



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**Encuentros del tipo vanguardista: Magda Portal y Jorge
Pimentel (una perspectiva de género)**

**Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica que presenta la**

Bachillera:

ELENA EKATHERINA CHÁVEZ GOYCOCHEA

Asesora:

DRA. SUSANA REISZ CANDREVA

LIMA, OCTUBRE DEL 2014

Agradezco especialmente a la Dra. Susana Reisz por su paciencia, confianza, y, sobre todo, por brindarme sus comentarios críticos durante el tiempo que tomó esta investigación. Le agradezco también haber despertado en mí, desde la primera clase de Teoría Literaria Clásica, mediante la lectura de los griegos, la curiosidad por los complejos personajes femeninos. Además, deseo expresar mi profundo agradecimiento a los profesores Ricardo González Vigil, Victoria Guerrero Peirano, Jorge Wiesse y Víctor Vich por sus apasionadas clases sobre lírica peruana. No quiero dejar de expresar mi gratitud a la Dra. Carmela Zanelli por alentarme a avanzar esta investigación en los momentos más complicados y al poeta Jorge Pimentel por haberme brindado su tiempo, sus comentarios críticos y un material bibliográfico sumamente valioso.

También agradezco a mis amigos Katia Yoza Mistuishi, Gabriel Antúnez de Mayolo Kou, Javier Pizarro Romero, Jasmine Freunde y Hugo Martel Paredes por darme todo su apoyo, aliento y cariño siempre.

Esta tesis se la dedico a mi madre, Elena Goycochea Díaz, por su ejemplo de perseverancia, tenacidad, inteligencia y amor; a mis hermanos, Jorge y José; y a mi padre por haberme conducido por los caminos de la literatura desde que tengo conciencia.

RESUMEN

La presente tesis tiene como objeto de análisis, por un lado, un conjunto de poemas postmodernistas y vanguardistas de Magda Portal (Lima, 1900-1989) y dos poemas representativos de *Ave Soul*, de Jorge Pimentel (Lima, 1944). Por el otro, los manifiestos suscritos por Portal en la revista *Flechas* (1924) y la revista de cuatro nombres distintos, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), así como los manifiestos suscritos por Pimentel en “Palabras urgentes” (1970), “El punto sobre la I” (1971) y “Poesía integral”(1970). El objetivo consiste en reflexionar sobre ambos poetas a partir de sus manifiestos; luego, analizar sus poemas con el fin de corroborar la coherencia entre la teoría y *praxis* en cada autor, así como sus coincidencias.

En esta investigación sostenemos que ambos autores problematizan, discuten y amplían el concepto de “vanguardia” al proponer que la innovación vanguardista no solo debe partir de una reflexión sobre el plano estético-literario, sino también de la mirada crítica sobre la historia y una actitud orientada hacia la acción.

