión sobre la comunidad y cuáles son un ruido ininteligible que no merece atención. En esta línea, el concepto de “policía” propuesto por Rancière es útil para entender cómo es que las estrategias represivas del fujimorato se representan en *Ya nadie incendia el mundo*. Para el filósofo francés, la “policía” está vinculada a la lógica que no interrumpe el consenso respecto al reparto de lo sensible, sino que actúa dentro de sus márgenes. Mientras que para Rancière hacer política implica el disenso respecto al reparto de lo sensible, la policía es una fuerza que se opone a este disenso e impide que se lleve a cabo la redistribución de lo sensible (*Política* 16-17, *Reparto* 9-10, *Malestar* 34-35).

La imagen del policía como encarnación de este concepto aparece frecuentemente en los poemas de *Ya nadie incendia el mundo*. Se habla de “unos polis / pateando nuestros sueños” (12), “la policía de los sueños” que dispersa una reunión (37), “un poli exigiéndote papeles” (53), y “la policía de los sueños” que “arrastraba / los últimos muertos” (63). En este último caso, tras relatar esta acción realizada por la policía vuelve a aparecer el verso del ya comentado “7 años + de silencio...”: “y nadie lloró”. Como mencioné previamente, este verso está vinculado a la falta de textos por parte de la generación poética del 90 que traten el tema de la violencia política. Las acciones de la policía se relacionan de manera causal con ese silencio en este poema, evidenciando el accionar de la policía, en términos de Rancière, en cuanto este régimen del miedo fuerza el silencio acerca de temas históricos que, en esta configuración del reparto de lo sensible, no conciernen a la población civil que se opone al gobierno, sino que son materia exclusiva de la narrativa construida por el régimen autoritario.

Retomando lo planteado por Žižek en torno a los tipos de violencia, algunas estrategias represivas del fujimorato son formas de violencia sistémica en cuanto disponen de la estructura social para silenciar discursos que atenten contra el poder. *Ya nadie incendia el mundo* demuestra esta cuestión en cuanto es frecuente que los poemas muestren el malestar ocasionado por un sistema que no permite el libre actuar de los individuos. El aire de represión constante se evidencia, por ejemplo, por la constante presencia amenazante de médicos que atormentan el cuerpo de la voz poética a lo largo del libro. Por otro lado, el rechazo y la falta de lugar son temas que se repiten en varios de los poemas. El poema “Hospital del empleado / 1971”, cuya fecha coincide con la del nacimiento de la voz autorial, muestra que desde su nacimiento como sietemesina la voz poética de libro fue rechazada por los médicos, “representantes del saber institucional” que son en este poemario “la amenaza omnipresente del orden autoritario que establece, a través de la alianza entre discursos médico y moral, las construcciones normativas de la sociedad (Anz, 2006, p. 32)” (Chueca, *Poesía 77*):

ellos me dijeron
 lárgate
 escóndete
 donde no podamos verte
 ¿por qué?
 eres lo inacabado lo que no sirve
 [...]
 niña idiota
 -dijeron
 aspira más allá de tu cuerpo defectuoso
 y lárgate
 ya no tenemos espacio para ti ni los tuyos (19-20)

La mención de “los tuyos” en el último verso citado es, siguiendo la lectura desarrollada hasta este punto, una referencia al resto de la generación, nacida en los años 70 aproximadamente, y que empezó a escribir y publicar poesía en la década del 90¹². En ese

¹² Esta es una posible lectura que sigo para desarrollar el argumento, pero no es la única. Por ejemplo, podría tratarse de la identificación de la línea madre-hija con la comunidad nacional.

sentido, lo que se está evitando al no tener “espacio” para la protagonista de este poema (y los suyos) es que hagan política, en el sentido propuesto por Jacques Rancière. Para este autor, la política es el disenso respecto del reparto de lo sensible: el acto de hacer política implica reconfigurar la forma cómo está estructurada la sociedad, planteando nuevas relaciones entre las cosas y restableciendo las jerarquías en torno a las posiciones sociales y las cuestiones que merecen ser atendidas por la comunidad. La represión autoritaria descrita en el poema es parte de la lógica de la policía, que es el nombre dado por Rancière a quienes evitan dicha redistribución de lo sensible. El mundo al que acceden las voces nacidas a partir de la década del 70, y que empiezan a manifestarse socialmente desde la década del 90, es uno que impide que ellas hagan política a través de una variedad de mecanismos. Algunos de ellos son nacionales, como el conflicto armado, la dictadura, la policía, el vaciamiento simbólico, el “terruqueo”, pero también entran en juego una serie de contextos internacionales como la caída de las utopías, la aceptación sin conflicto o confrontación de la posmodernidad y los ideales de la globalización. Es por ello que en el mismo poema se habla de “lo que se pierde / -o lo que nos quitaron” (21), en cuanto se reconoce que hay ciertos agentes identificables que facilitan y propician el silencio respecto a los temas de interés nacional. El mundo se presenta como hostil y limitante a lo largo del poemario: en “Habitación / 2001-2002-2003” se habla de que “aquí y ahora no existe el sol / ESTÁ NEGADO PARA NOSOTROS” (39), mientras que en “Pabellón 7A / Sacrificio” se constata que “NO GRITES NO VIVAS NO AMES / es su consigna” (49).

En esta línea se puede leer el siguiente fragmento del poema “Fiesta/2004”:

tal vez siempre haya estado muerta
 observando cuán bella era la noche negra iluminada por EL MIEDO
 o cuán dulce era existir a través de un poli exigiéndote papeles (53)

Una forma de estar “muerta” es reconocer y aceptar la belleza en un mundo en el cual predominan el miedo y las figuras de autoridad reprimiendo a la población. En este sentido, el

libro articula los mecanismos de las sociedades disciplinarias, que controlan los cuerpos mediante represión directa en diversos “centros de encierro” (Deleuze 150), entre los cuales destaca en este caso el hospital y los doctores autoritarios que lo habitan, con los mecanismos de las sociedades de control, en las que los mecanismos de dominación “se distribuyen por las conciencias y cuerpos de los ciudadanos” (Chueca, “Nación” 39) de manera más sutil y permanente. Esta articulación aparece, por ejemplo, en la constatación desde dentro del hospital de que la represión violenta está presente constantemente, como muestra que, a través de una ventana, la voz poética observe en el poema “1980-1984 a secas” un letrero que avisa: “PROHIBIDO-DE-TE-NER-SE / HAY-OR-DEN-DE-DIS-PA-RAR” (28). Es importante precisar, en ese sentido, que *Ya nadie incendia el mundo* es un recorrido a través de la vida de la voz autorial, y paralelamente el de toda la promoción poética a la que pertenece. Como indican sus títulos, los poemas están contextualizados entre 1971 y 2004, y en ese sentido dan cuenta de un proceso de aprendizaje y descubrimiento del mundo marcado por el miedo y la represión. El proceso de socialización relatado en este libro conduce a que, en su madurez, los sujetos no puedan hablar de aquello que no tienen permiso para hablar, o que no puedan enfrentarse al miedo instalado en la sociedad peruana desde el 80. Esto conduce a la idea que sugiere el verso de “Pabellón 7A/Sacrificio” y que le da el título al libro: “YA NADIE INCENDIA EL MUNDO” (51) en cuanto nadie propone alternativas políticas ni utiliza el arte para transformar la sociedad. Lo que se está expresando aquí es que el miedo instaurado por la violencia política y la dictadura produce sujetos desentendidos de la realidad nacional que optan por otras vías estéticas que no hacen, en términos de Rancière, política. Se trata, como explicó Guerrero en un texto citado más arriba, de “una generación malograda. Malograda por la represión, por el miedo, por la violencia” (“Entre el desencanto”).

Tal como explica Guerrero, la década del 90 fue una época en la que primó “el individualismo sobre cualquier sueño de bien común”, en la que no había ninguna “utopía colectivista” y en la que se reprimió la “capacidad de movilización” por parte de la generación (“Entre el desencanto”). Los poemas de *Ya nadie incendia el mundo* retratan constantemente la soledad que implican este individualismo y falta de proyectos colectivos. El primer verso del libro lo enfatiza: “*hoy día estamos solos*” (12). Más adelante la voz poética relata que “*otra vez me han dejado sola / solita en medio de un campo vacío*” (37), se describe “desnuda enferma en la soledad de / una camilla (45) y habla de épocas en las que “EL AMOR SE HA PERDIDO” o “está prohibido” (42-43). Estos poemas dan cuenta de los diversos dispositivos de policía que disgregan las iniciativas sociales colectivas y consecuentemente impiden cambios en el reparto de lo sensible a través de fuerzas que silencian los discursos que critiquen al sistema.

1.2.2 El deterioro de los vínculos sociales en *Zona dark*

Como sucede en *Ya nadie incendia el mundo*, varios poemas de *Zona dark* ponen en evidencia un mundo social en el cual los individuos no son capaces de organizarse colectivamente y propiciar cambios en la sociedad. Entre ellos destaca el conocido “Contra los movimientos”:

Movimiento Comunista:
 Movimiento Feminista:
 Movimiento Obrero:
 No me interesan los movimientos de ninguna clase
 Los movimientos de cualquier clase me producen
 una repulsión infinita
 Sólo me importa la materia inerte
 que nos espera como una lápida al final del futuro (131)

Una primera lectura de este poema sugiere que en él los procesos a través de los cuales se dificulta la movilización colectiva no son los dispositivos de represión de un gobierno

autoritario sino la condición posmoderna vinculada a la caída de los grandes relatos y los planteamientos de utopías colectivas. Es por ello que la voz poética de este poema no se asocia con ningún tipo de discurso colectivo, sino que tiende hacia la muerte.

Es importante añadir, en este punto, lo planteado por Luis Chueca en torno a la cuestión de “autor implícito” en *Zona dark*. Chueca elabora la idea, citada por Carlos López Degregori, de que en este libro se puede aplicar la idea de “autor implícito” propuesta por Mieke Bal para entender los conceptos ideológicos y morales que propone el poemario a través del uso de una multitud de hablantes y personajes diferentes a lo largo de sus poemas. El autor implícito del poemario está “inscrito en la corriente del malditismo francés” pues las diversas voces del libro coinciden en el desprecio de “todos aquellos que viven tranquilamente instalados en el seno de la sociedad” (Chueca, “Nación” 125). Esto incluye, como explica Victoria Guerrero, el desprecio por la mediocridad burguesa como también los estereotipos de “pendejo” y “criollo” que existen en la sociedad (“Entre el desencanto”). Es desde esta óptica que Chueca y Degregori coinciden en que el libro está caracterizado por gestos como “el repudio por toda forma de civilización” (Chueca, “Consagración” 83), como demuestra explícitamente “Contra los movimientos”.

En este sentido, algunos poemas del libro se ocupan de revelar ciertas formas de pensar que existen en la sociedad representada con el fin de criticarlas. Lo puesto en práctica por Álvarez en este libro se asocia con la noción de polifonía elaborada por Bakhtin en cuanto los poemas dan cuenta de distintas voces o lenguajes sociales que representan a determinados grupos en pugna en un determinado momento histórico. Varios poemas de *Zona dark*, entre ellos “Contra los movimientos” como también “Criollazo” o “Confiteor, Domine”, que serán analizados más adelante, pretenden representar de manera directa la voz de diferentes actores

sociales. Esta representación tiene una intención crítica ya que pone en práctica la estilización paródica planteada por Bakhtin en cuanto “la palabra del autor intenta ‘re-crear’ el lenguaje ajeno, reconstruyendo su lógica interna y el universo de sentido al que hace referencia, pero con el fin de destruir sus orientaciones semánticas fundamentales” (Berone 213). En este caso, “las intenciones semánticas e ideológicas del lenguaje que representa no coinciden con (o se oponen a) las intenciones del lenguaje representado” (231). Más que limitarse a mostrar la variedad de voces que habitan el mundo social peruano, Álvarez recurre a mostrar la lógica contradictoria sobre la que operan con una intención crítica.

Así, “Contra los movimientos” puede leerse como la representación del sujeto posmoderno que pierde la fe en los relatos colectivos, y el absurdo de la resolución del poema, que se inclina hacia la muerte y la inercia, da cuenta de una crítica social que se está llevando a cabo en él. Al respecto, César Ángeles comenta que “los años 80, y los que les siguen, corresponden internacionalmente a una crisis del discurso utópico y, asimismo, al desmoronamiento de los llamados ‘socialismos reales’” y se lleva a cabo el “cuestionamiento de los paradigmas que explicaban la sociedad a partir de sus estructuras, con factores determinantes y modelos ‘totalizantes’” (“Los años noventa”). A pesar de que la miseria contra la que luchaban estos grandes relatos no ha cesado, se celebra entonces el triunfo del supuesto sistema democrático del capitalismo. Bajo este paradigma, distanciado del de la modernidad, “se acentúa la contingencia individual y se reivindica ya no el desarrollo social, ni los intereses o necesidades de las mayorías oprimidas, sino la búsqueda de la felicidad del individuo, de su realización personal” (“Los años noventa”). En este contexto, la anulación de la organización social a favor de las mayorías viene acompañado de “una creciente despolitización de los movimientos sociales y el creciente desinterés de las nuevas generaciones por los problemas de

la sociedad” (“Los años noventa”). En esa línea, Juan Carlos Ubilluz agrega que con la posmodernidad y el capitalismo tardío se acentúa en la sociedad una dimensión en la que el “yo se eleva al estatuto de *el* objeto digno de amor y el otro (el semejante) decae al estatuto de rival” (18). Es por eso que “el sujeto contemporáneo ya no cree en una comunidad universal; ya no cree, es decir, en un Otro con metas colectivas (y planetarias) que deban primar sobre los intereses particulares e individuales” (17-18). Si bien “el Otro que no existe es específicamente el gran Otro universal” ya que “hoy somos testigos de la proliferación de pequeños colectivos constituidos alrededor de distintas particularidades (la etnia, la religión, el género)” (22), “Contra los movimientos” muestra un sujeto con vínculos sociales tan deteriorados que es incapaz de pensar en cualquier movimiento, pequeño o grande, que no sea el tránsito hacia la muerte.

Es preciso señalar, sin embargo, que esta es una lectura posible de varias que resiste este poema. Otra lectura se asocia con la corriente del nihilismo individualista y malditista que atraviesa todo el libro. Con una coyuntura marcada por la violencia y un mundo social repleto de “muertos en vida” y sujetos que no se valoran en lo absoluto, la voz poética se vuelve incapaz de confiar en soluciones colectivas y solo puede imaginar en el horizonte el apocalipsis definitivo. Esta lectura está en sintonía con, por ejemplo, “En esta alegre noche del apocalipsis”, en el que la voz poética se declara parte de la “generación del fin del mundo” y afirma no tener “ideales” ni “esperanzas” (134). En todo caso, todas las lecturas apuntan hacia la configuración de sujetos hablantes que no son capaces de concebir algún tipo de organización ciudadana que trabaje en función de mejores condiciones de vida para todos.

La representación de subjetividades que se buscan criticar es constante a lo largo de todo el poemario. El tema de la crítica a la mediocridad burguesa aparece, por ejemplo, en el poema “Vegetación miraflores / (Los ricos también lloran)”:

Feas en su belleza uniforme pasean
 con ropas relucientes *a la última moda*
 Bajo el sol, el chillón
 color de sus cabellos
 es aún más amarillo
 -ciegan, qué duda cabe-
 Los suyos les darán
 lógicos matrimonios,
 planificadas vidas, besos planificados
 Caerán los años sobre su bronceada
 desnudez sin poesía
 Envejecerán en medio de sus baños
 sauna y de sus aeróbicos
 Y un día enfrentarán en silencio el espejo
 y clavarán sus ojos en los ojos de vidrio
 Y ya será muy tarde para abrirlos (16)

Este poema retrata un ejemplo claro de sujetos “tranquilamente instalados en el seno de la sociedad”. Todo en la vida de estas mujeres implica total planificación y ningún tipo de riesgo: tienen “lógicos matrimonios, / planificadas vidas, besos planificados”. Son sujetos que están perfectamente inscritos en la lógica capitalista: visten “*a la última moda*”, teniendo acceso a cualquier tipo de consumo que deseen, y no les falta nada. Lo que les falta es “poesía”, y eso trae consigo una incapacidad de ver el mundo con los ojos abiertos y de experimentarlo con plenitud. No acceder a aquello que trae consigo la poesía implica una falta que lo material no puede llenar¹³. En este sentido, “Vegetación miraflores” es un poema que busca enfrentarse a la discriminación hacia las actividades que no producen riqueza. Un tipo de vida preocupado únicamente por lo material y el consumo no permite la plenitud que sí alcanza, de acuerdo a la voz poética, el contacto con el arte y consecuentemente con distintos tipos de estructuras

¹³ Aquello que la poesía puede contribuir a la vida es un tema que trataré en el segundo capítulo de este trabajo.

sociales que permiten una mejor vida para todos. Es interesante, en este sentido, la metáfora del título del poema, vinculando a la gente preocupada únicamente con la riqueza con una condición vegetal, inerte, como de muerte en vida.

Una ética similar aparece representada también en la primera sección del poema “Vidas ejemplares”:

Tú eras
 el que nunca escribió nada
 en las paredes del ñoba
 ni jugó (como los otros)
 a mojar los cristales (ya sabes cómo),
 el de los veintes en conducta.
 Tu tragedia fue no poder
 formar parte de la escolta del plantel,
 por no dar la talla ni tener la pinta.
 En compensación hiciste
 cinco poemas patrióticos
 que te valieron una medallita
 en los juegos florales, y el mismo director
 te felicitó en público.
 Tú eres
 aún el de los veintes en conducta,
 el irreprochable ciudadano
 que, cerca ya del día de su jubilación,
 siente de pronto una increíble duda
 y se pregunta si quiso ese destino:
 unos hijos en CESCO, otro en la FAP,
 una mujer que tiñe
 de rojo sus cabellos blancos
 (y no precisamente por amor
 a los símbolos patrios).
 Tú eres
 el que ahora sonrío tontamente al vacío,
 con su viejo futuro de gloria de su barrio
 hundido en su pasado de chancón -primer puesto
 del colegio estatal N° 007892-. (12-13)

Este poema relata la vida de un sujeto adherido constantemente a las leyes: nunca rompió las reglas, tuvo veintes en conducta, escribió poemas dedicados a la patria, fue felicitado en público por los directores. En una palabra, fue un “irreprochable ciudadano”. En términos psicoanalíticos, este es un sujeto que obedece al Otro lacaniano:

Por el Otro, Lacan se refiere al orden simbólico -las leyes e ideas sociales- que socializa el cuerpo y hace de él un sujeto. Para ilustrarlo provisoriamente, diremos que el Otro es “los demás”, un “los demás” abstracto a quien el sujeto ha otorgado -o no ha tenido más remedio que otorgar- la autoridad para decirle quién es y quién debe ser. (Ubilluz 17)

La persona descrita en este poema no transgrede las reglas planteadas del orden simbólico y sigue al pie de la letra la narrativa del “irreprochable ciudadano”. Se trata de un sujeto que cumple con todas las expectativas que el Otro tiene de él. Sin embargo, al igual que en “Vegetación miraflores”, el protagonista de este poema descubre hacia el final de su vida la consciencia de un “vacío”: a pesar de haber sido un caso de una vida ejemplar, hay algo que ha faltado en su vida. Este vacío se origina por la falta de transgresión en la vida del personaje y, por lo desarrollado anteriormente, se puede asociar a esa falta de “poesía” que caracterizó a la protagonista del poema analizado previamente. Es interesante notar, en este punto, el contraste entre Miraflores y el colegio estatal del “irreprochable ciudadano” en ambos poemas. El vacío es algo que atraviesa toda la sociedad más allá de la clase social.

