

# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Poética de la ruptura: el manifiesto “Palabras urgentes” de Hora  
Zero a la luz de la estética política de Walter Benjamin

Tesis para obtener el título de Licenciado en Filosofía que presenta:

*Juan Carlos Ramírez Torres*

Asesora:

*Kathia Hanza Bacigalupo*

Lima, 2024

### Informe de Similitud

Yo, Kathia Hanza Bacigalupo, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada:


Poética de la ruptura: el manifiesto "Palabras urgentes" de Hora Zero  
a la luz de la estética política de Walter Benjamin

del autor Juan Carlos Ramírez Torres,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 19%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 15/04/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.


Lugar y fecha: Lima, 15 de abril de 2024

Apellidos y nombres de la asesora: Hanza, Bacigalupo, Kathia	
DNI: 09343681	Firma 
ORCID: <u>0000-0001-9212-7647</u>	




*en la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas*

Paulo Leminski



*Todo lo poco que he logrado se lo debo a las personas que siempre han caminado conmigo: mi padre y madre, mis hermanas y hermanos, mis tíos, primos, profesores y amigos. Todos ellos representan de diversas maneras mi hermoso concepto de familia. A todos ellos van las pocas palabras que he logrado balbucear aquí.*



*Mi total agradecimiento a la Dra. Kathia Hanza por su guía y corrección en estas ideas. Sin su rigurosidad y estilo, no hubiera podido verter mis pasiones. Además, agradezco a Luis Alberto Castillo por cederme los permisos e imágenes para el anexo que aquí aparece.*

## *Resumen*

La presente investigación busca integrar los conceptos de estética y política según los estudios de Walter Benjamin para así dar forma a lo que significa la politización del arte. De esta lectura, se ofrece un análisis ilustrativo con la poesía del grupo poético peruano Hora Zero y, en específico, su manifiesto «Palabras urgentes». Se divide así en dos capítulos: en el primero, se ha recurrido a un análisis biobibliográfico del autor berlinés para sintetizar sus diversas ideas en una sola que explique la vinculación entre la praxis política y la creación poética; en el segundo, se ha rastreado históricamente la dimensión política (utópica y revolucionaria) en la poesía peruana del s. XX para mostrar su desarrollo hasta los años setenta. La tesis concluye con la postura de que puede leerse a Hora Zero como una encarnación y actualización crítica del concepto de politización de la obra artística de Walter Benjamin. Con un afán difusivo, se adjunta al final un anexo en el que figura el manifiesto de la agrupación en su versión original.



## Contenido

<b>Introducción</b> .....	1
<b>CAPÍTULO PRIMERO. Conceptos y elementos en Walter Benjamin: De una estética del poema a una política del poema</b> .....	5
<b>1. 1. Estética del poema</b> .....	5
1. 1. 1. <i>La situación del poema</i> .....	6
1. 1. 2. <i>Aura y reproducción</i> .....	8
<b>1.2 Política del poema</b> .....	15
1.2.1. <i>Una necesidad conceptual</i> .....	15
1.2.2. <i>Politización y fractura</i> .....	18
<b>CAPÍTULO SEGUNDO. La irrupción del poema en Lima, 1970: De la ruptura poética a la poética de la ruptura</b> .....	29
<b>2.1 Historia y poesía</b> .....	29
2.1.1 <i>Pequeña historia política de la poesía peruana</i> .....	30
2.1.2 <i>Perú, 70, poesía</i> .....	42
<b>2.2 Poética de la ruptura</b> .....	47
2.2.1 <i>Violencia e iracundia</i> .....	47
2.2.2 <i>Ruptura: la violencia poética urgente</i> .....	50
<b>Conclusión</b> .....	55
<b>Anexo</b> .....	57
<b>Bibliografía</b> .....	62



## Introducción

*La verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia.*

Benjamin, «El origen del *Trauerspiel* alemán» (*Obras*, libro I, volumen 1, p. 227)

La presente investigación nace de una lectura sobre la tradición poética peruana y de su ímpetu rebelde. La acción política fue parte constitutiva de los movimientos sociales del siglo pasado y nuestros poetas no fueron ajenos a su tiempo. Los conceptos de esta praxis y la utopía de una revolución no han sido aún estudiados a cabalidad desde la perspectiva de una estética política, por lo cual la presente investigación surge como un humilde primer intento de hacerlo. Así, buscamos estudiar la irrupción del movimiento poético Hora Zero en Lima en el verano de 1970 desde la óptica de Walter Benjamin, filósofo crítico que se quitó la vida en Francia tras ser perseguido por las huestes nazis.

Para Benjamin, la filosofía tiene como función la reactualización crítica de los valores que los bienes culturales perdieran en el transcurso de la historia. Mientras que el comentario capta de entrada el significado objetivo que se transmite en la obra de arte (objetos reales a los que se refiere el signo escrito), la crítica colecta el mensaje que perdura en el tiempo, su verdad. Sin embargo, si bien es necesario optar por uno de estos dos tipos de trabajo, el comentario y la crítica se echan mano la una a la otra. Así mismo lo plantea Benjamin en su trabajo sobre Goethe y su novela *Las afinidades electivas*:

En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica, y por eso mismo incrementa su fuerza la distancia histórica. Si, a modo de símil, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto de su análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza de lo vivido (2007d: 126).

Así, la crítica recoge lo vivo que perdura de la obra de arte. La poesía, tal como lo propondremos en esta tesis, funciona como la textura del lenguaje que permite leer esa magia de la alquimia. Esta investigación se daría por bien lograda si llegara a sentir, aunque sea, el calor de ese fuego que la poesía peruana de los setentas quiso enervar. Por ello, para lograr esta actualización crítica del poema, nuestro trabajo sostiene que la politización del arte del autor alemán puede servir como herramienta de lectura del acontecimiento horazeriano.

De esta manera, el objetivo general de este trabajo será atrapar y retratar ese fuego de alquimia benjaminiana que se presenta, con distancia histórica, en el manifiesto «Palabras



urgentes». En términos metodológicamente más exactos, nuestra intención es analizar los elementos de arte y violencia de la estética crítica de Walter Benjamin y su manifestación en la propuesta poética de Hora Zero. Para satisfacer el objetivo central, dividiremos nuestra investigación en dos capítulos: uno dedicado exclusivamente a la exposición de los conceptos de la estética crítica benjaminiana como elementos articulados de política y arte; otro, para una revisión histórica sobre el movimiento Hora Zero y cómo la lectura benjaminiana se puede acoplar a esa agrupación y permitirnos entenderla mejor. En ese sentido, encontraremos importante estudiar, en el primer capítulo, el proceso por el que integraremos los textos de Walter Benjamin. Para lograrlo, recorreremos los textos más importantes de su vida, todos ellos fragmentarios y dispersos y, por ello mismo, dignos de ser estudiados con detenimiento. Dentro de este capítulo, dedicaremos cada apartado a textos específicos del autor para ir encontrando la definición de politización del arte que estamos buscando. Por otro lado, una vez perfilado bien el concepto, podemos pasar a estudiar al grupo poético en sí mismo. Para lograrlo, en el segundo capítulo abriremos el frente histórico por medio de un recorrido sucinto sobre la poesía peruana y su relación con el campo político. Luego de haber allanado ese terreno, podremos empezar a detallar los componentes del manifiesto y la publicación del grupo. Por último, para terminar el capítulo segundo, ofreceremos la lectura que puede lograrse cuando leemos a Hora Zero a través de los ojos de Walter Benjamin.

La vinculación entre ambos objetos de estudio no ha sido aún tratada, por lo que el estado de esta cuestión es relativamente fácil de establecer. Por un lado, los estudios sobre Walter Benjamin se han abocado a su dimensión política marxista, sin realizar una lectura íntegra y biobliográfica de su obra. Una excepción es el *Cambridge Introduction* de David Ferris. Sin embargo, más comunes son los trabajos dedicados a un área específica de los estudios, tales como los de Fürnkäs, Honneth, Jay, Gelley y otros, quienes entienden el fenómeno artístico desde lo estético o lo político; mientras que, por otro lado, hay otros autores importantes como Terry Eagleton y Susan Buck-Morss, quienes hermanan la revolución y la vanguardia, planteando el arte como una *ἐπιστήμη αἰσθητική*, una disciplina que despierte la conciencia mediando el *sensorium* corporal. Lo mismo sucede con las diversas interpretaciones que se han dado sobre el movimiento Hora Zero. Estudiosos peruanos, que analizaremos más adelante, como Luis Fernando Chueca y Ricardo González Vigil se consolidan como las lecturas clásicas. Tulio Mora realiza un intento de dar un puesto histórico a Hora Zero, pero termina por encerrarlo en una sola dimensión estética; Carlos

Villacorta hace lo propio por medio de la ciudad, al igual que Castillo a través de la máquina de impresión. Tal vez las iniciativas más auténticas y relevantes sobre este acontecimiento poético comenzaron a gestarse en pandemia con dos publicaciones: la edición facsimilar de la revista que editó la agrupación junto al manifiesto «Palabras urgentes», por ediciones La Balanza, y la primera historia sistemática del movimiento, *Hora Zero. Una historia*, escrita por Carlos Torres Rotondo y José Carlos Yrigoyen.

No obstante lo anterior, sí ha habido vínculos entre Benjamin y la literatura peruana o la filosofía y Hora Zero. A saber, el mismo Benjamin se acercó levemente a nuestra literatura con una reseña de la versión francesa de *La venganza del cóndor* del escritor peruano Ventura García Calderón para el periódico *Druck* en el año 1926. Por el otro lado, críticos literarios como Santiago Vera, Stephan Gruber o Alexandra Hibbett han intentado leer con herramientas benjaminianas textos literarios como los poemas de César Vallejo o las narraciones de José María Arguedas y Alonso Cueto, respectivamente<sup>1</sup>. Además, la poesía horazeriana ha tenido un tratamiento filosófico por parte de Marcela Valencia Tsuchiya, quien lee este acontecimiento poético desde la filosofía de la historia de Ortega y Gasset y Marías (Cf. 2017). Sin embargo, hasta ahora no ha habido una lectura benjaminiana en específico sobre Hora Zero y este trabajo podría verse un inicio para entender un fenómeno poético peruano desde los conceptos de una estética crítica. Creemos que acercándonos con las herramientas benjaminianas al acontecimiento horazeriano podremos entender mejor a este y, sobre todo, a la historia misma de la poesía peruana. En ese mismo afán difusor, nuestra investigación termina con un aporte, pues ofrecemos el manifiesto «Palabras urgentes» en el anexo. Agradecemos a Luis Alberto Castillo, director de la editorial La Balanza, por cedernos los permisos y las imágenes originales.

Mención aparte requiere explicar por qué hemos salpicado cada sección de la investigación con epígrafes, en su gran mayoría de Benjamin<sup>2</sup>. Esto sucede en pequeño homenaje a este autor, quien creía que la descontextualización de piezas artísticas (arma central de las vanguardias europeas del siglo pasado) permitía poner en jaque las concepciones burguesas y fascistas del arte; máxime si es con respecto a las citas. La

---

<sup>1</sup> Acaso valdría agregar lo realizado por Rodrigo Quijano, quien, solo de manera somera, ha dejado entrever una presencia del mesianismo de Benjamin en poemarios de Domingo de Ramos y Róger Santiváñez, poetas poco posteriores a Hora Zero (Cf. 1999: 50).

<sup>2</sup> En cada ocasión se ha indicado el título del texto al que pertenece y su correspondiente ubicación: libro, volumen y página. Por ejemplo aquí: *En mi trabajo las citas son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatarse la convicción que alberga el ocioso paseante*. Benjamin, «Calle de dirección única». (*Obras*, libro IV, tomo 1, página 78).

descontextualización y la técnica del montaje heredadas del cine le permiten a Benjamin una constelación dialéctica novedosa a la cual, a pesar de que no podremos desarrollar aquí por el alcance de esta tesis, sí podremos rendirle tributo mediante un juego en el que cada cita es una puerta de entrada que comunica la verdad (la intención) de cada apartado. Las citas así descontextualizadas refuerzan su potencial comunicativo porque son recontextualizadas.

Sin más, iniciemos la aventura.



# **CAPÍTULO PRIMERO. Conceptos y elementos en Walter Benjamin: De una estética del poema a una política del poema**

*¿Para qué poetas en tiempo de penuria?*  
Hölderlin, «Pan y vino».

En el presente capítulo, abordaremos los conceptos de estética y política del filósofo Walter Benjamin para explicar la relación que existe entre ambos. En la primera sección, estudiaremos solo la dimensión del arte, con base en «Dos poemas de Friedrich Hölderlin» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En la segunda nos ocuparemos de su concepción de la política, gracias a «El autor como productor» y «Hacia una crítica de la violencia», así como los referidos a Charles Baudelaire. Intentaremos mostrar que los estudios de Benjamin sobre este poeta como encarnación de la decadencia del aura en el mundo capitalista es clave para la relación que el filósofo encuentra entre arte y política.

El problema de la difícil vinculación entre estética y política no fue exclusivo de Benjamin; por el contrario, ella estuvo bajo discusión en Alemania ni bien inició el s. XX. Autores como Georg Lukács, Theodor Adorno y Bertolt Brecht se concentraron en la dimensión política del arte, y Martin Heidegger en la cuestión de la obra de arte *per se*. Los debates de los primeros tienen como marco la pregunta por cómo se relaciona la función social que todo arte debería tener frente a la autonomía de la que todo artista debería gozar; en suma, es la polémica en torno a la manera en que un buen contenido, políticamente comprometido, se puede relacionar con una forma consistente, estéticamente notable.

Es importante tratar de entender brevemente la perspectiva de cada uno de los que intervinieron en la polémica para poder comprender mejor la postura por la que opta Benjamin. Intentaremos mostrar que por razones fundadas, Benjamin pasa de una concepción estética del poema a una concepción política del mismo.

## ***1. 1. Estética del poema***

Esta primera sección se dividirá en dos: los inicios de la crítica literaria de Walter Benjamin en un texto sobre Hölderlin, donde desarrolla la idea del poema como concepto límite, y su ensayo de análisis sobre el concepto de aura con respecto a la reproductibilidad técnica. Cada una de estas secciones corresponderá a un subsubcapítulo de la investigación presente.

### 1. 1. 1. La situación del poema

*Esto es: el punto de indiferencia de la reflexión, en el que ésta nace de la nada, es precisamente el sentimiento poético.*

Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán»  
(Obras, libro I, volumen I, p. 65)

Escrito entre finales de 1914 y comienzos de 1915, el texto «Dos poemas de Friedrich Hölderlin» puede considerarse como uno de juventud. En este tiempo, se encuentra todavía bajo la impresión artística que le generó Stefan George y el movimiento poético alrededor de este autor (Ferris 2008: 33). En el ensayo, Benjamin plantea la forma interna de un poema como su contenido mismo. Entiende que forma y materia son una unidad articulada a la que llama «organismo artístico». Sostiene que, en esta unidad, «lo poetizado comparte con el poema mismo uno de sus rasgos esenciales. Lo poetizado está construido de acuerdo con la ley fundamental del organismo artístico» (Benjamin 2007a: 109). Deja entrever que lo poético es parte de la vida misma, es decir, la poesía es un trabajo de la vida, poetiza las verdades del día a día. Por eso, la conclusión central del texto consiste en que «lo poetizado es una esfera de la relación entre la obra y la vida, cuyas unidades nunca son captables en sí mismas. Lo poetizado se presentará, por tanto, como presupuesto del poema, como su forma interior, como tarea artística» (2007a: 111). Para ejemplificar, pone dos poemas de Friedrich Hölderlin bajo análisis: «Coraje de poeta» y «Apocamiento». Aquí el poeta «nos deja bien claro cómo lo poetizado hace posible enjuiciar la poesía mediante el grado de grandeza y vinculación de sus elementos. *Estos dos rasgos son inseparables*» (2007a: 110; cursivas agregadas). De manera muy simple, en esos poemas se vinculan lo comunicado y el cómo se comunica.

La problematización sobre la relación forma-materia termina resumiéndose en la pregunta por la correspondencia entre el qué y el cómo. Esta relación es propiamente parte del corazón del mismo problema y no solo una situación de un momento. Benjamin así lo especifica cuando dice que es el poeta quien se enfrenta a su tiempo, pero no rompiendo con él, sino asimilándolo míticamente, en conexión con la vida y con su pueblo (2007a: 110 y 112). Toda obra poética (y artística en general) se enfrenta a la inevitable cuestión de cómo su estilo puede interactuar con su tendencia; es decir, cómo la forma, por el mismo hecho de pretender comunicar una verdad o un sentimiento, puede (o debe) interactuar con su materia, con el contenido de su decir; cómo el continente y lo contenido pueden liarse sin llegar a confundirse, pero afirmándose el uno al otro. Esta unidad apela más a un equilibrio y armonía que a una amalgama irreconocible.



Al reflexionar al respecto, sale a la luz la preocupación que tiene el filósofo berlinés por la técnica, la cual considerará años más tarde como este equilibrio entre tendencia y estilo (cf. Benjamin 2009a y 2008b): al pretender una figura artística, esta debe bordar el mismo contenido que está poniendo en movimiento, así como también, de manera paralela, dicha sustancia debe reflexionar sobre el estilo que la está conteniendo. Son dos dimensiones que no se tocan ni miran, porque se encuentran en diferentes estratos, como la oreja ante el olor y la nariz ante el sonido; pero ambas, sin rozarse, se presuponen y confirman. A pesar de que aquí notamos un compromiso entre vida y obra en el texto benjaminiano, hay autores que sostienen que existe un momento en que este leyó a la poesía sin tener que recurrir a la perspectiva vital, la materialista económica, es decir, como si nuestro autor ensayara una suerte de estética pura. Estas son las lecturas que hacen Peter Fenves (2010: 80) y Emiliano Mendoza Solís (2015: 81-82), quienes, cada uno a su manera y con sus propias tesis, sostienen respectivamente que la relación política-estética es realmente nula o que pareciera que Benjamin, más que todo, es parte de un momento generacional en Alemania. Discutimos estas lecturas al considerar que obvian la existencia de verdaderos intentos para establecer análisis propiamente puros, sin politización, sin nexos unitarios de trabajo-vida, que convivían generacionalmente con la de Benjamin. Veamos brevemente un caso ejemplar para poder diferenciarlas y entender cuándo se realiza un análisis purista del arte frente al que, por el contrario, propone nuestro autor: uno comprometido.

Por esos años, específicamente en el año 1916, el filósofo Martin Heidegger echaba mano del asunto en su célebre «Hölderlin y la esencia de la poesía»<sup>3</sup>. Este filósofo encontró en los poemas de Hölderlin una forma de acercarse a la esencia de la poesía y, de esta manera, al meollo del lenguaje mismo, de lo propiamente humano (1994: 24). Mira estéticamente la poesía, pues la de Hölderlin es muestra de la decadencia cultural y moral que se vive. Evade toda crítica materialista de lastre político-económico para dar paso al desocultamiento de la verdad. Esta es la intención de Heidegger y esto es lo que podría llamarse un análisis estético puro tras eludir todo análisis técnico y material. Por eso, culpa al antropocentrismo técnico de la debacle axiológica que se vive: el sujeto como objetivador tecnificado del mundo ha llegado a su decadencia y la poesía es la que lo anuncia. El profesor Martin Seel resume la tesis heideggeriana como una esperanza en la obra de arte que se asienta en la representación del «escenario del carácter fundamentalmente indomeñable de la situación humana» dentro

---

<sup>3</sup> Volvería sobre el tema después, en 1946, por el décimo aniversario de la muerte de Rainer Maria Rilke en una conferencia titulada «¿Y para qué poetas?» (Heidegger 2012).

del mundo técnico moderno (2010: 28). Este es un verdadero intento de análisis exclusivamente estético que se contrapone a cualquier intervención de condiciones materiales. Walter Benjamin no va por este camino, sino que su intención es realmente incluir la vida en la obra de arte. Así, las mencionadas propuestas de Fenves y Mendoza Solís no cubren la verdadera intención de un análisis purista del arte, como sí se ve en Heidegger, y eso no los lleva a calificar erradamente de análisis purista a lo que realiza Benjamin. Mientras el filósofo de Baden encuentra como causa de la decadencia el desarrollo técnico, para nuestro filósofo de Berlín, este desarrollo es más bien la posibilidad de las nuevas artes. Heidegger acusa al frío desarrollo tecnológico de ser el responsable de nuestra malograda relación con el lenguaje y el ser, siendo la poesía representada en Hölderlin el único bastión del hombre ante la huida de los dioses. Ante la decadencia en tiempos de penuria, Benjamin no se cobija en el culto al poema tal y como se comprendía previo a las técnicas y economías modernas, sino que introduce la técnica como propia del arte, pues «afirma que la poesía se ha convertido en aquella instancia que muestra los desastres como desastres, que los hace visibles y pensables, y que también hace pensable que todo podría ser diferente, sin aferrarse a la ingenua ilusión de volver a alguna plenitud originaria» (Lupette 2019: 40<sup>4</sup>). El poema es el espacio que permite la matriz lingüística entre la decadencia decimonónica y el anuncio de un nuevo tipo de arte. Aquí es donde nos comenzamos a preguntar, entonces, ¿en qué consiste el nuevo arte? Para hacer esta pregunta, tenemos que situarnos en el diagnóstico que hace Benjamin sobre las artes de su tiempo, para lo cual el filósofo recurre a uno de sus términos más célebres: el aura.