En la poesía postmodernista de Magda Portal podremos apreciar ciertos *topos* que serán patrones compartidos intertextualmente con otras escritoras de la época como Alfonsina Storni y Concha Méndez. En *Una esperanza i el mar* (1927), su libro vanguardista por excelencia, observaremos cómo combina su preocupación por innovar estéticamente en diversos aspectos formales del texto (desde la ruptura del ritmo, el juego tipográfico, la inclusión de símbolos tradicionales como el mar al lado de símbolos modernos como los rascacielos) con su agenda política que busca reivindicar el lugar de la mujer en la ciudad moderna. Por su parte, en la poesía de Jorge Pimentel encontraremos también un ímpetu por asumir una actitud vanguardista en cuanto a la creación literaria. Así, apreciaremos cómo, desde una preocupación estético-política, el poeta plasmará en su obra el carácter caótico de la ciudad y el padecimiento de los sujetos que la habitan. Además, desde una perspectiva de género, observaremos cómo sus poemas plasman la lucha de una sociedad patriarcal que regula el cuerpo masculino y excluye a ciertos sujetos marginales.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| LISTA DE FOTOGRAFÍAS..... | 6 |
| INTRODUCCIÓN..... | 7 |
| CAPÍTULO PRIMERO "¿De qué hablamos cuando hablamos de estéticas de la revolución?" | 11 |
| 1.1. La posguerra y el cambio de generación a principios del siglo XX | 12 |
| 1.2. Inicios del vanguardismo en el Perú en las revistas <i>Flechas</i> y <i>Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel</i> | 18 |
| 1.3. La búsqueda estético-política de las nuevas poéticas: una mirada al vanguardismo de Magda Portal y el neovanguardismo de Jorge Pimentel | 25 |
| 1.4. Análisis comparativo de los manifiestos | 36 |
| 1.4.1. <i>Prólogo-manifiesto</i> (1924) y <i>Bandera</i> (1926)..... | 37 |
| 1.4.2. <i>Palabras urgentes</i> (1970), <i>El punto sobre la I</i> (1971) y <i>Poesía Integral</i> (1970) | 40 |
| CAPÍTULO SEGUNDO "Postmodernismo y vanguardismo en la poesía de Magda Portal" | 45 |
| 2.1. Análisis del periodo postmodernista de Magda Portal (1920-1926) | 45 |
| 2.1.1. Desde el silencio y las sombras en <i>Ánima absorta</i> | 48 |
| 2.1.2. Desde la maternidad: culpa, rechazo y cuestionamiento en <i>Vidrios de amor</i> | 55 |
| 2.2. Análisis del periodo vanguardista en <i>Una esperanza i el mar</i> (1927) de Magda Portal..... | 60 |
| 2.2.1. La ciudad moderna | 61 |
| 2.2.2. El mar como símbolo de libertad..... | 64 |
| CAPÍTULO TERCERO "Hora Zero y Ave Soul, de Jorge Pimentel" | 69 |
| 3.1. Hacia una comprensión del <i>Ars poetica</i> del autor | 69 |
| 3.1.1. El autor como productor | 70 |
| 3.1.2. El "poema integral" como propuesta estética..... | 74 |
| 3.2. Análisis de "Balada para un caballo": desidentificación, masculinidad y rebelión..... | 78 |

3.3. Análisis de “El lamento del sargento de Aguas Verdes”: representación de la voz marginal masculina..... 87

CONCLUSIONES 94

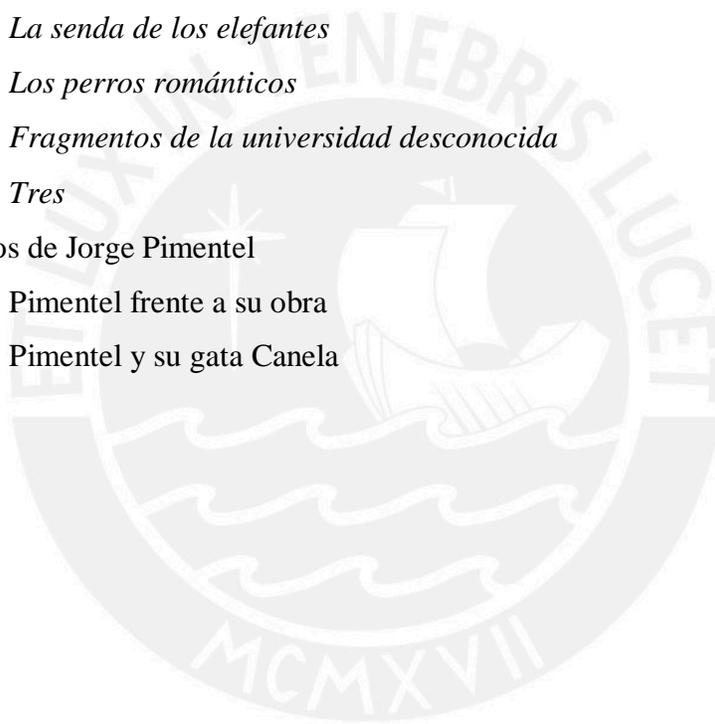
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS



LISTA DE FOTOGRAFÍAS

1. Manifiestos del Movimiento Hora Zero
2. Manuscritos de Jorge Pimentel
 - *Tromba de Agosto*
 - *Jardín de uñas (inédito)*
 - *Sangre de rinoceronte (inédito)*
3. Libros de Roberto Bolaño en el archivo de Jorge Pimentel
 - *La senda de los elefantes*
 - *Los perros románticos*
 - *Fragmentos de la universidad desconocida*
 - *Tres*
4. Retratos de Jorge Pimentel
 - Pimentel frente a su obra
 - Pimentel y su gata Canela



INTRODUCCIÓN

La poesía peruana contemporánea cuenta con dos momentos importantes. El primero tiene lugar en la década de 1920, en que destacó la publicación de obras vanguardistas que marcaron una diferencia con relación a la lírica del siglo XIX, por ejemplo, *Trilce* (1922), de César Vallejo, *Simplismo* (1925), de Alberto Hidalgo y *5 metros de poemas* (1927), de Carlos Oquendo de Amat. En esos años, se buscó unificar a estos y otros poetas a través de antologías, revistas y manifiestos que dieran cuenta de la poesía peruana y latinoamericana de vanguardia (Chueca 2009: 31-60). La antología *Índice de la nueva poesía americana* (2007 [1926]), con prólogo de Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges representó uno de estos esfuerzos. A pesar de pasar inadvertida y, en otros casos, generar rechazo, su publicación fue útil para iniciar el debate en torno al concepto de “nueva poesía” o poesía de vanguardia, así como de los poetas que se suscribieron a esa categoría.

Aquí destacamos *Índice...* para observar un hecho no menos significativo: la inferioridad numérica de escritoras durante el auge vanguardista. En la antología figuran 60 poetas en total, de los cuales solo dos son mujeres: Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972) y Magda Portal (Lima, 1900-1989) ¿Qué criterio ocasionó que el nombre de una poeta peruana figure en la primera antología latinoamericana de “vanguardia”? Esto, además, lleva a la siguiente pregunta: ¿qué implicancias tuvo para Portal el hecho de pertenecer a la vanguardia de su tiempo? Encontrar una respuesta a estas interrogantes nos lleva a aventurarnos en el primer objetivo de esta tesis: el estudio de una parte de la obra de Portal. Cabe señalar que, aunque es cierto que su producción poética es vasta —pues abarca poemas escritos desde 1920 hasta 1988—, en la presente tesis nos centraremos sobre todo en el estudio de un conjunto de poemas relativos a su periodo postmodernista y vanguardista (1920-1927), así como al estudio de los textos periodísticos y manifiestos que suscribió como autora o coautora durante esos años, a saber, las revistas *Flechas* (1924) y *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927).

El segundo objetivo de esta investigación consiste en entender cómo se puede discutir la categoría de “vanguardia” cincuenta años después con la denominada “neovanguardia” de la década de 1970 y, especialmente, mediante el análisis de un libro clave, *Ave Soul* (1973), de Jorge Pimentel (Lima, 1944). La neovanguardia encontrará el espacio adecuado para reunir a escritores provenientes de diferentes departamentos del Perú mediante la creación del Movimiento Hora Zero, agrupación literaria iniciada y liderada por Pimentel y otros autores no menos representativos tales como Juan Ramírez Ruiz y Enrique Verástegui. El análisis de las propuestas literarias de dicho movimiento nos arrojará luces sobre los planteamientos del “poema integral”, que será el punto de partida para el análisis de los poemas de Jorge Pimentel.

Si bien es cierto que entre las décadas de 1920 y 1970 surgen una serie de poetas no menos representativos e igualmente valiosos, aquí, sin embargo, nos enfocamos especialmente en estos dos autores porque se pueden apreciar ciertos valores (políticos y literarios) similares y porque dedicaron buena parte de su obra a problematizar de forma constante y explícita, a través de manifiestos, poemas y ensayos, lo que se entiende por “vanguardia”. En ese sentido, el objetivo más general consiste en entablar un diálogo “en ausencia” tanto intergeneracional como intergenérico; por ello, nuestra pregunta más amplia es la siguiente: ¿cuáles son los puntos históricos y discursivos que tendrían en común estos dos poetas a primera vista disímiles en el tiempo? Aclaremos que no buscamos forzar coincidencias; antes bien, nos interesa entender en qué consiste la discusión sobre la vanguardia en los años veinte y, luego, en los setenta, de acuerdo a Portal y Pimentel.