Con mayor simpatía, las dos siguientes secciones del poema muestran vidas ejemplares que sí ceden frente a esta transgresión. La segunda sección relata la muerte de un borracho, sin pena ni gloria: “No era jueves ni había un aguacero / y murió sin pedir perdón a nadie / y sin arrepentirse de sus culpas” (14). La referencia a César Vallejo sugiere que la entrega libre a la transgresión tampoco es una vía para alcanzar plenamente la “poesía” que le faltó a la protagonista de “Vegetación miraflores”. Si bien la tercera parte relata la historia de un borracho un poco más digno, que se sabe “algo más que un sucio bebedor / que se arrastra por tabernas infectas” y “una existencia única” (14), no deja de ser un sujeto al que todos “lornean”.

En este sentido, los poemas de *Zona dark* cumplen con la idea, planteada por Chueca, Degregori y Guerrero, citada más arriba: en este poemario hay una crítica a cualquier sujeto acomodado dentro del orden social, sea a través de la obediencia al Otro o a través de la

transgresión desinhibida que ha caracterizado al Perú desde tiempos coloniales. En ese sentido, en los poemas de este libro se critica tanto a la burguesía como a las figuras de los “criollos” y los “pendejos”. Con un título apropiado para ilustrar este punto, el poema “Criollazo” da cuenta con mayor énfasis de este tipo de subjetividad transgresora. A diferencia de uno de los protagonistas de “Vidas ejemplares”, al “Criollazo” nadie lo “lornea”:

A mí nadie me da orégano cuando bajo a comprar
grifa
nadie me marca los naipes nadie me carga los
dados nadie me mete la mano
A un gesto mío los zambos del billar cogen mi saco
me arremangan la camisa me lustran los zapatos
con la lengua
Soy el criollo bacán, el que hace las carambolas
Soy un hombre, y a mi paso todas las hembras se
arrechan
A mí cuando me deajo caer de madrugada
por la Victoria nadie me hincha los huevos
Ningún cholo me jode, porque yo soy el men
A esta loquita impúdica y alcohólica y viciosa
que se cree muy viva porque bebe en mi costa
me la tiro esta noche
A mí no hay hembra que me resista
Y nadie me ve la cara, porque yo no creo en nadie
Ni en mí ni en los demás; por nada ni por nadie
muevo un dedo
De la necesidad hago virtud, a las humillaciones
forzosas llamo astucias,
triunfo de mi fracaso río de mi vergüenza sé que
sólo los lornas se rebelan,
que para rebelarse hay que tomar en serio alguna
cosa -lo cual siempre es ridículo-
Que este mundo se quede como está, para que
vivan
los que en él a su orgullo le hacen un agujero
confortable
con vista panorámica
Yo soy el que puede chupar y joder cuando y
cuanto quiera
Soy el criollo bacán, la risa en la oscuridad, la
negación de la risa, la sombra sin el asombro
Soy el criollo bacán, el tiro por la culata, la moneda
de tres caras, el gato en vez de la liebre (17-18)

La voz que enuncia este poema nunca se deja ganar por nadie, sino que más bien dice tener control sobre las situaciones y las personas que lo rodean. Esto lo logra a través de una anulación de cualquier tipo de vínculo significativo con los demás: “nadie me ve la cara, porque yo no creo en nadie / Ni en mí ni en los demás; por nada ni por nadie / muevo un dedo”. Al igual que la voz en “Contra los movimientos”, no existe el interés en ideales colectivos que produzcan una mejor sociedad para todos, sino que prima el individualismo. Rebelarse es para “lornas” porque tomar en serio cualquier cosa es “ridícula”: así, el sujeto descrito aquí también vive acomodado, aunque de forma transgresora, en la estructura social pues no cuestiona nada y solo se preocupa por sus propios intereses. El vínculo con las demás personas es completamente utilitario: son personas a las que se estafa o que sirven para algo a la voz poética. El absurdo de la ética que dirige a este tipo de sujeto queda claro con los últimos versos del poema: el criollo es “el tiro por la culata, la moneda / de tres caras, el gato en vez de la liebre”. En ese sentido, darle voz a la figura del “Criollazo” termina siendo no solo una ilustración de la lógica según la cual vive su vida un sujeto así, sino que también funciona como una crítica a la misma. Como en el caso de “Contra los movimientos”, Álvarez recurre de nuevo a una estilización paródica del discurso criollo con el fin de desenmascararlo.

Si bien “Criollazo” busca representar el discurso criollo como absurdo y transgresor, es importante tener en cuenta que la mentalidad criolla criticada aquí tiene su origen, como muchos de los otros problemas sociales representados en este libro, en las estructuras coloniales sobre las cuales se construyó la sociedad peruana contemporánea. Como explica Gonzalo Portocarrero, la transgresión del orden que caracteriza a la sociedad criolla es una forma de “rechazo subterráneo de un sistema legal sentido como abusivo, ilegítimo y corrupto” (190). El hecho de que las normas establecidas con el orden colonial sean injustas, no aplicables y

excluyentes conduce a que no acatarlas sea un acto digno de celebración. La “actitud irónica, distante y descreída, respecto a esos ideales morales llamados a dar sentido y orden a la sociedad” (191) se sostiene sobre la imposibilidad de adherirse a un sistema legal disfuncional para la sociedad peruana. El poema de Álvarez da cuenta de cómo la mentalidad criolla “no implica una voluntad de ruptura, una subversión que se cristalice en una alternativa a la ley vigente” (194), sino que se limita al interés individual mientras que “impide un funcionamiento sin sobresaltos del orden social” (194). Al respecto, Álvarez menciona, en una entrevista con Gustavo Buntinx, que el Perú es una “sociedad de castas [...] al menos sí en el terreno psicológico” (Buntinx 165) construida sobre una “estructuración tan compleja de castas raciales que condenan a una especie de inmovilidad” (164). La herencia colonial inmoviliza a ciertos sujetos, como el protagonista de “Criollazo”, y los limita a una posición en la que no acatan el orden ni buscan transformarlo. De este modo, en *Zona dark* la mentalidad criolla es una fuerza más que pone en evidencia el deterioro de los vínculos sociales del mundo social dado. Si bien se busca criticar la ética detrás del discurso criollo, queda claro, con Portocarrero, que la estructura sobre la cual se sostiene esta violencia es, una vez más, una consecuencia de la herencia colonial, y que la raíz del problema no son realmente las subjetividades individuales sino las estructuras que producen, localizan e inmovilizan a estos sujetos.

1.2.3 Género, violencia expresiva y soberanía

En “Criollazo” es notoria la cuestión de la representación de la lógica masculina patriarcal que aparece también en otros poemas de *Zona dark*. Los deteriorados vínculos sociales que estructuran la vida del personaje se traducen en actos cargados de violencia contra las mujeres. Si bien referirse a ellas como “loquita impúdica y alcohólica y viciosa” o “hembra”

denota violencia, lo que el poema resalta es que la transgresión desinhibida conduce hacia episodios de violencia subjetiva. En este caso, la relación sexual se plantea como un acto vengativo: si ella va a beber a costa del criollo, entonces él se adjudica el derecho a tener sexo con ella. Algo parecido ocurre en el poema “Confiteor, Domine”, en el que otra voz masculina describe una lógica similar a la del “Criollazo”. Un fragmento del poema dice lo siguiente:

Oh, nosotros tenemos que trivializarlo todo,
 ustedes saben
 para qué malgastar miradas demasiado profundas
 en las cosas
 yo no he nacido para que me tomen el pelo
 si veo a una mujer echo mano a sus senos
 bruscamente arremeto
 contra su pelvis no me importa si tiene la nariz
 corta o larga o si sus ojos están
 abiertos o cerrados: yo he aprendido a tomar las
 cosas por asalto (21)

Como en los poemas vistos anteriormente, se trata de un sujeto que no se relaciona de forma crítica o seria con las cosas y que da rienda suelta a la transgresión. Esto, de nuevo, conduce a episodios de violencia subjetiva, precisamente de agresión sexual. Quiero destacar dos cuestiones en este sentido. En primer lugar, que no se reconoce la individualidad de la mujer que se agrede: “no importa si tiene la nariz / corta o larga o si sus ojos están / abiertos o cerrados”. El simple hecho de ser mujer ya la hace objeto de agresión de parte de la subjetividad que se está describiendo en este poema. En segundo lugar, la agresión descrita aquí se realiza para evitar que le “tomen el pelo” al personaje que enuncia el poema. Estas dos observaciones dan cabida a lo destacado por Rita Segato en cuanto “los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad” (19). En este sentido, los actos de violencia de género subjetiva, como los descritos en el poema, hallan su fuente en los tipos de violencia sistémica arraigados en la

sociedad. Segato plantea que en algunas formas de violencia de género hay un “eje horizontal de interlocución” en cuanto “el agresor se dirige a sus pares” y “la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático” (23), y es por ello que plantea que este es un caso de lo que ella llama “violencia expresiva”. Como explica esta autora, “la masculinidad es un estatus condicionado a su obtención -que debe ser reconfirmada con una cierta regularidad a lo largo de la vida- mediante un proceso de aprobación o conquista” (23-24), y es por ello que las mujeres “son las dadoras del tributo; ellos, los receptores y beneficiarios” (24). Ingresar a la “cofradía viril” implica la agresión sexual como “un mandato que emana de la estructura de género” (24). En “Confiteor, Domine”, la falta de individualidad de la mujer agredida en el poema señala que no se trata de un caso en el que el odio hacia esa persona específicamente sea el motivo detrás del crimen. Más bien, se trata de un requisito que tiene que cumplir el personaje para entrar en el circuito de la masculinidad criolla y de esa forma evitar que lo “agarren de lorna” o que le “tomen el pelo”.

Más arriba he comentado cómo es que en *Ya nadie incendia el mundo* las figuras de los policías y médicos aparecen como representantes de lo que Rancière llama “policía”. El hecho de que estos personajes aparezcan siempre como figuras masculinas da cuenta de una dimensión patriarcal de la represión generalizada que se describe en el poemario. Esto se asocia con el concepto de soberanía que Segato asocia con las estructuras patriarcales. Desarrollando desde la mirada de género lo planteado por Michel Foucault y Giorgio Agamben, la autora anota que, en su fase más extrema, la soberanía consiste en “hacer vivir o dejar morir” (21). En esta línea, la tortura física y moral llevada a cabo por las figuras de autoridad es una forma de ejercer esta soberanía en cuanto “[l]a víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo” (20), como revelan las tormentosas experiencias en el hospital, cargadas de rechazo y

violencia, por las que atraviesa la voz poética en el libro. A lo largo de *Ya nadie incendia el mundo*, las diferentes manifestaciones de violencia, como rechazar a la voz poética o dirigirse a ella con frases como “niña idiota”, es una forma de represión que conduce hacia el control del cuerpo y la identidad: “ahora soy lo que siempre ellos quisieron” (45).

Por otro lado, algunos poemas refieren a la invisibilidad de las mujeres en torno a su participación en los asuntos que conciernen al interés público. En “La ciudad del reciclaje / (por estos días)” la voz poética distingue, al lado de “un profesor universitario”, a “una mujer desconocida”, y aclara que “(siempre lo somos)” (61). El poema “Política de la alegría” incluye una reflexión que enfatiza esta idea:

hoy estás en el Queirolo sola frente a un vaso de cerveza
y evocas a todos esos héroes y sus penurias de folletín
¿ellos hacen nuestra historia?
¿y ellas? (60)

Llama la atención que el primer verso citado -y la totalidad del poema- aludan a “Zona” de Guillaume Apollinaire, lo cual puede leerse como un homenaje y recuperación de cierta estirpe vanguardista a través de la cual se construye a un sujeto femenino que pone en cuestión la construcción patriarcal de la historia. En este sentido, este poema constata la invisibilización sistemática de las mujeres en la construcción de la identidad e historia nacional y artística, que es un tipo de violencia sistémica en cuanto no las legitima como agentes capaces de participar en estos procesos. Lo que los versos citados constatan es que históricamente las mujeres no han tenido participación en la configuración del reparto de lo sensible y enfatizan la incapacidad, enraizada en diversas formas de violencia de género estructurales, que tienen ellas de hacer política. Es pertinente en este punto lo planteado por Guerrero sobre *Zona dark* en su reflexión sobre la poesía peruana de los noventa. Para ella, este libro es excepcional pues en el caso de Álvarez “se trataba de una poeta que no escribía sobre el cuerpo siguiendo el registro de la

poesía peruana escrita por mujeres, que en los 80 ya había consolidado una temática y un lenguaje en este sentido” (“Entre el desencanto”). Para ella, lo que Álvarez hace “es importante porque su poética refleja una coyuntura: las bombas, los apagones, da voz a sujetos subalternos” (“Entre el desencanto”). En este caso, lo importante es que se trata de una voz marcada como femenina, que no solo plantea críticas a ciertas estructuras patriarcales sino que también hace algo generalmente privativo de voces masculinas en cuanto propone una evaluación y una crítica del mundo social¹⁴.

1.3 Malestar y materialidad de los textos

Los poemas analizados hasta este punto en ambos libros dan cuenta de cómo es que los nudos temáticos centrales que postulan se corresponden con el lenguaje utilizado en ellos. En ambos libros el texto produce sentidos desde su materialidad. Como comenté con el análisis de “Criollazo” y “Confiteor, Domine”, *Zona dark* es polifónico, en el sentido bajtiniano, en cuanto da voz a una variedad de personajes y subjetividades que habitan el mundo social peruano. En ese sentido, podría pensarse en Álvarez como una directora de orquesta que a través de la representación de estas voces da una mirada nueva a sujetos poéticos que habían empezado a aparecer en la sociedad peruana reciente. El lenguaje usado por Álvarez en estos casos busca presentar estas voces de forma directa, recreando la forma de hablar de los sujetos representados a través del uso de recursos como lenguaje coloquial, jergas y refranes. El uso de estos diferentes registros busca mostrar las diferentes caras de la sociedad peruana con la intención

¹⁴ Vale la pena volver a mencionar, en este punto, que la propuesta de estos poemarios no se acaba en la crítica y el reconocimiento de los malestares frente a las dinámicas sociales. Uno de los ejes del siguiente capítulo será analizar las formas cómo *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo* abren perspectivas alternativas a las presentes en los mundos que representan.

constante de parodiar y criticarlas. Asimismo, el carácter violento de este lenguaje da cuenta de la violencia generalizada por la cual pasaba el Perú de entonces y de los deteriorados vínculos sociales entre sus habitantes. En casos en los que las subjetividades no son representadas de forma directa es constante el tono irreverente y coloquial, a través del cual se enfatiza la actitud crítica que mantiene Álvarez respecto al mundo que le rodea.

En el caso de *Ya nadie incendia el mundo*, el lenguaje es también un recurso para materializar las problemáticas sociales que se están planteando en los poemas. El carácter fragmentario de la sociedad desmovilizada se enfatiza a través de poemas de carácter también fragmentario: en algunos casos no hay una correspondencia entre el título del poema y lo que se expresa en él, en otros los poemas están compuestos por fragmentos que no tienen una conexión evidente entre ellos, o sucede, como en las partes del libro dispuestas en cursivas, que un mismo poema está disperso a lo largo de todo el poemario. Por otro lado, el poema “7 años + de silencio / 1993-2000” utiliza la materialidad para expresar sentido en cuanto utiliza el espacio vacío para marcar la ausencia de voces que se ocupen de poetizar los sucesos históricos recientes de la historia nacional.

1.4 Conclusiones

En este capítulo he analizado las formas a través de las cuales se plantea el malestar del mundo representado en *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo*. A pesar de haber sido publicados en décadas distintas, ambos poemarios se ocupan de mostrar el ambiente cargado de violencia que caracterizó al Perú en las décadas del 80 y el 90. Publicados en 1991 y 2005, con el análisis resulta evidente que hay matices y diferencias entre las preocupaciones de ambos libros vinculadas al tiempo que media entre una y otra publicación: *Zona dark* se ocupa de la

existencia en un mundo social en una profunda crisis de violencia, mientras que *Ya nadie incendia el mundo* trata las dificultades de construir otras memorias en torno a la violencia experimentada en la década previa. Asimismo, estos poemarios no se limitan a visibilizar la violencia subjetiva del conflicto armado, sino que demuestran que hay problemas estructurales que intensifican la violencia política o que crean diferentes formas de violencia objetiva. Los poemarios plantean que la sociedad peruana es violenta no solo por los sucesos del conflicto armado sino por cuestiones sistémicas como la herencia colonial, la imposición del neoliberalismo, las estrategias de represión, el individualismo, la transgresión, la falta de discursos o actitudes disidentes respecto a lo planteado como normal e indiscutible, y la violencia de género. En ambos casos es constante la idea de que las estructuras sociales requieren ser replanteadas desde diferentes perspectivas que enfatizan el pensamiento crítico en torno a la historia y la actualidad del país. Hay que precisar, sin embargo, algunos contrastes en el manejo del tema en ambos textos. Por un lado está el lugar donde localizan el origen del malestar. En *Zona dark*, aquello que genera inconformidad es algo que está naturalizado en todos los ámbitos de la sociedad, y cuyas excepciones se hallan en aquellos que están en los márgenes. En *Ya nadie incendia el mundo* hay un reconocimiento de las fuerzas represivas y autoritarias que surgen desde el poder: el silencio es generacional, pero el miedo que fuerza este silencio es generado por los mecanismos de disciplinamiento y control de la sociedad. Por otro lado, también es importante notar la posición de las voces autoriales respecto a los malestares que retratan. En *Zona dark*, la crítica de la sociedad pone como protagonista a una subjetividad que se considera lúcida y libre de las actitudes que critica. En *Ya nadie incendia el mundo*, la voz poética se reconoce como parte del problema que identifica y pone en práctica una serie de procesos individuales para superar esa situación.

Capítulo 2: Lenguaje y política

En el primer capítulo de este trabajo me preocupé por mostrar cómo es que *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo* representan los mundos sociales en los que son producidos. Los espacios representados en ambos libros son atravesados permanentemente por diferentes tipos de violencia tanto visible como estructural. Los episodios violentos del conflicto armado interno aparecen a lo largo de estos poemarios, y son acompañados de representaciones de discursos y líneas de pensamiento que explican o enfatizan esta violencia: las relaciones violentas de género, la represión autoritaria, el deterioro de los vínculos sociales, la herencia colonial. Sin embargo, si bien ambos poemarios representan la atmósfera de violencia vivida en el Perú en las décadas del 80 y 90 a partir de sus nudos temáticos centrales y el lenguaje empleado para expresarlos, no se limitan únicamente a esta representación. Partiendo de una constatación de los diferentes tipos de violencia que atraviesan la comunidad, los poemas de ambos libros permiten la apertura hacia horizontes y claves para entender otras posibles formas de comunidad frente al contexto adverso y maneras de transformar la sociedad a favor de un bienestar general.