### 1. 1. 2. *Aura y reproducción*

*¿Es audaz en exceso pretender que son aquellas mismas multitudes las que ahora van siendo modeladas por las manos de los dictadores?*

Benjamin, «Notas sobre los *Cuadros parisinos* de Baudelaire»  
(*Obras*, libro I, volumen 2, p. 364)

«La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica» es el más popular de los escritos de Benjamin, del que más se suele hablar. Fue redactado en el año 1935, pero tiene una historia bastante controvertida y compleja. En principio, Benjamin escribía sus textos como pastiches, no necesariamente destinados a una publicación en el sentido editorial y académico, sino siempre como ensayos que quedaban abiertos a futuras revisiones, pues consideraba a la revisión como elemento que estructura y actualiza lo escrito. Así las cosas,

---

<sup>4</sup> Lupette incluye también en esta interpretación del poema a Sartre, Adorno y Kracauer.



Benjamin redactó hasta cuatro versiones distintas de este artículo, todas las cuales dependen del proyecto de publicación que se le ponía al frente<sup>5</sup>.

El contenido del artículo inicia hermanando técnica y arte desde una acotación histórica: la reproducción siempre ha sido parte del arte en tanto artefacto material, es decir que «[l]a obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible, pues lo hecho por hombres siempre podían volver a hacerlo hombres» (Benjamin 2008b: 12). Las técnicas de reproducción siempre han existido, desde los inicios mismos del arte, y prueba de ello son la fundición y acuñación en los griegos o la xilografía y la imprenta en los comienzos de Europa. Sin embargo, todas estas técnicas manuales se constituían como secundarias, no como el corazón mismo de la producción del objeto artístico; en otras palabras, ni la fundición o acuñación ni la xilografía o la imprenta incluían dentro de sí la técnica reproductiva. Esta no era parte de la creación artística, sino que surgía luego de la invención del genio, solo acompañando la mano como instrumento alternativo (en este sentido es que la considera manual y no técnica). Es recién con la aparición de la fotografía que la situación cambia; con ella, la reproducción no será ya un proceso *ex post*, sino más bien uno *ex ante*. Como dice Benjamin, «ya en el caso de la fotografía, en el proceso de reproducción plástica, la mano se verá por vez primera descargada de las obligaciones artísticas esenciales, las cuales, en adelante, recaerán tan sólo sobre el ojo» (Benjamin 2008b: 12). Por eso, es en el trabajo *Pequeña historia de la fotografía* que Benjamin comienza sus reflexiones sobre la autenticidad de una obra de arte (2007b: 394 y ss.). Es la irrupción de un nuevo medio de reproducción el que le da la condición para pensar el rol que tiene la técnica en el arte. Es bajo este contexto que se enmarca el concepto de aura.

Tenemos, entonces, que Benjamin arranca su estudio del concepto de aura por una perplejidad ante lo que está sucediendo en las artes de su tiempo, gracias a la emergencia de la ya mencionada nueva forma de técnica artística, la fotografía. Así, reflexionando al respecto, escribe:

Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora y el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama (Benjamin 2007b: 394).

---

<sup>5</sup> Sería útil recurrir a una breve historia sobre la edición que tiene el texto; sin embargo, esto escapa al horizonte de lectura del trabajo, por lo que remitimos a Bück-Morss 1981: 268 ss.

Tratemos de entender un poco más a qué se refiere este *entretorse siempre extraño del espacio y el tiempo*. Es curioso, pero esta misma forma de definición persiste casi exactamente igual en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica al analizar la influencia de la reproducción y la técnica en las artes de su tiempo, cuando dice que el aura es una «trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse» (Benjamin 2008b: 16). Este *entretorse siempre extraño* y esta *trama particular* son formas en que el espacio y tiempo se configuran. Los términos «tejido» o «trama» traducen el alemán *Gespinst*, el cual tiene una cercanía lingüística con *Gespenst*, fantasma, espectro. Esto da pie a que entendamos el aura como una especie de «tejido fantasmal» (Fenves 2010: 83), tejido que violaría principios kantianos. Recordemos que, según Kant, espacio y tiempo son coordenadas en la que el sujeto interpela y procesa la realidad. Cuando Benjamin sostiene que espacio y tiempo tienen una relación especial con el aura, está hablando metafóricamente de un acercamiento y una lejanía, que es precisamente lo que dice en ambos textos. Una cercanía lejana o una lejanía extraña contravienen la teoría del conocimiento de Kant y, creemos, esta es la intención de Benjamin, pues nuestro teórico crítico está usualmente en discusión con el criticismo.

Para acercarnos al concepto de aura, haremos uso de la tipología que esboza Josef Fürnkäs, filólogo alemán especializado en la obra del pensador berlinés, en un libro sobre conceptos de Benjamin (Opitz y Wizisla 2014). Gracias a dicha tipología, encontramos tres niveles para entender el concepto: el aura como símbolo de la decadencia de la tradición artística, como oposición con la técnica de reproducción y su propia destrucción, y como propiciamiento de un aura diferente. Veamos el primero. Como dijimos, lo hacemos en base a la oposición entre aura y su decadencia. Esta es la que se encuentra vinculada a los objetos materiales, a la originalidad que ostenta culto, ritual, religión, autoridad irreplicable. Eso es precisamente a lo que nos referíamos líneas arriba con «la irreplicable aparición de una lejanía» y, ya ante las nuevas tecnologías, el quiebre histórico que encontramos luego del s. XIX. Es por eso que Fürnkäs encuentra en esta visión una amenaza del aura debido a las nuevas teorías de la percepción de las nuevas técnicas, «[e]ste desarrollo en cuanto a la técnica de los medios va acompañado por las demandas democráticas de las masas por una participación en el arte y la cultura, y explota la transformación histórica de la percepción sensible en dirección a una percepción determinada por el cientificismo y la primacía de lo cognitivo» (2014: 151). El aura ha desaparecido a causa de la tecnología emergente en el s. XX: he ahí su decadencia. En esta primera versión, aura es un concepto que muestra el límite

sin retorno del movimiento histórico, el comienzo del declive; es decir, el aura representa el símbolo histórico de un ocaso.

No obstante, es posible otra versión del aura: el segundo nivel que Fűrnkäs da del concepto, el cual es entendido como la confrontación entre lo que significa el aura y su trituración. Es decir, ya no la decadencia como proceso paulatino de desaparición, sino la emergencia de una pseudoaura, una reacción ante esa decadencia, «[...] en la medida que representa la restauración ambigua de formas de percepción arcaicas» (2014: 151). Esta forma de entender el aura es bastante interesante, puesto que es la puerta que abre Benjamin a la presencia de la política en el arte. La nueva forma de experimentar el arte, a saber el cine moderno, es la de un espectador pasivo al que le sale al encuentro el objeto artístico audiovisual. Ya no requiere de él un recogimiento distanciado para apreciar la obra de arte, sino una cualidad táctil, en la que se especifica la sensación de agarrar y acercar las cosas que vemos en la pantalla.

Eso es lo que Benjamin denomina el *shock* táctil, físico, esta fuerza de chocar y escandalizar que tiene el cine. Una película cambia constantemente sus escenas, de forma tal que impide al espectador captarla como cuadro o realidad, pues «[e]l curso de asociaciones del que mira se ve enseguida interrumpido por su constante cambio» (Benjamin 2008b: 42). Dada esta fluctuación de imágenes, nace la concepción de pseudoaura. Es esta experiencia moderna de la contingencia la que impulsa una fuerza contraria: la tentación de querer conservar el aura. La pérdida irreparable que hemos encontrado en el nivel anterior nos seduce a conservar el aura de cualquier modo y es esta tentación la que permite que las masas glorifiquen fetichistamente las mercancías. Entra aquí a tallar el aprovechamiento del arte que realiza el fascismo: el arte purista, esa idea de un arte por el arte que pretende conservar el aura, pero solo de manera falsa (Fűrnkäs 2014: 151-152). El culto estético a lo novedoso y el consumo trae consigo que los artistas comiencen su intento de refugiar el aura en conceptos como «el arte por el arte». Así, acondicionada la emergencia política de los fascismos y sus variantes, las nuevas artes se aferran a la búsqueda de una experiencia pseudoaurática. Es curioso, pero es este contexto el que también permite la aparición de su respuesta: la politización del arte, la cual intenta estructurarse en una especie de materialismo antropológico, basado en el surrealismo. Es en este sentido que hablamos de la destrucción del aura en este segundo nivel y en el que las vanguardias europeas demandan esa destrucción del arte burgués.

Este análisis da paso a que la máquina se torne el centro de la nueva técnica. Por eso, Benjamin entendió la destrucción del arte puro decimonónico de una manera más específica:

Se trata de la aparición de máquinas capaces de reproducir “realidad” sin aparente intervención humana (es decir, las cámaras) y de nuevas formas artísticas en las que carece de sentido la distinción entre original y copia (la fotografía y el cine). Benjamin creía que estos cambios técnicos abrían la puerta a una transformación radical de la experiencia estética, a un arte que no contribuyera a la bruma ideológica, sino que fomentara la crítica esclarecedora. No obstante, no era un determinista tecnológico: los cambios técnicos ofrecen posibilidades novedosas, pero no son liberadores en sí mismos; muy al contrario, dadas ciertas condiciones sociales (capitalistas), potencian exponencialmente el fetichismo (Rendueles y Useros 2015: 38-39).

Esta óptica que tenemos del aura es bastante útil al permitirnos introducir la política dentro del arte, lo que, en efecto, servirá como punto de partida de la segunda parte de este capítulo.

Veamos ahora el tercer nivel en el que podemos analizar el aura, al cual se le puede considerar como una sociología de la literatura<sup>6</sup>. Esto último se debe a que Benjamin tiene la intención de usar la literatura (específicamente la poesía) como forma de lectura de los problemas socioeconómicos del sujeto moderno. Se diferencia esta perspectiva de las otras dos mencionadas antes: no es exclusivamente una decadencia como la primera o una falsificación del aura como la segunda, sino que tiene a ambas como condiciones de desarrollo. La experiencia del *shock* ya no es solo exclusiva del cine y causante de la trituración del aura que propugnan las vanguardias europeas, pues puede ser asimilada como una experiencia aurática misma. Benjamin aquí recurre a lo que debería entenderse como un rastreo de «los contornos modernos de la experiencia de un aura “diferente”, que no puede ser confundida ni con la autoritaria aura cultural, ni con la glorificadora “pseudoaura”», una suerte de *aura sin aura*, pues «[...] ella se contrae allí como sombra del sueño y la ebriedad, en un instante, para convertirse en ornamento que está entregado al recuerdo y a la conciencia despierta totalmente corriente como un enigma destinado a la profana interpretación de los sueños» (Fürnkäs 2014: 153). El hecho de que el arte aurático asimile su decadencia (primer nivel) y que, a su vez, entienda los peligros políticos de un arte pseudoarático (segundo nivel) vuelve central la nueva forma de entender el arte por parte de Baudelaire<sup>7</sup> en el análisis que vinimos esbozando: el aura vuelve a asimilarse al poema.

---

<sup>6</sup> También en la encontramos en Rolf Tiedemann, en su comentario a los escritos benjaminianos sobre Baudelaire (2012: 21 ss.).

<sup>7</sup> Es interesante recalcar que Fürnkäs recurre también en su ejemplificación a las críticas literarias y traducciones que Walter Benjamin hizo de Marcel Proust. El concepto aquí de tiempo y rememoración van a ser centrales para aquel como formas de entender el nuevo concepto de arte que propone; sin embargo, el



Este análisis se puede encontrar en el estudio sobre el poeta francés Charles Baudelaire; sin embargo, antes hagamos un recuento de los niveles mencionados, para entender el significado del término usado por Benjamin y por qué conduce esto a Baudelaire. Fürnkäs ensaya una caracterización de tres dicotomías que le permite descubrir todo el abanico de posibilidades que tiene el concepto de «aura», así como sus implicancias técnicas, sociales y políticas. La primera fue la dicotomía aura – decadencia; la segunda, pseudoaura – trituración; y la tercera, la dicotomía aura *sensu stricto* – una nueva forma de aura, una alternativa que el mismo Benjamin cree posible hacia el final de sus días<sup>8</sup>. Vemos el análisis benjaminiano desde la óptica de la historia de la técnica de la reproducción en un primer momento, para en una segunda instancia, verla desde una situación política que es urgente y actual para Benjamin y, en un tercer y último análisis, tomarla como una solución que el mismo filósofo estaría encontrando ante el resto de dicotomías. Baudelaire representaría esa situación de una poesía que reformula el aura luego de la destrucción que esta ha padecido.

La situación artística, que se vivió en esa primera mitad del siglo XX, genera un despegue de la política y esta actividad comienza a cobrar relevancia en el momento en que se destruye el aura. Benjamin justifica este paso de un ámbito netamente estético a uno político «[...] en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, [ya que] toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis: la política» (2008b: 18). Hacia el final del ensayo, Benjamin sentencia de una manera que, a nuestros días, ya se ha vuelto memorable: «La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*» (2008b: 47; cursivas propias del texto). Esta cita nos muestra el antagonismo del que es partícipe el análisis de Benjamin. Por un lado, están los usos estéticos que da de la política el fascismo, enarbolando la bandera de la destrucción y la guerra como goces estéticos; por el otro, se encuentra la respuesta, un uso político de la obra artística, donde el arte se torna un campo de batalla en el que se juegan disputas estéticas determinantes. Es esta lucha, la cual se encarna sin muerte física, la que

---

énfasis en el análisis de la temporalidad y la memoria escapan a los alcances de este trabajo, a pesar que son ricos en un análisis literario.

<sup>8</sup> Para convencernos de esta confianza, recordemos que uno de sus últimos trabajos, previo a su muerte, fueron los estudios (incompletos) que hizo del autor de *Las flores del mal*.

pugna por una vida mejor, una que favorezca las condiciones de las personas. No es lo apoteósico de la guerra lo trascendente, sino una lucha a muerte por lo que vale la pena en nuestras vidas. Este antagonismo benjaminiano desplaza al contrincante por su propia valía, lo destruye porque se toma en serio su valor. La discusión sobre la belleza y sobre los medios adecuados para su producción (así como los de su reproducción) se vuelve crucial en este antagonismo. La respuesta que enuncia Benjamin aquí es un planteamiento y un combate; en el proceso mismo de desarrollo de la teoría del arte, se termina encontrando la praxis política.

Benjamin no fue el primero quien discutió esta relación entre la obra de arte y la política. Ya se había vuelto un debate arduo para la época, en el que resaltaron las posturas de Georg Lukács, Theodor Adorno, Bertolt Brecht, entre otros. Ante las dos primeras, Benjamin toma una posición crítica fuerte, puesto que considera que el primero no da paso a una dependencia fuerte del arte a los problemas sociales, ni mucho menos permite un arte melancólico del pasado decimonónico. En este sentido, coincidimos con Stephan Gruber cuando sintetiza la relación dialéctica que existe entre las posturas de los tres autores:

En suma, Benjamin planteará, frente a Lukács y Adorno, una tercera dialéctica para resolver la dicotomía entre función social y autonomía del arte. Si en Lukács la solución está por comprender el carácter cognitivo del arte, y en Adorno en la negatividad del arte autónomo; en Benjamin se presenta en la comprensión de la técnica como modo de producción. Esta idea plantea que tanto la fuerza revolucionaria como estética está en la potencialidad de los cambios tecnológicos que afectan a la cultura, de manera similar a como en la economía política de Marx, donde los cambios de las fuerzas de producción, acelerados por el capitalismo entrañan la aparición del proletariado que será su futura ruina. Asimismo, si en Lukács la novela realista como la de Balzac es el arquetipo, y en Adorno, la obra de arte moderna negativa y tensa como la de Kafka, en Benjamin, el cine y el arte del montaje ocupan este lugar prometedor. Pero cabe destacar que este montaje no solo hace referencia a las formas vanguardistas refinadas de los surrealistas o dadaístas, sino que también abre la puerta a formas culturales populares y “bajas” que no tienen protagonismo alguno ni en Lukács o Adorno. En ese sentido la ruptura que ofrece Benjamin se presenta como más radical, ya que implica la aparición de un arte que ya no se puede reconocer en las categorías de la autonomía» (2018: 33-34; el subrayado es nuestro).

Así, no es posible un estudio de la obra de arte sin un análisis de las técnicas que la hacen posible. Problematizar la técnica artística es lo que distancia a Benjamin de estéticas como las de Lukács o Adorno y que, por el contrario, lo hermana con la teoría del arte de Brecht. Hablar de las técnicas que lo hacen posible es dirigir la discusión directamente a la politización que sufre el arte en este siglo XX. Por eso, la discusión con Benjamin en torno

al poema nos llevó a la pregunta por la obra de arte y su reproducción; ahora, de la misma manera, nos conduce a una investigación sobre la presencia de la política en el arte.

## ***1.2 Política del poema***

Hemos llegado al punto en que el tema de la política se vuelve el corazón de la discusión sobre el arte. Dado esto, vamos a recurrir en la primera sección a dos textos para esbozar bien el concepto que Benjamin tendría de la praxis política. Estos serán «Hacia una crítica de la violencia» y «El autor como productor». Hecho esto, podremos pasar a su concepción del poema como espacio de la política con Baudelaire, basados en diversos textos que el autor dejó sobre el poeta, pero especialmente en «Sobre algunos motivos en Baudelaire».

### ***1.2.1. Una necesidad conceptual***

*En el grueso hielo de estas calles hay que volver a aprender a andar.*

Benjamin, «Imágenes que piensan»  
(*Obras*, libro IV, volumen 1, p. 263)

El texto «Hacia una crítica a la violencia», al igual que el comentario que hizo a Hölderlin, puede considerarse como una obra de juventud, en pleno crecimiento del aparato crítico en Benjamin (Ferris 2008: 52). Según las cartas que el autor enviaba a amistades como Gershom Scholem o Ernst Schoen en estas épocas, a saber 1918 y 1921, se deduce que era lector asiduo de Charles Péguy, Georges Sorel y Erich Unger. Por ello, se puede notar la influencia de los tres en el pensamiento político del joven Benjamin. Es, entre estos tres autores que lo influyen, que se encuentra una coincidencia fuerte, salvando todas las diferencias que los alejan: coinciden en su «antiutilitarismo», gracias al cual comprenden «lo político más como expresión de una moral visionaria que como medio para un fin; y tiene que haber sido esta intención común de desganchar la política del esquema de medios y fines lo que despertó tanto interés en Benjamin tras el fin de la Primera Guerra Mundial» (Honneth 2009: 104). La intención de nuestro filósofo, pues, es enmarcar el debate de la violencia (y por ello de la política) fuera de un marco meramente utilitario, es decir, de un análisis costo-beneficio.

De entrada, Benjamin determina muy claramente la tarea de un estudio crítico sobre el fenómeno de la violencia, basándose en la «exposición de la relación de la violencia con el derecho y con la justicia» (2007c: 183). Esto significa que se requiere un estudio jurídico en lo que compete al estudio del fenómeno social de la violencia; lo cual, a su vez, significa que la violencia se constituye a sí misma como institución jurídica cuando el derecho mismo lo permite. Es el derecho el garante de una monopolización de la violencia. Para desarrollar



la idea, Benjamin comienza entendiéndola bajo dos criterios de interpretación: uno, el derecho natural; otro, el positivo. Quisiéramos adelantar algo: la intención metodológica que tiene el autor para diferenciar ambas interpretaciones de la violencia se notará al final del texto y es la de desarrollar, subsiguientemente, otra postura crítica que se distinga de las dos anteriores (Ferris 2008: 53).

Siguiendo a Axel Honneth, la metodología que se está planteando Benjamin desemboca en que, «si se sigue la tradición moderna, toda política racional encuentra su límite en la “violencia” y tiene en cambio su punto de partida legítimo en el “derecho”», mientras que, por el contrario, «Benjamin intenta nada menos que invertir exactamente los polos de ambos conceptos en cuanto a su significado, de modo que la “violencia” aparece como fuente y base, y el “derecho” en cambio como término de la política» (2009: 107). Esta inversión es precisamente la que le dará a Benjamin la capacidad de notar que la violencia no es el límite de la justicia y del derecho, sino que en realidad es su fundamento: todo el sistema jurídico ha nacido precisamente en la afirmación de su violencia. El orden jurídico existente no es propiamente generador de sus propios límites de la violencia, sino que se encuentra en el centro de él, en el origen histórico (Benjamin 2007c: 186). Luego de dismantelar esta ilusión jurídica, la intención de Benjamin es concebir la política como una situación más centrada en los medios que en los fines. Recordemos que ver a la violencia (entiéndase acá la guerra) como fin en sí mismo es una forma de fascismo que ya se ha excluido en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica. Pasemos ahora a hablar sobre el segundo texto en cuestión.

«El autor como productor» es el texto de una conferencia a la que fue invitado Benjamin por el Instituto para el Estudio del Fascismo. La presentación estaba programada para el 27 de abril de 1934 en París; sin embargo, todo apunta a creer que realmente no se llegó a concretar la exposición y que Benjamin no llegó a leer su discurso (2009a: 297, nota). No obstante, ya por el contexto podemos notar la intención que tenía Benjamin al escribirla: una confrontación del autor, del artista, frente a la situación política de su tiempo. Esboza pues la pregunta acerca de la relación que tienen la validez de un contenido de una obra de arte y la forma de la que echa mano para expresarlo. Es la discusión entre forma y materia que apareció desde los primeros textos sobre Hölderlin; discusión que tiene sentido dentro del ambiente artístico-intelectual en el cual vivía el filósofo, pues estaba vigente la discusión sobre el compromiso de las obras de arte y si este debía ser el centro generador de la modalidad de su expresión; o sea, si la forma podría ser secundaria ante la materia que trate

de mostrar. Sin embargo, Benjamin considera que esta dicotomía es ilusoria. Evaluar una obra de arte, ya sea por su tendencia o por su calidad, implicaría olvidar que ella misma es un entramado de ambos elementos. Incluso, esta polarización entre contenido («hay que exigir de la obra del escritor una tendencia correcta») y forma («la obra del escritor ha de tener calidad») no es más que una muestra de un «aburrido sopesar», puesto que «una obra con la tendencia correcta ha de tener necesariamente todas las restantes calidades» (2009a: 298). Una obra artística que sea revolucionaria en su temática, pero conservadora en su forma, es tan inacabada para su tiempo como una obra que sea vanguardista en su forma, pero reaccionaria en su contenido. Por eso, Benjamin se propone mostrar que la tendencia de una obra literaria solamente puede considerarse correcta en el aspecto político si implica lo mismo en lo concerniente a su forma, es decir, su estética. Vemos, claramente, cómo Benjamin intenta hermanar la estética con la política o, cuanto menos, que no vayan por lados opuestos. Para poder lograr este hermanamiento, recurre al concepto de técnica.