La metodología que seguimos empieza por el estudio del contexto histórico-literario de cada autor a partir de la observación de un material bibliográfico constituido básicamente por manifiestos, ensayos, artículos y entrevistas. Apelamos al uso de algunas categorías que aquí denominamos “estéticas de la revolución” para referirnos a la combinación de las preocupaciones estéticas y sociales muy recurrentes en la creación poética de los autores; y a las teorías de Walter Benjamin y Víctor Seidler, en el caso específico de Pimentel; y de Josefina Ludmer, Milena Rodríguez, Eduardo Chirinos, Julia

Kristeva y Modesta Suárez, en el caso de Portal. Como se puede apreciar, algunos de los teóricos mencionados abordan la crítica literaria desde una perspectiva de género.

En el primer capítulo explicamos el contexto que da lugar a las “estéticas de la revolución”, categoría que empleamos para definir las nuevas poéticas en las que se inscriben Portal y Pimentel. Encontramos que ambos coinciden en que vanguardia no es solo la innovación en el plano puramente estético, sino también la adopción de una postura activa y crítica en relación con su entorno. Asimismo, dedicamos buena parte de este apartado a analizar los primeros manifiestos de vanguardia suscritos por Magda Portal en las revistas *Flechas* (1924) y la revista de cuatro nombres distintos *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), y lo comparamos con los manifiestos del Movimiento Hora Zero: “Palabras urgentes” (1970), “El punto sobre la I” (1971) y “Poesía integral”(1970). Un estudio más hondo de estos últimos documentos, en relación con la poética de Pimentel, se podrá encontrar en el capítulo tercero.

En el segundo capítulo dividimos la obra de Portal en dos periodos: postmodernista y vanguardista. A través del análisis del primero, buscamos entender su visión personal sobre la identidad femenina a partir de la maternidad y el rol de la mujer en la sociedad. Para ello examinamos las distintas estrategias de la escritura femenina y la comparamos con dos autoras: Alfonsina Storni, poeta argentina, y Concha Méndez, poeta española de la generación del 27. En su periodo vanguardista, examinamos el modo en que *Una esperanza i el mar* plasma su inquietud por innovar en el plano estético (uso de mayúsculas, ruptura con la métrica clásica, juegos tipográficos, etc.), así como su preocupación por los efectos de la modernidad en la ciudad.

En el tercer capítulo, analizamos con mayor detalle los presupuestos del “poema integral” de Hora Zero, entre ellos la “justificación histórica” y el rol del poeta como productor. Para comparar las ideas de los manifiestos con la *praxis* de la escritura, será materia de análisis el libro *Ave Soul* (2008[1973]), de Jorge Pimentel, especialmente, los poemas extensos “Balada para un caballo” y “El lamento del sargento de Aguas Verdes”. Escogemos estos textos porque nos permiten atender dos preocupaciones presentes en la obra de Pimentel: la identidad masculina y el sujeto marginal.

Por último, luego de las conclusiones, brindamos una serie de anexos de utilidad para seguir el análisis de los diversos tópicos que abordamos en esta tesis como, por ejemplo, los poemas completos que son analizados en la presente investigación, los facsimilares de las revistas *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* y los manifiestos “Banderas”, “Palabras urgentes”, “El punto sobre la I”, y “Poesía integral”; además, reproducimos el texto completo del “Prólogo-manifiesto” que aparece en la revista *Flechas*; y, finalmente, añadimos una entrevista inédita a Jorge Pimentel realizada por la autora de esta investigación.



CAPÍTULO PRIMERO

¿De qué hablamos cuando hablamos de estéticas de la revolución?

Las únicas obras que sobrevivirán a esta crisis serán las que constituyan una confesión y un testimonio.