El análisis de estos horizontes y claves será el eje del segundo capítulo de este trabajo. Mi objetivo es estudiar la forma en la que los poemas y el lenguaje empleado en ellos pueden apuntar hacia la producción de textos que inviten al lector a participar de una reflexión crítica y un involucramiento en los cambios que se necesitan en la sociedad. Para ello voy a analizar dos aspectos de los poemas en *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo*. En primer lugar, quiero concentrarme en la concepción que tienen ambos libros acerca de la poesía y del lenguaje poético como medio para provocar una mirada crítica o una incomodidad en el lector que lo

lleve a mirar su propio entorno y pensar en él. En segundo lugar, quiero analizar las formas en las que los poemarios proponen una reorganización de lo social, prestando atención a qué tipo de transformaciones sociales se llevan a cabo o se proponen en los poemarios.

Es importante precisar en este punto que este análisis se trata de una aproximación a las transformaciones sociales propuestas en ambos libros desde las propias claves y dinámicas de la poesía y no como un análisis objetivo que proporcione información directa sobre la historia del país. Ambos poemarios pertenecen a una concepción contemporánea de la poesía que no le atribuye un horizonte pragmático, sino que apunta hacia una apertura de la mirada del lector hacia un posible sentido sobre el cual se podría entender o transformar la sociedad. Como explica Terry Eagleton, en muchos casos “los poemas son acciones, no meros objetos en una página”, y se pueden ver como “una estrategia que pretende lograr algo” (110). Para este autor, “[l]os poemas hacen cosas en nosotros de la misma manera que nos dicen cosas; son acontecimientos sociales a la vez que artefactos verbales” (111). Eagleton vincula esta forma de ver la poesía con la noción moderna de “discurso”, “que se refiere al lenguaje entendido como un hecho social concreto inseparable de su contexto” (112). Lo que voy a analizar en las siguientes páginas es la forma en la que estos poemas producen un discurso que ofrece al lector otro tipo de mirada respecto a las situaciones sociales en las que son producidos a través del tratamiento del lenguaje y la representación de situaciones sociales concretas. En estos textos se lleva a cabo lo planteado por Susana Reisz respecto al texto poético, en el cual “la manipulación de los signos en conformidad con un código estético tiene como meta la constitución de un modelo de mundo menos general y estereotipado que el elaborado por la conciencia colectiva de una comunidad cultural” (*Teoría* 67). En suma, la idea tiene que ver con las formas como estos textos son políticos en el sentido propuesto por Jacques Rancière.

Mientras que en el primer capítulo me ocupé de mostrar cómo es que estos poemas representan un reparto de lo sensible determinado, plagado de malestares sociales sobre los cuales se sostienen la desigualdad, la violencia y la represión, las exploraciones de este capítulo buscarán estudiar cómo es que estos poemas hacen política en cuanto intervienen en este reparto de lo sensible y reconfiguran la configuración de la forma específica de comunidad de la cual emergen.

2.1 Concepción acerca del lenguaje y la poesía

2.1.1 Ruptura e irreverencia en el lenguaje de *Zona dark*

Las representaciones del mundo en *Zona dark* dan cuenta de una sociedad enferma que debe ser transformada. La realidad está marcada por la violencia, por vínculos sociales deteriorados y por una mediocridad generalizada, y el poemario enfatiza, en reiteradas ocasiones, que la raíz de aquello está en la estructuración de la sociedad desde tiempos coloniales¹⁵. En este sentido, la transformación de dicha estructuración involucra un trabajo con el lenguaje con el que se va a hablar sobre ella. Es consecuente, por tanto, que el libro ponga énfasis en una voluntad de ruptura respecto a la tradición cultural y social y a cualquier forma hegemónica de lenguaje. Eso está resumido, por ejemplo, en uno de los epígrafes del poemario, que cita a Miguel Ángel Vidal del grupo de rock subterráneo Voz Propia: “Destruye lo que odias, no digas lo que ellos quieren / escuchar. Esto es muy sencillo”. La idea está enfatizada en el poema “Ars poëtica”:

La poesía debe ser como el amor,
asunto raro de bichos raros de largos dedos

¹⁵ En el primer capítulo de esta tesis planteé la lectura del tema de la herencia colonial como fuente del malestar en el mundo representado en base a los poemas “De nosotros decid”, “Vendetta” y “Criollazo”, que localizan el origen de la violencia estructural del mundo contemporáneo en las disposiciones sociales establecidas en el Perú desde la conquista de América.

sensitivos
 La poesía debe ser como el amor,
 refinada y violenta
 y que haga daño y muerda
 sin llegar a romperse
 ni a romper
 Pero a veces la poesía debe llegar más lejos que el amor
 y más lejos que todo
 Y romper cosas (121)

Si bien muchas artes poéticas suelen ser normativas en cuanto proponen una concepción de cómo entiende el poeta que se debería escribir poesía, es interesante notar que el ideal poético presentado aquí se enfrenta a la idea de proponer dichas normativas. La máxima de “romper cosas” planteada en este poema se puede leer de varias formas. Puede referirse, por un lado, a la necesidad de renovar el lenguaje poético y romper las convenciones con las que se entiende la poesía. Por otro, puede entenderse como un llamado a romper los códigos éticos y morales que rigen a una sociedad. Lo que destacan el epígrafe y el poema citados previamente es que se trata, sobre todo, del disenso frente a cualquier forma naturalizada de discurso y lenguaje con los cuales se entienda y represente el mundo.

Una corriente que comparte este disenso es la del rock subterráneo de los 80 en el Perú, del cual formó parte, por ejemplo, el grupo Voz Propia, mencionado líneas más arriba. Como explica Víctor Vich, en los 80 “[I]os subtes desafiaron todo lo que en ese entonces era tolerado culturalmente no solo por el contenido abyecto de su sonido, sino por la novedad de los materiales utilizados y por el modelo de producción cultural que propiciaron” (Vich 16). Se trataba de una estética y un modo de producción en los que se buscaba el conflicto y la crítica frente a los valores de una sociedad considerada excluyente. Es preciso anotar que no solo el lenguaje de *Zona dark* está en sintonía con la práctica subte, sino también con su modelo de producción. El poemario apareció de manera independiente y sin sello editorial a pesar del financiamiento de Concytec para su publicación, lo cual podría verse como un aprovechamiento

de las posibilidades del sistema para enfrentar al mismo sistema¹⁶. Por otro lado, el hecho de que el poemario no haya sido reeditado ni una vez a pesar de ser uno de los más leídos e influyentes de la poesía peruana de los últimos 30 años es una práctica en sintonía con lo subte en cuanto hay una voluntad de desasociarse de los modelos de producción tradicionales¹⁷. Estas características se vinculan con la idea, explicada por Shane Greene, de que “el punk se posiciona como una crítica a la sociedad de masas generada por el capital global” (30) en cuanto la ausencia de nuevas ediciones es una forma de confrontar la lógica mercantilista de la venta del arte. Greene destaca del punk el hecho de que “busca subvertir de manera discursiva los valores públicos” y “el potencial de subvertir las normas públicas mostrando una vulgar falta de respeto hacia ellas” (30)¹⁸. En muchos casos, el lenguaje empleado en *Zona dark* dialoga con lo punk con el objetivo de crear una poesía que, en diferentes niveles, se opone a las normas tanto de la poesía como de la sociedad.

Si bien el tono punk -caracterizado por elementos como el léxico, la intensidad y la irreverencia de los textos- es constante a lo largo de todo el libro, existen algunos poemas que son emblemáticos de la puesta en práctica de esta estética. Uno de ellos es “O como mierda se llame:”

A veces me gustaría ser una buena muchacha,
 bonachona, campechana, gorda,
 capaz de sentarme bajo el sol en mi piel
 rico en melanina, en calor y en color
 Tomar una gaseosa provinciana cuidando

¹⁶ Si bien lo señalado son ejemplos de *Zona dark* y su relación con los medios de producción subte, una diferencia evidente es que la edición del libro no deja de ser bien cuidada en los términos convencionales.

¹⁷ Otro motivo por el cual no se ha vuelto a reeditar *Zona dark* podría ser la distancia social y geográfica de Montserrat Álvarez con el espacio de producción del libro, ya que ella migró de Perú a Paraguay hace décadas.

¹⁸ Greene se refiere al punk como una forma de rock surgido en Estados Unidos e Inglaterra en la década del 70 y como la cultura originada en torno a esta música. En el caso peruano, la movida punk fue llamada inicialmente “rock subterráneo” (22) e inició en la década del 80 en Lima. Greene se refiere al “punk” como la estética anglosajona globalizada, mientras que se refiere a lo “subte” como la manifestación peruana de este fenómeno.

de no manchar con nada mi ancha falda
 Tener un corazón enorme y puro como el de un
 caballo
 Lavar la ropa de todos con mis ásperas manos
 O, si no,
 ser alguna de aquellas mujercitas
 siempre sentaditas, inclinaditas
 sobre su tejido, y haciendo punto,
 calceta, o como mierda se llame. (174)

Al inicio el poema parece estar elogiando los beneficios de una vida acomodada al orden social. La voz poética manifiesta el deseo de cumplir con el rol tradicionalmente asignado a las mujeres en una sociedad patriarcal, vinculado a valores como la pulcritud, la pasividad y la bondad. Sin embargo, la violencia en el lenguaje irrumpe cuando el poema se detiene en una actividad concreta (“punto, calceta, o como mierda se llame”) y resulta completamente evidente el carácter irónico del texto. En este caso, lo punk aparece en cuanto un lenguaje irreverente desprestigia y parodia una “buena costumbre” aceptada por la comunidad.

Otro ejemplo es el poema “Electroshock”, que inicia preguntando acerca del carácter inédito de su tema: “Yo no computo aún por qué nadie le ha escrito un / poema al electroshock” (45). El lenguaje empleado en la frase ya tiene un tono coloquial o callejero, pero destaca el hecho de que se reconozca que el mismo tema no es “poético” en el sentido tradicional del término: nadie ha escrito sobre el electroshock porque no se concibe como algo digno de ser tratado poéticamente. Tanto el lenguaje como el tema de “Electroshock” aluden a lo subte por su carácter irreverente y violento: un electroshock “es una mierda”, y es comparado a la pérdida de la virginidad de una “hembrague” (45). Por otro lado, la inversión de los valores sociales aparece, por ejemplo, con la conclusión de que el infierno es placentero ya que “tiene que ser bacán moverte / indestructible en todas esas llamas / sorprendentes” (45), pero está sobre todo presente en la lógica central del poema, que plantea que un método de tortura como un

electroshock puede ser placentero. El poema termina complejizando la subjetividad representada hasta este punto:

Ta que en ese momento tienes omnipotencia,
 omnipresencia, todas esas huevadas
 teológicas
 Si dices fiat lux, te apuesto plata a que la luz se
 hace
 Y eso hice yo, pues, Adán, entre otras muchas
 cosas -tú, por ejemplo- (47)

Este final está cargado del lenguaje violento y callejero de la estética subte, pero rápidamente se complejiza con el uso de “fiat lux”, una frase en latín, y la revelación de que la voz poética es Dios y está dirigiéndose a Adán, su creación. A pesar de que esta voz no trata con respeto la “omnipotencia, / omnipresencia, todas esas huevadas / teológicas”, y queda la duda respecto a si el hablante es realmente Dios o es alguien que cree que lo es producto de los delirios del electroshock, el poema combina la sensibilidad subte (el lenguaje violento, la revaloración de cuestiones no aceptadas socialmente) con temas académicos como la teología o la creación de la humanidad. Sobre todo, destaca que el mismo Dios hablante sea irreverente: revalora el infierno y afirma que los poderes divinos y la teología son “huevadas” (47).

La estética subte tiene que ver con la idea de mirar y representar el mundo de formas que no están en sintonía con los valores y costumbres sociales tradicionales. Los grupos musicales vinculados a la movida subte no producían tomando en cuenta los códigos de la música distribuida oficialmente, tanto en términos estéticos como materiales. En las grabaciones los músicos se salen del tiempo y los cantantes gritan, desafinan y a veces no se entiende qué están diciendo. Las mismas grabaciones, siguiendo el espíritu DIY¹⁹ del punk global, son precarias. Es notorio el caso de *Primera dosis*, el primer disco del grupo Narcosis.

¹⁹ El término DIY significa “Do it yourself”, o en español, “hazlo tú mismo”, y se refiere a la práctica de producir de manera independiente.

En palabras de Shane Greene, “[s]e trataba de una cruda combinación de *riffs* de guitarras con mucho *fuzz*, letras contundentes y ritmos de batería con sonido a lata” (43), grabado en un garaje “de una pasada con dos micrófonos” (44), desatendiendo los estándares de calidad de la música distribuida comercialmente.

Queda claro que *Zona dark* y la movida subte comparten el mismo espíritu de irreverencia y desprecio frente a varias facetas de la alta cultura, pero en este punto cabe la pregunta respecto a la manera como estos poemas pueden, o no, trasladar las formas de la música subte hacia su lenguaje más allá del uso de un léxico violento y callejero: dónde están las salidas de tiempo, los gritos, las guitarras distorsionadas, la agresividad, las baterías latosas. En el caso de Montserrat Álvarez, la música y la poesía mantienen una relación estrecha. En una entrevista con Enrique Sánchez Hernani, la poeta cuenta que su interés por escribir poesía empezó en un concierto de rock en Zaragoza, del cual salió pensando en “un ritmo como de una batería” (10) que condujo hacia la escritura de su primer poema. Como explica en la misma entrevista, para ella “la poesía es una especie de ritmo, incluso corporal, y no puedo estar sentada o tirada, sino que es una cosa muy violenta, muy de concierto de rock” (10). Más adelante menciona que lo más radical que encontró en Luis Hernández fue el poema “Abel”, en el que “sí había el ritmo de batería, del bajo, de un buen tema de rock”, y luego añade, sobre su propia obra, que “los poemas que me gustan más me acompañan caminando y los digo en voz alta, cantando” (11).

En este sentido, una primera similitud entre la música subte y los poemas de *Zona dark* se halla en el ritmo de los poemas, pensados para ser cantados y en función de una banda de rock. Un ejemplo de ello es “Esta alegre noche del Apocalipsis”, referido por la propia Montserrat Álvarez en la entrevista citada más arriba como uno de los poemas de “ritmo como

de una batería”. El poema inicia con la afirmación de la voz poética de que ella y otros acompañantes están realizando música: “Cantamos al advenimiento del nuevo mundo. / Nuestra música es triste, como el Apocalipsis, y / grandiosa” (134). Por otro lado, a la agresividad de la música subte, manifestada en lenguaje violento de poemas como “Electroshock”, puede sumarse el uso de mayúsculas en varios de los poemas. Terry Eagleton propone que puede hablarse del “volumen de un poema, en el sentido de cómo de alto o cómo de bajo suena” (144). Los versos escritos completamente en mayúsculas sugieren una enunciación como la relatada por la autora en la entrevista citada previamente: gritando, cantando, como de un concierto de rock. Adicionalmente, es clara la relación entre el tono de los poemas en *Zona dark* y el de la música subte en cuanto el tono en muchos poemas del libro es irreverente y agresivo²⁰.

Sin embargo, es complicado hallar claramente mayores sintonías con la forma DIY de la música subte en los poemas de *Zona dark*. En primer lugar, la música subte -y la música en general- involucra una serie de procesos que no se pueden reproducir en un poemario. La calidad de la grabación puede variar dependiendo de los micrófonos y equipos utilizados para realizarla, pero la fidelidad de la publicación de la poesía es relativamente uniforme más allá de la calidad de los poemas. No se puede hablar de un poema “mal grabado”: lo más parecido sería un libro mal impreso, pero este no es el caso de *Zona dark*. En segundo lugar, como mencioné más arriba, el contenido del poemario dialoga con varias formas y tradiciones de la cultura occidental. La variedad de referencias filosóficas, culturales, literarias y artísticas en *Zona dark* no es frecuente en la música subte. *Primera dosis*, por ejemplo, solo remite a otras formas de música punk: lo más intertextual en este disco es una versión en español del clásico de The Stooges, “I Wanna be Your Dog”. Como en este disco, el lenguaje de la música subte

²⁰ Vale la pena añadir que la portada de *Zona dark*, y también los dibujos que aparecen en el libro y fueron hechos por la autora, también tienen una clásica estética subte.

suele ser literal y directo, en muchas ocasiones repitiendo las mismas líneas varias veces a lo largo de cada canción. Mientras algunos poemas de *Zona dark* son también literales y directos, hasta los poemas más punk están cargados de un léxico amplio, una variedad de recursos retóricos y referencias bíblicas, filosóficas, literarias, etc.

En esa línea, resulta difícil pensar en algún poema de *Zona dark* que pueda ser musicalizado por una banda punk, más allá de los vínculos ya señalados. Sin embargo, quizás el vínculo más cercano sea el de los momentos más experimentales del poemario con las canciones más experimentales del mundo subte. El subte y *Zona dark* tienen como enemigo en común la sensatez y la comodidad burguesa, y ambos comparten un espíritu paródico en torno a ella. El sonido subte, con las guitarras distorsionadas, los gritos y los instrumentos mal grabados, busca una distorsión del sonido que resulte indescifrable para un público acostumbrado a formas menos radicales de cultura. Esto es llevado a un punto crítico, por ejemplo, en algunas canciones del ya mencionado *Primera dosis*: la primera canción, “Intro”, parodia una presentación radial de un grupo musical, celebrado por el locutor por su “destreza” y “amor a la patria”, cambiando todas las menciones del artista locutor por la voz de Wicho García diciendo el nombre de su banda: “[s]eñoras y señores, con ustedes el grupo Narcosis”. Los últimos 30 segundos de “Sucio policía” presentan “cinco segundos de intermedio”, en los que se reproduce, de manera acelerada y cómica, un pedazo de música clásica (por más de cinco segundos). Luego se invita al oyente a “avanzar hacia el final”, se oyen pasos, y alguien pregunta: “¿Y ahora?”. García responde: “¿Ahora? Ahora dale la vuelta al cassette, pues, imbécil”. Los primeros dos minutos de la última canción, “Dextroza”, están compuestos de sonidos experimentales de guitarra y el sonido ininteligible y distorsionado de una voz, que poco a poco empieza a decir “conchatumadre” repetidas veces. Los ejemplos mencionados son

casos en los que cualquier intención comercial de la música es completamente suspendida y se entra en el terreno de la experimentación, la parodia y la confrontación.