Con su noción de técnica, Walter Benjamin discute varias nociones muy comúnmente aceptadas por la crítica literaria de esa época, puesto que nuestro autor sostiene que no existe una verdadera dicotomía entre que un libro sea bueno en términos políticos pero malo en literarios: si recurrimos a su técnica, esta producción artística tiene que ser buena tanto en lo literario como en lo político. Según Alexandra Hibbett, la técnica benjaminiana se define como

el modo en que trabaja o produce la literatura y se vincula con otro término que es modo de producción. Está pensando [Benjamin] en la literatura como una forma particular de trabajar que tiene ciertos productos. ¿Qué produce la literatura? Emociones, ideas, reflexiones, nuevos usos del lenguaje, discursos, subjetividades finalmente. Pero, claro, también produce ciertas relaciones sociales, ciertos sistemas de poder; puede funcionar para avalar ciertas jerarquías, para naturalizar ciertas ideas ideológicas e, incluso, podemos pensarla como un negocio en el mercado; produce relaciones económicas, ganancias económicas. Benjamin ve la técnica como algo a la vez literario y material y social, como un todo (2019: minutos del 1:30 al 3).

En otras palabras, Hibbett nos está diciendo que Benjamin concibe la obra de arte como un trabajo especial que incluye a las manifestaciones de la vida como un conjunto. En ese sentido, este tipo de producción artística se emparenta con el trabajo proletario al que debería estar representando y cobra una relevancia específica al no ser un trabajo directamente con la materia de la realidad física, sino con el lenguaje. Esto último conduce a entender la obra de arte en general (y la obra literaria en específico) como parte de la condición material de la vida en la que se enmarca. La técnica no elude un análisis material de la producción

literaria: es la política el contenido que otorga esa materialidad, pues, tal como nos dice Benjamin, «[...] el progreso técnico es para el autor (en tanto que productor) la base que precisa su progreso político» (Benjamin 2009a: 307). Dicho de otra manera, la preocupación por la técnica es la que posibilita que el contenido político pueda comunicarse literariamente bien, permitiéndonos la superación de cualquier producción artística que se jacte de ser solo purista (o «espiritual» si es el término usado por Benjamin), visión esta que va formada con la idea burguesa. La ruptura que realiza el arte con una idea burguesa es lo que le permite ser «útil a esta producción desde el punto de vista de lo político» (2009a: 307).

A mediados de los años treinta, Benjamin comienza a interesarse en la situación de la técnica en sus dos textos más trabajados, «El autor como productor» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Esta se consolida como el centro de toda obra de arte; no como un énfasis en un arte aún aurático tradicionalmente hablando, sino por un arte que asimile la técnica reproductiva en su seno como forma de comunicar su solidaridad proletaria como tendencia, sin perder de vista su calidad literaria. Esto se condice con la acepción que estamos trabajando de aura, la tercera en la tipología de la sección anterior. «Aura» se entiende como la reacción artística de hacer una nueva forma de arte, una que asimile la reproducción que está viviendo su tiempo y la técnica que hermane materia y forma. Tendencia revolucionaria y calidad vanguardista van de la mano y se asimilan en la técnica de reproducción, es decir, un arte que actualice su propia problemática, encarnado en los medios materiales en que fue construido.

### *1.2.2. Politización y fractura*

*Organizar el pesimismo no significa sino extraer la metáfora moral justamente a partir de la política.*

Benjamin, «El surrealismo»  
(*Obras*, libro II, volumen 1, p. 315)

Baudelaire sirve a los propósitos de análisis de Benjamin al mostrarle cómo el sujeto puede ser sensible ante los cambios económicos que se desarrollan en su contexto. El filósofo alemán encuentra en este escritor francés el representante de la situación del poema en la economía, la poesía en el capitalismo, pues es ella la que puede exponernos la condición de la verdad fáctica. El paso de estudiar a Hölderlin a hacerlo con Baudelaire está marcado por la convicción que tiene Benjamin de que el poeta resiste de manera heroica a la modernidad y encuentra en este una ventana para comprender la economía moderna. Este escritor encarna la mirada poética de la politización de la obra de arte; sin embargo, esta concepción de

politización nos generaría un aparente problema conceptual (cf. Fenves 2010). Estetizar la política significa lucrar y sacar rédito de la destrucción del aura mediante una revitalización de esa decadencia. En otras palabras, la estetización de la política plantea una belleza en la guerra, un aura de la destrucción. La antinomia belleza-violencia es el pilar de la estetización de la política. Sin embargo, Benjamin nos advierte que los conceptos de arte que está él planteando son inutilizables para el fascismo (2008b: 9). De ser así, la politización del arte escapa a esa contradicción. No obstante, podemos contraargumentar que más bien nace de la misma confrontación binaria entre política-estética, entre violencia-belleza.

Gracias a dicha reflexión, Peter Fenves sostiene que, precisamente, en esta dicotomía se encuentra la imposibilidad de una politización del arte. La invalidación que se hace de la estetización de la vida política es la misma que termina por invalidar la politización de la obra de arte. Lo que sostiene Fenves es que «[a] tal politización de la estética, que convierte la belleza en la manifestación inequívoca de la libertad, puede responderse con la inversión de sus términos: el dominio de la estética es un síntoma y un agente de dominación; puede no ser una sumisión inmediata a príncipes y palacios, sino una sujeción mediada a esos poderes económicos y burocráticos que por su constitución ocultan sus formas de dominio» (2010: 85). Para este autor, no es posible politizar el arte sin que adolezca de los mismos errores por los que juzgamos a la estetización: en vez de ser un dominio libre de la dominación fascista, serviría más cómo su ocultamiento (y hasta justificación de una opresión de cualquier otro tipo de régimen).

Respondamos a este aparente *impasse* que se nos presenta recordando la intención del autor berlinés. Benjamin está escribiendo en un contexto, el de una pugna entre dos polos bastante diferentes y marcados: capitalismo y revolución. Entre esos polos, atraviesa su reflexión sobre la técnica de (re)producir una obra de arte, pero siempre orbitando sobre la lógica de la reproducción, el cómo una obra la asimila a su valor cultural. De esas reflexiones, emerge una postura política; de la destrucción del aura, nace la edificación de una praxis y el arte comienza a ser habitado por la actividad política. La meditación estética es la que da pie, por necesidad, a una política. El texto muestra la ventana real de donde viene el viento de la reflexión, muestra una promesa. El ensayo sobre estética promete una política, pero solo la insinúa: hay que buscarla fuera de lo escrito aquí y por eso mismo recurrimos a lo sostenido en otros textos, tales como los que hemos citado: «Hacia una crítica de la violencia» y «El autor como productor». De ellos deducimos que el camino que sigue la violencia, en un sentido de praxis política, es la de ser un medio para la reivindicación de los



derechos. De esta manera, entendemos que el poema politizado (encarnado en Baudelaire) es una reflexión misma del poema y de sus posibilidades materiales. Así, concordamos con Mendoza cuando dice que

la reflexión sobre el poema está claramente centrada en una estética; es decir, en la concepción de una teoría de la sensibilidad cuyo objeto [...] quiebra o violenta los esquemas teóricos establecidos previamente, los cuales incluso muestran una serie de contradicciones históricas; contradicciones cuya impronta es permanente tanto en la sensibilidad como en el espíritu de toda una generación de pensadores, escritores y artistas en las primeras décadas del siglo XX (Mendoza 2015: 81-82).

A pesar de todas estas situaciones, Benjamin realmente pensaba que la politización del arte respondía a la falta de interés de la estetización, incluso que su propuesta era inútil para usos del fascismo, precisamente porque sus conceptos son por primera vez introducidos en la teoría del arte, y, «por el contrario, utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política del arte» (2008b: 12). Por ello, creemos, al igual que Rendueles y Useros, que hay:

[...] una diferencia esencial entre el uso de las artes por los nuevos regímenes totalitarios y la politización revolucionaria del arte. No eran caminos paralelos en extremos opuestos del espectro político. En el primer caso, se trataba de un intento de estetización de prácticas políticas totalitarias que ponía el arte al servicio de fines espurios y moralmente repugnantes. En el segundo caso, en cambio, la conciencia política tenía como consecuencia una revolución artística basada en la necesidad de encontrar medios adecuados para expresar una exposición existencial radicalmente nueva. La participación de las artes en un proyecto emancipador tenía como subproducto importantes logros formales que, a diferencia de lo que ocurría con las innovaciones no politizadas, resultaban inasimilables por el aparato de producción burgués (2015: 49).

La obra de arte es fragmentaria<sup>9</sup> y, como tal, tiene un potencial crítico, lo que conlleva al factor destructivo que porta. Este concepto de violencia como medio no significa una destrucción irracional o, mucho menos, una alabanza de la guerra. La verdad, si es que cabe este término, de una obra de arte radica en esa fragmentariedad y todas las dicotomías que han sustentado la crítica europea se terminan por encontrar<sup>10</sup>, a ojos de Benjamin, solo al favor de una «totalización simbólica contra la que la estética destructiva benjaminiana lanza un desmentido radical» (Cuesta Abad 2013: 136). Sin embargo, algunos autores quieren

---

<sup>9</sup> La concepción de una obra fragmentaria está explicada por autores como Weigel 2007.

<sup>10</sup> O bien un arte burgués que se basa solo en el arte por el arte que al final termina por legitimar el fascismo, con el futurismo y el uso de los medios masivos de comunicación como el movimiento nazi en Alemania, o bien el arte que cree que refugiarse en el aura tradicional es una forma de resistencia, a saber acá las posturas reaccionarias de Lukács y Adorno

rastrear esta visión incluso en el Benjamin temprano, como una asunción de lo destructivo desde sus escritos de juventud. Así, posturas como las de Galende, donde «[e]l odio destructivo es un odio vital que, lejos de todo resentimiento y venganza, simplifica el mundo abreviándolo en un espasmo o en un arrebato. Este arrebato es monstruoso, infantil, natural» (2009: 23), no tienen un asidero en el proceso de desarrollo intelectual que tiene el Benjamin de los años 14, que es con el que iniciamos, hasta el de los años finales de su vida. El arte se manifiesta no como celebración de la destrucción, sino como fractura del orden, ya sea este legal o divino (Weigel 2007).

Como hemos podido mostrar, no es una perplejidad ante la belleza de la destrucción, sino, muy por el contrario, un proceso estético que lleva a uno político. El análisis benjaminiano que hemos ofrecido no parte de la violencia ni mucho menos la ve como un fin en sí mismo, sino que la ve como medio para la obra de arte y es un concepto consecuencia de todo su proceso bibliográfico; es decir, rastreamos esta intención de Benjamin desde sus escritos iniciales hasta los más tardíos y últimos. Desde Hölderlin hasta Baudelaire, desde el arte hasta la política, desde el aura hasta la reproducción, Benjamin sostiene una misma respuesta de práctica artística a cualquier intento fascista de colonizar un área como la estética. Baudelaire funge aquí, entonces, como piedra angular. Representa la parodia a lo burgués, puesto que se mueve entre esa multitud y sus ambientes comerciales, pero no se pierde entre ellos. Ahí radica precisamente la «indefinición de su posición económica», la bohemia como respuesta y fuerza de ese «pathos rebelde de esta clase», de estos asociales (Benjamin 2012: 57). Esta parodia que ejerce intencionalmente el poeta francés opta por ser una representación del fetichismo de la mercancía; en otras palabras, sus poemas son la reificación máxima porque señalan dicha idolatría por las cosas materiales que padece el burgués, sujeto alienado. El autor de *Las flores del mal* representa así una contraposición a la burguesía porque él mismo es una expresión de la insatisfacción de ella.

Charles Baudelaire es para Walter Benjamin un artista que personifica la mercancía en sí mismo. Para empezar, él inaugura una nueva forma de entender el arte, asimila de manera distinta la nueva sociedad industrial que se está formando y escribe sus poemas en diferentes coordenadas que el resto de artistas que lo antecedieron. En ese sentido, Benjamin plantea la importancia de él en tanto que «Baudelaire no habría escrito poema alguno si para hacerlo tuviese solamente los motivos que suelen tener los poetas» (2008c: 281). Los motivos que atraviesan al nuevo poeta no son la decadencia en tiempos de penuria que, por ejemplo, enmarcaban la poesía de Friedrich Hölderlin, sino más bien una constante en el

progreso económico e industrial que en el s. XVIII se establece como la ilusión máxima del desarrollo. La poesía comienza a mostrarse así como el canal en el que se manifiestan las catástrofes en tanto lo que son: el espacio oculto, la matriz que no suele mostrarse, en el discurso «exitoso» del progreso.

Si la economía arrebató a la poesía de su lugar privilegiado, es la poesía quien recupera su esfera mediante la alegoría. En palabras de Bruno Tackels, historiador de los textos y la vida de Benjamin, la alegoría que forma Baudelaire en el espacio literario no oculta el desastre, sino que, al asimilarlo, lo muestra en su propia dinámica:

Su intención es muy simple: detectar todos los hechos presuntamente “modernos” que producen ilusión, mentira o simulacro y que presentan una imagen falsa y engañosa de sí mismos, un “decorado teatral” para mostrar luego que esos hechos que él llama *fantasmagorías*, pueden iluminarse con un destello de verdad y ser objeto de una lectura alegórica. Este gesto puede expresarse, una vez más bajo una apariencia paradójica: aquello que produce la mayor ilusión, la fantasmagoría, llega necesariamente, en un momento preciso de su evolución, a producir una visión desprovista de toda ilusión, una visión alegórica que expone *la verdad de esta ilusión* -la esencia de esta evolución y la génesis de este devenir ilusorio (2012: 626).

De esta manera, la poesía en el capitalismo permite conocer las fracturas de este sistema al encarnar ella misma dicha fragmentación. La literatura baudelairiana acepta su situación en el aparato económico burgués, no la rehúye ni se refugia en una esfera del *l'art pour l'art*, sino que comprende su condición económico-social y, precisamente porque la comprende, es capaz de mostrarla. El arte confiesa su imposibilidad de autonomizarse de la economía y ahí radica su capacidad de comunicar la verdad de la ilusión del vano progreso.

Benjamin resalta, por eso, que Baudelaire entrara en el circuito económico como un vendedor más, que en la práctica comercial misma él viera a sus poemas como mercancías. Esta especie de *performance* no era solo simbólica, sino que se trasladaba al ámbito real del mercado. Si la reproducción técnica trituraba el aura hasta disolverla en la manifestación de manipulación de masas en favor del capitalismo, es Baudelaire quien retoma este punto de partida para señalar esa pseudoauratización de la que participa la mercancía y, a contrapelo, esa violencia necesaria para quebrarlo. Benjamin analiza al poeta francés en esta clave al decir lo siguiente:

Se ha de representar el cambio de funcionamiento de la alegoría en la economía mercantil. Constituía el empeño de Baudelaire hacer manifiesta en la mercancía el aura que es a ella peculiar. El intentó humanizar la mercancía de manera heroica, un intento que tiene su contrapartida en el simultáneo burgués de humanizar la mercancía de forma sentimental: procurarle a la



mercancía, como al hombre, una casa. Eso es lo que se prometía con los estuches, los envoltorios y las fundas con que en aquella época se envolvían los enseres burgueses.

La alegoría de Baudelaire porta -en contraste con la barroca- las huellas de la rabia necesaria para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas (Benjamin 2008c: 278).

En lo dicho por nuestro filósofo, vemos que el poeta francés juega en paralelo y en ironía con el desarrollo burgués: mientras el capitalismo torna hermoso el envoltorio de la mercancía, la poesía responde remedando esa dinámica de capas superficiales, para así irrumpir en el contexto y fracturarlo, organizar la rabia que las masas necesitan gritar pero callan por estar dopadas.

La poesía se encuentra así en una encrucijada: o bien se deja anestesiar por las nuevas tecnologías, volviendo así a las masas manipulables y, con esto, materia rendida y a disposición del fascismo emergente; o bien retoma la verdadera función de la estética en tanto que el arte se vuelve el artefacto que permite despertar las sensaciones más corporales. Es decir, o el arte se rinde y anestesia a la multitud o el arte irrumpe en el aparato sensorial humano para orientarlo a una praxis política. Esta es la lectura que realizan intérpretes como Susan Buck-Morss, quien sostiene que la tarea que Benjamin encomienda al arte es «la de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*» (2005a: 171<sup>11</sup>). Esta labor de despertar es la que se encuentra en la poesía que plantea Baudelaire, quien pone lo estético en el centro de su creación, en el sentido originario de doctrina de las sensaciones y el cuerpo. Es el mismo Benjamin quien lo expresa en su texto *Sobre algunos motivos en Baudelaire* en los términos siguientes:

Cuanto mayor es la participación del momento de *shock* en las impresiones individuales, cuanto más incansablemente tiene que mantenerse la conciencia alerta en interés de la protección contra los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que opera, tanto menos aquéllas lograrán penetrar en la experiencia, y así también tanto mejor realizan el concepto de vivencia. La peculiar función de defensa contra los estímulos quizás en último término se pueda ver en esto: asignar al suceso, a costa de la integridad de su contenido, un exacto punto temporal en el interior de la conciencia. Ese sería un logro extraordinario de la reflexión en cuanto tal, haciendo del suceso una vivencia. En cambio, si fallase, se instalaría ahí esencialmente el miedo placentero o (las más de las veces) desagradable que, según Freud, sanciona el fallo en la defensa contra el *shock*. Baudelaire fijaría este hallazgo mediante una imagen estridente. Habla de un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido. Y este

---

<sup>11</sup> Es sumamente interesante, en este sentido, cómo la filósofa estadounidense compara lingüísticamente la estética (*aesthetics*) con la anestesia (*anesthetics*), juego de palabras que en castellano no se resalta. A este respecto, cabría bien hacer una lectura de un texto que también trabaja esta línea de interpretación: Oyarzún, *Anestésica del ready-made* (2000).

duelo es, sin duda, el proceso mismo de creación. El poeta colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo (2008d: 217).

El *shock* que recibimos puede ser entendido por nuestra mente como vivencia, es decir, que la procese y quiera atraparla como unidad de conocimiento. Sin embargo, la opción reversa es que nuestra conciencia huya del choque sensorial y opte por el terror inmóvil, quedarse impávida y, en última instancia, sedada como mecanismo de defensa. Este es el peligro que se corre mediante la nueva forma de hacer arte: que la estética se trastoque en anestesia. No obstante, si la poesía asimila el *shock* del nuevo tiempo y de las nuevas formas de reproducción (tal y como sí lo hace Baudelaire), entonces puede servir para despertar al lector, impelerlo en su actitud pasiva.

De esta manera, el arte político (y en especial el poema) no elude su condición económica, sino que la acepta, por lo que entra en una consciencia del desastre y permite la desestabilización, la incitación a la revuelta. El trabajo que Benjamin realiza en su análisis crítico de la poesía de Baudelaire demuestra que el arte no se reduce a artificios para el deleite o la experimentación lingüística basada en la autonomía purista del *ars gratia artis*. Por el contrario, se ubicaba en el centro de la polémica, de las contradicciones del sistema capitalista que lo abriga, mediante la exposición de sus miserias y, con esto, la creación de un espacio crítico *a contrario* del progreso y la respetabilidad burguesa (Gallegos 2015: 39 – 40). La poesía se vuelve ese grito de espanto, pero grito que, en tanto ruido estremecedor, despierta y alerta.

El arte atravesado por la política, entonces, es aquel que puede contrarrestar el adormecimiento de las manifestaciones culturales burguesas y enfila baterías sensoriales contra la estetización de la vida política que propugnó el fascismo. El nuevo arte que observa Benjamin tiene la doble amenaza de no eludir un peligro sin potencialmente caer en otro. Por ello, el filósofo alemán planificó un paso de la cultura hacia un arma revolucionaria en base a dos momentos: uno destructivo y otro constructivo. El primero sostiene la ruptura fuerte de un aparato estético que engaña a las masas, pues, como dice Buck-Morss, «la preservación de los objetos culturales del olvido por parte del aparato histórico y literario burgués tenía como costo el sacrificio de su valor de uso revolucionario. Así como la revolución política exigía el quiebre del aparato estatal burgués, de la misma manera el aparato cultural tenía que ser destruido» (2005: 18). Esto lo expresa Benjamin en diferentes textos, en los cuales siempre muestra la necesidad de hacer saltar el sistema anestésico y de dominación cultural capitalista. Está claro aquí que «todo el arte y la ciencia que el

materialista histórico perciba tiene procedencia que él no puede contemplar sin horror» (2009b: 80). El texto que acabamos de citar proviene de «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en el cual Benjamin resalta la labor de este historiador alemán del arte que recupera la cultura con miras a una posesión masiva y no solo privilegiada, sorteando desde el fetichismo hacia el coleccionismo. Es esta dimensión destructiva de la dialéctica benjaminiana la que corrobora un arte que rompe con el sistema que lo antecede, en favor de los proletarios en tanto clase más necesitada. Es en este texto también donde se lee la famosa frase: «No hay ningún documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de barbarie» (2009b: 80). Esta frase se repite íntegra en su «Sobre el concepto de historia» (2008e: 309) y es en este texto, en específico en la tesis VI, en el que Benjamin también muestra el segundo momento de la dialéctica de los bienes culturales.

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como propiamente ha sido». Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le toca retener una imagen del pasado como la que imprevistamente se presenta al sujeto histórico en el instante mismo del peligro.