José Carlos Mariátegui

Encontramos en la frase “estéticas de la revolución” una doble reflexión del tipo histórico-político y estético- literario. En principio, nos referimos a aquellas estéticas literarias que surgieron en pleno proceso de dictaduras políticas y cambios sociales en Latinoamérica a modo de denuncia, crítica, actividad política, celebración de la modernidad y entera confianza en que “se podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (Arguedas 1984: 17). Dicho de otro modo, al hablar de “estéticas de la revolución”, aludimos, de manera concreta, al fenómeno de la vanguardia peruana durante su ingreso a la segunda década del siglo XX, y el abandono de un periodo denominado “modernista”.

Esta vanguardia, además de rechazar “los códigos de belleza llevado a cabo por los fundadores de la modernidad, de los que los vanguardistas son hijos directos, o la puesta en marcha de la idea de proyecto o construcción en el terreno del arte y la escritura” (Chueca 2009: 13), también adoptó una postura según la cual la poesía y las artes, en general, no solo debían proponer una revolución en el ámbito estético, sino también en lo social; de ese modo, todo lo “social” podía influenciar en la reflexión sobre las nuevas formas artísticas. Como bien señala Luis Fernando Chueca (2009) con respecto a la palabra “vanguardia”:

Llegó a designar al pequeño grupo de escritores y artistas avanzados que transfirieron el espíritu de crítica radical de las formas sociales al dominio de las formas artísticas... Los vanguardistas estaban convencidos de ser parte de la avanzada que abría ese mundo ignoto y, al menos en los momentos iniciales, prometedor. Y —para decirlo con la consigna que Baudelaire y

Rimbaud dejaron sembrada en las nuevas sensibilidades poéticas—pretendían ir en pos de lo nuevo...De ese modo, el término “vanguardia” pasó a asociarse casi exclusivamente con la agitación correspondiente a las décadas iniciales del siglo XX. (13-15)

Europa, especialmente, fue el foco de un gran número de vanguardias, y sus propuestas (estéticas y sociales) causaron que, en América, los intelectuales plantearan también una propuesta innovadora que se adecuara a sus necesidades particulares. Pero la vanguardia peruana no acaba en la década del 20. De hecho, en esta investigación, sostenemos que ella encontró su auge en dos momentos históricamente identificables, que coinciden con la cronología de vanguardia peruana elaborada por Luis F. Chueca (2009):

...se utilizará *vanguardia histórica* para hablar de la correspondiente a este periodo [la década del 20], en contraste con las actitudes y movimientos vanguardistas (o *neovanguardistas*) que, en décadas posteriores realizarán operaciones análogas... (el énfasis no es nuestro, 15).

Estos dos momentos, entonces, serán la década del 20 y la década del 70, puesto que, en efecto, encontramos que existen ciertas resonancias vanguardistas entre ambas. Justificaremos esa postura a lo largo del presente capítulo. El análisis de los manifiestos producidos en esos años será el punto de partida para iniciar la reflexión sobre las propuestas vanguardistas del 20 y 70. Luego, progresivamente nos centraremos en el caso de Magda Portal y Jorge Pimentel, como dos representantes líderes de ambas décadas.

1.1. La posguerra y el cambio de generación a principios del siglo XX

Hacia 1918, fecha en que culmina la Primera Guerra Mundial, se acerca el fin del periodo de la República Aristocrática (1895-1919) en el Perú, impulsada en sus comienzos por Nicolás de Piérola, y se da paso a gobiernos populistas y autocráticos en Latinoamérica. La Guerra del Pacífico (1879-1883) había dejado previamente al Perú en caos. En relación con la vanguardia, este escenario de posguerra causó que los humanistas rechazaran “el esquema de valores de la sociedad burguesa, su razón instrumental y su noción de progreso [puesto que] resultaban nocivos y degradantes para el ser humano” (Chueca 2009: 21). El estallido de la Revolución Rusa de 1917 y la Revolución Mexicana

de 1910, además, llevaron a crear un clima de “utopía social” entre los intelectuales latinoamericanos; este clima acrecentó “las expectativas de una alternativa al desarrollo capitalista” (Chueca 2009: 21), es decir, inflaron los ánimos por mejorar las condiciones de vida del mundo moderno.