Varios elementos de *Zona dark* siguen un proceso similar. De manera similar a *Primera dosis*, el poemario tiene una sección de “5 minutos de intermedio por disposición municipal”²¹. Ciertamente, este intermedio no tiene sentido en un texto impreso y más bien se asocia con un cassette o un concierto musical. Y como en el disco de Narcosis, *Zona dark* tiene elementos en los que se manipulan otras fuentes o se distorsiona ya no el sonido sino el lenguaje con el que se enuncian los poemas. Un ejemplo de esto es “Arrepentíos”, que parodia el discurso religioso, o el uso indiscriminado del “vosotros” en varios de los poemas. Un caso extremo es el primer “Love Story”²²:

*Ojos negros
piel canela
que me llegan-a-de-ses-pe-rar
Me-hinpor-tastú
ytú-ytú
y nadie más que tuuuuuuuuuuu
Ojos negros
piel ca Q.E.P.D.
y D.D.G.
MONTSERRAT ÁLVAREZ
(1969-1989)
SIC TRANSIT
GLORIA MUNDI
“¡Ay pobrecita!”
“En el fondo era buena chica”
“Ké desperdizio”. (49)*

Como sucede con las grabaciones manipuladas en *Primera dosis*, este poema manipula el clásico radial de Los Panchos, “Piel canela”, que sería una suerte de antípoda para el sonido punk y lo que busca representar. La distorsión de este bolero se lleva a cabo a través de una

²¹ Esta también es una referencia intertextual a los diez minutos de intermedio en *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat.

²² Hay dos poemas llamados “Love Story” en *Zona dark*.

parodia a través de los errores ortográficos y la súbita interrupción con el anuncio de que ha muerto la voz autorial. Algo no determinado la hizo morir, pero por la estructura del poema podría suponerse que se trata de la canción que estaba sonando, o una narrativa de amor romántica como la relatada en dicha canción. Lo único concreto es que es evidente el carácter paródico respecto a “Piel canela”. Hacia el final del poema, el uso de cursivas también marca una distinción entre ambos lados de la parodia: la sensatez está, como la canción, dispuesta en cursivas, mientras que un punto de vista más radical del asunto (“Ké desperdizio”) utiliza la “k” en vez de “qu” en “qué”, aludiendo a la práctica llevada a cabo en el Perú tanto por los subtes y los poetas del grupo Kloaka, y escribe “desperdizio” con “z”. En este sentido, “Love story” es un caso en el que el lenguaje poético distorsiona elementos de la cultura comercial para mostrar distancia frente a ella.

El poema “Vino rojo (radionovela muda para mecanógrafas bebedoras de ajeno -si bien es cierto que el ajeno no es rojo, sino... etc.-)” sigue un procedimiento similar al de “Love Story”. Desde el título es evidente el carácter paródico de este texto, con el reconocimiento de que el ajeno no es rojo a pesar de que la radionovela se llama “Vino rojo” y el absurdo de la idea de una “radionovela muda”. La historia de dicha radionovela trata sobre una visión cínica del amor en la que no ocurre prácticamente nada, pero sí son constantes y notorias las interrupciones. Por ejemplo, se indica, en mayúsculas, el inicio de las dos partes de la radionovela, que son únicamente “CAPÍTULO PRIMERO” y “CAPÍTULO FINAL”, y que interrumpen la enunciación de la historia (“Aprenderás CAPÍTULO FINAL a guardar tu secreto” (158)). Las interrupciones también se dan para indicar cuándo empieza a sonar una canción o un comercial (“PLACE COMERCIAL HERE”, en una mezcla de inglés y castellano que acentúa el tono irónico), y el texto es autorreflexivo al respecto cuando la radionovela

reconoce, en un punto, que ha sido interrumpida: “-Todos tenemos / MÚSICA MAESTRO / - Todos tenemos” (158). Todo en este poema apunta hacia el absurdo con el efecto de parodiar el género de la radionovela.

Hay varios poemas de *Zona dark* que repiten un procedimiento en el que, hacia el final, el lenguaje del poema empieza a autodestruirse. Se abandonan los espacios entre las palabras, abunda el uso de mayúsculas, y se vuelve caótico el uso de los signos de puntuación. Este es el caso en poemas como “No existen” o “GG”, que coincidentemente tratan temas filosóficos y científicos y utilizan estos recursos para dismantlar el concepto de saber definitivo asociado a estas disciplinas. Es ilustrativo en este sentido el final de “GG”:

en la perfecta asepsia encontraré mi centro
 en la perfecta insipidez en la precisa-a/niquilación
 En la perfecta asepsia encontraré mi centro
 en la perfecta insipidez en la precisa-a/niquilación
 En la perfecta sepsiam
 perfecta pidez niquilación
 GGG (61)

La progresiva descomposición del lenguaje y la conclusión repitiendo sonidos apunta hacia una parodia del lenguaje científico en cuanto lo reduce a un absurdo ininteligible. Vale la pena detenerse en un ejemplo más. Este es el poema “La más rayada”:

En una ciudad como ésta,
 con una prostituta en cada esquina
 donde el deber le manda estar de pie,
 Una ciudad como una prostituta,
 donde basura y moscas son por definición
 imprescindibles,
 Una ciudad babeada por los lobos
 de miradas voraces que inoculan
 sus inyectadas venas en las venas,
 Es imposible la contaminación:
 cada ojo y palabra y cada tacto
 envilece al objeto de deseo,
 que tiene sólo 2 alternativas:
 Ponerse en manos de toda esa jauría
 -beber como quien vive, vivir como quien bebe
 (la humanidad no deja morir de hambre
 a una mujer hermosa -dijo Miller

(¿o no fue Miller? Cabe
 tal posibilidad a título de hipótesis
 -verificable en la realidad empírica
 (ésta es la base del método científico
 ¡larga vida a la ciencia-)-)-
 O, si no,
 a impulsos de una súbita cólera sacrosanta,
 alzar los brazos en medio de la plaza,
 en plan Savonarola -Girólamo mi hermano
 a través de los siglos- y un poco también como
 Agustín de Hiponia -mi maestro *en el tiempo*-,
 que abandonó la crápula para abrazar la ascesis
 HERMANOS MIS HERMANOS decir EL INFIERNO ESTÁ PRÓXIMO
 NOVEISACASOELFUEGOENELCANDENTEASFALTO
 LASLLAMARADASGRISESELEVARSEENELHUMO
 ELHORRORDELOSCARROSEHIRVIENTEDENTADURA
 Y la diosa LOCURA en cada esquina,
 DEGRADANDO AL ESPÍRITU Y PERDIÉNDOLO en densos
 abismos, y en las letrassinuosasdelascalles
 Todoslosmovimientosdelinstinto
 ETC.
 Revisando, en verdad hay 3 alternativas:
 1) abandonocínico 2) fuormístico 3) 1 y
 Esta última es la más rayada. (31-32)

Como en los otros casos, la distorsión en el lenguaje es gradual: primero se vuelve caótico el uso de los paréntesis, luego se abusan las mayúsculas, y finalmente se abandonan los espacios entre las palabras. En muchos niveles, el poema se vuelve cada vez más caótico y, parafraseando su título, “rayado”.

Los poemas que he comentado más arriba destruyen la noción de una producción acomodada del arte en la que prime, sobre todo, la belleza y el goce estético. La idea del “placer” asociada a una visión tradicional de la poesía queda totalmente suspendida aquí y la experiencia estética da lugar a otro tipo de emociones. El punk, más que para bailar o escuchar sentado, es para gritar y meterse a un pogo: en esa dirección parecen apuntar algunos poemas de *Zona dark*. En ese sentido, hay una lógica en el carácter autodestructivo del lenguaje de estos poemas que se vincula con la estética y la visión del mundo subte. Destruir el lenguaje implica destruir las nociones en torno al saber, la cultura y los valores, reconociendo la necesidad de la

transformación de los paradigmas con los que se entiende el mundo. Hay que aclarar, por supuesto, que esta característica de libro no es algo heredado en su totalidad del mundo subte, sino que tiene una serie de influencias rastreables desde las vanguardias poéticas de inicios del siglo XX.

Hasta este punto he analizado dos dimensiones pertinentes para estudiar el tratamiento del lenguaje en *Zona dark*. Primero traté los vínculos de *Zona dark* con la estética subte, tomando en cuenta el interés (explícito e implícito) de Montserrat Álvarez por dicha movida, música y sus ideales. En segundo lugar, analicé otros rasgos de composición y características del lenguaje que tienen que ver con una visión crítica del mundo: la parodia, la descomposición, las referencias massmediáticas y a la alta cultura, los cortes abruptos, etc. Sin embargo, *Zona dark*, aunque emparentado con la movida y estética subte, no es dependiente de ella. Más bien, se trata de un lenguaje conversacional asociado con lo subte que es enriquecido y complejizado con matices como menciones a autores canónicos, la mitología griega, la literatura francesa del siglo XIX o el lenguaje filosófico. Aunque estos elementos son frecuentemente parodiados, siguiendo la lógica irreverente que caracteriza al libro, la presencia de ellos complejiza la estética del poemario y da cuenta de, por un lado, el vínculo de *Zona dark* con la cultura occidental, y por el otro, otra dimensión de irreverencia en el libro, llegando, por ejemplo, a poner a dialogar al punk, un movimiento que busca oponerse a todo lo establecido culturalmente, con aquello de lo que reniega²³. En ese sentido, un tercer punto de análisis importante para estudiar el aporte de *Zona dark* a la poesía peruana, y que tiene que ver también

²³ Esta no es una novedad: no todo lo subte omite cualquier referencia a la "alta cultura". Lo que busco señalar es la apertura del libro respecto a una estética con la que se puede vincular fácil y evidentemente. Como parte del proyecto del libro de evitar cualquier concepción cerrada de la realidad, se llevan a cabo en él negociaciones entre diferentes registros, como la discutida en este punto.

con el carácter crítico de este lenguaje, es pensar acerca de posibles relaciones y novedades respecto a la tradición literaria que le antecede.

Una aproximación a la particularidad de *Zona dark* se puede abordar contemplando los poemas como conjunto. Más que crear un lenguaje poético inédito, el poemario explora, a lo largo de sus secciones, una variedad de estilos distintos, oponiéndose a la idea de un solo lenguaje que dé unidad al libro. Por un lado, *Zona dark* explora la representación de múltiples voces sociales, recurriendo al uso de un lenguaje polifónico para cumplir con dicho fin²⁴. Por otro, los poemas están usualmente escritos siguiendo el lenguaje coloquial asociado a la poesía conversacional escrita en el Perú desde la década del 60. En esta línea, si bien casi todos los poemas están escritos en verso libre, esta no es una norma definitiva en el libro. El ejemplo más notorio de ello es la sección “Zona dark”, en la cual casi todos los poemas riman y siguen una estructura métrica determinada. Entre ellos, por ejemplo, se encuentra “Hermano lobo”, que es un soneto. Estos poemas, además, están ubicados en espacios no determinados y son más herméticos que los del resto del libro, que se ocupan de experiencias sociales en el Perú con un lenguaje coloquial, y remiten más bien a la poesía de Charles Baudelaire por los temas y el lenguaje empleados en ellos.

El hecho de que el poemario explore una variedad de estilos implica el rechazo hacia cualquier estandarización del discurso. La idea de “romper”, planteada en el ya comentado “Ars Poética”, implica el disenso constante con cualquier concepción del lenguaje o el mundo que pretenda fijar una organización determinada de la realidad. Este carácter irreverente se manifiesta también en la relación que tiene el poemario con la tradición literaria y cultural. En el libro aparece personificado el poeta peruano Luis Hernández, pero también aparecen Ezra

²⁴ El carácter polifónico de *Zona dark* fue explorado en el primer capítulo de este trabajo.

Pound, el Gregorio Samsa de Franz Kafka, Aristóteles, Nietzsche, Marilyn Monroe, personajes contemporáneos, de la mitología griega y romana, del cristianismo, y hay marcados gestos, tanto explícitos (el poema “Spleen”) como implícitos, (el carácter malditista de la voz poética de varios poemas del libro) que refieren a la poesía francesa del siglo XIX. En muchos casos, la relación con los referentes culturales suele ser irreverente: en “Portrait of the artist as a young Pound” se afirma en un principio no conocer a Ezra Pound²⁵ y juega con títulos de James Joyce y Dylan Thomas, mientras que “No existen” hace juegos de palabras con el nombre de Immanuel Kant (“¿KÓMO CONOCES, CAN’T, LO INCOGNOSCIBLE?”) y afirma que “YA SE TERMINÓ LA FILOSOFÍA” (55-56). Asimismo, varios poemas del libro suelen llevar el léxico y los discursos cultos o filosóficos hacia el absurdo y la falta de coherencia (“La más rayada”, “Bigotes bigotes bigotes”, “No existen”, “GG”) o el delirio (“Electroshock”), acentuando la irreverencia en torno a estos lenguajes.

Sin embargo, es importante tener en claro que, si bien en el libro existe una diversidad de registros poéticos, es claramente predominante el registro vinculado con los usos de la poesía conversacional. Esta poesía, en términos generales, tiende a lo comunicativo y tiene una conexión fuerte con lo social. La tradición conversacional empezó en el Perú con la poesía de autores como Rodolfo Hinostroza o Antonio Cisneros, siguió con radicalizaciones en los 70 con el grupo poético Hora Zero, y en los 80 el grupo Kloaka supuso una continuidad respecto a esta radicalización. La poesía conversacional en el Perú ha sido política en cuanto ha propuesto intervenir en las formas en las que se configura la sociedad, apelando a nuevas estrategias, recursos y respondiendo a diferentes contextos conforme la corriente ha

²⁵ Es evidente, al leer el poema, que esta afirmación es falsa: la voz autorial, no necesariamente el personaje del poema, definitivamente conoce a Ezra Pound. Lo que quiero destacar en este punto es la actitud irreverente que se mantiene frente a escritores tan reconocidos y canónicos como el poeta estadounidense.

evolucionado con el paso del tiempo. Publicado en 1991, *Zona dark* supone una continuación de la poesía conversacional en el Perú, teniendo como referente más próximo y directo al grupo Kloaka. Tomando en cuenta lo elaborado previamente respecto al lenguaje del poemario, la innovación en *Zona dark* no tiene que ver tanto con la propuesta de novedades en el lenguaje, sino con la manera en la que una variedad de registros y estilos se reúnen en un mismo libro, poniendo a dialogar a la poesía conversacional con estilos tan disímiles entre sí como la poesía francesa del siglo XIX o el rock subterráneo peruano. El sentido implicado por esta variedad de registros coexistiendo indistintamente sin que haya una clara preferencia por uno sugiere, una vez más, un punto central del lenguaje del libro en cuanto busca anular cualquier tipo de valoración hegemónica de los lenguajes con los cuales puede entenderse y representar el mundo, dando cuenta de la importancia de la apertura hacia otras miradas con las que pueda pensarse y vivir la experiencia social.

2.1.2 La búsqueda de un lenguaje anti-higiénico en *Ya nadie incendia el mundo*

He planteado que el carácter transgresor del lenguaje en *Zona dark* se vincula con el uso de múltiples registros, con una actitud irreverente frente a la tradición literaria y sus modos de representar y entender el mundo, y con el uso de un lenguaje que asocia la poesía conversacional con una variedad de estéticas disímiles como, por ejemplo, el rock subterráneo. El lenguaje en *Ya nadie incendia el mundo*, por otro lado, está empleado en función de una búsqueda que, si bien implica a la generación poética de la voz autorial y a la sociedad peruana en general, tiene como eje y centro a una sola subjetividad, protagonista de todos los poemas del libro. En palabras de Ricardo González-Vigil, el libro es un “vómito tanático en la atmósfera

de un hospital”²⁶. La figura del vómito es clave para entender el lenguaje en este poemario, en el cual operan de manera paralela los temas del padecimiento individual, el padecimiento nacional y el proceso de escritura. El acto de escribir se relaciona con el vómito, el sangrado y, sobre todo, con un viaje a través de la oscuridad personal con el objetivo de materializar el dolor en la escritura. La sección “pabellón 7A / Sacrificio” resume esta idea con un epígrafe de Lisa Gerrard: “Llevar el dolor hasta el punto de iluminación” (36). Esta cita articula un punto que no hay que perder de vista respecto de la figura del vómito. Esta no implica un uso deforme y poco cuidado del lenguaje, sino que tiene que ver con la expulsión de aquello que ha estado guardado por demasiado tiempo dentro del cuerpo. En este sentido, el vómito, como medio para explorar la oscuridad y el dolor de la subjetividad que enuncia, no es solo la expresión del dolor, sino un elemento que permite la construcción de una posibilidad o la iluminación de nuevos caminos. Como se verá más adelante, esta expresión se complementa en los poemas del libro a través de una variedad de recursos textuales.

El acto de escritura en este libro implica atravesar la oscuridad del sujeto y por ende es representado como un proceso tortuoso. El libro pone en escena la búsqueda difícil de un lenguaje poético capaz de representar el padecimiento individual y colectivo. El poema “Lima / Año cero”, que abre el conjunto, representa el proceso de un lenguaje en formación y articula las ideas expuestas en el párrafo anterior. Este es el poema:

voy porfiando tercamente garabateando una escritura que no sana el cuerpo explota
 revienta en miles de pedacitos de odio ¿los quieres? recoge uno tras otro con cuidado
 para que no te hieran y luego a la basura sin lágrimas

cargada de esterilidad avanzo incluso más allá de cualquier escritura me adentro en mi
 propia sombra intuyo un vientre más cálido y me acomodo ingreso en él como en un
 paraíso de locura día y noche me alimento de su profunda oscuridad lo hago defecar a
 mi antojo expulsar el tiempo toda su sucia poesía en una arcada luego ha de beberse el
 día y la noche tragarse el mundo hasta el hartazgo para recomenzar

²⁶ En la contratapa de la reedición del libro por la editorial Paracaídas.

nadie te dijo aquí serás feliz en este paraíso del hartazgo en esta profunda oscuridad que pateas hasta hacerla sangrar y luego bailas alrededor de ese líquido negruzco y maloliente y lo bebes y chapoteas sobre él con la alegría de una bestia

alguien llama del otro lado y tú eres menos que una nada un pedazo de carne hambrienta que vaga sobre aguas placenteras mares de coral sobre tu pecho deforme

en siete meses incubada en mi propio excremento la risa me obliga a patear con más fuerza panza que se desenrosca y conduce al silencio a la ceguera de la luz el llanto me impide ver la sangre pegoteada sobre los vellos estoy enferma enferma enferma y sucia y hambrienta mi sexo es el vacío la nada me encierro en mi propio graznido tengo miedo de mi desnudez y tirito como una condenada

escribo

escribes y recuerdas tu propio anochecer el crepúsculo de tu cuerpo dando vueltas y ahora limpia tirada sobre una camilla idéntica a la siguiente y a la siguiente marcada para siempre con un número inexacto tu cuerpo es copia de otro cuerpo una escritura amarga que se bota a un tacho de basura

sin lágrimas --he dicho

una voz canturrea y derrama hermoso líquido blancuzco sobre mis labios moja todo mi esqueleto la sucia piel de una recién nacida succiono por el pecho sano vomito y defeco sobre mí cierro los ojos y no escribo nada y me duermo sobre el pezón amoratado de mi madre

tu paraíso oh tu hermoso paraíso se ha perdido (13-15)

La idea de la exploración poética como vinculada al vómito aparece en el poema, en primer lugar, por la mención recurrente de un léxico vinculado a las excreciones del cuerpo: “defecar”, “expulsar”, “arcada”, “excremento”, “derrama”, “vomito”, “defeco”. La noción se acentúa tomando en cuenta los aspectos formales más evidentes del poema. Por un lado, la falta de signos de puntuación hace que sea difícil separar las unidades de significado que se enuncian en él. Como en una excreción involuntaria del cuerpo, las palabras salen de manera caótica y el resultado es muchas veces ambiguo. En el primer párrafo, por ejemplo, el fragmento “voy porfiando tercamente garabateando una escritura que no sana el cuerpo explota revienta en miles de pedacitos” se puede entender de varias maneras. Es válido plantear que se está hablando de “una escritura que no sana el cuerpo” y que la escritura es la que “explota revienta

en miles de pedacitos”, pero también se sostiene una lectura en la que “la escritura no sana” y es “el cuerpo” quien “explota revienta en miles de pedacitos”. La ausencia de signos de puntuación tiene que ver también con el desafío de los límites de la expresión: el poema (y el resto del libro) está relacionado a una exploración de registros del lenguaje que no estén sujetos a reglas o métodos de coerción. La ambigüedad en la sintaxis producida por esta falta de límites permite que se obtenga una multiplicidad de significados e interpretaciones en torno a lo que se está diciendo, y escapa de los códigos reguladores que fijan significados y no permiten las múltiples interpretaciones acerca de un mismo objeto.