Y éste amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus propios receptores. Para una y otros él es uno y el mismo: a saber, convertirse en instrumento de la clase dominante. Así, en cada época es preciso intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla. El Mesías no viene solamente como el Redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer (2008e: 307 – 309; subrayados nuestros).

Vemos que lo que está en peligro es la reapropiación de la tradición cultural en tanto que sirve para dar sentido a la lucha política. Luego de realizar la destrucción violenta del pasado que perpetúa la dominación, se hace imperiosa su recaptura dentro de una forma de entender y conocer los bienes culturales para así evitar que desaparezcan del todo en la historia, de tal manera que esta dimensión constructiva los rescate y redima para un presente-ahora (Buck-Morss 2005: 20).

Esta explicación última no elude a lo que sostiene Benjamin sobre Baudelaire, pues es él quien, mediante sus alegorías poéticas, muestra su violenta burla de la sociedad burguesa, precisamente porque la asimila. Baudelaire era para sí mismo su propio empresario (Benjamin 2008c: 272) en el sentido en que él encontraba sus poemas como mercancías que debía ponderar dentro de la competencia del mercado, siendo tal vez «el primero en tener la idea de una originalidad adaptada al mercado, que, por ello, era entonces más original que cualquier otra» (2008c: 271). Su originalidad y, en ese sentido, su modernidad, radica en que él «se vio obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no disponía de ninguna dignidad que conferir. De ahí la *bouffonerie* de su

conducta» (2008c: 272). Baudelaire se encuentra adentro como bufón que acepta un sistema económico que no lo representa pero que no puede eludir, recobrando lo más que puede de él mediante la reformulación del aura, aura destruida y que solo puede volver a portarse mediante «las huellas de la *rabia necesaria* para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas» (2008c: 272; cursivas agregadas).

De Hölderlin a Baudelaire, Benjamin inició sus investigaciones estéticas en el poema para hacer lo propio con las indagaciones políticas. Es así que se cumple lo que nuestro autor epigrafea de Kraus: «El origen es la meta»<sup>12</sup>. Ante la cuestión de para qué poetas en tiempos de penuria, Benjamin hace suya la propia respuesta que Hölderlin ofrece: el hilo conductor de nuestra cultura, nuestro espíritu es descubierto —cuando no establecido o predicho— por aquellos a quienes las musas dieron el don de la palabra: «lo que permanece lo fundan los poetas» (Hölderlin 2015: 89). Sin embargo, desde siglo XIX en adelante, la constante de nuestra sociedad, lo que permanece, ya no es el lazo espiritual y humano, sino la vana promesa del progreso. En un mundo vaciado de dioses, la economía ha inundado todos los poros de nuestra sociedad y, ante el postureo burgués, Benjamin recurre, precisamente, al mencionado poeta francés, quien encarnaría la reformulación del aura luego de la destrucción. Esto nos permite abrir la puerta de la interpretación político-económica del arte, es decir, la apertura a la política del poema. El camino laberíntico de la historia de la sociedad tiene como meta —y horizonte— el mercado (Benjamin 2008c: 275). El paso de una estética del poema a una política del poema es generado por el trabajo crítico de Benjamin como necesidad conceptual inmanente. Es decir, los análisis de Benjamin sobre la poesía de Friedrich Hölderlin, que se basaban en una noción unitaria de la literatura, en tanto organismo que ordena todas sus partes en su seno en armonía, pasa a uno en Charles Baudelaire desde la óptica de la multiplicidad, dado que los vates ya no representan el idilio unitario sino las contradicciones. Como amable acercamiento a nuestra realidad nacional, Benjamin concordaría con José Carlos Mariátegui quien, hacia 1926, escribía que es la función de todo genio literario y artístico «la de formular el pensamiento, la de traducir la intuición de una época» (1959: 37). Así, Baudelaire representa exactamente la canalización de todas las sensibilidades de su momento histórico. Dado el paso de la unidad a la multiplicidad en el s. XIX, las condiciones para la experiencia han cambiado y sería vano

---

<sup>12</sup> Este verso es citado como epígrafe por Benjamin en su decimocuarta tesis «Sobre el concepto de historia» (2008e: 315) y que corresponde al poema «El hombre agonizante» de Kraus que se puede leer en *Escritos* (1990: 103-105).



refugiarse en un aura. La poesía de Baudelaire es disruptiva porque busca nuevas formas de realizar la experiencia poética.

Podríamos resumir la línea argumentativa de Benjamin de la siguiente manera. A inicios del s. XX, sostiene que el aura en la obra de arte se pierde y su lugar es ocupado por la política. El proceso político europeo de dicho siglo generó el fascismo, el cual usó el arte como propaganda y justificación de su ideología. Así, el manifiesto futurista elogia el progreso tecnológico y ve como consecuencia última la guerra; de allí que estetice la política. Como respuesta, Benjamin propone la politización del arte (en «La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica», de 1935), en la que piensa que la violencia no es un fin, como sí lo pensaban los futuristas, sino un medio (en «Hacia una crítica de la violencia», de 1921). La politización del arte no consiste en ver belleza en la violencia bélica, sino violentar lo bello, acorralarlo hasta que grite una verdad política: la vida que se muestra en la actividad proletaria (en «El autor como productor», de 1934). Benjamin pasa de un análisis unitario de la poesía (en «Dos poemas de Friedrich Hölderlin», de 1914-1915) a uno en el que el poema y el poeta son muestra ineludible de la verdadera condición económica y social que se vive, pues encarnan todas las contradicciones que se sostienen (en *Sobre algunos temas de Baudelaire*, de 1939). Todo esto nos demuestra que la reflexión de este filósofo nace en el seno de la cuestión de la poesía, pero nunca la abandona, sino que más bien la reafirma a lo largo de su vida. Para Benjamin, la violencia es un medio para la realización plena de la obra de arte, lo que permite un sincero proceso de lucha por las reivindicaciones políticas y por un puesto en la historia.

De esta manera notamos que Benjamin otorga una importancia especial a la obra literaria, en tanto trabajo productivo del lenguaje. Es la poesía de Baudelaire el modelo por el cual el poema puede asimilar la destrucción del aura sin pervertirse, jugando en paralelo con la mercancía. El poema tiene esa capacidad especial ante la técnica y la reproductibilidad: su técnica es el lenguaje y se consolida como la fractura ocasionada por la reproductibilidad. Un texto poético que encarna la política se manifiesta como quiebre y fractura del lenguaje. El poema revolucionario es vanguardista cuando no apela a un aura decimonónica, sino que se preocupa por trabajar el lenguaje para reproducir un arte nuevo. A nuevas experiencias por nuevas técnicas, los artistas tienen que permitir nuevos canales de experimentación. Es curioso, pero, en ese sentido, Benjamin concordaría con las palabras

del poeta César Vallejo cuando este dice que lo importante para el nuevo arte es «suscitar, no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos» (Vallejo 1978-1979: 99)<sup>13</sup>.

A Vallejo también lo secundaron unos jóvenes poetas en la Lima de los años 70, los cuales se hicieron conocidos con el elocuente nombre de Hora Zero. En el verano de ese año, este grupo poético irrumpió en el medio editorial peruano con la publicación de una revista. En ella, se echaba por tierra prácticamente a toda la tradición poética nacional. Esta iracundia contra la tradición es el estandarte horazeriano y tiene como propuesta el poema integral, cuya estética conjuga todos los ritmos de la vida. Así, su violencia significa no solo una ruptura radical, sino también un franco intento de buscarse un puesto histórico en la poesía y el arte peruanos. Podemos ver que las herramientas teóricas de la politización del arte de Benjamin permitirían comprender este fenómeno artístico peruano, sirviendo aquel de clave de lectura de este. Sostendremos que este grupo toma la misma postura política benjaminiana al no eludir el desastre dejado por el progreso del tardocapitalismo, sino que asimila también las contradicciones de este nuevo sujeto que aparece en el siglo XX. Entonces, en el Perú de los años 70, ¿para qué poetas en tiempo de penuria? Para poetizar la catástrofe.

---

<sup>13</sup> El paralelismo Vallejo-Benjamin es bastante fuerte y no se limita solo a un adorno epigráfico. Ambos compartieron un ciclo vital muy parecido: nacen en el mismo año, mueren solo con dos años de diferencia y los dos en la misma Francia. Ambos eran comunistas, visitaron la URSS, participaron del frente antifascista y vieron al lenguaje y la reflexión como herramientas cruciales en el combate contra el totalitarismo nazi, así como fuentes de resistencia ante el imperialismo capitalista. Sería interesante insistir más este paralelismo, aunque ya la Casa de la Literatura Peruana ha dado visos de interés en un conversatorio al respecto: *César Vallejo y Walter Benjamin. Reflexión y crítica en torno a la modernidad*, diálogo organizado en el marco del ciclo «Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra» en el que participaron los especialistas Rodrigo Quijano, Alexandra Hibbett y Rodrigo Vera, moderado por Jaime Cabrera y que se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WaN3-9eksFo>.

## **CAPÍTULO SEGUNDO. La irrupción del poema en Lima, 1970: De la ruptura poética a la poética de la ruptura**

*A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla.*

Hora Zero, «Palabras urgentes»

Luego de explicar la teoría de Walter Benjamin sobre la politización de la obra de arte, en este segundo capítulo buscaremos su vínculo con la aparición del grupo poético Hora Zero en el verano del año 1970. Para comprender mejor la emergencia de este grupo, explicaremos primero la posición histórica que tuvo en la poesía peruana del s. XX. Para esto, realizaremos una pequeña revisión sobre la presencia de lo político en la poesía de nuestro país; luego, pasaremos a analizar, en específico, el manifiesto que publicó el grupo. En un segundo subcapítulo, mostraremos cómo ese manifiesto representa paradigmáticamente lo que hemos encontrado en la teoría benjaminiana, mostrando sus similitudes con la estética crítica del autor alemán y los motivos por los cuales sostenemos que representa una fiel muestra de la misma.

### **2.1 Historia y poesía**

Se puede realizar una lectura de la historia de la poesía peruana desde diferentes ópticas. Se le ha interpretado desde elementos como la ciudad (Villacorta 2017 y 2021) o las condiciones materiales de producción editorial (Castillo 2019), incluso desde la traducción (Benavides 2022), el cine (Limache 1995) o el sonido (Mora 2009). Sin embargo, lo que aquí nos atañe es la política y cómo esta es en sí un campo estético en donde se realiza la guerra por la belleza, por un puesto en la historia: la poesía como artefacto de la política, la violencia como medio que plasma ese proceso de ruptura. Por ello, aquí explicaremos la presencia de la dimensión política en la poesía peruana. Si bien esta historia es bastante larga y se podría rastrear en la virulencia de González Prada e, incluso, hasta el sacrificio independentista de Mariano Melgar, solamente nos centraremos en la situación del poema en el siglo XX<sup>14</sup>. Tras entender las coordenadas bajo las que el grupo Hora Zero se ubica, seremos capaces de entender contra qué reaccionan y el porqué de su mordaz iracundia presente en el manifiesto «Palabras urgentes», motivo de análisis de esta tesis.

---

<sup>14</sup> Otra atingencia es que no realizaremos una historia de la poesía proletaria o clasista. Esta propuesta es interesante porque intenta leer la poesía en clave marxista: existen poesías de clase que, a su vez, generan clases de poesía (cf. Carmona 2011 o Mazzi 1976).



### 2.1.1 Pequeña historia política de la poesía peruana

*El arte será pues sentir nostalgia respecto del hogar estando en casa.*

Benjamin, «Obra de los pasajes»  
(*Obras*, libro I, volumen 3, p. 5)

El título de este apartado termina por exceder los alcances de esta investigación; por ello, no nos remitiremos a un análisis de toda la poesía peruana desde sus albores hasta la actualidad. Nos enfocaremos en cómo se formaron los conceptos de lo político y la revolución en la producción poética desde los años veinte hasta la constitución del grupo Hora Zero en los años setenta (y una breve mención a lo que vino después como análisis comparativo). De esta manera, nuestra historia comienza con los intentos sindicales de poetización de la fábrica y el proletario que se dieron en los años veinte.

Es en los mencionados años que se comienza a vivir una fiebre de clasismo; es decir, de una afirmación de la clase obrera en tanto sujeto revolucionario. Así, las ideologías de izquierda comienzan a entrar por estos años con mucha fuerza. Personajes como Mariátegui y Haya se consolidan como los ejes de las discusiones político-ideológicas de la época. César Vallejo, a su vez, comienza su proyecto de reformación del lenguaje poético, camino que lo llevará desde un modernismo en *Los heraldos negros* hasta su compromiso político en España con sus últimas producciones (*España aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*), pasando por el gran abismo que crea el inclasificable *Trilce*. De esta manera, Vallejo se va a convertir en el elemento articulador de todo el s. XX. No solo es alguien a quien se le va a seguir reivindicando una y otra vez a lo largo de las décadas posteriores, sino que es quien alienta los ideales que hermanan poesía y revolución, estética y política. Así, podríamos considerarlo como el representante por excelencia de la utopía revolucionaria. Representa el futuro utópico que vendrá y el *motu* vallejiano será una y otra vez reivindicado: «ya va a venir el día, ponte el alma» (2002: 292). De esta manera, Vallejo se va a volver el poeta que refiera al acontecimiento comunista y que lo enlace con la búsqueda de un nuevo lenguaje (Cf. Vich 2021).

Es también en la década de los veinte que aparece un poema muy peculiar en el número trece de la revista *Amauta* (1928: 26-27). El autor fue Ricardo Martínez de la Torre y su poema lleva por título «La multitud». Lo que podemos resaltar en esta presentación es que existe una clara solemnidad revolucionaria. Como dijimos al inicio, estos años son los primeros momentos en los que se intenta una afirmación del marxismo y el socialismo como ideologías revolucionarias en nuestro país. Para este autor, la ideología política es lo que

afirma la escritura, la que le da su sustrato. Este pensamiento es una mención a lo nuevo, lo revolucionario, lo cual promete el cambio. De esta manera, la ideología se encuentra abiertamente planteada como sustento de la escritura poética y es la política la que interviene el poema. Este posee banderolas y representa los años de organización socialista, se resaltan *slogans* y consignas. En específico, el poema mantiene una forma casi tendiente a la prosa, abarcando el completo de la página de la revista (que ya de por sí tenía un formato bastante grande) y adhiere el uso de la imagen de pancartas como parte del mismo torrente poético; en ellas, se puede leer «Proletarios de todos los países, uníos», «Rusia es la bandera de la Insurrección de los trabajadores / de todos los países» y «Agredidos / nunca agresores» (1928: 27). La poesía se vuelve parte de la consigna y su labor es la de enunciar las proclamas, se constituye así el poema como el vehículo para la comunicación del mensaje. Termina el poema con lo que podríamos considerar una bajada energética: «La tierra se estremece, el abismo se estremece, la altura se estremece. / Es una idea en marcha, es mi idea en marcha. / Pasión. / Odio. / ¡Bendito seas al servicio de los encadenados!» (1928: 27). Podemos observar claramente cómo la labor organizativa del poema se constituye como digna de ser resaltada.

En esta misma línea y por estos años, Magda Portal (quien inicialmente fue aprista para luego romper con el partido a causa del viraje de este) publica su libro *Una esperanza i el mar* en el año 1927. En este libro, tenemos un poema central para nuestra mirada. Nos referimos a «Canto proletario», en donde se figura la fábrica, lugar fundamental para las organizaciones obreras comunistas, como «la ESPERANZA y la CÁRCEL». Fuera de ella es que «el Sol espera la salida de la fábrica / desde el horizonte sus anchos brazos de luz / saludan el dolor del obrero / vendedor de la vida» (2001: 170). Este poema posee imágenes de enaltecimiento de la vitalidad y la energía de esta clase social. Según Mitrovic, tanto Martínez de la Torre como Portal identifican a la clase obrera como el sitio de la revolución, como el espacio desde el cual esta se desarrollará, y son la fábrica y la multitud el lugar donde toma forma y emerge este ímpetu revolucionario, funcionando como contrapunto al indigenismo (2021<sup>15</sup>).

Los años veinte se consolidan de esta manera como el eje inicial de nuestra investigación histórica. Por ejemplo, Alberto Hidalgo, excelso vanguardista que

---

<sup>15</sup> La investigación presente debe mucho al Ciclo de Poesía Peruana Contemporánea Vol. IV realizado por La Balanza realizado en cuatro fechas en el 2021 y en el que se trabajaron temas vinculantes de la poesía tales como poesía y traducción (Miluska Benavides), poesía y escucha (Javier García Liendo), poesía e ideología (Mijail Mitrovic) y poesía e historia (Teresa Cabrera) entre las fechas 19 y 30 de noviembre.

experimentó la forma poética en el ámbito visual, reconoció el peso de la vanguardia en el progreso revolucionario, escribiendo poemas a la revolución y a Lenin. Así, tenemos «Biografía de la palabra revolución» y «Ubicación de Lenin», ambos de 1925. En estos poemas, la palabra misma se vuelve el centro del proceso revolucionario, sumándose también fuertemente la figura del cartel. En el primero de los poemas, podemos ver cómo esa palabra desborda el conjunto de la semántica, pues es «grande hasta salirse por los bordes del diccionario», una palabra tan fuerte que ilumina el mundo y que «[a]hora está en el hombre igual que está el oxígeno en el agua», además de que «[t]iene violencia y destrucción de ola de viento. / Entra en las almas con una sensualidad de arado. / Cartel escrito en el claro de dos brazos erguidos, alcémoslo con la vida» (Hidalgo, citado en Molina 1966: 36).

Hemos podido ver que esta primera estación de nuestra historia tiene un ensalzamiento del sujeto revolucionario. La intención aquí, podemos leer, es que el poeta se confunda con la masa y le cante a ella. Esto tiene que ver en paralelo, claro está, con toda la política de masas que se estaba realizando en nuestro país en la segunda mitad de esta década. La poesía y la política inician su conexión en la década del veinte con una concepción de que aquella vehiculiza el mensaje utópico de la revolución de esta. Los intelectuales y, por ello, los poetas, participaron de lo que José Luis Réñique llama «la captura de la palabra» (2015: 42-43). Es decir, hacia los años veinte, el agente pensante se creyó heredero de la tradición rebelde gonzalezpradina y de las teorías modernas europeas que interpretaban el marxismo y leninismo desde diferentes ópticas; así, la palabra poética solo podía remitirse a un único término, el de revolución, y referir a un solo sujeto histórico: el proletariado. Finalizados estos años, el Perú vivió en la década del treinta la dictadura del general Sánchez Cerro, quien proscribió al APRA y al Partido Comunista Peruano, persiguiendo a Haya, Mariátegui y todos sus lectores y defensores. Pasan los años para nuestro país y saltamos de dictadura en dictadura, lo que engeuece a la sociedad letrada de la presencia de la política. Esto se estableció así hasta que en los años cincuenta se gestó la caída de otra dictadura, la del general Manuel Odría, lo que permitió una apertura extremadamente grande de los intelectuales (y poetas) a la política. Esto es lo que nos lleva a nuestro segundo momento relevante, con autores como Reynoso, Delgado, Rose, entre muchos otros.

Oswaldo Reynoso fue un escritor de poesía y narración. En el año de 1956 publica su poemario *Luzbel*. En él, plasma un universo de poesía intimista en el que vincula como ejes centrales de sus versos el amor y el sexo. Sin embargo, existió una revuelta en Arequipa que generó una gran matanza de estudiantes. Reynoso plasmó esta conmoción en un poema

de 1950 que sirve de contrapunto a su primer poemario, pero que no se publicó en él hasta muchos años después<sup>16</sup>. El poema es un responso que homenajea al estudiante asesinado durante las revueltas contra la dictadura odriísta. La intención primera del poema es dar cuenta del hecho. Se homenajea al mártir recurriendo a un simbolismo político cuando se le dice: «Y esa tarde / alzaste tu cuaderno manchado de sangre. [...] Y esa tarde / una bala rubricó en tu frente / la muerte clara del trigo. // Y te mataron cuando mirabas la tarde» (2010: 31)<sup>17</sup>.

A pesar de la alta calidad y belleza de los versos presentes en el primer libro de Reynoso, su camino en la historia de la poesía peruana realiza un viraje y se hace más conocido por su labor prosista, conformando el Grupo Narración junto a otros autores de la talla de Miguel Gutiérrez y Augusto Higa. Sin embargo, lo que marcó para esta época el poemario de Reynoso fue la discusión que apertura entre lo que más adelante se llamará el debate entre poesía pura y social. El 1 de enero de 1955 salió en *El Comercio* una reseña crítica firmada por Manuel Velásquez Rojas. En ella, recopilamos una lectura interesante para nuestra investigación: para este crítico, la poesía del cincuenta que él observaba partía de lo que llama «un manantial común», a saber César Vallejo, pues de este nacían las dos vertientes que se encontraban vigentes para el momento: los poetas con emoción social, «cuyo mensaje es casi un grito esperanzado de libertad y justicia», y poetas intimistas, «cuya riqueza anímica es tan variada y profunda, que sus emociones y sentimientos dan la tónica fundamental de su canto» (2010: 35). Estas dos posturas, por más que pudieran entenderse como contrapuestas, confluyen con facilidad en una misma esencia: ambas buscan el reencuentro del hombre con lo que le sea propio. Estas dos corrientes no son disímiles entre sí, sino que apuntan a lo mismo: lo íntimo y lo ideológico son la integración y el reencuentro de uno mismo con la humanidad. En este punto entendemos que la crítica literaria de la época no concebía una diferencia entre las formas de hacer poesía y que la dimensión política se encontraba de manera natural dentro del ámbito propio de lo que es poetizar<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Es ya en el albor del s. XXI que la editorial Estruendomudo junto al Fondo Editorial de la San Marcos que publican este poemario *Luzbel* junto al poema en homenaje al poeta adolescente. Es así que sesenta años después, recién podemos contraponer de manera seria las dos tendencias que habitan en el autor y que pasaremos a explicar.