Los problemas que acuciaban al Perú se deben a múltiples factores socioeconómicos y políticos. Por ejemplo, una fuerza oligárquica se llega a consolidar en la zona de la costa peruana. En los Andes sureños, impera un sistema feudal de hacendados terratenientes; además, en la zona más alejada de la Amazonía, concluye el “boom” del caucho, con los llamados “barones del caucho”. Lo que Peter Klarén (2008) califica como “el surgimiento de la oligarquía” es justamente el nacimiento de un sistema político, en que, según el autor

Esta élite cerrada y paternalista (también denominada “burguesía” o “plutocracia”), formada mediante el matrimonio entre un pequeño círculo de prominentes familias, no sólo ganó supuestamente el control del Estado y sus recursos durante la República Aristocrática, sino que los usó para promover sus propios intereses individuales y de clase. (266)

Este período coincide con el nacimiento de la primera literatura hispanista que busca una identidad que consolidase sus aspiraciones no solo intelectuales y culturales, sino también políticas. Se busca convertir la nueva República en una nación cosmopolita, tomando como referentes máximos a la Europa de la *Belle Epoque*; en especial, a París, ciudad que se convirtió en la meca cultural de la élite peruana.

En 1919, por intervención de un golpe militar liderado por Andrés Bello Cáceres, asume el cargo presidencial Augusto B. Leguía, quien es considerado el presidente civilista que impulsó el capitalismo en el Perú. De ese modo, se experimenta, en el país, la primera modernización tecnológica nunca antes sucedida, y una fuerte influencia económica y cultural de Norte América (Cotler 1992: 186; Klarén 2008: 267; Reedy 2000: 13). Como apunta Jorge Kishimoto (1999) en referencia a los cambios que surgieron en Lima: “Con el lema ‘Patria Nueva’ inaugúrase la modernización de Lima...” (183). Otra consecuencia de esta repentina industrialización fue la formación de una incipiente clase obrera que dejará de ser rural para enlistarse en las nuevas fábricas; así nacerán los sindicatos obreros en el Perú. Junto con ellos también surgieron intelectuales y escritores

que interactuaron frecuentemente con la clase proletaria con miras a cambiar la política del país. Dado que esto no agradó al gobierno de Leguía, este asumió una posición autoritaria y, en consecuencia, “muchos escritores e intelectuales optarán por el autoexilio o ingresarán a las filas gobiernistas” (Kishimoto 1999: 184).

En este contexto aparecen intelectuales que forjarán el pensamiento de la vanguardia literaria y social durante los años 20 en el Perú. El padre intelectual, en torno al cual se reunieron todos, fue José Carlos Mariátegui, fundador del primer partido de izquierda en Perú y de *Amauta* (1926-1930), una de las primeras revistas vanguardistas. También adquiere importancia política Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del partido Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). Ambos fueron desterrados del Perú por oponerse al gobierno populista de Leguía. Sin embargo, el exilio solo contribuyó a que se empaparan de otras ideologías y corrientes artísticas.

Ese mismo año [1923] José Carlos Mariátegui regresó de Europa y volcó su gran entusiasmo por el arte y la literatura de vanguardia en una serie de artículos que fueron apareciendo, sobre todo a partir de 1924, en revistas como *Mundial* o *Vanidades*. Entre los efectos de estos, además de llamar la atención sobre el programa estético de lo nuevo, se cuenta el hecho de enfatizar la ligazón entre arte y política y relieves, en ese sentido, el importante papel que el arte nuevo podría jugar en la consecución de una sociedad nueva. (Chueca 2009: 45)

Parte de la búsqueda de esta “sociedad nueva” será la lucha por mejorar los derechos de aquellos individuos que no pertenecen a la élite burguesa. Una lucha reconocida fue el indigenismo, que pretendía entender y reivindicar al indígena y campesino. Así mismo, está en pie la lucha de partidos políticos de izquierda que buscaron reivindicar al proletariado. De ahí que durante el segundo lustro de los años 20