Si bien la manera en la que está dispuesto el poema complica la formulación de una interpretación inequívoca y definitiva²⁷, es evidente que el poema es la puesta en escena de una tensión. A veces la voz poética enuncia en primera persona, y en otras aparece otra voz en segunda persona que se dirige a la protagonista. En algunos momentos del poema, ambas voces parecen pertenecer a una misma persona, lo cual implica desdoblamientos en planos distintos del mismo sujeto hablante²⁸. Una de las preocupaciones centrales es en torno a la escritura, llevada a cabo inicialmente “porfiando tercamente garabateando”. En esta primera instancia, la escritura “no sana el cuerpo”. Ello requiere adentrarse “incluso más allá de cualquier escritura” y entrar en la “propia sombra”. La protagonista ingresa en un vientre, comparado a un paraíso, que alimenta a la voz poética de una “profunda oscuridad” y expulsa una “sucia poesía en una arcada”, aludiendo a la estructura formal del poema en cuestión. Si bien este espacio está marcado por símbolos a primera vista negativos como la sombra o la oscuridad, es el lugar donde puede lograrse la escritura. Por otro lado, la salida de este espacio en el quinto párrafo

²⁷ La imposibilidad de una interpretación de ese tipo está presente en virtualmente cualquier poema, pero lo que estoy tratando de ilustrar es que, por los recursos analizados, este poema se presta especialmente a la ambigüedad y la lleva más lejos de lo habitual.

²⁸ A partir de esto puede identificarse una resonancia de “Zona” de Apollinaire en este poema.

“conduce al silencio a la ceguera de la luz”, y también al “llanto” y al “miedo”. Paradójicamente, el mundo exterior resulta más aterrador que la oscuridad en la que se habitaba previamente y donde la voz poética lograba expresarse “a [su] antojo”. La paz en este nuevo espacio se sugiere en el sexto párrafo cuando se suspende momentáneamente el ritmo caótico de la escritura-excreción ya que se detiene el flujo y se enuncia una sola palabra: “escribo”. Esta modulación infiere que escribir es la medida empleada por la voz poética frente al miedo de haber salido del refugio en el que se hallaba. Sin embargo, como antes del ingreso a la oscuridad, la escritura “se bota a un tacho de basura”, y, finalmente, la voz poética resuelve no hablar: “cierro los ojos y no escribo nada”.

Este poema, entonces, es una puesta en escena de una lucha con el lenguaje: se escribe, se garabatea, se está en tensión con lo que se está queriendo decir. Y, sobre todo, se apuesta por algo distinto: no se busca la perfección ni la armonía en la poesía, sino que se busca un lenguaje caracterizado por la mancha, la oscuridad, un lenguaje capaz de “atravesar el dolor” sin repetir los registros que han ignorado previamente este dolor. Se trata de lograr una poesía que surja del reconocimiento de la oscuridad y que sane el cuerpo a través de, paradójicamente, lo anti-higiénico. Siguiendo la lectura de que el poemario maneja paralelamente el eje individual, nacional y metapoético²⁹, la esterilidad mencionada en el segundo párrafo no solo se refiere a la enfermedad que aqueja al cuerpo de la voz poética a lo largo de todo el libro, sino también al silencio generacional respecto al conflicto armado interno y a la imposibilidad de la voz poética por generar un lenguaje que le permita representar y analizar los malestares que la aquejan y las posibilidades de imaginar un horizonte distinto al propuesto por los discursos oficiales. Como sucede en todo el libro, existe una ambivalencia en el poema: parece estar

²⁹ Este tema fue explorado en el primer capítulo de este trabajo.

“discrepancia deliberada entre la forma y el contenido” (86). Como explica este autor, “[p]ercibir el ‘qué’ en términos del ‘cómo’ no significa necesariamente verlos como una unidad armoniosa” (85), sino que la confrontación entre forma y contenido es una forma de generar más efectos y sentidos en la poesía. En palabras de Eagleton, se trata de un “uso de la forma poética que parece separarse del contenido para así realizar un comentario implícito sobre este” (94). El contenido del poema se refiere a una forma insuficiente del lenguaje, mientras que la forma resulta ciertamente suficiente para expresar el contenido deseado. En este caso, el reniego hacia el lenguaje en el contenido del poema produce una forma que desmiente este mismo contenido. Es la insatisfacción con el lenguaje lo que produce un lenguaje que satisface las necesidades de la voz poética.

Después de expresar el malestar en torno al lenguaje intervienen otros personajes en el poema y rechazan el intento por enunciar de parte de la voz poética. En el primer capítulo he comentado cómo estas figuras que rechazan a la voz poética son diversas formas de autoridad, o, en términos de Rancière, representantes de la policía que busca evitar el disenso respecto a un reparto de lo sensible determinado. Es preciso volver a señalar en este punto que es constante en el poemario el conflicto entre la voz poética y la “policía de los sueños” que aparece repetidas veces a lo largo del libro: en este sentido, se trata de una instancia más en la que las figuras de la policía se enfrentan a los “sueños” de la voz poética de replantear los términos mediante los cuales se estructura la sociedad y, especialmente, a los intentos por formular un lenguaje que ponga en práctica este proceso. En este caso, un lenguaje esperado por la policía es aquel que no trae a consideración preguntas que alteren las narrativas sobre las cuales se sostiene el orden social. En los poemas en los que aparece la “policía de los sueños” se repite la misma acción: la policía ingresa, las multitudes se dispersan y la voz poética termina “sola / solita” (37). En el

capítulo anterior, he comentado cómo es que uno de los malestares sociales descritos es la incapacidad de llorar a los muertos del conflicto armado interno, como en el poema “7 años + de silencio / 1993-2000”. La frase se repite en el último poema en el que aparece esta “policía de los sueños”, sugiriendo que es aquella la que impide el llanto. La orden de “no llorar” aparece también en el ya comentado “Lima / Año cero”, en el que una voz que se dirige a la voz poética le repite cada vez que desecha su escritura: “sin lágrimas” (13), “sin lágrimas --he dicho” (14). Si la policía espera la ausencia del “llanto” en la poesía, que implica atravesar un proceso de memoria y reflexionar sobre el conflicto armado y la vida en sociedad fuera de una narrativa impuesta por un Estado que fue partícipe de la violencia y continúa reprimiendo, el acto de hacer política en este contexto involucra atravesar la oscuridad, retratar la violencia y hacer preguntas que desafíen la configuración social.

“1980-1984 a secas” continúa empleando otra vez el uso de la prosa visto antes en “Lima / Año cero”:

mírate en un espejo no eres tú la que habla la que habla se esconde bajo tus calzones y balbucea estira la mano y se escabulle frente a una máquina de escribir flexible siempre dispuesta a la corrección desprecia la borra su estúpida poesía la necia higiene de sus palabras todas ellas solo conducen a un gran desbarrancadero sobre el que mi hermana y yo nos deslizamos día & noche sin importar el presente sabiendo que el futuro no existe (27)

En esta sección aparece otra voz, otra vez en un juego de desdoblamientos, que se dirige a la voz poética y critica sus formas de expresarse. Estas no corresponden con su verdadera identidad ni sus deseos, y eso está asociado a que es una escritura “dispuesta a la corrección” y que insiste en “la necia higiene de sus palabras”. Más adelante, el poema “Días de 1992” profundiza la idea de un lenguaje estéril en cuanto higiénico cuando habla acerca de “estos días en que la poesía yace moribunda / despedazada / oculta en el rincón más higiénico de nuestro cuerpo” (32). La tensión está entre producir una escritura higiénica y lo opuesto a ello, que sería

una escritura que se enfrente a la oscuridad de lo individual, lo nacional y el lenguaje. Una escritura higiénica es aquella que no propone un disenso respecto al reparto de lo sensible, sino que está regida por las domesticaciones análogas a los disciplinamientos e higienizaciones corporales. Sin duda, esto alude a los discursos de higienización del siglo XIX y las dinámicas de la biopolítica que organizan y regulan los funcionamientos del cuerpo. Los procesos de la construcción de la nación en el Perú opusieron lo “sucio”, lo “indígena”, al horizonte occidental de “limpieza”. Aquello que no encaja es limpiado, o eliminado, de los discursos sobre los cuales se construye la nación y se propone la sociedad. Las tensiones en torno a la escritura higiénica en este poemario van en esa línea: concretamente, una de las luchas en este libro tiene que ver con producir un lenguaje capaz de representar aquella oscuridad ausente en el silencio generacional de la poesía peruana de los 90 y cuya ausencia fue consecuencia de políticas sociales realizadas por grupos hegemónicos y autoritarios, representados por figuras como las de los médicos, como parte de la construcción de discursos oficiales sobre la historia y la configuración de cierta forma de vida en sociedad.

Es importante preguntarse, en este punto, si es que hay en el libro muestras de los usos higiénicos del lenguaje que se buscan eliminar para dar paso a una nueva forma de escribir poesía. Una posibilidad podría ser la primera sección del libro, que tiene poemas que manifiestan, de varias formas, la tensión con el lenguaje que se está llevando a cabo, y también poemas que remiten a un espacio menos oscuro y más familiar. En este segundo grupo de poemas es que la voz poética revela un mayor grado de vulnerabilidad en el lenguaje: “MADRE MADRE MADRE / MADRE MADRE MADRE / es el único sonido que puedo pronunciar” (19), o “papi / ¿a qué hora comenzó todo? / ¿en qué momento? / ¿qué día?” (29). Sin embargo, esta vulnerabilidad no implica tanto un uso domesticado del lenguaje, sino que forma parte de

la línea temporal por la que atraviesa la voz poética. Desde un inicio, el poemario da la impresión de haber desterrado el uso higiénico del lenguaje, aunque el grado de vulnerabilidad y miedo en el tono de los poemas pueda tener mayor o menor intensidad en algunos poemas. El lenguaje empleado puede ser más infantil cuando se describen las escenas de la niñez, pero es consistente con el resto del proyecto en cuanto estas secciones son exploraciones de la historia personal.

Un referente importante en la estética, el lenguaje y los procesos de *Ya nadie incendia el mundo* que es útil para entender el concepto de higiene en este poemario es *Noches de adrenalina*, el primer poemario de Carmen Ollé, publicado en 1981³⁰. En él, el lenguaje poético es un medio para abordar temas que exceden a las representaciones y expectativas hegemónicas sociales de la mujer, sea retratando la crudeza del cuerpo o la exploración de la sexualidad. Para ello, el poemario utiliza figuras familiares a las de *Ya nadie incendia el mundo*: se dice que “la retención de las ideas corresponde a los flujos / reprimidos” (45), anticipando la lógica de silencio y la enfermedad que funciona en el poemario de Victoria Guerrero; o se afirma que “mi vientre es esa imagen de lo estéril” (45), coincidiendo en la mención de una de las enfermedades centrales en *Ya nadie incendia el mundo*. Un verso de Carmen Ollé afirma que

³⁰ Como explica Carlos Villacorta, lo innovador en *Noches de adrenalina* es que “sea una mujer la que inscriba sobre la ciudad la marca personal de su deseo” (156). Este autor plantea que “Ollé establece la metrópolis como el espacio clave donde es posible buscar la identidad del sujeto, femenino” (156). En la contraportada del poemario, la autora afirma que el objetivo de su poesía es “llegar a mirar[se] y abolir complejos y vergüenzas, en la creencia permanente en el valor de las mujeres”. Lo que estas citas indican es que uno de los ejes del poemario es la mirada de un cuerpo fracturado, que no encaja con los modelos sociales y los rechaza, y que es incapaz de conocerse a sí mismo, y por ello tiene como uno de sus ejes centrales la abolición de complejos vinculados al cuerpo femenino en una ciudad patriarcal que tiene expectativas represivas sobre las mujeres. Es por ello que varios poemas tienen la sexualidad como tema central, y la búsqueda en ellos está marcada por un lenguaje explícito, refiriéndose crudamente al cuerpo. El primer poema, por ejemplo, combina las expectativas de la ciudad que observa (“He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va / midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada / por el vaivén de su culo transparente” (9)) con la realidad no visible del cuerpo (“Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del / primer parto” [9]). En este sentido, el poemario es crítico de un lenguaje que cumpla con aquellas expectativas, sosteniendo que “[e]l que más se lava es el que más apesta” (10).

“es necesario el dolor para alcanzar placer” (44), lo cual se asocia directamente con los procesos de *Ya nadie incendia el mundo* e incluso es casi otra versión del ya mencionado epígrafe de Lisa Gerrard en el poemario de Guerrero. Y, en ambos, es constante la presencia de figuras autoritarias que limitan los deseos o las experiencias vitales de las protagonistas: en *Noches de adrenalina* está el verso “después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza” (46), usado como epígrafe en *Ya nadie incendia el mundo*, y un poema describe una situación en la que “en el sueño soy perseguida por mis privaciones / secretas / en el subte por los flics”³¹ (51). Aquí hay una relación directa con *Ya nadie incendia el mundo* y los cuatro poemas en cursivas que aparecen a lo largo del libro, que relatan el enfrentamiento de la voz poética con la “policía de los sueños”. Por la presencia explícita de Carmen Ollé en *Ya nadie incendia el mundo* en el epígrafe ya mencionado y por los vínculos entre el lenguaje y los temas de ambos poemarios se puede afirmar con seguridad que *Noches de adrenalina* es un referente y una influencia fundamental en el poemario de Victoria Guerrero. La novedad en este último tendría que ver con el contexto de producción del libro y la lectura crítica desarrollada al respecto, que vincula el tema de los enfrentamientos y la des-higienización del lenguaje con la exploración de la memoria histórica en el Perú y la rebelión frente a las estructuras de control establecidas en la sociedad hacia el final del siglo XX.

Existen ciertos elementos estructurales de *Ya nadie incendia el mundo* en los que vale la pena detenerse para explorar las formas cómo se lleva a cabo el proceso de des-higienización del lenguaje. El primer poema de la primera sección del libro, “Hospital del empleado / 1971”, empieza con un llamado de la voz poética a su madre, buscando protección frente a la represión simbolizada sobre todo por las figuras de los médicos que intervienen y rechazan a la recién

³¹ “Flics” es una jerga francesa que significa “policías”. En Perú, un equivalente sería la palabra “tombo”.

nacida. El poema también relata escenas del pasado familiar: el padre comprando mandarinas o la abuela dándole una humita a la protagonista del poema, y más adelante en la sección aparecen recuerdos como la fotografía del abuelo y la casa de la niñez. La seguridad de la vida pasiva que ofrece la protección familiar se contrasta con las figuras represivas y la violencia que se observa pero sobre la cual no se actúa: “las imágenes de los cadáveres descompuestos pasan gélidas ante nuestras narices” (30), o, en un verso que remite a “la muerte / es un adorno más para la vida” de *Zona dark*, pero sin la carga irónica de la muerte-adorno, se habla de “los muertos que nos visitan detrás de cualquier muro” (31). Dicha observación pasiva de la violencia en el exterior empieza, en el poemario, hacia el final de la primera sección. Entre “Hospital del empleado / 1971” y “1980 - 1984 a secas” hay una página en blanco, un epígrafe de Carmen Ollé, y otra página en blanco, dando la impresión de que existe un intermedio entre la primera y segunda parte de la primera sección del poemario. Esta segunda parte tiene, dispuesta en otra tipografía y en la parte inferior de la página, los versos “[l]as imágenes de los cadáveres descompuestos pasan flotando ante / nuestras narices gélidas como carne muerta desde el nacimiento”, la frase con la que se construye “7 años de silencio / 1985 - 1991”, generando la impresión de que esta es una afirmación que recorre todo lo expresado en esta parte del libro. Así, se construye una tensión entre la pasividad del sujeto hablante, las imágenes de la violencia y el grado de represión, que conduce hacia el silencio absoluto en la página en blanco de “7 años + de silencio / 1993 - 2000” y el lamento de que “*nadie lloró*” (34). El énfasis en la violencia social en la segunda parte de la sección se ve reflejado en el título, “NACIMIENTO Y CAÍDA”, aludiendo a que los poemas previos al intermedio son los que corresponden al nacimiento y los segundos a la caída.

Es importante en ese sentido que el ya comentado “Días de 1992”, penúltimo poema de la primera sección del poemario, lamente que la poesía esté “moribunda” y “despedazada / oculta en el rincón más higiénico de nuestro cuerpo” (32), y que la sección presentada inmediatamente después, “pabellón 7A / Sacrificio”, emplee un lenguaje que refiere explícitamente la violencia, cumpliendo la intención planteada en “Días de 1992” y los otros poemas de la primera sección en torno a la exploración de la oscuridad y el abandono de la pasividad. Muchos de los poemas de la segunda sección ocurren en cuartos de hospitales, y en ellos se habla de disecciones, cuerpos golpeados, sangre que chorrea, intervenciones quirúrgicas, partes del cuerpo en proceso de putrefacción, heridas abiertas, personas heridas en las calles, cuerpos mutilados. En este sentido, los poemas de esta segunda sección marcan un tránsito hacia aquel lenguaje que se buscaba en la primera sección y el poema introductorio. En muchos de ellos se relatan las operaciones por las que pasa la voz poética, lo cual puede ser leído en relación con el enfrentamiento frente a la enfermedad. Como ocurrió con la escritura, esta parte de la exploración implica, a través de los procesos médicos, enfrentarse con aquello que está dentro del cuerpo. Es por ello que simultáneamente a que se llevan a cabo los tortuosos procedimientos médicos, la voz empieza a volverse más afirmativa respecto a la escritura y el mundo: si en la primera sección se afirmaba que “las imágenes de los cadáveres descompuestos pasan gélidas ante nuestras narices” (30) y que “*nadie lloró*” (34), denotando pasividad, en estos poemas se opta por un lenguaje más activo respecto al mundo. Si en el poema inicial del libro la luz cegaba a la voz poética y traía consigo en silencio, en el primer poema de la segunda sección ella cuestiona esta dinámica: “pero para qué tanta luz si solo hay llantos / mejor es perderse en la oscuridad / garabatear una escritura nocturna / balbucear unas primeras palabras dulces / sobre los cuerpos muertos” (39). Mientras que en el poema inicial lo escrito por la voz

poética terminaba en la basura, ahora se busca salir de las dinámicas que conducen a ello: “la poesía escupe por todos lados su necia pestilencia / y no queda nada sino tirarla a un tacho de basura / o coger la maldita mano blanca y torcerle el cuello” (51).