<sup>17</sup> No solo Reynoso escribió sobre lo sucedido en Arequipa, tenemos también el testimonio doloroso de autores como Luis Nieto y Juan Gonzalo Rose.

<sup>18</sup> Contra lo que regularmente se cree, son más bien los puristas, favorecedores de la poesía «intimista», quienes van a pugnar por la diferenciación ante un arte comprometido, velando así por un arte autónomo, limpio de todo lo que no sea la experimentación de la forma. Esto puede notarse ampliamente en el debate que protagonizaron el arquitecto Luis Miró Quesada y Sebastián Salazar Bondy sobre el arte cosmopolita frente al americanista.



Quisiera ir resaltando que no es un punto central aún una escisión entre vertientes de la poesía. La diferencia está recién germinándose y dará fruto a un debate muy fuerte, ya conocido históricamente como la diferencia entre poesía pura y social, lo mencionaremos más adelante. Por el momento, sigamos con nuestra revisión histórica. Con Juan Gonzalo Rose, en un poema llamado «Aún» de su primer libro, *Canto desde lejos* (1974: 35), podemos encontrar ya una figuración de la transformación revolucionaria que se está anunciando y que será el horizonte de todo lo que sucederá en la década del sesenta. A su vez, tenemos un poema clásico que expresa el derrotismo del sujeto. Se está comenzando a creer que el hombre no tiene salida y que son las instituciones las que minan toda humanidad, tal y como se ve en «Gastronomía», un poema en que irónicamente se muestran los pasos para comerse a un hombre en Perú «mientras se va pensando que nuestro buen gobierno nos protege», para «luego: / afirmar que los poetas exageran. // Y como buen final: / tomarse un trago» (1974: 115). Estas descripciones de Rose, por más que son irónicas, confiesan la situación de desventura que vive el sujeto dentro de los años cincuenta.

Esta toma de conciencia permite que cierta poesía de los años 50 vea en la radicalización política un proceso de desarrollo de su utopía. Podemos encontrar en este punto a Alejandro Romualdo, poeta a quien por primera vez se le consideró como social. Su poesía tenía un contenido social explícito, mostrándose una diferencia fuerte entre su primer libro *Poesía concreta* de 1952 frente a una de tendencia socialista en su poemario *Edición extraordinaria* del año 1958. En este libro encontramos, por primera vez, una referencia contemporánea a Túpac Amaru II. Hasta ese momento, este personaje no era una figura muy extendida entre los poetas, no obstante Romualdo lo enmarca como un héroe nacional que da el ejemplo que debe seguirse en lo que respecta a la valentía y la consecuencia en las acciones. Son hartos conocidos los versos que reiteran anafóricamente el «y no podrán matarlo!» (1958: 27-28). Así mismo, uno de los poemas de este libro marcó un parteaguas en las discusiones críticas de la época y la piedra de toque la dio Mario Vargas Llosa en 1959 en el tercer número de la efímera revista *Literatura*, que dirigía junto a sus amigos Luis Loayza y Abelardo Oquendo. A diferencia de la reseña crítica de Manuel Velásquez Rojas que hemos mencionado arriba, en la que no se encontraba una diferencia natural entre las formas de hacer poesía, pues todas tenían un mismo *leitmotiv* de reencontrar al hombre consigo mismo, Vargas Llosa arremete fuertemente contra la crítica que sostiene de manera maniquea una diferencia tajante entre ambas formas de hacer poesía (2017 [1959]).



Hacia finales de esta década, se abre el debate entre poesías pura y social. En este panorama, el 7 de julio de 1956, se funda Grupo Intelectual Primero de Mayo por Víctor Mazzi y Leoncio Bueno. Realizan sus actividades en la Universidad La Cantuta, donde las lumbreras culturales e ideológicas eran los profesores maoístas Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez. Sin embargo, este grupo era de poetas autodidactas que se sentían mayormente educados por activistas anarcosindicalistas, quienes les enseñan a leer a los clásicos y la poesía comprometida proletaria. Y es que esto eran dichos poetas: cantores proletarios. Son poetas proletarios en tanto que muchos de ellos habían trabajado en minas o les cantan a esos trabajadores. Víctor Mazzi, por ejemplo, da el salto de vendedor de libros a investigador en la universidad. Leoncio Bueno, más osado, se contacta directamente con los grupos guerrilleros, además de pasar prisión por su actividad política. Bueno es relevante para nuestra historia porque es adoptado por las generaciones de poetas posteriores como Estación Reunida y Hora Zero. Otro fue Artidoro Velapatiño, autor del poema «Perlaschallay», el cual retrata la violencia de los sinchis (militares en la sierra que reprimieron al pueblo) y que configura a Ayacucho como un espacio de represión.

Como podemos ver, con este grupo ya no estamos hablando de una poesía que endulza la fábrica o la multitud, que canta idílicamente al campo, como sí lo eran los poemas de los años veinte de Martínez de la Torre y Portal, los cuales mostramos al inicio de este capítulo. *A contrario sensu*, este grupo de artistas genera una línea de producción nueva en nuestro país<sup>19</sup>: la poesía proletaria pone los ojos en un cierto tipo de lenguaje y habla que traduce todo lo que está sucediendo en las minas o los lugares de trabajo. La barriada es el lugar en el que la masa urbana se encuentra reclamando el espacio que le es propio<sup>20</sup>. Todo esto lo podemos ver, por ejemplo, en la publicación periódica que este grupo editó, la *Revista Esta Voz*, en la cual pregonan lo siguiente:

La poesía y todo arte en general, debe tender en lo posible a hacerse accesible a las masas.

La poesía es el mensaje del gran espíritu del pueblo, que todo verdadero artista está obligado a recoger y transmitir con emotiva belleza y claridad en sus formas, a las grandes mayorías sociales.

La poesía y toda creación artística, no debe tender jamás a ser un misterio, ni un rito para iniciados. Debe ser como la luz. La luz es para todos; quién pudiera alguna vez aprehender un rayo de sol, debiera seguir el ejemplo

---

<sup>19</sup> Otra mirada al respecto es la del propio Mazzi, quien considera que la poesía proletaria se puede rastrear, incluso hasta el s. XVII en nuestro país con Juan del Valle y Caviedes, en sus poemas vinculados a su trabajo como minero en Huarochirí (1976: 21).

<sup>20</sup> Esta dinámica de búsqueda de reconocimiento urbano es lo que va a ir esbozándose en las décadas posteriores gracias a las migraciones masivas en los sesentas, setentas y ochentas, que conocemos como «desborde popular», término acuñado por Matos Mar (1984).

de Prometeo: darlo a las grandes mayorías (Grupo Primero de Mayo 2022 [1961]: 12).

Vemos así el inicio en nuestro país de la poesía conversacional, una poesía que tiene la característica de no simbolizar de manera artificiosa, sino de hacer una retórica llana al lector, sin sobresaltos figurativos. Esto puede verse en sus creaciones individuales, tales como «Reflexiones ante la cuna» y «Canto del poblador de la barriada» de Leoncio Bueno, así como en los poemas «Sábado domingo» y «Vuelta y revuelta» de Víctor Mazzi en *Memorial de un tiempo a otro* (1978), en los cuales siempre se lee explícitamente una pertenencia a la clase trabajadora.

Otra sensibilidad que encontramos en esa misma línea, pero con diferentes maneras estéticas, es la de Washington Delgado; no solo poeta, sino también historiador, profesor y crítico sobre la situación histórica de su patria. Su compromiso revolucionario queda explícito, pero en su poesía canta de una forma distinta a la que pudimos verlo con Martínez de la Torre o Portal en los años veinte. Para este autor, la participación del poeta es una actividad heroica que canta el suceso utópico, como podemos ver en su poema «Toco tu mano»; una idea de la unión, lazo solidario de un solo cuerpo cuando dice: «Toco una mano y toco / todas las manos de la tierra. / [...] Todo el amor es nuestro: / toco una mano y toco / toda la hermosura» (1959: 28). Así, el poeta es quien canta ese acontecimiento y son sus palabras las que construyen todo el proceso revolucionario. Podemos ver esto de manera explícita en el poema «Héroe del pueblo», en el que Delgado constituye al poeta como quien reta a la muerte y sobrevive a ella: «No me importa la muerte si es justo mi combate»; labor heroica que se materializa cuando declara su función: «yo construyo / mi país con palabras» (1959: 30). Washington Delgado se encuentra en un momento intermedio entre lo idílico y romántico de la acción política que caracteriza a la poesía de la década del 50 y el paso hacia una poesía que no se diferencia de la acción, sino que es la acción misma, representación de la década siguiente. Simboliza este paso la transición del fin de la dictadura odriísta (y, por ende, la apertura política, y el inicio del sueño socialista cubano que hace emerger en el '60 una sensibilidad nueva).

El siguiente punto relevante es la década del sesenta, porque es la que propiamente deja la tierra cultivada para germinar el movimiento Hora Zero. En este momento, Cuba acaba de realizar la hazaña de su revolución, la cual ha representado un ariete socialista dentro de América Latina, por lo que su significado es el de un emplazamiento (toma de lugar) de lo que antes era solo una utopía. Así, en los años 60 se vive lo que podríamos llamar una

desornamentación del lenguaje poético, pues ya no se plantea un mensaje cifrado en el símbolo (las imágenes de la unión de Delgado, del peruano devorado por sus autoridades de Rose o el personaje histórico de Romualdo), sino que se buscan versos simples que acerquen al lector a su forma de ver la realidad política. De esta manera, los años sesenta prefiguran el nuevo día, el mañana y la revolución. Este es el momento en que se desarrolla la actividad poética de Javier Heraud.

Vemos, por ejemplo, en «Explicación», del libro *Poemas de Rodrigo Machado* (1962), cómo Heraud toma una seria conciencia de la situación política de su país, luego de su viaje a París y Cuba. Encontramos una ruptura del poeta consigo mismo, pues nos dice: «Antes hablé del río y las montañas, canté al otoño, al invierno. [...] Hoy hago otra cosa» (1976: 155). La experiencia cubana es clave y así nace el convencimiento del poeta de regresar a Perú para hacer la revolución. Ese es el deber del artista, a diferencia de los veintes, en los que la revolución nacía de la ciudad y del indigenismo (movimiento campesino) que venía del campo. De esta manera, en estos años las guerrillas siguen la enseñanza cubana y realizan sus actividades mediante el foquismo. Esto constituye una confianza en que el sujeto que hace la revolución ya no es la masa, sino que es el revolucionario. Uno no solo debe acompañar o representarse como el cambio político; sino serlo, encarnarlo. Aquí vemos la intención estética de Heraud de crear un *alter ego* tal como «Rodrigo Machado». Este heterónimo nace en La Habana en julio del '62 y es una puesta en práctica de la escritura de lo nuevo: escribir y ser uno mismo la nueva vida. Esta imagen será relevante para Gleba, Círculo Javier Heraud, Estación Reunida, etc., pues poesía y política se aúnan en una sola esfera (el artista pasa a la causa, toma las armas). La muerte trágica del poeta en 1963 deja al gremio pensando en las verdaderas posibilidades de una democratización de la poesía y de la importancia de hacer un lenguaje accesible que muestre los ideales revolucionarios.

Precisamente de esta sensibilidad de personificar la revolución y no solo enunciarla, de que el poeta se sienta el sujeto de la revolución y no solo el vate que la canta, nace en el año 1966 el primer intento en nuestra historia de sistematizar el concepto de poesía política en nuestro país. Alfonso Molina realiza la antología *Poesía revolucionaria del Perú*. Sobre la sensibilidad mencionada en el párrafo anterior, encontramos a Hugo Neira que en el prólogo nos dice:

Amor, muerte, poesía, hombre. ¿Qué piensan estos poetas, qué nos dicen?  
¿Qué son estos símbolos, en sus manos? El paisaje calcinado de espanto de  
esta poesía, vientre temporal de la fantasía, provoca la sorpresa o la ira. El

acontecimiento del poema es la revolución. La poesía es esa acción. La palabra vuelta constelación de sangre. Solitarios, crean palabras para un diálogo y una fé [sic]. Nada suyo quiere hablar por sus bocas. La palabra puede confinar, también, con la desdicha. Ir al pueblo, ser el pueblo mismo. De este modo, la coincidencia entre gente y poesía, es la vida (Neira 1966: 13).

Sin embargo, la trágica muerte de Javier Heraud ocasiona un viraje en las inclinaciones políticas de los poetas. La muerte de este artista (en especial la forma desgarradora en que se realizó) es recibida por la intelectualidad limeña como una derrota irreversible. En este sentido, Mateo Díaz Choza considera muy acertadamente que «la muerte de Heraud es algo así como el parto doloroso de una nueva manera de entender la acción política» (2022: 86). Este escenario fue muy paradójico: se vivía un ferviente sueño de utopía, del cual se despertó dentro de una realidad de tragedia. Este trauma lo vivió la poesía peruana con un recogimiento del ámbito político. Poetas contemporáneos a Heraud terminaron por sentir culpa y las notas luctuosas no se hicieron esperar<sup>21</sup>. El ánimo poético del momento fue de resignación e, incluso, de alejamiento de la esperanza de lo político.

Se puede censar esto en dos autores representativos y hoy ya clásicos de nuestra historia: Rodolfo Hinostroza y Antonio Cisneros. Ambos fueron poetas celebrados por la crítica de su tiempo e, incluso, fueron becados para seguir estudios y enseñar en el extranjero, así como publicados por editoriales cubanas; incluso el segundo recibió el premio Casa de las Américas de Poesía. Sin embargo, podemos leer en ellos el retiro de lo político y su derrota, pues esta es patente en un irónico poema de Cisneros titulado «Karl Marx died 1883 aged 65» en su *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* de 1968. Por más que se mencionan a personajes como Marx y Lenin, no es de tono político, sino melancólico sobre el pasado de su familia. El marxismo ahora es parte del discurso y solo discurso, ya no tiene esa capacidad de superar el texto para volverse realidad. La decadencia de la ideología se palpa con el final del poema, que luego de narrar la caída de la burguesía (representada por su familia, especialmente su abuela), trae la figura de Marx como un «viejo aguafiestas» (1968: 57). Consideremos ahora a Rodolfo Hinostroza. El retiro de lo político se encuentra de manera directa y explícita en el poemario *Contra natura* de 1971<sup>22</sup>. En varios poemas,

---

<sup>21</sup> Grandes escritores del momento y maestros del malogrado poeta participaron de ellas. Las más conocidas y sentidas son, por ejemplo, las de Javier Sologuren y Luis Jaime Cisneros.

<sup>22</sup> Cabe indicar que este libro es posterior a la irrupción de Hora Zero en el verano de 1970; sin embargo, creemos que sirve de ejemplo para ver contra qué se encontraban luchando los poetas. Se podría hacer una misma lectura de *Consejero del lobo* (1965). Consideremos que los horazerianos vieron en este libro una posible promesa, a pesar que luego se cumpliría lo que ellos temieron: que se alejara de la política. Es esta lectura la que estamos recogiendo en nuestra pequeña historia y por eso creemos más ilustrativo analizar *Contra natura* (1971).



Hinostroza ironiza sobre el poder de la palabra. Por ejemplo, en «Imitación de Propercio» se lee que el escritor deslinda frente al modelo del poeta revolucionario que escribe para el cambio. Hay un desfase claro entre poder y palabra: «Oh César, oh demiurgo, / tú que vives inmerso en el Poder, deja / que yo viva inmerso en la Palabra» (2002: 12). El poeta ya no es más ese cantor que se estaba formando en las décadas anteriores. Hinostroza rompe con esa línea cuando enfatiza en que será «abolido por el movimiento / No pasaré a la Historia» (2002: 12). Esto también se ve en «Gambito de rey», cuando se recalca que la «utopía se cae, se cae» (2002: 9). En la poesía de estos dos autores algo se pierde en la conexión con lo político<sup>23</sup>. Como dijimos, representan precisamente la melancolía, la derrota uno y la huida y vaciamiento de lo político el otro. La política ya no es el eje de la poesía, la esperanza de la revolución se ha perdido.

Así es como llegamos a los años setenta, época en que irrumpe el movimiento Hora Zero. Esta década podríamos considerarla como el tiempo de la praxis. Se intensifican y actualizan las cosas del pasado, se articula la vida cotidiana y se busca otro modo de estructurar la poesía a partir de la experiencia. Se trata de vincularla con el presente, con lo que está sucediendo. La ciudad se vuelve un referente para la poesía, pero no solo por la migración, sino por cómo se lee la experiencia urbana. Comienza fuerte el motivo de *yo soy poeta, trabajo en la poesía* que se mantendrá en Hora Zero.

El movimiento tiene dos etapas. La primera va del '70 al '73 y es liderada por sus dos fundadores: Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruíz. En ella, se encuentran los manifiestos y los grandes poemarios del grupo. Desde el inicio está el desagrado, la ruptura y motivar la creación. La creación es permanente. Está en un espacio en que sienten que no le deben nada a sus predecesores y no se debe escribir para congraciarse con el pasado. La segunda etapa va desde el 1977 al 1982. Juan Ramírez Ruíz se aleja por diferencias irreconciliables y escribe un manifiesto tal como «Palabras urgentes (2)», mientras que Tulio Mora, nuevo teórico del grupo y ariete ideológico en los debates, escribe el segundo manifiesto oficial del grupo «Contragolpe al viento». La poesía de Hora Zero busca transparentar un lenguaje accesible para todos, masivo, un mensaje directo; por ello, alienta una comunión que anuncia lo nuevo, formando poemas con versos larguísimos como si el mensaje desbordara la forma y tuviera que crear una nueva. Además, para ello, la ciudad es un espacio agónico, dado que

---

<sup>23</sup> Podríamos hablar de un tono antipoder como una nueva lectura de la realidad. Consideremos que ambos autores fueron a Europa y vivieron la movida contracultural y el hipismo. Tal vez por eso el mismo Hinostroza nos dice que para arrasar contra el poder se requiere del poder y que, por eso, buscará todo lo contrario: «el Tao & Utopía» (2002: 16).



los sujetos poéticos no son de la capital, el sujeto se siente quebrado. Son sujetos periféricos. Hora Zero tiene por consigna entregarles voz a esos sujetos subalternos, no reconocidos.

En paralelo, aparece La Sagrada Familia, grupo que sacó cuatro números de su revista. Entre sus miembros están Enrique Sánchez Hernani, Carlos López Degregori, Roger Santiváñez y Dalmacia Ruiz Rosas. Ella y Santiváñez son el nexo de los setentas con la agrupación Kloaka. Así entramos a los 80's, una época muy convulsionada y de grandes y fuertes tensiones. Kloaka, claro está, hace referencia a lo contaminado en la sociedad, lo subterráneo y marginal: la decadencia. Sus integrantes sienten que responden a lo que les ha tocado vivir: sabotean, recitan drogados, celebran el cuerpo, abren su sexualidad. El grupo se veía como conciencia vigilante del país. Eran anarquistas, planteando un erotismo liberador. Eran una «alianza de individualidades» más que una agrupación formada como la horazeriana, de tendencia radical y de izquierda.

Desde los sesentas, el vínculo político es importante a nivel generacional, incluso hasta los 80's. Se demandan respuestas al Estado en base al lugar del poeta en la cultura. Kloaka aún tiene ese lenguaje de grupo a través de manifiestos y con actitud parricida a lo Hora Zero. La segunda etapa de Hora Zero también es parricida, pues está el sentimiento de ruptura. Lo que ambos grupos hicieron fue ampliar el campo literario y renovar el lenguaje, pues había fe y confianza en el cambio y una manifestación de la poesía en el espacio público de la sociedad, de denunciar la violencia estructural (pobreza, exclusión, migración, etc.). Todo es una imagen de lo que sucede en la ciudad: Kloaka sigue la línea conversacional estilo Hora Zero, pero ya no con poemas claros y cristalinos, ya no hay afán de comunicación masiva. El lenguaje se disloca y fragmenta, el poema está descentrado, a diferencia de Hora Zero que aún tiene un sustento. Emerge el lenguaje de lo lumpen (De Ramos y Santiváñez). El poema se contiene a sí mismo y se encierra en sí. Ya no tenemos el mismo conversacionalismo horazeriano.

Hacia los noventas aparece el Grupo Neón con recitales multitudinarios, incluso con micro abierto. Esta apertura llega al punto de que cualquiera podía ser miembro de Neón. Hay una ampliación del espectro político hasta desecharlo: el centro es el amor a la poesía. Esto nos da una idea de lo que es el espíritu cultural de los noventas. El grupo como una ampliación da paso a diversos tipos de poéticas. En los 90's hay más una dispersión, incluso con varios grupos: Neón, Noble Caterva, Estación 32, Vanguardia, etc. Esta intensidad se corta en el año 1992. Los grupos ya no hablaban de la violencia política. Ante los bombazos

del conflicto armado interno, el poeta es indiferente, ya no había un interés por comprometerse en esa situación, lo que genera que no sean fundacionales ni parricidas, como si lo intentaron las generaciones pasadas. Como hemos podido observar, esto es una constante después de Hora Zero, acontecimiento poético-político central. Es en este marco que Rodrigo Quijano lee dicho momento como

una nueva condición de la poesía a partir de la década de los ochenta, en la cual el poeta deja de intervenir en la vida pública y a partir de la cual el poeta y su oficio pierden un espacio determinado dentro de la sociedad. Es decir, es social, pero no exclusivamente desplazado, sino enfrentado a todo un escenario desintegrado a medida en que hay una crisis de lo poético, una crisis de su lenguaje y también de la intervención de este lenguaje en la vida pública. Esta situación no es especialmente una novedad en la historia cultural peruana, pero mi argumento es a que a partir de la década de los 80, esta situación se hace extrema (1999: 36).