El proceso tiene una aparente resolución hacia el final, ya que, como explica Luis Chueca, “[l]os últimos poemas del libro ofrecen nuevas imágenes de la terca y frágil resistencia de la poeta-protagonista” (“Poesía” 81). En el poema “Contradanza”, por ejemplo, el lenguaje abandona el miedo de momentos previos del poemario y se vuelve más afirmativo y confrontacional: “conjuro a la muerte este día con una danza de gloria y porvenir / le escupo a la enfermedad la maldigo” (55), y luego “no seré más tu servil lacaya / -le grito fuerte para que se espante” (55). La muerte es comparada a una “mosca / que todas las noches canturrea” (55) sobre la cabeza de la voz poética: más adelante, ella reconoce que es “[su] áspero silencio” lo que “la deja vivir” (56). Vencer a la muerte implica romper el silencio con violencia a través de actos como gritar o maldecir, llevados a cabo en el poema. “Contradanza” termina con versos que apoyan esta idea en cuanto la supervivencia de la estirpe “salvaje”, ajena a los mecanismos de represión, depende de actos que afirman la vida tales como bailar, reír o escribir, y de la recuperación del espacio público:

mis hermanos abren una cajetilla de cigarros
 el humo que sale de sus labios me recuerda la neblina
 de los acantilados
 y en el frío de la noche esa imagen me conmueve
 y escribo:
 la estirpe salvaje permanece
 y baila
 y baila
 y baila
 y llora
 y ríe
 y ríe
 y ríe (56-57)

El poema “Poética de la alegría”, ubicado inmediatamente después de “Contradanza”, continúa empleando un lenguaje similar: “feliz avanzo desnuda a través del polvo de la ciudad” (58). La voz poética bebe en nombre de los muertos y recorre la ciudad con el “cuerpo hundido en aguardiente” para luego preguntarse: “¿no es acaso el perfil del escritor maldito?” (58). El consumo de alcohol y el malditismo son temas que abordaré con más detalle en el análisis de los poemas de *Zona dark*, pero es importante notar que este poema pone en práctica una lógica similar a la del libro de Montserrat Álvarez en cuanto el alcohol y el carácter malditista son medios para observar la sociedad con una mirada distinta. Sobre todo quiero destacar el tono afirmativo del lenguaje en este poema: la voz poética avanza “desnuda” (58), libre de los lastres que condicionaban su existencia previamente, manifiesta dominio del lenguaje que emplea (“ahora que encontré una aguja para pinchar el texto / pic pic / hacerlo trizas” (59)) y logra intervenir en el reparto de lo sensible criticando las formas como se ha configurado la historia nacional: “hoy estás en el Queirolo sola frente a un vaso de cerveza / y evocas a todos esos héroes y sus penurias de folletín / ¿ellos hacen nuestra historia? / y ellas?” (60).

Ya nadie incendia el mundo es una puesta en escena de la lucha de la voz poética con el lenguaje. Los poemas expresan el deseo de abandonar la higiene del lenguaje, que no permite pensar acerca de la realidad nacional fuera de las narrativas impuestas desde el autoritarismo, y atravesar la oscuridad, tanto de la voz individual como de la comunidad en su totalidad, para intervenir en “la configuración de una forma específica de comunidad” (Rancière, *Política* 15). En la medida en que el lenguaje se trabaja desde la oscuridad y lo sucio, el poemario va logrando lo que generacional y nacionalmente no se podía desde el silencio y el vaciamiento simbólico. Este uso del lenguaje se enfrenta a las ataduras y biopolíticas que provocaban la esterilidad que

padece la voz poética, y el tratamiento del lenguaje utilizado en este enfrentamiento permite la apertura hacia nuevas formas de intervenir en el mundo y relacionarse con él.

2.2 Poesía y política

2.2.1 Las luchas por la memoria en *Ya nadie incendia el mundo*

En un primer nivel, el lenguaje de *Ya nadie incendia el mundo* es comparado a la expulsión del vómito de un cuerpo enfermo. El cuerpo de la voz poética, que es a la vez el cuerpo de toda una generación poética y de toda una nación, atraviesa un estado de putrefacción que solo puede ser resuelto a través de la expulsión de aquello que ha estado guardado dentro durante un periodo prolongado de tiempo. Esto conlleva al uso de un lenguaje violento que trabaja desde coordenadas en donde la belleza y lo biensonante no son preocupaciones sino aspectos rechazados, y que se opone al concepto de higiene en cuanto busca manchar los discursos oficiales (sobre el ser individual, la nación y la poesía) con un registro y unos temas que desarman la armonía de las narrativas sociales en cuanto a la historia. En ese sentido, una de las preocupaciones sociales principales del libro tiene que ver con los discursos en torno a la memoria en el Perú.

Entre otras cosas, *Ya nadie incendia el mundo* tiene que ver con romper el silencio y asumir a través de la poesía la tarea de enfrentarse al pasado oscuro de la historia nacional. En esta línea es pertinente lo planteado por Elizabeth Jelin, citando a Paul Ricoeur, en torno al sentido que se le puede dar a un evento del pasado:

El pasado ya pasó, es algo determinado, no puede ser cambiado. El futuro, por el contrario, es abierto, incierto, indeterminado. Lo que puede cambiar es el *sentido* de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia el futuro. Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales

que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. (71)

Jelin ubica esta explicación en el contexto de las tensiones sociales vinculadas a la elaboración de la memoria. En este caso, el suceso histórico que concierne a *Ya nadie incendia el mundo* es, sobre todo, el conflicto armado interno. Como explica Jelin, “[p]or lo general, los relatos de las dictaduras dan a los militares un papel ‘salvador’ frente a la amenaza” (74). En el caso peruano, esto alude a la narrativa de fujimorato como agente activo y salvador de la sociedad frente al peligro que significaban Sendero Luminoso y el MRTA durante la época de violencia política. Como mostré en el capítulo anterior, la construcción de esta narrativa estuvo acompañada del silenciamiento de voces opositoras al gobierno mediante el “terruqueo” y la práctica autoritaria. En torno a esto, Jelin se refiere, con un término que remite y se asocia con el concepto de “policía” de Rancière, a las estrategias para controlar las narrativas vinculadas a la memoria:

Si el Estado es fuerte, y el “policiamiento” incluye controlar las ideas y la libertad de expresión en el espacio público, las narrativas alternativas se refugian en el mundo de las ‘memorias privadas’, a veces silenciadas aun en el ámbito de la intimidad (por vergüenza o debilidad), o se integran en prácticas de resistencia más o menos clandestinas (Scott 1992). (73)

En esta línea se puede pensar en una dimensión de *Ya nadie incendia el mundo*: la recuperación de la voz surge como uno de los detonadores del proyecto poético del libro en un periodo en el que se trabaja una memoria que intenta desmontar las herencias de silencio y represión dictatorial. Sin embargo, tomando en cuenta lo señalado anteriormente, es importante precisar que el acercamiento propuesto en torno a la memoria no tiene que ver solo con la violencia relacionada al conflicto armado, la represión y la dictadura, sino también con aquella vinculada a las relaciones de género, los mecanismos de domesticación de la sociedad neoliberal, y las tensiones con la escritura.

La preocupación por el tema de la memoria vinculado al conflicto armado es explorada también por Victoria Guerrero en *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*, novela que, si bien publicada después de *Ya nadie incendia el mundo*, es útil para entender la visión de esta autora en relación a este tema. La historia cuenta, en la década del 90, de Nadja, una mujer que ha “aprendido a callar” y reflexiona sobre cómo “las palabras se convierten en una enfermedad cuando las mantienes dentro de ti” (*Un golpe 7*). Al igual que la voz poética de *Ya nadie incendia el mundo*, Nadja es una mujer cuyo silencio degenera en una enfermedad. El proceso de superación de dicha enfermedad se pone en marcha con el arresto de su amigo H y la reflexión de que por ello “él se había educado en una prisión desde apenas cumplidos los 18 años. ¿Le estaría permitido, alguna vez, tirar los dados?” (*Un golpe 75*). La represión conduce al silenciamiento definitivo de su amigo y la falta absoluta de opciones, y por ello Nadja resuelve tomar acción: “Decidí, entonces, hablar” (*Un golpe 75*).

Es evidente que *Ya nadie incendia el mundo* y *Un golpe de dados* exploran la recuperación de la narrativa sobre la historia nacional y el conflicto armado desde la experiencia de un sujeto envuelto en dinámicas colectivas e individuales que provocaron su silencio y frente a las que intenta la recuperación de la palabra. Uno de los objetivos centrales detrás de ello es la reactivación de los discursos y acciones que permitan, parafraseando el título del libro, volver a incendiar el mundo. La construcción de la narrativa sobre el conflicto armado interno por parte del discurso oficial condujo, en los 90, al silencio y a la criminalización de cualquier perspectiva disidente, conduciendo a la sociedad hacia un estado de pasividad y falta de acción política, entendiendo esta en el sentido tradicional y en el de Rancière³². Es sintomático de ello que en el libro sean frecuentes los conflictos: la voz poética se enfrenta a la autoridad (los

³² Me refiero a la intervención en el reparto de lo sensible. Esta teorización fue explorada en el primer capítulo de este trabajo.

doctores, la policía de los sueños), al lenguaje, a la historia planteada por el discurso oficial, a sí misma. En esta línea, de nuevo es preciso aclarar que estos procesos no se limitan únicamente a la historia pública nacional, sino que también tienen que ver con la historia personal y las diferentes dinámicas de disciplinamiento y control de la sociedad neoliberal globalizada contemporánea, articuladas en este libro³³.

El primer poema de la sección “Pabellón 7A / Sacrificio”, llamado “Habitación 2001-2002-2003”, expresa con claridad la idea de la necesidad de adentrarse en la oscuridad para cumplir los objetivos que se propone el libro:

pero para qué tanta luz si solo hay llantos
 mejor es perderse en la oscuridad
 garabatear una escritura nocturna
 balbucear unas primeras palabras dulces
 sobre los cuerpos muertos (39)

En un contexto marcado por el trauma de la violencia reciente, en el que “solo hay llantos”, lo fundamental es “perderse en la oscuridad”. La imagen de la voz poética balbuceando “unas primeras palabras dulces / sobre los cuerpos muertos” se relaciona directamente con la superación del silencio respecto a la violencia política y da cuenta de uno de los objetivos centrales del libro: enfrentarse a la oscuridad de la historia reciente. La única forma de renovar el sentido del pasado es, justamente, observándolo y hablando sobre él, aunque esa operación implique la exploración de ideas, sentimientos y lenguajes en los que predomine el dolor, la oscuridad y la muerte.

Un poema central que ilustra la lógica de la reescritura del pasado es “7 años de silencio / 1985 - 1991”. En él, la misma frase, “las imágenes de los cadáveres descompuestos pasan gélidas ante nuestras narices como carne muerta desde el nacimiento” (30) es dispuesta de

³³ Traté la articulación de los mecanismos de las sociedades disciplinarias y las sociedades de control en el primer capítulo de este trabajo.

cuatro formas distintas. En un caso se reformula como una pregunta, en otros se añade la palabra “flotando”, mientras que en otros se experimenta con los tipos de letras, usando cursivas, mayúsculas, o deletreando la palabra “g-é-l-i-d-as”. A veces se altera el orden de las palabras, por lo que, a veces la frase puede hablar de “imágenes gélidas *de los cadáveres descompuestos*” o de “nuestras narices gélidas”, dependiendo de la ubicación que tenga la palabra “gélidas” en la estrofa. El contenido del poema alude evidentemente a un contexto de violencia en el que los cadáveres pasan frente a la sociedad que observa. Tomando en cuenta los diferentes niveles con los que funciona el poemario, podría tratarse de gente que observa pasar cadáveres en un hospital, o de la sociedad peruana en su totalidad observando las muertes ocurridas durante el conflicto armado interno. En todo caso, la reescritura de la frase en cuatro estrofas distintas sugiere la idea de una apertura: la posibilidad, y necesidad, de reescribir la historia de los fallecidos de diferentes maneras, de producir nuevos sentidos en torno a la violencia, en contraposición con la pasividad de solo ver los cuerpos pasar. El poema da la impresión de que la frase no puede plantearse de una forma cerrada y definitiva: ninguna de las cuatro disposiciones es lo suficientemente convincente para existir por sí sola. El gesto, finalmente, es el de negar la posibilidad de una única representación de los hechos: este poema aboga por la construcción de múltiples narrativas o sentidos en torno al pasado, oponiéndose a la idea totalitaria de una sola narrativa definitiva e incuestionable.

Hasta este punto queda claro que uno de los ejes centrales de *Ya nadie incendia el mundo* es el enfrentamiento. He analizado la tensión y el conflicto que existen con el lenguaje, con la experiencia personal, con el patriarcado y con las narrativas hegemónicas sobre la historia del Perú. Como dice Ina Salazar al citar otro texto de Victoria Guerrero, la poesía de esta poeta es “un arte de la incomplicencia” (35) en cuanto busca demostrar el malestar del

mundo representado y consecuentemente, parafraseando el título del poemario analizado en este trabajo, incendiarlo y transformarlo. En términos de Rancière, el poemario busca hacer política para transformar un reparto de lo sensible en el cual está prohibido el disenso y desatendidas las demandas de algunos miembros de la sociedad. Para ello, es crucial el trabajo con la memoria. La configuración de la sociedad se sostiene, usando la terminología de Tzvetan Todorov, sobre un uso “literal” de la memoria, “donde las víctimas y los crímenes son vistos como únicos e irrepetibles” y en los cuales “la experiencia es intransitiva, no conduce más allá de sí misma” (Jelin 65). A ello se opone lo propuesto en el poemario, un uso “ejemplar” de la memoria “donde la memoria de un hecho pasado es vista como una instancia de una categoría más general o como un modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes” (65). El uso de fechas a lo largo del poemario busca incidir en la relación con el tiempo específico en el que sucedieron los hechos para intervenir en la concepción de la historia y facilitar la apertura hacia preguntas que le den sentido a ese pasado en función de un futuro distinto.

2.2.2 Procesos de transformación social en *Zona dark*

Como ocurre en *Ya nadie incendia el mundo*, uno de los ejes centrales de *Zona dark* es el conflicto con un orden social percibido de manera negativa por la voz poética. En el primer capítulo de esta tesis he analizado cuáles son los males principales que detecta la voz poética del mundo que le rodea, y más arriba en este capítulo he analizado las formas como la intervención en este mundo implica una actitud irreverente e inconforme respecto al lenguaje con el cual se representa y se explora el mundo y la poesía. En esta sección voy a analizar los procesos de transformación social e individual que se muestran en los poemas de *Zona dark*.

En la primera parte del análisis sobre *Zona dark* en este capítulo comenté que el poema “Ars poëtica” podía leerse pensándolo como un llamado a romper los códigos del lenguaje, aspecto que analicé más arriba, pero también los códigos éticos y morales que rigen a una sociedad. En “Ars poëtica” se afirma que “[l]a poesía debe ser como el amor, / refinada y violenta / y que haga daño y mierda”, y que en algunos casos, debe incluso llegar a “romper cosas”. De acuerdo a este poema, el amor hacia el mundo que rodea a las voces poéticas puede impulsar hacia la destrucción de condiciones sociales que atentan contra la vida y la integridad de las personas.

Es interesante en este sentido que el poema inmediatamente posterior a “Ars poëtica” se llame “Poema”. Si el arte poética está planteando los ideales de la voz poética respecto a lo que debería lograr un poema, el título genérico de “Poema” podría leerse fácilmente como una puesta en práctica de esta propuesta. Este es el poema:

Tenía tanto hambre como tres campesinos
 en la víspera de
 la fiesta de la papa
 Y comí con una velocidad malsana, sintiéndome los
 ojos enormes como platos
 y retrocediendo de pronto a un miedo arcaico, a
 un pasado salvaje
 en el que era preciso devorar en secreto la presa,
 antes de que
 otros depredadores olfatearan su sangre
 Con el corazón todavía acelerado, bebí tres largos
 tragos
 de pisco, en busca de paz
 Y enseguida, con la ayuda de otros tantos
 cigarrillos,
 pude recuperar
 un cierto nivel de civilización
 Entonces comprendí que el calor del cuerpo es el
 calor del alma
 que el hambre del cuerpo es el hambre del alma
 y que cuando a un hombre se le priva del pan, no
 se le priva solamente del pan (125-126)

Pasar hambre le resta humanidad al protagonista del poema, que come con una “velocidad malsana” y retrocede “de pronto a un miedo arcaico”. Estas condiciones llevan a la voz poética a un estado carente de “civilización”, en el que los otros miembros de la sociedad, llamados “otros depredadores” en este poema, son rivales que quieren robarle la comida. Esta condición deshumanizada es lo que produce el hambre: los últimos versos del poema explican que “cuando a un hombre se le priva del pan / no se le priva solamente del pan”, sino también de su “alma”, su “civilización” o su humanidad.

A primera vista, no queda claro qué es aquello que “Poema” busca, en términos de “Ars poética”, “romper”. Es, más bien, una reflexión sobre cómo es que las necesidades materiales pueden conducir hacia la deshumanización del sujeto y una serie de desconfianzas y antagonismos sociales. La exposición de esta dinámica puede entenderse de una forma muy básica: lo que soluciona los problemas generados por el hambre es, sencillamente, comer. Este planteamiento, por supuesto, no rompe nada más allá de manifestar que es necesario luchar contra las estructuras sociales que conducen hacia que las personas pasen hambre. Sin embargo, el poema incluye otro elemento que resulta importante para la re-humanización de la voz poética: “bebí tres largos / tragos / de pisco, en busca de paz / Y en seguida, con la ayuda de otros tantos / cigarrillos / pude recuperar / un cierto nivel de civilización”. A pesar de que el consumo de alcohol y cigarrillos se asocia, por sentido común, a embriagarse y perder la razón y está más cerca de la des-humanización, en este caso ocurre lo contrario. Esta inversión en la valoración del alcohol y el cigarrillo es un elemento de ruptura en cuanto reivindica las opciones que dan estas sustancias respecto a la forma cómo se vive la experiencia social. Por un lado, el consumo de alcohol puede ser un catalizador para obtener nuevas formas de ver el mundo en cuanto desestabiliza la racionalidad y permite mirar la realidad de otra manera. Como ocurre

con varios otros casos en el libro, aquí es posible plantear un vínculo con la poesía francesa del siglo XIX en cuanto el consumo de alcohol y cigarrillos alude a Rimbaud y su noción de la necesidad del desarreglo de los sentidos para volverse vidente. Por otro, el mismo puede asociarse a actividades sociales que fortalecen los vínculos entre los individuos de maneras más festivas y menos frías y distantes. En esta línea, es importante notar que esta es una posible propuesta de una noción de comunidad en *Zona dark* compuesta por sujetos que comparten, en el consumo de alcohol y la festividad, algunos lazos básicos³⁴. Ciertamente, en “Poema” el alcohol es un medio para alcanzar la lucidez o “cierto nivel de civilización” y que contribuye a anular la percepción del semejante como un rival.

El tema del alcohol como vía para acceder a otras formas de comprender la realidad está presente en varios poemas de *Zona dark*. En “Los relojes se han roto”, citado en el capítulo anterior, la cerveza aparece como algo que acompaña a la voz poética durante el padecimiento ocasionado por los tiempos terribles. “Bala perdida” es otro poema en el que se expresa una lógica similar:

Sin una dirección determinada
 bajo del microbús en movimiento
 pateo la vereda
 echo a andar sacudiéndome los huesos
 pasándome la mano por las crines
 Soy más veloz y más individual que todas estas
 gentes indistintas
 más alta es mi estatura y más densa mi sangre
 Avanzo incontenible por las calles
 sorteando los cadáveres que me cierran el paso
 Los piropos que escucho me hacen estallar
 en francas carcajadas (si supieran
 con quién se están metiendo,
 Temblarían) ¡Peligro!
 Soy una fuerza de la naturaleza
 Soy un virus que se extiende velozmente

³⁴ Esta idea de comunidad está presente, por ejemplo, en “Nosotros los hedonistas”, cuyo mismo título ya asume la configuración de una comunidad alternativa a la oficial en torno al hedonismo, la festividad, la libertad.

por la urbe de las letrinas públicas
 Soy un monstruo de neuronas eléctricas
 en la noche de luces innumerables
 Soy el testimonio de un fracaso enorme
 Llevo en mis venas más alcohol que sangre
 Soy un Algo que viaja fatalmente
 rumbo a un destino incógnito y prohibido
 y sin control ni objeto aprieto el paso,
 sabiéndome una bala perdida que ya nunca
 se podrá detener. (79-80)

Si bien el consumo de alcohol no es el tema central de este poema, la voz poética afirma que lleva “más alcohol que sangre” en las venas. El alcohol en este caso se vuelve un elemento más que caracteriza a la protagonista, que se compara con una bala perdida en cuanto se mueve con mucha fuerza y velocidad hacia un punto indeterminado. La voz poética se presenta como distinta y distante respecto al mundo que la rodea, reconociendo males que aparecen en otros poemas, como la violencia hacia las mujeres en la forma de los piropos que oye en la calle, o el hecho de llamar a las otras personas “cadáveres”, refiriéndose tanto a los cadáveres de la violencia política como al carácter frío y mediocre que reconoce en la sociedad. Retomando los tópicos del malditismo francés, la voz poética busca distanciarse lo más posible de esta sociedad adoptando la forma de una bala perdida.

En este punto es importante precisar una aparente contradicción en el tratamiento del tema en “Poema” y “Bala perdida”. Si en “Poema” el consumo de alcohol permitía abandonar un estado des-humanizado y “recuperar un cierto nivel de civilización”, en “Bala perdida” el estado alterado de la voz poética la aleja del resto de la sociedad y pareciera ocurrir el proceso contrario que en “Poema”. En este punto podría plantearse que la sociedad en “Bala perdida” es la que está des-humanizada, lo cual se sostendría sobre las descripciones y apreciaciones de las personas con las que se encuentra la voz poética en su trayecto. En todo caso, lo que persiste en ambos poemas es la idea de acceder a estados alterados de conciencia para encontrar una alternativa. Ambos poemas recurren al consumo de alcohol como forma de reorganizar la

propia subjetividad y consecuentemente la vida en sociedad. De manera similar a los procedimientos del lenguaje en este libro que analicé más arriba, *Zona dark* parece estar buscando alternativas a cualquier forma de ser o pensamiento automatizado y estancado que conduzca a una sociedad violenta, fría y poco vital.

Para ilustrar este punto vale la pena detenerse en versos de “Bala perdida” en los que la voz poética describe su tránsito por la ciudad: “echo a andar sacudiéndome los huesos / pasándome la mano por las crines”, asociándose con un caballo que recorre la ciudad. Un posible referente para esta imagen es la “Balada para un caballo” de Jorge Pimentel en cuanto ambos poemas construyen la imagen del caballo en torno a la fuerza y la libertad. Sin embargo, mientras que en el poema de Pimentel el caballo sale de la ciudad y va hacia el campo y tiene la visión utópica de una comunidad libre, en “Bala perdida” el tránsito es un ejercicio de rebeldía dentro de una ciudad en la que no hay un horizonte de transformación colectiva. Más bien, como sucede en los poemas de *Zona dark* analizados en esta sección, la comunidad que se construye involucra solo a aquellos que se oponen a cualquier forma de comunidad establecida. El poema “Nosotros los hedonistas”, por ejemplo, retoma la imagen del caballo: “[s]omos por esencia caballos no domésticos / de fuertes muslos y crines encendidas, / animales nacidos para la velocidad / ajenos al pasado y ajenos al presente” (184). El “nosotros” de esta comunidad, en este sentido, es una fuerza libre y rebelde, “perfectas bestias, animales ajenos / a toda ley, cultura o civilización” (183): una subcultura que existe dentro de los márgenes de la ciudad pero que busca un nuevo tipo de pacto social basado en otros códigos.

La forma a través de la cual los poemas de *Zona dark* buscan lograr esta nueva forma de pacto social se asocia, de nuevo, a la visión del mundo subte de la década del 80 en el Perú. Como explica Shane Greene, el punk busca “subvertir de manera discursiva los valores

públicos” (30), y en él existe “el potencial de subvertir las normas públicas mostrando una vulgar falta de respeto hacia ellas” (30). El punk también “apunta a un horizonte anárquico inclusivo y a una libertad estética primigenia, a una vida más allá de los límites aunque esté forzado a vivir dentro de ellos” (22), lo cual explica el carácter disidente de la voz en “Bala perdida” en relación a los valores de la sociedad en la que vive. En relación a ello, hablar de no tener rumbo ni control y estar en un estado alterado de conciencia remite a lo que Greene llama “[e]l conocido metadiscurso del punk, morir para ser resucitado” (39).

Esta lógica se vuelve a tratar en el poema “Ícaro”:

Hombres prudentes que reiréis de mi locura: yo soy
 Ícaro,
 el poeta, el loco, el suicida. Prudentes hombres
 que,
 aun compadeciéndose,
 alabaréis la justicia de mi castigo: sabes que más
 allá
 de los montes colosales que duermen
 su sueño de titanes; más allá de los mares
 procelosos que intentan
 alzarse a las alturas; más lejos que las nubes
 y todas las estrellas, se encuentra el infinito
 como una luz celeste sin formas ni confines.
 Y jamás lo veréis, hombres prudentes.
 Más allá del fuego llameante de los astros, se
 encuentra la belleza,
 tan inefable como
 la música del vuelo de una bandada de aves.
 Pero vosotros jamás la veréis.
 Más lejos que los sueños de los más visionarios
 está la libertad.
 Mis labios moribundos se llevarán su nombre.
 Pero vosotros
 no veréis nada. (85-86)

Como ha sucedido en varios otros poemas analizados hasta este punto, la voz poética establece una distinción entre ella y el mundo que la rodea. Los personajes de estos poemas están asociados a la locura, al andar sin rumbo y a los estados alterados de conciencia, mientras que las personas que observa son prudentes, “cadáveres”, o incapaces de formar vínculos

sociales positivos. Este poema retoma la imagen del hombre prudente que apareció, por ejemplo, en “Vidas ejemplares” o “Vegetación miraflores”, analizados en el primer capítulo de esta tesis, y la contrapone con la clásica historia griega de Ícaro. El mito de Ícaro suele asociarse con una moraleja a favor de la prudencia: de haber sido más prudente, las alas de Ícaro no se hubieran quemado y no hubiera muerto. Sin embargo, este poema invierte esa moraleja: la prudencia que pretende enseñar el mito es lo que produce sociedades hacia las cuales la voz poética siente desaprobación. La vida “sin poesía” y vacía de “Vegetación miraflores” y “Vidas ejemplares” es tal por la prudencia: en “Ícaro”, aquello que no se obtiene en una vida prudente sí se consigue en la lógica subterránea de la autoinmolación. La falta de prudencia trae consigo el acceso a “el infinito”, “la belleza” y “la libertad”. De nuevo, el poema reivindica el gesto de des-automatizar la vida pasiva y sin sobresaltos de la realidad en la que existe, y opta por métodos heterodoxos para alcanzar otro tipo de iluminación respecto a la vida. El mismo procedimiento ocurre, por ejemplo, en “Monólogo de Luis Hernández cuando iba caminando hacia el tren que lo arrolló”, en el que, tras repetir cinco veces que está “hastiado”, sobre todo de “la medida / de las fronteras de la prudencia y de los / límites” (92), el poeta peruano se arroja frente a un tren tras afirmar que es “el poeta, el hombre a quien los dioses / han condenado a la insatisfacción / a morirse de vida y no de muerte” (92). De nuevo, la poesía se asocia a la insatisfacción, a alejarse de las normas de vida que resultan limitantes. Morir, en este contexto, es algo más cercano a la vida que las vidas prudentes despreciadas a lo largo del poemario.

En los poemas analizados previamente está el gesto constante de desplazarse fuera del pacto social para intervenir en él con una lógica no admitida en las costumbres de la comunidad: los personajes de los poemas se emborrachan, deambulan sin rumbo, o se dirigen hacia la

muerte. De esta forma no solo se establece una distancia respecto a una sociedad que se desaprueba, sino que se busca intervenir en ella: los personajes, finalmente, abandonan el espacio en un sentido figurado mas no literal. De una manera en muchos casos abstracta y metafórica, los protagonistas de estos poemas buscan desprenderse de toda marca aprobada por la sociedad para intentar vivir bajo sus propios términos.

El poema “Diariamente...”, sin embargo, es un caso en el que este gesto se pone en práctica en un contexto más concreto y que se vincula más estrechamente con los problemas sociales contemporáneas:

Diariamente expío mi culpa de existir
limpiando pisos hasta extinguir mi vida
Diariamente pago con dolor los placeres
y el dolor con dolor
Aquí nadie me mira -por desprecio los más,
los menos por vergüenza-
Sé que tengo derecho a existir sin dar cuentas
a nadie, tanto como los perros
que corren sobre el bien cuidado pasto
que no debo pisar (como si los señores de esta casa
y todos los señores fueran dueños del pasto,
como si para ellos y sólo para ellos
amaneciera el sol, diera la tierra frutos)
Sé que también por mí las flores se hacen carne
y mi sed es tan grande como la de cualquiera
Sé que también por mí sale el sol cada día
y su calor me alumbra tanto como a los otros
Me ordenó la señora esta mañana sírvenos la
comida
Yo nada respondí sólo quedé mirándola en silencio
Y pude oler su miedo
Me ordenó la señora sírvenos la comida después
come la tuya
Me ordenó vive muévete come respira duerme
Yo nada respondí pero empecé a quitarme el
uniforme
Adiviné mi voz en mi garganta alta y potente
como jamás la tuve
-yo, que nunca he reído fuertemente
Y no tuve vergüenza de mi cuerpo desnudo
Salí a la calle sin llevarme nada, abandonando
todo como un lastre

Ya no obedeceré órdenes de nadie (132-133)

Como en “Poema”, la protagonista de este poema vive una vida en condiciones que le restan dignidad. Luis Chueca comenta que este poema trata sobre “la cotidiana vejación de las empleadas del hogar [...], sometidas a una biopolítica bastante común en las casas de las clases medias y altas de la ciudad, que les arrebatan toda posibilidad de decidir sobre sus propias vidas” (“Nación” 131). Así, este poema articula dos ejes centrales del malestar en la sociedad peruana contemporánea según *Zona dark*, que son las conductas de las clases burguesas y la herencia colonial, ya que el trabajo de empleada doméstica en Perú es fuertemente racializado. El vínculo se fortalece considerando, como señala Chueca, que este poema pertenece a la sección “Lo que no se dijo”, en la que están el ya comentado “Poema” pero también “Vendetta” y el poema que le da el título a la sección, que se refieren explícitamente a la herencia colonial. En este sentido, resulta claro que en estos poemas se entiende que la situación subalterna de las empleadas domésticas es producto de estructuras sociales que anteceden a la consolidación del Perú como una república. En palabras de Chueca, los poemas de esta sección son “manifestaciones del reclamo y de la pugna por una necesaria modificación de las situaciones de injusticia y humillación iniciadas en la fundación del Perú con la Conquista española” (“Nación” 131).

En “Diariamente...” la protagonista expía su “culpa de existir” y está destinada a limpiar pisos hasta morir. En su vida predomina el dolor en cuanto paga “con dolor los placeres / y el dolor con el dolor”. Nadie la mira, y cuando pasa, es para recibir órdenes o ser controlada: “la señora” le ordena cómo vivir, morir, comer, respirar y dormir. Sin embargo, el poema sigue la ética explorada en poemas anteriores en cuanto busca desprenderse de esta estructura y dirigirse hacia algo nuevo. Reconoce que tiene “derecho a existir”, que por ella también “sale el sol cada día”, y que merece dignidad y agencia en su vida sin que exista este tipo de violencia

estructural. Así, como en “Ícaro”, “Bala perdida”, o varios otros poemas del libro, hay una muerte simbólica en cuanto hay una renuncia a todo aquello que la vincula al orden establecido: abandona su trabajo, su ropa, su trabajo y, finalmente, su silencio, y sale liberada a la calle. El poema termina afirmando: “Salí a la calle sin llevarme nada, abandonando / todo como un lastre // Ya no obedeceré ordenes de nadie”. Hay una destrucción de la estructura, un desprendimiento y un abandono de lo que existe y la rodea, que conduce hacia una nueva forma de vida en sociedad en la que se anula la explotación y se recupera la dignidad.

Si el origen de la desigualdad experimentada en “Diariamente...” está en las estructuras sociales producto de la herencia colonial, que persiste hasta la fecha de elaboración de *Zona dark*, es importante considerar el poema “Vendetta”, también perteneciente a la sección “Lo que no se dijo”. De nuevo, en este poema se relata una instancia en la que se puede revertir el orden sobre el cual se sostiene el abuso y la desigualdad:

Hace un culo de años que nos deben una, no
 tanto quizá Pizarro
 -del que puede que tengamos, a fin de cuentas,
 algo,
 quizá la furia pronta del que está acostumbrado
 a desenvainar la espada por un quítame estas pajas-
 cuanto el curita Valverde, bicho inmundo
 que suponemos gordo, ptolemeico y rijoso
 Un día todos juntos mataremos a Pizarro
 Y, en cuanto al curita, pasaremos de largo sin
 mirarlo,
 cubriendo su sotana con escupitajos
 de coca y desprecio a nuestro paso. (127)

“Vendetta” promete un futuro en el que, finalmente, se derrotará a Pizarro y Valverde, protagonistas de la captura de Atahualpa en 1532. El poema inicia constatando que “[h]ace un culo de años que nos deben una”, suponiendo una lejanía temporal respecto a la conquista, y, paradójicamente, promete matar a Pizarro y escupirle encima a Valverde. Evidentemente, no se trata de una muerte literal, sino metafórica: se busca vencer a aquello que Pizarro y Valverde

representan. En ese sentido, se trata de derrotar “la continuidad de la lógica colonial en el Perú actual” (Chueca, “Nación” 129) y las estructuras sociales establecidas desde la conquista y que conducen a la violencia objetiva descrita en “Diariamente...”.

Si bien no se puede hablar de personajes considerados plenamente virtuosos por la voz autorial de *Zona dark*, sí existen una serie de virtudes que se reconocen a lo largo de los poemas. La voz poética recurre a los márgenes del mundo social para encontrar alternativas a un núcleo hegemónico que encuentra pasivo y sobre el cual se sostienen notorias desigualdades sociales exacerbadas por un momento de crisis profundas en el país. En ese sentido, varios de los poemas en *Zona dark* suelen retratar triunfos: sobre un mundo que no comprende al sujeto (“Bala perdida”, “Ícaro”), sobre situaciones de abuso estructural producto de la herencia colonial, (“Diariamente...”, “Vendetta”), o sobre la tradición artística, filosófica y cultural (“Portrait of the artist as a young Pound”, “No existen”). Si bien estos triunfos son logrados por una variedad de personajes disímiles, algo que une a todos ellos es la actitud irreverente e inconformista de la voz poética, permanentemente insatisfecha con el mundo que la rodea.

Sin embargo, no puede perderse de vista que las voces que aparecen aquí son justamente eso: personajes. Como explica con claridad Chueca, “estos personajes son, en realidad, ‘hablados’ desde la voz autorial del poemario, como se observa a partir de las semejantes características en la configuración ideológica de todos ellos y en su uso del lenguaje (directo, narrativo, oralizante, tajante, irónico, sardónico)” (“Nación” 131). Las dinámicas puestas en práctica en los poemas de *Zona dark* no son extraídas de la realidad ni son posibles en ella: parecen ser, sobre todo, proyecciones de la voz autorial sobre diferentes situaciones sociales, presentando salidas para ellas que no trascienden la ficción, la imaginación o la duración del poema. Son, además, momentos que retratan un triunfo efímero, que en muchos casos conduce

hacia la muerte o una más enfática marginación social, y en otros se limitan únicamente a lo individual y no permiten articular ningún tipo de horizonte de transformación que involucre a toda la sociedad³⁵.

Es por ello que la crítica coincide en que *Zona dark* es un poemario que “no ofrece -con relación a la violencia política y a sus vínculos con la fracturada historia nacional- salidas, caminos ni recomendaciones” (Chueca, “Nación” 133), o en el cual la unidad se encuentra en “una atmósfera de violencia y desaliento, en una sensación de derrota ya absoluta inmovilidad: nada progresa, nada muestra una esperanza de sosiego o solución” (López 221). Más que buscar construir nuevos vínculos sociales u optar por la organización política, las salidas en *Zona dark* son intensas, explosivas y efímeras, apuntando hacia una inmolación rápida como medida para alejarse de una sociedad fuertemente criticada. Esta lógica se resume con claridad en los poemas “Contra los movimientos” y “En esta alegre noche del apocalipsis”. En “Contra los movimientos”, la voz poética afirma estar en contra del “Movimiento Comunista”, el “Movimiento Feminista”, el “Movimiento Obrero”, y sostiene que no le interesan “los movimientos de ninguna clase” (131). Más bien, le importa “la materia inerte / que nos espera como una lápida al final del futuro” (131): el camino elegido es el de la muerte. En “Esta alegre noche del apocalipsis”, la voz poética “canta al advenimiento del nuevo mundo” y afirma que

³⁵ Algunos poemas, como “Nosotros los hedonistas” o “Esta alegre noche del apocalipsis”, sí suponen una transformación social colectiva pero limitada a grupos que se ubican en el margen de la comunidad. Por otro lado, “Diariamente...”, como ya comenté, es un caso más concreto de una posible transformación social, que, si bien concierne a una sola persona cambiando su vida, podría ser un texto cuya experiencia de lectura permita la mirada de un horizonte distinto para personas que se identifiquen con la protagonista del poema. Sin embargo, retomando lo planteado anteriormente, el poemario pone énfasis en que el verdadero cambio no puede realizarse con actos aislados como este, sino con una transformación estructural más amplia. En todo caso, los poemas vinculados a esta temática podrían impulsar dicha transformación si es que se forma una comunidad de lectores en torno a ellos que participen activamente en política. Hay que aclarar, sin embargo, que esta es una reflexión que tiene que ver con una posible experiencia de lectura del libro, pero no es algo claro ni mucho menos explícito en él.

ella y sus semejantes traen “notas musicales jamás antes oídas”, mientras “se derrumba la vieja civilización / entre los fuegos artificiales” (134). Se anuncia el fin de una civilización que se desprecia, pero no se promete nada nuevo: “no traemos con nosotros viejos códigos éticos / no traemos con nosotros ideales ni esperanzas”, sino que más bien, se anuncia el “fin del mundo” (134).