El poeta se ha alejado del espacio público y no planea retornar a él. Ya no hay un acercamiento a la política, ni un coqueteo con la izquierda o un programa utópico para la revolución. Comenzaron a sufrir una condición esquizoide (distanciamiento de lo abrumador de la situación política)<sup>24</sup>. Entramos a la globalización, el fin de la historia, la neoliberalización. Una ampliación democrática (entre todos), pero muchos discursos. La crítica comienza a adelgazarse, el trabajo editorial decae como gestión del mismo grupo y crece la individualidad. El sujeto se enfrenta al mundo solo y quien representa ese paso hacia los 90's es Montserrat Álvarez con su libro *Zona Dark* (1991).

Hemos podido ver en esta pequeña historia cómo el espectro de lo político ha ido variando a lo largo de varias décadas. Hemos pasado de un movimiento extremadamente politizado en las artes a uno en que palabras como «utopía», «revolución» o «política» se han vaciado de contenido. Todo esto nos permite entender el movimiento de la poesía peruana de las décadas que estudiamos como un péndulo entre la creación estética y la praxis política, permitiéndonos encontrar a Hora Zero como el punto más álgido de esta relación. La agrupación encontró en los poemas de Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza formas muy elaboradas, pero con un contenido vacío y nimio, decadente. De ahí la virulencia de la

---

<sup>24</sup> Este apartado de nuestra tesis se nutrió mucho de la asistencia al taller que dictó la poeta e investigadora Victoria Guerrero Peirano en el año 2020, el cual organizó la Casa de la Literatura Peruana y llevó por título *Grupos poéticos de la segunda mitad del Siglo XX hasta la actualidad*, en las fechas 12, 15, 19, 22, 26 y 29 de octubre de manera virtual; así como de su texto junto a Paolo de Lima, «Grupos poéticos entre 1960 y 2000: de la revolución cubana a la hegemonía neoliberal» (2019).

agrupación, pues la poesía no solo es un trabajo del lenguaje, sino también del mensaje. Vemos en Hora Zero el verdadero intento por hermanar forma y materia, poesía y política.

Como mención final, podemos decir que las preocupaciones por la política en el poema se han revitalizado en las últimas décadas en nuestra poesía. Hoy, autoras como Valeria Román Marroquín y otras ponen en el centro de su poesía lo político, consignando versos de alto calibre revolucionario. Así mismo, autores ya consagrados como Mario Montalbeti (2009) postulan que el verso puede escapar a la serialización propia del capitalismo y es el lenguaje el que puede trascender la experiencia social de ser apropiado como capital. Si es esta o no una revitalización histórica de la herencia revolucionaria de nuestra poesía no es tema de esta investigación. Lo que sí es importante y central es entender el lugar que tuvo Hora Zero en la historia de este arte en nuestro país. Sin más, entonces, pasemos a analizar propiamente el manifiesto «Palabras urgentes» publicado en la revista *Hora Zero. Materiales para una nueva época. Perú, 70, poesía.*

### 2.1.2 Perú, 70, poesía

*El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar.*

Benjamin, «El carácter destructivo»  
(*Obras*, libro IV, volumen 1, p. 346)

El nombre de la agrupación y de la revista tienen una simbología fuerte, pues señalan el inicio de una nueva época que busca quebrar el lenguaje. Esta intención antioficialista se nota en la intervención de la «z» en el nombre, en tanto final de la letra de nuestro alfabeto como señal de cancelación, de «apocalipsis renovador» o de sugerencia a la cuenta regresiva de un conteo (González Vigil 2009: 19). Así, el nombre Hora Zero tiene referencias sintácticas y semánticas:

El cero con zeta, como procedimiento gráfico, plantea la culminación de un proceso poético. Y el cero, como procedimiento semántico, propone el inicio de una nueva forma de hacer poesía. Por lo tanto, el Zero, como culminación e inicio da aviso que es tiempo, es hora de unas palabras urgentes (Sonco 2018: minuto 1:43 – 2:07).

Y es precisamente así como llaman al manifiesto que abre la revista: «Palabras urgentes». Como se podrá observar en nuestro anexo, el texto consta de cuatro páginas bastante amplias que abarcan desde las páginas siete a la diez de la revista en un despliegue de treinta y cuatro párrafos, finalizando con un guiño visual a la palabra «ruptura» separada del párrafo y subrayada y, abajo, los dos firmantes del manifiesto: Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruíz.

La revista prosigue con poemas de estos dos y del resto de miembros del colectivo (Mario Luna, Jorge Najjar, Julio Polar y José Carlos Rodríguez).

Ahora, veamos el contenido del manifiesto<sup>25</sup>. Abre señalando que se encuentran en una «época caótica» y que, precisamente por eso, se edita la revista, «a consecuencia de la necesidad de manifestarnos como hombres libres y como escritores con una nueva responsabilidad, con una nueva actitud ante el acto creador» (7). Aquí vemos, de entrada, cómo el manifiesto es una puesta en cuestión dentro del tiempo que les ha tocado vivir. Por esta razón, ellos se consideran «un punto de partida», punto desde el que empiezan a «deslindar, las situaciones literario-políticas del país» (7). Así, el condicionamiento histórico lleva al grupo a tomar una postura frente a los sucesos y resalta así la vinculación entre su poética y su ideología. Ellos mismos se sienten llamados a aunar ambos campos, haciendo énfasis en que se les ha entregado «mucho para construir, pero la medida de nuestra construcción está dada por la cantidad de escombros que podamos aniquilar» (7). Esta frase es crucial para entender la lógica del movimiento. Sin decirlo de manera explícita, el movimiento Hora Zero está poniendo en el centro la aniquilación del pasado inservible. Por eso también lanzan la proclama de «[q]ue se cojan entonces las segadoras, que se limpien los escombros» (7). La función del manifiesto es el mismo que señala el filósofo francés Alain Badiou: «Un manifiesto contiene siempre un “es tiempo de decir...” que hace que no se puede distinguir entre lo que proclama y su momento» (2010: 9<sup>26</sup>). Esto con respecto a su toma de postura en la historia.

Luego, dadas las condiciones de crítica, comienza el enjuiciamiento. Se deslegitima a los críticos por ser solo «escritores fracasados en otros géneros» (8). La poesía ha jugado en pared con esta crítica y ha olvidado su labor revolucionaria y política, por lo que «[l]a poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas» (8). Así, denuncian la desertión de los poetas del '50 (Delgado, Eielson, Sologuren, etc.). Como lo mencionamos, esta desertión fue ocasionada por la muerte de Javier Heraud. Las baterías de Hora Zero van así contra uno de los contemporáneos de Heraud: Antonio Cisneros, quien, según el manifiesto, sostiene «que la poesía no cumple ningún papel en el cambio» (8). Sumado a él se encuentra una gran lista de poetas de la

---

<sup>25</sup> En las referencias, usaremos las páginas del original que, como dijimos, van de la 7 a la 10 y están reproducidas en el Anexo de esta investigación.

<sup>26</sup> Esto lo dice el filósofo del acontecimiento con respecto a su propio manifiesto. Otro vivo ejemplo de esto es el que realizó Kant con su texto «¿Qué es la Ilustración?», en donde el filósofo también está dando cuenta del tiempo presente que le ha tocado vivir, definiéndolo y prescribiendo el camino que debe seguirse.



época que son solo «formas poéticas incipientes, débiles o arcaicas», en los que se incluye a Romualdo, Rose, Scorza, etc. (8, subrayado original en el texto). Si nosotros mencionamos solo a esos tres es porque son autores que hemos estado estudiando en la historia de nuestra investigación. Sin embargo, los horazerianos tienen una amplia lista de poetas en la mira. Consideran a esos poetas como decadentes, puesto que se pliegan al modelo anterior de hacer poesía, donde lo político se debía revestir con una imagen o figura hermosa, o se debía cantar a la revolución, pero desde lejos. Es inevitable la asociación con poemas como «Cantor de pueblo» o «Toco una mano» de Delgado, así como «Gastronomía» o «Aún» de Rose, tratados en el apartado anterior. Según el manifiesto, todos los de esa generación que se retiró de la política activa «no escribieron nada auténtico, no emprendieron ninguna investigación, no descubrieron ni renovaron nada. No hubo creación» (8). Todos ellos, quienes buscaban concebirse como poetas sociales, lo único que hacen es emular a los poetas de la Guerra Civil Española, siendo estos mismos influenciados por Vallejo. Imitar de manera indirecta convierte a este conjunto de poetas en una «masa de irresponsables» (8). En este juicio, también se desacredita a Carlos Germán Belli y Martín Adán, por su hermetismo y su juego con la forma. Sin embargo, se reivindica a Heraud pues «entregó convincentes muestras de un talento en pleno despegue. Un creador auténtico detenido por la violencia irracional e injusta del sistema» (8).

Así, la poesía de sus contemporáneos tampoco se salva. Son solo «masturbaciones mentales» (9). Entre ellos se encuentran Henderson, Lauer, Hinostroza y nuevamente Cisneros, pero esas poesías solamente son «gritos histéricos o cosquillas para contentar a los burgueses al momento de la digestión» (9). Cuando leemos esto, es difícil alejarnos de la mirada de poemas como «Karl Marx died 1885 aged 65» de Cisneros o «Imitación de Proporcio» de Hinostroza, ambos estudiados ya. Los antes mencionados se retiran de la política y confían en una palabra lejos de los juegos de poder, lo que los hace creerse imbuidos de un arte purista, una poesía que puede escapar a las trampas de la ideología<sup>27</sup>. Lo que señala Hora Zero aquí es que eso es imposible: creerse desideologizado es la mayor de las ideologías, jugarle en pared a la burguesía y hacer de la creación poética solo un acompañamiento de sus demás placeres o, como dicen, de su digestión. Todos estos autores, al pretender abandonar la política, se terminan encontrando «perdidos en el círculo de la

---

<sup>27</sup> Una visión contraria a la que presentamos sobre Cisneros se puede leer en Vich (2018), texto bastante rico para el debate en cuestión.



problemática burguesa, oscilando dentro de un intelectualismo helado y estéril» (9). Todos estos nuevos poetas son solo «tuertos entre ciegos» que más forman parte de los viejos (9).

Proclamaron el tiempo dentro del que se encuentran y, dado eso, pasaron a enjuiciar a toda la poesía peruana. Ahora, establecidos ambos, se puede mostrar la postura propia. El manifiesto responde: «Frente a esto nosotros proponemos una poesía viviente» (9). Así, la propuesta es de una poesía fresca y que intente atrapar todos los ritmos de la vida, pues «[t]odo lo que late y se agita tiene derecho al rastro» (9). Sin embargo, la poesía no es solo ese registro, pues demanda una nueva responsabilidad ante la creación. Los anteriores poetas solo la veían como un jobi de días domingo, constituyendo toda una generación perdida de «místicos, inocentones, engreídos, locos o cojudos» (9). La respuesta que tiene Hora Zero es enmarcar al hombre poeta dentro de los límites más humanos: «A todos ellos les decimos que el poeta defeca y tiene que comer para escribir». El poeta es un trabajador mismo, su trabajo está en la palabra y de eso vive. La poética que están prefigurando aquí es la del poema integral. El manifiesto, ya a puertas de terminar, da las estocadas finales:

Necesario es pues, dejar las nubes en su sitio. Si somos iracundos es porque esto tiene dimensión de tragedia. A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura histórica para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa (9).

Vemos aquí la imagen fuerte de una nueva era. Estos poetas se sienten los llamados a poder hacer real el futuro que tanto se había pregonado. Todos los poetas, desde Martínez de la Torre y compañía hasta Javier Heraud, se habían dedicado a inmolarse por un ideal, cantarlo. Sin embargo, lo que se está viviendo ahora es diferente: ya se está viviendo el ideal y lo que falta es que la poesía cobre el sentido que debería tener. La poesía es la única arma de la política y, por ello, hay que darle rienda suelta. Existe un progreso político grande y fuerte, pero la poética se está quedando relegada. He ahí la necesidad de una ruptura poética con el pasado. Este grupo de poetas se siente joven con la lucidez que no tuvieron sus antecesores. La poesía, gracias a ellos, retomará su labor primordial para que «esto siga siendo lo que es: un solitario y franco proceso de / ruptura» (10, subrayado en el texto).

El último párrafo termina precisamente con ese guiño visual de la palabra ruptura (véase el anexo), en la cual se pone a la palabra subrayada y, además, en una línea aparte. Esto puede entenderse de varias formas. Una es resaltar cómo el rompimiento con el pasado se vuelve el centro mismo de la poética política y hace que el propio peso de la palabra cobre

la independencia que la desligue del resto del manifiesto. Es como si esa palabra fuese tan lúcida que cobrara peso propio hasta volverse el gravicentro de la destrucción hecha en cada párrafo anterior. Asimismo, podemos entender que es una referencia poética. La ruptura se vuelve verso y escapa de toda ideologización, pero no para huirle a ella, sino para salir de sus trampas hasta volverse poema. Además, otra forma es que la ruptura sea la apertura a una fraternidad. Al respecto, es ilustrador resaltar cómo Juan Ramírez Ruíz se despedía de sus compañeros vía carta, usando el término «ruptura» como un santo y seña de saludo y despedida (cf. Torre e Yrigoyen 2021: 111). Sea cual sea la interpretación que podamos darle a ese recurso visual, lo importante es que es la palabra que termina el manifiesto. La verdadera palabra urgente que el movimiento quería proclamar era esa: ruptura.

En resumen, el manifiesto «Palabras urgentes» representa una vertiente de desavenencia con Occidente en el sentido en cómo se ha venido entendiendo la poesía. Por ello, lo crucial en el momento es la exploración de lo que es América Latina, de sus formas estéticas propias. Con esta estrategia, de un plumazo eliminaron a toda la tradición poética, excepto a Vallejo y Heraud. Los poetas del momento no están estableciendo poéticas nuevas, sino que solo repiten lo que se hace internacionalmente. De esta forma, Vallejo y Heraud representan el centro del ariete que abre la poesía. Heraud por doble responsabilidad, pues es signo de poeta y revolucionario. Poetizar la catástrofe significa, entonces, incorporar en el poema lo que está sucediendo afuera en el mundo, es decir, hacer pasar la realidad por una determinada forma del poema y capturarla, no atreverse a olvidarla o eludirla, mucho menos a jugar malabares retóricos con ella. Si comparamos esta actitud con el pasado, este grupo ya no dice el «ya viene el día» vallejiano o el «los hombres estarían tenidos de las manos» como Washington Delgado. El poeta no tiene que pregonar un futuro, pues ya hay un escenario que está configurándose como tal. La utopía no está lejos como forma que debe construirse, sino que ya es una realidad y es la poesía la que debe montarse al tren de la historia. En este sentido, el objetivo del manifiesto es buscar una poética que afirme la vida, no de manera melancólica como lo proponían las manifestaciones anteriores. Por ello, usan palabras virulentas contra la tradición y configuran un parricidio tan iracundo que terminan solo ellos constituyéndose como la nueva poesía. Si leemos la poesía que estos autores manejan, vemos cómo el conversacionalismo se hace extremo, con rasgos urbanos, retratando la calle como escenario de todas las actividades humanas, hallando sus palabras en lo popular.

El manifiesto no está hecho para agradar. Muy por el contrario, su intención es ofender a quienes no han honrado la labor del poeta. La intención del grupo al publicar el manifiesto es poner el punto sobre las íes<sup>28</sup>. Esta virulencia es la que hace de Hora Zero una agrupación completamente distinta a las anteriores. Por eso, «Hora Zero no solo es una continuación del flujo de las vanguardias históricas: es una bestia diferente» (Valdivia 2022: 19).

## ***2.2 Poética de la ruptura***

En esta sección mostraremos un balance sobre las distintas interpretaciones que se han podido dar a la obra horazeriana, para así deslindar con algunas por reducir el fenómeno a una sola dimensión. Esto se hace con el objeto de, en la última sección, mostrar cómo las teorías de una politización estética de Benjamin permiten entender en su esencia el acontecimiento de Hora Zero.

### ***2.2.1 Violencia e iracundia***

*La huella ensangrentada del dedo de un asesino impresa en la página de un libro nos dice más que el texto.*

Benjamin, «El autor como productor»  
(*Obras*, libro II, volumen 2, p. 306)

Los años sesenta y setentas son años feroces para la poesía peruana. Sin embargo, no era solo para la poesía, era todo un viento generacional que en el mundo se respiraba, dado que «lo singular de ese año [1968] fue que la gente se rebelaba por cuestiones dispares y solo tenían en común ese deseo de rebelarse, ideas sobre cómo hacerlo, un sentido de alienación del orden establecido y un profundo disgusto por el autoritarismo» (Kurlansky 2004). Así, comienza a entenderse a la literatura como un campo de batalla en el que se ponen en juego definiciones y delimitaciones centrales. Esto se ve claramente cuando Pimentel reta a duelo a Cisneros. A raíz de la publicación del manifiesto, el autor de *Casa de David* responde de forma ingeniosa e irónica. Remite una carta a la agrupación en la que dice lo siguiente:

Compañeros: Veo que el primer número de Hora Zero lo han empezado con el pie derecho —que la próxima vez lo escriban con la mano. Así mismo, no puedo dejar de felicitarlos por una serie de descubrimientos sobre el Perú (“país latinoamericano, subdesarrollado”), el mundo (“la sucia y poderosa mano del imperialismo norteamericano”), sobre la poesía “lítica” o “social”, los críticos, los bohemios, la revolución, el arte, la burocracia, etcétera. Perlas

---

<sup>28</sup> Tal y como se titula otro de los manifiestos que apareció en el primero libro de Juan Ramírez Ruíz, cf. 2017: 23 – 27.

que forman, desde ya, el Pequeño Larousse del Gran Lugar Común (Oviedo 1973: 144).

Lo que podemos leer en esta irónica nota es a un Cisneros en todo su esplendor: respuesta inteligente y mordaz. Sin embargo, la respuesta de Hora Zero no se hizo esperar y el primero en responder fue, cómo no, Jorge Pimentel. El horazeriano retó a duelo a Cisneros y este respondió nuevamente con sorna: «Si Jorge Pimentel quiere leer sus poemas conmigo, me comprometo a pasarle la voz para el próximo recital para el que me inviten» (Oviedo 1973: 143). Sin embargo, Pimentel no buscaba una invitación a leer los poemas, pues «el desafío significa no una lectura pasiva y conciliatoria [...] sino un enfrentamiento [...] del cual solamente una poesía saldría manteniendo su validez histórica» (Oviedo 1973: 143). Lo más resaltante del asunto del poeta horazeriano es la importancia que le da a la poesía en el rubro público. Nunca antes un poeta había tomado tan en serio su oficio. Cisneros representaba todas y cada una de las características que Hora Zero repugnaba en la poesía: poeta académico, burgués, becado, premiado. Incluso, Jáuregui, relatando las circunstancias del duelo, lo considera como «el poeta de la pituquería de Lima» (Torres e Yrigoyen 2010: 106) y Pimentel como «el niño mimado de la literatura peruana, el superstar de los sesentas» (Torres e Yrigoyen 2010: 108). Todas esas características que para el mundo letrado limeño era lo más elogiado en un literato, para los horazerianos representaba la decadencia de un tiempo ya pasado.

El duelo se llegó a dar y fue realizado en el Instituto Nacional de Cultura (INC). Arturo Corcuera, quien era secretario de dicha institución, programó el enfrentamiento para el miércoles quince de marzo de 1972. El lugar sería el salón de actos del INC, lugar que simbólicamente ostenta un retrato de César Vallejo. El gran padre de la poesía moderna peruana observaba con semblante adusto la polémica que definiría la dirección de la poesía del s. XX en el Perú. Ambos grandes *performers*, grandes lectores de poesía. Es difícil saber a quién se le atribuye el triunfo, pero el final ya es casi legendario: Pimentel decidió hacer una representación teatral en la que Alberto Colán, otro poeta del grupo, se abrió una polera con las siglas «CIA» y disparaba un arma de fuego contra Pimentel, el cual se reventaría un tomate que tenía en el bolsillo de la camisa y cayó «muerto». En palabras De Lima y Guerrero, esto «simboliza la muerte del pasado, representado por la tradición poética, así como el nacimiento y creación de una nueva poesía» (2019: 351). La poesía hacía su primera presentación saliendo de la palabra para comunicarse con el teatro, el poema tocó el *performance*.



No obstante la hermosa teatralidad del evento<sup>29</sup>, lo más resaltante del evento es señalado por Jerónimo Pimentel (hijo del poeta mayor), quien nos dice que «en ese duelo, la poesía peruana hizo algo clave para sí misma: pensarse, evaluarse y confrontarse. ¿Qué mayor signo de madurez se le puede pedir a un gremio?» (2012<sup>30</sup>). Y es que eso hizo la poesía por primera vez. La virulencia del grupo había generado un remezón, el cual obligó a toda una generación a pensar su propia labor, partiendo de una crítica agria sobre sus alcances. Sin embargo, hay quienes no leen correctamente el acontecimiento horazeriano.