Sin embargo, la postura y el lenguaje de *Zona dark* frente a los problemas sociales sí pueden ser fuente de horizontes de sentido dentro de una comunidad deteriorada. En los poemas más afirmativos, la voz poética reivindica su singularidad y esto puede ser estímulo de otras salidas individuales. *Zona dark* está enlazado con la movida subte peruana en cuanto busca crear una comunidad de diferentes en un contexto en el que lo colectivo fracasa. Si bien muchos poemas tienen, en la línea malditista, a un solo personaje que critica al mundo que le rodea, el mismo acto de enunciación de estas voces puede ser un estímulo para otras salidas individuales. Y en otros casos sí se propone una comunidad de sujetos marginales que no encajan con los códigos oficiales de la sociedad. Mientras que la poesía más política de los 70 buscaba involucrar a toda la sociedad en su transformación, como es el caso del expansivo movimiento Hora Zero, *Zona dark* abandona la noción de una transformación universal y más bien se convierte en un punto de encuentro para disidencias y marginalidades dentro de la comunidad.

2.2.3 Perspectivas sobre la noción de comunidad

En un texto que repasa las nociones de “comunidad” propuestas por Roberto Esposito, Jean-Luc Nancy y Giorgio Agamben, las autoras Ángeles Pérez y María Luisa Bacarlett exploran las paradojas asociadas al concepto y oponen lo que llaman la “crisis de la comunidad” a la “comunidad de crisis”. La crisis de la comunidad surge de la tensión en el límite entre lo

propio y lo común, y puede conducir a una forma de comunidad “excluyente, pues siempre habrá una élite que, sustrayéndose al resto, tenga la facultad de administrar y dirigir su viabilidad y pertenencia” (328). Frente a ello la “comunidad de la crisis” es una alternativa que entiende el estado constitutivo de la vida en común en torno al “hecho que de que solo puede existir si no se fosiliza en una identidad, en una propiedad o en una pertenencia permanentes” (328). Se trata de una forma de comunidad de “carácter aporético y no resuelto”, “una comunidad realizable en la medida en que no se puede realizar” (329). Frente a la lógica del soberano, que define quiénes son parte de la comunidad o quiénes no, “quién es el amigo y quién el enemigo, qué merece vivir y qué merece morir” (329), las autoras proponen, con Agamben, la idea de “una comunidad que podría soslayar la lógica soberana, una que no supondría exclusión, ni escisión, pero tampoco propiedad y pertenencia” (330). El requisito para formar parte de la comunidad, en este contexto, sería “*ser tal cual*” (330). Se trataría, entonces, de una comunidad en constante devenir, que no se consolida, no reproduce el gesto soberano de crear “la escisión entre el adentro y el afuera, entre el amigo y el enemigo, entre lo propio y lo impropio” (330), sino que se transforma constantemente de acuerdo a la forma de ser de los individuos que la comprenden.

La idea de una comunidad en constante devenir y sin requisitos de pertenencia está, en cierta medida, presente en *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo*. Las comunidades representadas en los poemarios son notoriamente excluyentes a través de diferentes requisitos para pertenecer a la comunidad. En el caso de *Zona dark*, el sujeto deseado por la comunidad es aquel que sigue las reglas, que consume, que no cuestiona el lugar que las estructuras excluyentes de la comunidad han puesto en él. En el caso de *Ya nadie incendia el mundo*, el sujeto deseado por la comunidad es el que no cuestiona, que no hace preguntas, y que recibe y

aprende los discursos sobre la historia sin pretender reescribirla. Pérez y Bacarlett explican que “el orden es sobre todo el efecto de una transposición del interior al exterior” (323), de lo que se desprende la idea de que las ideas de comunidad excluyentes son aquellas que territorializan el espacio público con el mundo interior de grupos hegemónicos y, como se ve en algunos poemas de *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo*, en muchos casos incluso los espacios privados de otras personas. Es por ello que muchas de las grandes victorias en estos libros implican la reterritorialización de espacios colonizados por estructuras de control: la protagonista sin rumbo en “Bala perdida”, la empleada doméstica en “Diariamente...”, o la protagonista de *Ya nadie incendia el mundo* en los últimos tres poemas del libro, situados en las calles de la ciudad, fuera de los hospitales disciplinarios.

Respecto a ello, hay un contraste entre ambos libros que vale la pena explorar. Como comenté, las emancipaciones en *Zona dark* son, en su mayoría, individuales. Esto no anula la idea de comunidad expuesta líneas más arriba, sino que está de acuerdo con la idea de una vida en sociedad en la que los sujetos pueden existir siendo quienes ellos mismos son y sin ser manipulados por los diseños sociales. En ese sentido, se trata de sujetos que reclaman su propia soberanía, en el sentido de Bataille, en cuanto están dedicados al gasto, a la pérdida, “se oponen al orden de la producción de bienes” (Mattoni 191), e incluso, literal y figuradamente, realizan “el acto soberano de entregarse a la muerte” (197). En *Ya nadie incendia el mundo*, el proceso es similar en cuanto la protagonista busca encontrar un lugar en la comunidad fuera de los mecanismos de disciplinamiento y control que definen la configuración de la sociedad, pero es más marcado el tema interpersonal en cuanto el proceso individual por el que atraviesa la protagonista también involucra a todo un grupo de poetas excluidos de la participación de la escritura de la historia. Es importante, en este sentido, el acto de fumar cigarrillos con sus

hermanos en un parque hacia el final de “Contradanza”, que termina siendo un momento que propicia una escritura afirmativa y que reafirma la persistencia de sujetos marginados en la comunidad. El acto de escritura del final de este poema, citado en las páginas anteriores de este capítulo, es uno de los momentos que afirman con más intensidad la vida, la supervivencia y la felicidad en este libro, y es importante señalar que se trata de una de las pocas escenas en las que la protagonista está formando parte de un grupo humano en el cual se siente familiar.

2.3 Conclusiones

Zona dark y *Ya nadie incendia el mundo* recurren a un lenguaje en el que el conflicto y la violencia son un tema central. *Zona dark* se opone a cualquier tipo de estandarización del discurso, optando por una multiplicidad de registros y empleando un lenguaje coloquial, irónico e irreverente. *Ya nadie incendia el mundo*, por otro lado, utiliza el lenguaje como medio para poner en práctica una búsqueda individual, por lo que la escritura poética se vuelve un proceso tortuoso y violento que enfrenta a la voz que enuncia con la oscuridad de su subjetividad y del mundo que la rodea. En ambos casos, el uso del lenguaje es expresivo de una insatisfacción respecto a las condiciones establecidas del mundo representado y sugiere un movimiento hacia otras formas de pensar y actuar en él. El fondo de los poemas aborda la misma cuestión. En *Zona dark*, los poemas analizados tienden hacia el margen a través de una variedad de dinámicas como el consumo de alcohol, la disociación respecto a la sociedad, o el tránsito, literal o figurativo, hacia la muerte. Este movimiento tiene como objetivo desentenderse de las estructuras sociales y líneas de pensamiento acomodadas en una sociedad que se desprecia. En estos poemas existe la voluntad de destruir todo aquello a lo que se enfrenta, pero esta voluntad es en muchos casos como una bala perdida que no tiene rumbo ni sentido. *Ya nadie incendia el*

mundo reivindica esa misma voluntad, pero la dirige hacia una superación del silencio, la reescritura de la historia nacional y la manifestación de la voz en un ambiente represivo. En suma, ambos libros coinciden en la visión de la comunidad como algo por venir, en el sentido de que el mundo social debe ser reestructurado permanentemente incorporando voces y formas de ser que eran excluidas en una configuración hegemónica de la sociedad.



Conclusiones generales

En un primer nivel, el análisis de esta tesis estuvo centrado en estudiar las maneras a través de las cuales *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo* representan a la sociedad y las subsecuentes críticas que se le hacen al mundo social representado. En ambos libros es constante la preocupación respecto a las diversas formas de violencia por las que atraviesa la sociedad peruana. Es notoria en ambos la atmósfera de violencia producto del conflicto armado interno, especialmente por las fechas en las que los libros fueron producidos: *Zona dark*, publicado en 1991, remite a un periodo de intensa crisis tras más de diez años de iniciado el conflicto, mientras que *Ya nadie incendia el mundo*, publicado en el 2005, se incorpora en la red de discursos sobre la memoria respecto a este suceso. Como se ha visto en el análisis, los libros no atribuyen la violencia y los problemas sociales del país únicamente al conflicto armado, sino que parten de estas manifestaciones de violencia subjetiva para considerar otras manifestaciones de violencia objetiva en la sociedad peruana, estudiadas en este trabajo: la herencia colonial, la violencia de género, las formas de disciplinamiento y control de la sociedad contemporánea, la represión de discursos disidentes a los hegemónicos, el deterioro de los vínculos sociales o la transgresión criolla. En *Zona dark*, las actitudes que sostienen dichas formas estructurales de violencia están naturalizadas en cualquier sujeto acomodado en la sociedad, mientras que en *Ya nadie incendia el mundo* la violencia surge, sobre todo, de agentes represivos y de un estado normalizado de las cosas.

Los textos, sin embargo, no se quedan en la representación de dicha crítica social, sino que también proponen nuevas miradas respecto a las transformaciones posibles a través de la poesía. Para ello, ambos se embarcan en la búsqueda de un lenguaje nuevo, no asociado a las

estructuras sociales violentas que critican, que permita entender el mundo de otra forma e imaginar nuevos horizontes de sentido. *Zona dark*, asociado a movimientos marginales como el rock subterráneo, el malditismo francés o la poesía del grupo Kloaka, opta por la destrucción del lenguaje y sus códigos éticos, enfrentando diversos registros culturales y anulando la noción de un discurso estandarizado a través de un manejo coloquial, irónico e irreverente del lenguaje. En *Ya nadie incendia el mundo*, la tensión con el lenguaje es puesta en escena en tiempo real en cuanto los mismos poemas retratan la lucha de la voz poética con las palabras en su búsqueda por encontrar un lenguaje que abandone los parámetros determinados por una configuración social que reprime y determina qué es lo que pueden decir los sujetos hablantes y cómo deben hacerlo. Construido en torno a la imagen del vómito, que se expulsa contra la voluntad del sujeto y que da la impresión de ser una sustancia indeterminada, el lenguaje de este libro atraviesa diferentes momentos de la vida privada y pública de la voz protagonista, enfrentándose a su propia oscuridad con el objetivo de territorializar espacios que los aparatos represivos le han quitado y recuperar la voz tras una larga etapa de silencio.

En estos términos, ambos libros proponen la reconfiguración de la sociedad y la necesidad de transformar las formas de comunidad existentes en el mundo que representan. En el caso de *Zona dark*, la transformación tiene que ver con un movimiento estructural desde un centro colonialista, clasista, racista y patriarcal hacia un futuro no definido pero ciertamente *otro*. En muchos casos, los protagonistas de estos poemas no saben hacia dónde van, pero saben que tienen que ir a otro lugar, lejos de los pilares sobre los que se sostiene una sociedad profundamente desigual y sobre la cual se está llevando a cabo un proceso de violencia incontenible. En *Ya nadie incendia el mundo*, el tránsito tiene que ver con las posibilidades de hablar: la protagonista busca quebrar el silencio, recuperar la voz, y hacer valer su existencia

en un mundo que la oprime. La afirmación de la vida, en este sentido, tiene que ver también con la participación, desde la poesía, en los procesos de memoria vinculados a la violencia política y en la reconfiguración de las relaciones sociales.

Si bien ambos libros se relacionan con momentos históricos distintos y atraviesan diferentes procesos de acción y transformación social, coinciden en la necesidad de realizar dichas transformaciones y en el paradigma de que la vida en comunidad debe ser algo que se transforme con sus individuos y no al revés. En *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo* hay una insatisfacción constante con el lenguaje, con la configuración de la sociedad y con las maneras en las que se cuenta la historia. Mientras que la falta de una resolución definitiva y cerrada respecto a la reestructuración de la sociedad podría entenderse como síntoma de la imposibilidad de construir horizontes de sentido fuera de los ya disponibles en el orden posmoderno, en otro nivel podría pensarse en ello como un impulso hacia una forma de entender la comunidad como algo cambiante, no dependiente de saberes fijos y definitivos que conducen a dinámicas excluyentes, y que habilita la apertura hacia disidencias, formas críticas de pensar y el movimiento constante de la configuración social. En ese sentido, la comunidad se entiende como algo por venir, definida en torno a sus individuos y sin mecanismos de exclusión de voces que no coincidan con las formas establecidas de entender la vida social.

Es evidente, llegando al final del trabajo, que la investigación acerca de estos libros puede desarrollarse mucho más. Hay muchos poemas en *Zona dark* que no he comentado en este trabajo, y *Ya nadie incendia el mundo*, por su complejidad, soporta una variedad de lecturas que pueden desarrollarse en otros proyectos. La línea explorada en esta tesis podría enriquecerse con investigaciones sobre lo irrepresentable de la violencia, el vínculo de los libros con las vanguardias poéticas, la incorporación de otras herramientas teóricas, el estudio sobre

las inclinaciones políticas de las voces autoriales, o la profundización de los temas que traté en este texto. Asimismo, el corpus podría ser ampliado con otros libros para estudiar con más detalle la trayectoria de la poesía peruana entre la publicación de *Zona dark* y *Ya nadie incendia el mundo*.

Finalmente, quiero añadir un comentario personal sobre la inesperada vigencia que creo que ha tenido este trabajo en el panorama político actual. Prácticamente todos los procesos electorales de los que tengo recuerdo que se han llevado a cabo en el Perú, incluso aquellos municipales, han tenido un componente fuerte de “terruqueo” que termina siendo una politización del conflicto armado interno llevada a cabo de manera irresponsable y una falta de respeto a las víctimas. Cuando empecé a desarrollar esta tesis no estábamos atravesando uno de ellos, pero el tema se volvió relevante con el golpe de Estado de Manuel Merino en noviembre del 2020 y ha continuado siéndolo hasta la actualidad con la elección de Pedro Castillo como presidente del Perú. Estudiar y escribir acerca de los mecanismos de represión, vaciamiento simbólico y control de la memoria histórica sobre el conflicto armado en poesía publicada en el año 1991 y 2005 me ha hecho caer especialmente en cuenta de la larga trayectoria que ha tenido el “terruqueo” desde hace más de veinte años en este país, y es frustrante ver que poco ha cambiado. La situación es especialmente agravante considerando los mecanismos a través de los cuales se deslegitima cualquier iniciativa progresista al asociarla con el terrorismo. Desde aquí, solo queda esperar que la experiencia de leer y estudiar sobre poesía pueda ser un medio para sensibilizar a la población respecto a las dinámicas por las cuales el “terruqueo”, más que una defensa contra el terrorismo, es un método más de represión que no permite, en muchos grados, la transformación social.

Referencias bibliográficas

- “Anexo 2. ¿Cuántos peruanos murieron? Estimación de víctimas causadas por el Conflicto Armado Interno entre 1980 y el 2000”. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Equipo Nizkor.
<http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/ix/A2.pdf>
- Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008.
- Aguirre, Carlos. “Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana”. *Histórica* 35.1 (2011): 103-139.
- Álvarez, Montserrat. *Zona dark*. Lima: 1991.
- Ángeles, César. “Los años noventa y la poesía peruana. A propósito del libro *Cansancio*, de Paolo de Lima, y otros poemas inéditos”. *Ciberayllu*.
https://andes.missouri.edu/andes/especiales/calnoventa/cal_noventa1.html
- Berone, Lucas. “Polifonía”. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Ed. Pampa Olga Arán. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. 212-215.
- Buntinx, Gustavo. “¿Por qué no vivo en el Perú? (Una generación después). Notas al sesgo de una encuesta”. *Márgenes* 16 (1998).
- Burt, Jo-Marie. *Political Violence and the Authoritarian State in Peru. Silencing Civil Society*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Chueca, Luis Fernando. “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa”. *Lienzo* 22 (2001): 130-132.
- . “Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero)”. *En Líneas Generales* 1 (2018): 71-83.
<http://dx.doi.org/10.26439/en.lineas.generales2018.n001.1832>
- . “Nación y violencia en la poesía peruana”. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo.
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>

- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. 2007. Trad. Mario Jurado. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Greene, Shane. *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. 2016. Trad. Julio Durán. Lima: Pesopluma, 2017.
- Guerrero, Victoria. *Documentos de barbarie. Volumen 1: Ya nadie incendia el mundo & El mar, ese oscuro porvenir*. Lima: Paracaídas, 2013.
- . "Entre el desencanto y la violencia -a manera de testimonio-". *Ómnibus* 13 (2017). <https://www.omni-bus.com/n13/guerrero.html>
- . *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*. Cusco: Ceques Editores, 2015.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Mattoni, Silvio. "Bataille: la experiencia soberana". *Nombres* 15 (2012): 191-198.
- López Degregori, Carlos. "Montserrat Álvarez: Una lápida al final del futuro". *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Eds. Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori. Lima: Universidad de Lima, 2006. 219-229.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del hipocampo, 1981.
- Pérez, Ángeles y María Luisa Bacarlett. "De la crisis de la comunidad a la comunidad de crisis. Algunas paradojas del estar en común". *Areté* 25.2 (2013): 307-335.
- Portocarrero, Gonzalo. *Rostros criollos del mal: cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. 2006. 2da ed. Lima: IEP, 2010.
- Raffin, Marcelo. "La noción de política en la filosofía de Michel Foucault". *Hermenéutica intercultural* 29 (2018): 29-59.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. 2004. Trad. Miguel Petrecca, Luda Vogelfang y Marcello Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. 2000. Trad. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago: Lom, 2009.
- . *Política de la literatura*. 2007. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

- Reisz, Susana. "De incendios y regresos imposibles: un nuevo poemario de Victoria Guerrero." *Hueso Húmero* 48 (2006): 146-161.
- . *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1986.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Sánchez Hernani, Enrique. "Poesía en pie de rock. Entrevista con Montserrat Álvarez". *El Dominical* [Lima] 18 de noviembre de 2007, 10-11.
- Salazar, Ina. "La poesía de Victoria Guerrero, un arte de la incomplicencia". *Mitologías Hoy: revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* 15 (2017): 35-50.
- Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México D.F.: Tinta Limón, 2013.
- Vich, Víctor. Disonancia musical, disonancia académica. *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Por Shane Greene. Trad. Julio Durán. Lima: Pesopluma, 2017. 14-17.
- Villacorta, Carlos. *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2017.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. 2008. Trad. Antonio José Antón Fernández. 6ta edición. Barcelona: Austral, 2018.