Lo realizado por esta agrupación se puede observar desde varias aristas. De hecho, Luis Fernando Chueca se ha ocupado de lo sucedido dando diferentes apuntes al respecto. Sin embargo, señala que la arremetida que realiza el manifiesto horazeriano no cumple sus propios objetivos de iniciar de cero, pues esa radicalización vanguardista que proponía «no llega a ser suficiente como para desconocer que el proceso de ruptura en nuestros predios se había iniciado, como quedó señalado, en los 60 (más precisamente hacia la mitad de la década)» (2006: 37). Esta oposición no es novedosa y se mantuvo casi desde el momento en que surgió el movimiento Hora Zero. José Miguel Oviedo en su famosa antología *Estos 13* usa su prólogo para arremeter contra el movimiento al entenderlo como contradictorio, pues «[s]e han desgarrado las vestiduras, pero olvidaron por qué lo hacían» (1973: 21). Este ataque solapado de crítica pasa fácilmente del análisis cultural a la ofensa personal al referirse a ellos como «jóvenes creadores que se reúnen en cafés de mala muerte (el “Palermo” o el “Chino-Chino”, son los habituales), beben, eventualmente se drogan, injurian, leen, discuten, frenéticamente; tienen un aire y una fama previa de insolentes, de violentos, de malditos» (1973: 20). A pesar de mantenerse desde temprano en los setentas, no es solo una apreciación local, sino que también críticos extranjeros como James Higgins la sostiene, quien considera que «los poetas de Hora Zero distaban de ser tan innovadores como pretendían» (como también lo sostiene Chueca), pues «[s]u poética tendía a degenerar en una fórmula mecánica y gastada», acompañado esto de una «falta de rigor artístico» y una «pérdida de potencia sugestiva», por lo que se le puede considerar como una «promesa truncada, ya que no realizó las expectativas que inicialmente había despertado» (2006: 341). Y, si de estudios extranjeros hablamos, Nuria Vilanova aparenta manejar la misma lectura

---

<sup>29</sup> Por ejemplo, Luis Alberto Castillo indica que la representación de Pimentel asesinado es la de un Cristo crucificado, muerto por sus ideales y por su obra (2019: 148).

<sup>30</sup> La crónica que esboza el hijo de Jorge Pimentel no solo es rica en información de primera mano, sino también de manera memorial y sentimental, pues narra la relación amor-odio que entablaron aquel y Cisneros, así como un encuentro de Jerónimo con Antonio en un bar. El momento más compungido del texto es cuando narra la sensación de su padre tras la muerte de Antonio Cisneros. Vale la pena leerlo completo.



al entender Hora Zero solo como un desarrollo y culminación del proceso estético iniciado en los sesentas con los moldes poéticos anglófilos de Cisneros e Hinostroza (1999: 61)<sup>31</sup>.

Esto solamente es cierto si leemos la vanguardia de Hora Zero como propuesta estética. En realidad, cada lectura así es antihorazeriana de raíz, pues le da más peso a la forma antes que al contenido, al estilo antes que a la tendencia. Debemos recuperar la propuesta política. Por ello, consideramos que entender así la postura rupturista del manifiesto es evaluarlo solo desde una perspectiva formal o material, las cuales reducen al mínimo la dimensión poética del grupo. Formal porque se enfoca solamente en la dimensión estética, sin asidero futuro; material porque analiza su virulencia política como parte del proceso rupturista. Sin embargo, estética y política no van disímiles en sus movimientos. No podemos analizar el acontecimiento abierto por Hora Zero ni por sus consecuencias ni por sus causas. Lo único que lograríamos así es cristalizar lo que ellos intentaron hacer fluido. Aquí es donde se vuelven relevantes los estudios de Walter Benjamin y sus ideas sobre una politización del arte.

### 2.2.2 Ruptura: la violencia poética urgente

*Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, el carácter destructivo descubre un camino.*

Benjamin, «El carácter destructivo»  
(Obras, libro IV, volumen 1, p. 347)

La politización del arte que Benjamin propone nos permite abrir una lectura distinta a la que se ha podido hacer sobre el grupo Hora Zero y su manifiesto «Palabras urgentes». Veamos algunas similitudes manifiestas. Está claro que ambos escriben desde una urgencia. Benjamin escribe contra la urgencia de un sistema que lo oprime y, luego de unos años, lo llevará hacia un suicidio inminente; Hora Zero escribe en medio de la asfixia de una sociedad letrada y burocrática que no avanzaba ni aceptaba los cambios. Justo en este punto también tienen muchas similitudes, puesto que las lecturas tradicionalistas y hegemónicas contra las que se enfrentan son perspectivas muy enraizadas en su generación, siendo ambos más bien

---

<sup>31</sup> «They [Hora Zero] were less innovative than the claimed [...] The real turning-point in modern Peruvian poetry was in the 1960s, when, reflecting significant changes in the world at large and looking at Anglo-Saxon poetry for their models, poets like Antonio Cisneros (1942) and Rodolfo Hinostroza (1941) gave expression to a new anti-authoritarian spirit and developed a modern poetic discourse that broke with the conservative Hispanic tradition. Thus, rather than constitute a radical break with the past, the poetry of Hora Zero was essentially a development and culmination of a process initiated in the 1960s» (Vilanova 1999: 61, *apud* Valencia 2017: 27).

filoneístas, fieles creyentes en que el arte puede realizar un proceso de desarrollo siempre y cuando rompa sus propios límites.

En ese sentido, en el ámbito político, ambos se concentraban frente a un bando enemigo: Benjamin claramente lo hacía frente al fascismo y el arte burgués, ante quienes buscaba una respuesta por parte de las vanguardias europeas; Hora Zero recurría a la búsqueda de un arte propiamente latinoamericano que enfrente al aburguesamiento de los poetas. Así, siguiendo esa misma vía, los dos propugnan no solo una dimensión negativa de crítica a la acera del frente, sino también una actitud positiva y creadora. Para Benjamin, el artista es un trabajador por antonomasia, es un orfebre de la palabra y así se vuelve, él mismo, un proletario que canta las hazañas de sus congéneres; Hora Zero encuentra la misma estética en su poema integral, en la cual se intenta atrapar todos los ritmos de la vida. La postura de los dos busca partir de un arte que afirme la vida ante un sistema que oprime todas las manifestaciones de esta, las mecaniza. Aquí es donde terminan coincidiendo ambos desde una berma mucho más productiva para la lectura, pues ambos recalcan la violencia como una forma específica de manifestación histórica. Para Benjamin, tal como lo hemos visto, la violencia es la forma de la realización de los derechos, gracias a ella es que se establecen ciertos puntos jurídicos determinados; mientras que para Hora Zero, la iracundia se vuelve el centro de su búsqueda por un puesto histórico en el canon, por robarle al *establishment* literario del momento el poder que decadentemente ostentaba. Así, ambos confluyen en el rol del arte en general y de la poesía en específico frente a la situación de la sociedad capitalista del s. XX. Para Benjamin, el arte subvierte la estructura y reclama reivindicación de la vida y lo proletario, el poema se trastorna como el concepto límite que permite la manifestación de la situación viva de lo que está sucediendo, como un repositorio de memoria de los más débiles, como vimos en el capítulo anterior. Por el lado de Hora Zero, más bien, el poema integral destruye el pasado burgués y reclama violentamente reivindicación de la vida y lo proletario.

La reivindicación que busca el poema integral horazeriano es esa iracundia que pone la violencia en el centro del poema. A pesar de eso, tal como lo expresamos, la ruptura destructiva del pasado también significa la recuperación de los bienes culturales que pueden servir para la liberación humana. En palabras de Eagleton, «[l]o que romperá entonces esta clausura en pedazos será la constelación de la *Jetztzeit* en la cual un determinado presente tiende una mano redentora a un pasado a punto de hundirse» (2018: 185). Es el tiempo-ahora que se manifiesta en el manifiesto «Palabras urgentes», ese «artefacto de palabras ordenadas

para provocar un estruendo» (Yrigoyen y Torres 2021: 64), pues considera que está tendiendo puentes con una «tradición» rebelde, una historia debajo de la historia oficial de la poesía, una vena temporal que late y que hemos intentado rastrear en nuestro acápite sobre la historia política de la poesía peruana. Recuperar esa vinculación con el pasado es abalanzarse al futuro desde el presente, es una toma de postura política en el hoy. Poetizar la catástrofe para Hora Zero era señalar que el progreso económico dejaba sujetos abandonados en el residuo comercial, el cual era el nuevo individuo del s. XX, por lo que la intención era llamar «a la tragedia nacional que sufrimos ahora con su verdadero nombre» (Mora 1991: 104). La catástrofe sería precisamente mantener el mismo arte luego de tantos cambios. El progreso trastocó al sujeto y su sensorio corporal, por lo que el poema no puede refugiarse en una actitud burguesa de complacencia. Por el contrario, la poesía política ha de inyectar el *shock* sensitivo que haga las veces de *shot* de adrenalina para activar el cuerpo dormido. Si ha cambiado todo el aparato que estimula nuestros sentidos, es inviable mantenerse bajo los mismos esquemas estéticos del pasado.

Walter Benjamin entiende, por ello, la politización del arte en el poema como un trabajo de la palabra en la que esta sirva de reservorio para la memoria. Politizar el arte significa entender la creación estética como un área que se debe tomar en serio, pues en ella se juegan valores históricos relevantes y es gracias al arte que se puede construir la identidad de los sujetos. Este es el motivo por el cual el fascismo alemán hizo tanto hincapié en hacer un cine nacionalista que elogiara a sus propios héroes y sus propios logros. Por eso, el poder del poema es el de la creación de un discurso que legitima ciertas actitudes pero, a su vez, también oculta condiciones de opresión. Politizar el arte es precisamente esbozar una *ποίησις* en la que se representen discursivamente los medios por los que se logrará la liberación del hombre. El arte fascista invierte esto, pues ve a la guerra como un campo de belleza; el arte comunista responde viendo a la belleza como un campo de guerra. Una estetización de la vida política lo que hace es vaciar las acciones artísticas de todo contenido emancipatorio, hace la ideología invisible y, por ello, vuelve el arte lo más ideologizado. Esta ilusión solo puede ser rota, según Benjamin, con una propuesta vanguardista que subvierta el orden burgués. Este combate lo libra Hora Zero como vanguardia latinoamericana, así como lo hicieron las vanguardias europeas que señalaba Benjamin, a saber el surrealismo. Tan en serio se toma el movimiento Hora Zero que toma una postura histórica por medio de una revista con su respectivo manifiesto. Años posteriores, en 1983, en pleno crecer de la violencia política y luego de la masacre de Uchuraccay, la agrupación reivindicaba el

proceso de ruptura y de violenta iracundia contra el orden. Para ellos, «[l]a vida es un combate total como todo acto de supervivencia. Arrancar el poder es una cuestión de creadores» (1983: 4). La violencia no es como el fascismo intentaba incubar: una acción digna de belleza; sino como el comunismo proponía: una praxis estética necesaria.

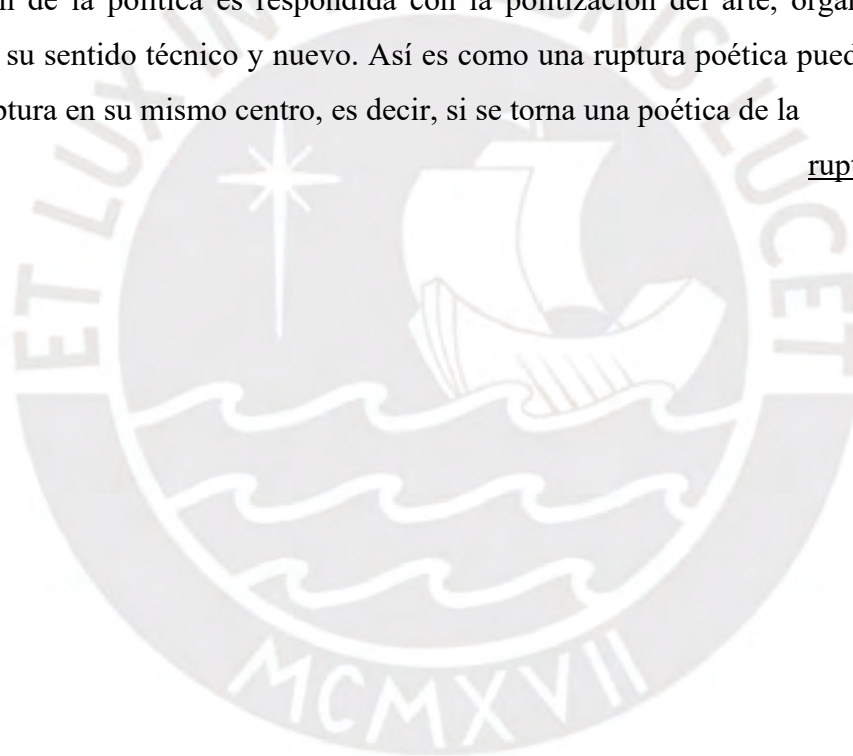
La propuesta de Hora Zero se puede entender como la misma lucha de los débiles que defiende Benjamin. Es como si tanto Jorge Pimentel como Juan Ramírez Ruíz caminaban por las calles como Baudelaire, el paseante benjaminiano. Es la iracundia urbana la que constituye al poema como el ariete de una revolución contra el sistema. Con su poesía desmantelan y denuncian el aparato capitalista, lo hacen patente ante nosotros mismos. Los horazerianos pregonaban a viva voz que ellos tenían la razón, de la misma manera que poetas como Neruda, Éluard y Vallejo lo hacían en la Guerra Civil Española, justo por las épocas en que Walter Benjamin visitaba Francia y escribía artículos tomando una postura procomunista. El nexo entre poesía y praxis se vuelve inminente cuando la estética se vincula con la política. «Nosotros tenemos la razón», repetían los horazerianos, sintiéndose herederos de una tradición rebelde, lo suficientemente indómita como para no dejarse vencer a pesar de la muerte. Tanto Benjamin como Hora Zero escribían desde la urgencia de ver un mundo empantanado en formas arcaicas y retrógradas. Ambos, podríamos decirlo, propugnaban una politización del arte que cobraba su forma más lograda en un comunismo poético:

*Nosotros tenemos la razón.* Esto es lo que podemos llamar comunismo poético: cantar la certeza de que la humanidad tiene razón en crear un mundo en el que el tesoro de la vida simple se conservará pacíficamente, y por ello, en la medida en que la razón está de su lado, la humanidad impondrá esta razón, y su razón vencerá a sus enemigos. Este vínculo entre la simplicidad de la vida popular, la razón política (el hecho de que *tendremos la razón*) y la confianza en la victoria: es lo que Éluard [y, diríamos nosotros, Hora Zero] busca conferir, en el lenguaje, al sufrimiento y al heroísmo de la guerra española (Badiou 2019: 8, cursivas en el original).

La cita anterior es ilustradora, pues pudo haber sido leída en una conferencia en la Sorbona del s. XXI, así como pudo haber sido escrita por Benjamin en la conferencia «El autor como productor», así como también pudo haber sido parte del manifiesto «Palabras urgentes».

El movimiento utópico que nació en el s. XX fue teorizado por Walter Benjamin en sus escritos tal y como lo hemos podido ver en el capítulo anterior, pero, sobre todo, nos parece que fue encarnado por el manifiesto de la agrupación setentera. La politización del arte que Benjamin teorizó se vio puesta en práctica en el accionar del grupo Hora Zero.

Mientras que Hölderlin pregunta «¿para qué poetas en un tiempo de penuria?»; Juan Ramírez Ruíz y Hora Zero responden: para la creación, pues «nuestra sólida respuesta a las omisiones y a la farsa es afirmar que la literatura, en especial la poesía, consolida la posibilidad de comunicación entre los hombres y fundamentalmente en estas épocas su papel más honesto y más responsable, es proponer, esclarecer y “difundir la fuerza y la alegría”»; empero, también para la destrucción, porque «[s]i somos iracundos es porque esto tiene dimensión de tragedia. A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura histórica para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa» (2020 [1970]: 9). Mientras Benjamin invoca que «[e]l coraje es la entrega al peligro que amenaza al mundo» (2007a: 127), Pimentel en su libro *Tromba de agosto* grita al final su poema: «carajo, aquí estoy con la muerte, contesten» (2020: 20). Así es como la estetización de la política es respondida con la politización del arte, organización de la palabra en su sentido técnico y nuevo. Así es como una ruptura poética puede realizarse si pone la ruptura en su mismo centro, es decir, si se torna una poética de la ruptura.





## Conclusión

*Que todo «siga» así es la catástrofe.*

Benjamin, «Parque central»  
(*Obras*, libro I, volumen 2, p. 292)

Hemos recorrido un largo camino, tanto histórico como vital. Hicimos una historia de la poesía peruana hasta llegar a Hora Zero y un recorrido vital por la producción intelectual de Benjamin. Sin embargo, no podemos dejar de aceptar que nos queda la idea de que se invirtieron los roles: el recuento histórico se volvió vital y el recorrido de la vida se volvió un acontecimiento histórico. De esta manera, hemos podido hacer confluír las dos vertientes, la benjaminiana y la horazeriana. Veamos las conclusiones que hemos extraído al respecto.

Haciendo una lectura de los textos correspondientes, es posible encontrar en Walter Benjamin una definición del concepto de politización del arte. Si bien no hay una definición explícita de esta en el *corpus* de su producción, podemos lograrlo gracias a un examen integral de su obra. Si pasamos desde sus primeros escritos, tales como «Dos poemas de Friedrich Hölderlin» y «Hacia una crítica a la violencia», hasta sus textos de madurez, a saber «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» y «El autor como productor», podemos encontrar un mismo pulso en el escritor berlinés que llega a su cúspide en sus análisis sobre el fetichismo de la mercancía y su vinculación con la poesía en «Sobre algunos motivos en Baudelaire». De esta manera, politización del arte significa aquí una producción estética que responde a una situación socioeconómica determinante y que, mediante el trabajo que hace el artista como proletario de la palabra, anida una forma de testimoniar los abusos y señalar lo que el lenguaje cotidiano no permite notar. La forma de abrir un lenguaje nuevo es la pugna violenta ante el fascismo que pretende también colonizar las artes. La violencia, así, se constituye como un medio para la emancipación y no una legitimación del poder totalitario. Es aquí donde radica la potencia del poema como eje del proceso de emancipación política.

Es resaltante el interés que tiene Walter Benjamin por la poesía alrededor de su línea temporal de producción. Podemos leer en sus trabajos iniciales la atención por lo artístico y lo novedoso, y cómo poco a poco se inserta el factor político en su teoría. La poesía, para este autor, fue un concepto límite: servía para poner los límites al lenguaje y a las facultades humanas. Pero también fue una experiencia personal comprometida: desde sus primeros escritos sobre Hölderlin, su texto sobre Goethe y su vinculación juvenil al movimiento del poeta Stefan George, hasta sus últimos años en los que se tomó en serio el puesto histórico

de Charles Baudelaire y su amistad con Bertolt Brecht. El autor de *Las flores del mal* sirve de imagen central de la politización del arte, como la entiende Benjamin, por su denuncia de la vida burguesa que nadie quiere ver y que se oculta ideologizada.

En el presente estudio hemos hecho un esfuerzo por historizar el proceso de la poesía peruana para poder comprenderla en clave de una politización del arte tal y como la entiende Benjamin. Así, hemos podido encontrar que ese proceso decantó en una explosión revolucionaria con la propuesta de Hora Zero, la cual encarna vivamente los conceptos benjaminianos. Es el mismo ideal político el que lleva a revolucionar los modos del decir, es el contenido que reclama nuevas formas, la tendencia que busca un estilo que le dé legitimidad, y los estilos y formas respondiéndole y alentando el contenido y las tendencias. Estética y política no solo son dos campos de comunicación, sino que representan un nexo que vehiculiza la promesa de cambio y permite hacer llegar a las masas el mensaje de la praxis.

La praxis política vinculada con la poética no solo se manifiesta en un programa partidario, sino también en una ética de vida, en una estética del día a día. La violencia y la iracundia son parte de la estética poética de toda reacción que busca luchar por un puesto en el espacio histórico. El arte y la poesía son una apuesta por la vida y bien lo comprendían Hora Zero y Benjamin. Jorge Pimentel, aún vivo y que encarna la memoria histórica de toda esta aventura, conserva ese coraje a sus casi ochenta años. En una entrevista, es consultado si le tiene miedo a la muerte (Torres e Yrigoyen 2021: 441), a lo que responde, como recordando el fuego que emanaba hace cincuenta años cuando escribió junto a Juan Ramírez Ruíz el manifiesto que hemos estudiado en esta tesis: «Estamos en una guerra y seguiremos en la guerra. Hay que salir adelante. La batalla es larga».

## Anexo

*No hay ningún documento de cultura que no lo sea al mismo tiempo documento de barbarie.*

Benjamin, «Sobre el concepto de historia».  
(*Obras*, libro 1, volumen 2, p. 309)

Hora Zero (2021 [1970]) “Palabras urgentes”, *HORA ZERO, materiales para una nueva época. Perú 70 poesía*. Lima: La Balanza Taller Editorial, pp. 7-10.



## PALABRAS URGENTES

En esta época caótica llena de desfallecimientos y omisiones la toma de situación y de conciencia es ineludible. Y esto se edita a consecuencia de la necesidad de manifestarnos como hombres libres y como escritores con una nueva responsabilidad, con una nueva actitud ante el acto creador, ante los hechos derivados de una realidad con la que no estamos de acuerdo.

HORA ZERO quiere significar este punto crucial y culminante que vivimos. Y es también un punto de partida. Desde aquí empezamos a deslindar, las situaciones literario-políticas del país.

Hemos nacido en el Perú, país latinoamericano, subdesarrollado, hemos encontrado ágiles ruinas, valores enclenques, una incertidumbre fabulosa y la mierda extendiéndose vertiginosamente.

De un lado los jaleos políticos, domésticos, con sus líderes torpes e ignorantes y de otro lado la sucia y poderosa mano del imperialismo norteamericano manejando a éstos y desquiciando la voluntad de un pueblo.

Todo aquello ha hecho la hora irrespirable, ha sofocado a muchos hombres, ha hecho cómplices a otros de muertes innecesarias. Y ha convertido este lugar en un país de culpables. Se nos ha entregado mucho para construir, pero la medida de nuestra construcción está dada por la cantidad de escombros que podamos aniquilar.

Ante eso, compartimos plenamente los postulados del marxismo-leninismo, celebramos la revolución cubana. Estamos atentos a lo que se está haciendo en el país.

Queremos cambios profundos, conscientes de que todo lo que viene es irreversible porque el curso de la historia es incontenible y América latina y los países del tercer mundo se encaminan hacia su total liberación.

Que se cojan entonces las segadoras, que se limpien los escombros.

De otra parte en lo que respecta a la otra labor que nos corresponde, fundamentalmente, nos preocupa lo que le ocurre a un hombre solo y las cosas que le ocurren a todos los hombres juntos.

Creemos impostergable el deber de expresar las circunstancias presentes sin contemplaciones, porque es hermosa y ardua la tarea que abarca ser sincero con uno mismo. Siempre ha sido fácil establecerse en lo que ya está hecho en plan de observador indiferente que se omite. Pero ahora es preciso propiciar los hechos participando en su realización.



Debemos decir que la crítica en el Perú y en la mayoría de países latinoamericanos, está ejercida por escritores fracasados en otros géneros y si a esto se añade una ignorancia del común, el resultado de estas contingencias suele ser espantoso. Se ejercita el silenciamiento, la confusión, la venganza política, la degradación perversa.

Todo esto convierte a gran parte de la crítica latinoamericana en una crítica maléfica y apoteósicamente irresponsable. Pero tal cosa no nos preocupa básicamente.

La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas. Sin embargo es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos.

Sabiendo todo esto —y ya es necesario que alguien lo diga— es posible entender la deserción por parte de varios poetas de la generación del 50 (W. Delgado, Eielson, etc., etc.) y del 60, como los jóvenes que llenan los cafés de Lima o inflan la Burocracia. Y también explicarse la opinión de otros, que sostienen que la poesía no cumple ningún papel en el cambio: Sologuren, A. Cisneros, etc., etc. Y es además entendible la estúpida posición de F. Bendezú y otros, quienes se esconden detrás de la denominación de poetas líricos e inefables. A estas alturas!

De otro lado (Y YA ES NECESARIO QUE ALGUIEN LO DIGA) es posible el surgimiento de formas poéticas incipientes, débiles o arcaicas de gentes como: Carcuera, Orriillo, Lauer, Naranjo, Calvo, Ortega, Martos, P. Guevara, Valcárcel, Rose, Scorza, Bendezú, Romualdo, etc., etc. Y aún hay otros, como Manuel Velázquez, hombre lúcido, aniquilados quizá para siempre por una burocracia monstruosa.

Todo esto nos lleva a una conclusión: ellos no escribieron nada auténtico, no emprendieron ninguna investigación, no descubrieron ni renovaron nada. No hubo creación.

La poesía mal denominada social practicada hasta la fatiga por una rama de histéricos insustanciales, perdidos en gritos inconsecuentes, y negada totalmente por sus formas de vida, influenciados por Blas de Otero, Rafael Alberti y los poetas de la guerra civil española, influenciados éstos a su vez por Vallejo. Se produce aquí la vuelta a América del poeta de Poemas Humanos, mal digeridos, mal imitado a través de esa masa de irresponsables.

Martín Adán, su tenaz hermetismo y su vuelta a las formas clásicas no tienen ninguna justificación histórica, ni tampoco se ajusta a estos tiempos ni a esta realidad la manera como trata los elementos con que labora su poesía.

Belli siguiendo intermitentemente en un círculo formal, sólo ha encontrado un esquema al que retorna infatigablemente. Sin embargo no hay tampoco ninguna justificación histórica para su retorno a las fuentes españolas de siglos pretéritos cercanos al siglo de oro.

Heraud entregó convincentes muestras de un talento en pleno despegue. Un creador auténtico detenido por la violencia irracional e injusta del sistema.

Nuestra respuesta ante esto es afirmar que sólo una gran poesía, una poesía que no invite a la conciliación ni al pacto con las fuerzas negativas, una creación absoluta contrarrestará la debacle de la poesía peruana contemporánea.



Actualmente un solo poema auténtico se trae abajo todo un libro u obra de poeta vivo o muerto.

Y es aquí donde los nuevos clásicos nacerán. Aquí en los países sudamericanos.

Nuestra sólida respuesta a las omisiones y a la farsa es afirmar que la literatura, en especial la poesía, consolida la posibilidad de comunicación entre los hombres y fundamentalmente en estas épocas su papel más honesto y más responsable es proponer, esclarecer y "Difundir la fuerza y la alegría".

Todas aquellas generaciones bastardas han encontrado este panorama que hoy hallamos y con su silencio, su cobardía y su reverenda flojera para la investigación o el estudio se ayudó para que nada cambiara. Sólo se hizo el leve intento de escribir poesía efectista a consecuencia de masturbaciones mentales, de lucubraciones, de gritos histéricos o cosquillas para contentar a los burgueses al momento de la digestión.

Los nuevos (tuertos entre ciegos) que hoy forman parte de los viejos nos han entregado lo siguiente:

Hinostrza un vasto muestrario de sus influencias, de sus hábiles jugadas de mano. Aún así "Consejero del Lobo" su libro primigenio anuncia la posibilidad de una voz importante.

Carlos Henderson sólo ha logrado un hallazgo: Los "Días hostiles". Es otra posibilidad en medio de la debacle.

Lauer y Cisneros perdidos en el círculo de la problemática burguesa, oscilando dentro de un intelectualismo helado y estéril. Y otros "jóvenes" dentro de pueriles rezagos románticos o los propósitos de atrapar la realidad a partir de una experiencia personal, dejando de lado la experiencia de clase que hoy pospone a ese remanido movimiento de hace muchos años.

Frente a esto nosotros proponemos una poesía viviente. No queremos que escape nada en nuestro trayecto de hombres momentáneos en la tierra. Todo lo que late y se agita tiene derecho al rastro. No queremos que se pierda nada de lo vivo. Proponemos una poesía "fresca", que se enfrente con nosotros.

Y además para la labor poética proponemos orgías de trabajo. No se puede hacer poesía en este tiempo sin poseer una nueva responsabilidad frente a la creación, porque el estudio es inevitable, intenso y serio. Creemos también que el acto creador exige una inmolación de todos los días, porque definitivamente ha terminado la poesía como ocupación o jobi de días, domingos y feriados, o el libro para completar el currículum. Definitivamente terminaron también los poetas místicos, bohemios, inocentones, engreídos, locos o cojudos.

A todos ellos les decimos que el poeta defeca y tiene que comer para escribir.

Necesario es pues, dejar las nubes en su sitio. Si somos iracundos es porque esto tiene dimensión de tragedia. A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura histórica para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa.

Y somos jóvenes, pero tenemos los testículos y la lucidez que no tuvieron los viejos. Tenemos también un poderoso deseo de permanecer libres, con una libertad sin alternativas, que no vacile en ir más allá, para que esto siga siendo lo que es: un solitario y franco proceso de

ruptura.

JORGE PIMENTEL

JUAN RAMÍREZ RUIZ



## Bibliografía

*El libro es ya una anticuada mediación entre dos.*

Benjamin, «Calle de dirección única»  
(*Obras*, libro IV, volumen 1, p. 43)

Benjamin, W. (2007a). “Dos poemas de Friedrich Hölderlin. ‘Coraje de poeta’ y ‘Apocamiento’”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro II, volumen 1, pp. Madrid: Abada Editores, pp. 108-130.

----- (2007b). “Pequeña historia de la fotografía”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro II, volumen 1, pp. Madrid: Abada Editores, pp. 376-403.

----- (2007c). “Hacia la crítica de la violencia”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro II, volumen 1, pp. Madrid: Abada Editores, 193-206.

----- (2007d). “*Las afinidades electivas* de Goethe”. Traducción de Alfredo Brotons Muños. En *Obras*, libro I, volumen 1. Madrid: Abada Editores, pp. 123 – 216.

----- (2007e). “El origen del *Trauerspiel* alemán”. Traducción de Alfredo Brotons Muños. En *Obras*, libro I, volumen 1. Madrid: Abada Editores, pp. 217 – 459.

----- (2007f). “El concepto de crítica en el romanticismo alemán”. Traducción de Alfredo Brotons Muños. En *Obras*, libro I, volumen 1. Madrid: Abada Editores, pp. 7 – 122.

----- (2007g). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro II, volumen 1. Madrid: Abada Editores, pp. 301 – 316.

----- (2008a). “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. En *Obras*, libro I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 87-301.

----- (2008b). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primer manuscrito)”. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. En *Obras*, libro I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 7-47.

----- (2008c). “Parque central”. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. En *Obras*, libro I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 261 – 301.

----- (2008d). “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. En *Obras*, libro I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 205 – 259.

----- (2008e). “Sobre el concepto de historia”. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. En *Obras*, libro I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 303 – 318.

----- (2008f). “Notas sobre los *Cuadros parisinos* de Baudelaire”. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. En *Obras*, libro I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 355 – 364.

----- (2009a). “El autor como productor”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro II, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 297-315.

----- (2009b). “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, volumen II, tomo 2. Madrid: Abada Editores. pp. 68 – 109.

- (2010a). "Imágenes que piensan". Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro IV, volumen 2. Madrid: Abada Editores. pp. 249 – 389.
- (2010b). "Calle de dirección única". Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras*, libro IV, volumen 2. Madrid: Abada Editores. pp. 23 – 89.
- (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Badiou, A. (2010). *Segundo manifiesto por la filosofía*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.
- (2019). "Poesía y comunismo". Traducción de Matheus Calderón Torres. En *Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica*. Octubre, número 5, pp. 3 – 10.
- Büch-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México D. F.: Siglo XXI.
- (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción de Mariano López Seoane. Buenos Aires: interZona editora.
- Carmona, J. (2011). *La poesía clasista. Poesía y lucha de clases en el Perú contemporáneo*. Lima: Grupo Editorial Arteidea.
- Casa de la Literatura Peruana (2020). *Poesía y utopía: una mirada desde los años 60 hasta la actualidad*. Conversatorio entre Mijail Mitrovic y Jorge Frisancho, moderado por Rodrigo Vera, en el marco de la exposición "Heraud. Dimensiones de un viaje". Se puede consultar en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=NWsXRcUoI4E&t=84s>
- (2022). *César Vallejo y Walter Benjamin. Reflexión y crítica en torno a la modernidad*. Diálogo organizado en el marco del ciclo "Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra" en el que participaron los especialistas Rodrigo Quijano, Alexandra Hibbet y Rodrigo Vera, moderada por Jaime Cabrera y que se puede consultar en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=WaN3-9eksFo>
- Castillo, L. (2019). "La máquina de guerra". En *La máquina de hacer poesía*. Lima: Meier Ramírez, pp. 117 – 155.
- Chueca, L. F. (2006). "Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero". En *Intermezzo tropical*, año 4, n° 4, julio, pp. 29-46.
- Cisneros, A. (1968). *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Cuba: Casa de las Américas.
- Cuesta Abad, J. M. (2013). "Estética de la destrucción: Rilke - Benjamin - Riegl". En Barja, J. y Rendueles, C. (eds.) *Mundo escrito. Trece derivas desde Walter Benjamin*. Madrid: Ediciones Pensamiento, pp. 109-136.
- Delgado, W. (1959). *Para vivir mañana*. Lima: Minerva.
- De Lima, P. y Guerrero, V. (2019). "Grupos poéticos entre 1960 y el 2000: de la Revolución cubana a la hegemonía neoliberal". En: Pollarolo, G. y Chueca, L. (2019). *Poesía peruana: entra la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana, Ministerio de Educación del Perú, pp. 333 – 381.

- Díaz Choza, M. (2022). “6. ¿Cuál es el lugar del poema? Poesía y política en el Perú [1963 – 2019]” y “8. Heraud después de Heraud o el problema del heroísmo”. En *El poema es una cosa que circula*. Lima: La Balanza, pp. 82 – 115 y 138 – 157.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.
- (2018). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Traducción de Julia García Lenberg. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Falla, R. (1990). *Fondo de fuego. La generación del '70*. Lima: CONCYTEC.
- Fenves, P. (2010). “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”. En Alejandra Ustenghi (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, pp. 75-97.
- Ferris, D. (2008). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. New York: Cambridge University Press.
- Fürnkäs, J. (2014). “Aura”. Traducción de Tatiana Schaedler y Martín Azar. En Opitz, Michael y Erdmut Wizisla (ed.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Traducción de María Belforte y Miguel Vedda. Buenos Aires: La cuarenta, pp. 83-158.
- Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Gallegos, E. (2015). “Walter Benjamin y el ciframiento político de la estética en Baudelaire”. En: Enrique Gallegos, Francisco Naishtat y Zena Yéberes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes a Walter Benjamin*. México: UAM, Unidad Cuajimalpa, pp. 23-49.
- González Vigil, R. (2009). “Hacia un balance sin liquidación: Hora Zero”. En *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, noviembre, n° 36-37, pp. 18-21.
- Gruber, S. (2013). “La dialéctica de lo indeterminado. Los zorros de Arguedas a través de la filosofía de Walter Benjamin”. En: Esparza, C. et. al. (2013). *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 377 – 391.
- (2018). *Más allá de la indeterminación estética: Una lectura crítica a la teoría de Rancière sobre el arte y la política*. Tesis para optar el grado académico de Magister en Filosofía.
- Grupo Intelectual Primero de Mayor (2022 [1961]). *Esta voz*, n° 4. Rescate de La Balanza en *Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica*, octubre, n° 7, pp. 10 – 14.
- Heidegger, M. (1994). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos.
- (2012). “¿Y para qué poetas?”. En *Caminos del bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, pp. 199-238.
- Heraud, J. (1976). *Poesías completas y cartas*. Lima: Peisa.



- Hibbett, A. (2019). *La hora azul y la política de la literatura*. Videoconferencia dada como Cátedra Virtual de la Red Literaria Peruana. Consultada el 25 de mayo del 2022. Se puede consultar en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Je57j5vYatw&t=272s>
- Hinostroza, R. (2002 [1971]). *Contra natura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hölderlin, F. (2015). *Pan y vino y otros poemas*. Traducción de David Sobrevilla, Carlos Beas y Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar y Academia Peruana de la Lengua.
- Honneth, A. (2009). “El rescate de lo sagrado desde la filosofía de la historia. Sobre la ‘Crítica de la violencia’ de Benjamin”. En *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*. Traducción de Griselda Mársico. Buenos Aires: Katz Editores, pp. 101-138.
- Hora Zero. (1983). *Parte de guerra*. Archivo de La Balanza. Se puede descargar libremente en el siguiente enlace:  
<https://labalanzaeditorial.wordpress.com/2020/05/25/parte-de-guerra-hora-zero/>
- (2019). “Contragolpe al viento”. En Tulio Mora, *HORA ZERO. Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo editorial Cultura Peruana, pp. 619-630.
- (2020 [1970]). “Palabra urgentes”. *HORA ZERO, materiales para una nueva época. Perú 70 poesía*. Lima: La Balanza Taller Editorial, pp. 7-10.
- Kurlansky, M. (2004). *1968: el año que conmocionó al mundo*. Madrid: Destino.
- Kraus, K. (1990). *Escritos*. Edición y traducción de José Luis Arántegui. Madrid: La Balsa de Medusa. Visor.
- Leminski, P. (2012). *Poemas*. Traducción de Renato Sandoval Bacigalupo. Lima: Embajada de Brasil, Sector de Promoción Cultural.
- Limache, O. (1995). *Un año con trece lunas: el cine visto por los poetas peruanos*. Lima: Colmillo Blanco.
- Loayza, L., A. Oquendo y M. Vargas Llosa (2011). *Literatura. Edición facsimilar - 1958-1959*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lupette, L. (2019). “¿Para qué poetas en tiempos deficientes?”. En *Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica*, número cinco, octubre, pp. 38-42.
- Mariátegui, J. (1959). “El ‘freudismo’ en la literatura contemporánea”. En *El artista y la época*. Lima: Amauta. pp. 36 – 42.
- Martínez de la Torre, R. (1928), “La multitud”, en *Amauta* n° 13, pp. 26-27.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP ediciones.
- Mazzi, V. (1976). *Poesía proletaria en el Perú*. Lima: Editorial Jurídica.
- Mendoza Solís, E. (2015). “La estética del poema de Walter Benjamin”. En Enrique Gallegos, Francisco Naishtat y Zena Yéberes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes a Walter Benjamin*. México: UAM, Unidad Cuajimalpa, pp. 79-104.

- Mitrovic, M. (2021). *Poesía e Ideología*. Tercera charla del Ciclo de Poesía Peruana Contemporánea (Vol. IV) organizado por La Balanza vía Zoom.
- Molina, A. (1966). *Poesía revolucionaria del Perú*. Lima: Ediciones América Latina.
- Montalbetti, M. (2009). “Labilidad del objeto, labilidad del fin y pulsión de lenguaje: en defensa del poema como aberración insignificante”, *Hueso húmero*, n. 53°, abril, pp. 95 – 106.
- Mora, T. (1991), «Hora Zero: año 21». En *L’Imaginaire*, año 1, n° 3, octubre, pp. 103 – 106.
- (2019). “Introducción”. En: *HORA ZERO. Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo editorial Cultura Peruana, pp. 9-68.
- Neira, H. (1966). “Poesía revolucionaria: videncia y sacrificio”. Prólogo a la tercera edición de Molina, A. (1966). *Poesía revolucionaria del Perú*. Lima: Ediciones América Latina, pp. 11 – 16.
- Oviedo, J. M. (1973). *Estos 13. Poemas / documentos*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM editores, Universidad ARCIS.
- Pimentel, Jorge. (2020 [1992]). *Tromba de agosto*. Lima: Lustra Editores.
- Pimentel, Jerónimo. (2012). “Duelo por un duelista”. En *Revista Letras Libres*. Se puede consultar en el siguiente enlace:  
<https://letraslibres.com/revista-espana/duelo-por-un-duelista/>
- Portal, M. (2001 [1927]). “Varios poemas a la misma distancia. Una esperanza i el mar”. En: Lauer, M. ed. (2001). *9 libros vanguardistas*. Lima: ediciones El Virrey y Agencia española de Cooperación Internacional, pp. 165 – 208.
- Quijano, R. (1999). “El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes”. En *Hueso húmero*, n° 35, diciembre, pp. 34 – 57.
- Ramírez Ruíz, J. (2011 [1971]). *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Vivirsinenterarse.
- Rendueles, C. y Useros Olmo, A. I. (2015). *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Réñique, J. L. (2015). *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- Reynoso, O. (2010 [1956]). “Respondo para un pequeño combatiente”. En *Luzbel*. Lima: Editorial Estruendomudo y Editorial San Marcos, pp. 29 – 32.
- Romualdo, A. (1958). *Edición extraordinaria*. Lima: Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- Rose, J. G. (1974). *Obra poética*. Edición de Alberto Escobar. Lima: INC.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Traducción de Sebastián Pereira Restrepo. Buenos Aires: Katz editores.
- Sonco, C. (2018). *Juanrra (1946-2007): Homenaje a Juan Ramírez Ruíz*. Videografía parte del homenaje al poeta Juan Ramírez Ruíz en el Museo Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Se puede consultar en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=NecSGC9a5n4>

- Tackels, B. (2012). *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. Traducción de Josep Aguado Codes e Inmaculada Miñana Arnao. Valencia: Universitat de València.
- Tiedemann, R. (2012). “Introducción. Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa”. En Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, pp. 9-41.
- Torres Rotondo, C. y J. C. Yrigoyen. (2010). “estación reunida” y “hora zero”. En *Poesía en rock. Una historia oral. Perú 1966-1991*. Lima: Ediciones Altazor, pp. 39-74 y 75-168.
- (2021). “Nosotros tenemos la razón (1970-1971)” y “Los años de la ruptura (1972-1973)”. En: *Hora Zero. Una historia*. Lima: Pico y Canto, pp. 81-164 y 165-258.
- Valdivia, R. (2022). *El continuum peruano. Una lectura utópica de la tradición poética peruana*. Lima: edición del autor.
- Valencia, M. (2017). *Jorge Pimentel, Hora Zero y el cambio de época en la poesía peruana*. Nueva York: Instituto de Escritores Latinoamericanos.
- Vallejo, C. (2002). «Los artistas ante la política». En *Artículos y crónicas completos. Tomo I*. Presentación de Salomón Lerner Febres; recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 517-519.
- (2002). *Obra poética*. Edición de Rossella di Paolo y Carlos Garayar. Lima: Peisa.
- Vargas Llosa, M. (2011 [1959]). “¿Es útil el sacrificio en la poesía?”. En *Literatura*, n° 3, edición facsimilar. Lima: Cátedra Vargas Llosa, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, pp. 44 – 52.
- Velásquez Rojas, M. (2010 [1955]). “Texto sobre *Luzbel* publicado en el *Suplemento Dominical* de *El Comercio*. Lima, 29 enero de 1955”. En Reynoso, O. (2010 [1955]). *Luzbel*. Lima: Editorial Estruendomudo y Editorial San Marcos, pp. 33 – 37.
- Vich, V. (2019). “¿Qué es la ideología? Respuestas abiertas en tres poemas de Antonio Cisneros”. En *Poetas peruanos del siglo XX: lecturas críticas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 161 – 172.
- (2021). *César Vallejo. Un poeta del acontecimiento*. Lima: Editorial Horizonte.
- Vilanova, N (1999). *Social Change and Literature in Peru 1970 – 1990*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Villacorta, C. (2017). “Introducción. Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía peruana”, “Capítulo 1. Del golpe al júbilo: El tren poético de Juan Ramírez Ruíz en Un par de vueltas por la realidad” y “Capítulo 3. Urbe y revolución en Kenacort y Valium 10 y Ave Soul de Jorge Pimentel”. En *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 11-50, 51-82 y 117-154.
- (2019). “1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos”. En Chueca, L. F. y Pollarolo, G. (ed.) *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana, Ministerio de Educación del Perú, pp. 297-331.

Weigel, S. (2007) “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en ‘*Las afinidades electivas* de Goethe’ de Walter Benjamin”. Traducción de Andreas Ilg. En *Acta Poética*, n° 28, volúmenes 1-2, pp. 173-203.