La escena vanguardista se revelaba más politizada, en concordancia quizá con el inicio de una segunda etapa de la revista *Amauta* —que ya había pasado por una clausura temporal por parte de la dictadura de Leguía y había visto a algunos de sus colaboradores expulsados hacia el exilio—, en la que se declaraba socialista.... (Chueca 2009: 62)

Algunos poemarios destacados que se publicaron a lo largo de esta década fueron *Trilce* (1922), de César Vallejo; *Química del espíritu* (Buenos Aires, 1923) y *Descripción del*

cielo (Buenos Aires, 1928), de Alberto Hidalgo; *5 metros de poemas* (Lima, 1927), de Carlos Oquendo de Amat; los “Poemas Underwood” (Lima, 1928), incluidos en *La casa de cartón*, de Martín Adán; *Ande* (Puno, 1926), de Alejandro Peralta; y *Una esperanza i el mar* (Lima, 1927), de Magda Portal¹. Con respecto a César Vallejo, coincidimos con Chueca (2009) cuando afirma que “no cabe, sin embargo, ver a Vallejo ni como contrario, en general, a las posibilidades de la vanguardia ni como adverso a las luchas sociales” (57), ya que Vallejo, por un lado, publicó ensayos como “Los artistas ante la política” y “Literatura proletaria”, “que demuestran un creciente interés de Vallejo por la discusión ideológica y el marxismo, así como un acercamiento al comunismo, que abrazará decididamente luego de sus viajes iniciales a la Rusia bolchevique” (Chueca 2009: 59). Pero, por otro, publicó los ensayos “Poesía nueva” y “Contra el secreto profesional”, en donde defenderá la libertad del poeta por sobre cualquier otra consideración política. El poeta Martín Adán puede considerarse un caso especial que merece atención fuera de esta tesis. Sin embargo, se debe mencionar que, tal vez por ubicarse temporal y espacialmente en medio de este auge vanguardista, sus primeros poemas “Underwood” no dejan de ser menos críticos en relación con los procesos de modernización que sufría el país en la década del 20².

Los tiempos modernos planteaban nuevos retos políticos, sociales y artísticos; entre ellos, líneas arriba mencionamos la lucha indigenista y proletaria. Sin embargo, poco o nada se ha dicho sobre la lucha que llevaban las mujeres (proletarias e intelectuales) en este contexto. Su rol y función en la sociedad siempre ha resultado un problema incómodo; más aún cuando en esta época de industrialización, la mujer peruana también trabajaba en las

¹ Luis Fernando Chueca reúne a todos estos poetas en su reciente antología de la poesía peruana de vanguardia porque –aunque existen muchos otros poetas que han publicado previamente (Mario Chabes, Emilio Armaza, Julián Petrovick, Serafín del Mar, entre otros)—considera que estos seis “pueden reconocerse como indispensables para entender los diferentes caminos que recorrió la vanguardia poética durante esos años [la década del 20]” (Chueca 2009: 64).

² En palabras de Chueca (2009), los poemas de Adán “con algunas pinceladas, desmontan algunos de los espejismos de esa supuesta modernidad construida sobre la base de gestos epidérmicos; así como su ironía y hasta cinismo, el poeta enfrenta al engaño” (84). La preocupación social de Adán se encuentra en la mirada crítica sobre la falsa modernidad que, en tono irónico, y, a veces, con cierta distancia dirá: “Prosa dura y magníficas de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas./Por ellas se va con la policía a la felicidad.../Tu corazón es una bocina prohibida/ por las ordenanzas de tráfico/ Si dejaras de saber que eres un poeta, irías a la comisaría”. (“Poemas Underwood”, en Chueca 2009)

fábricas, aunque en condición de inequidad. Al respecto, Peter Klarén (2008) señala lo siguiente:

Más de mil mujeres trabajaban en las fábricas textiles, almacenes de ropa, fábricas de jabón....Sin embargo, su salario era bastante menor que el de sus contrapartes masculinas, de modo que ellas empezaron a presionar en pos de un cambio. De hecho ya habían mostrado una sorprendente militancia cuando formaron la Sociedad Labor Feminista y la Sociedad de Progreso Feminista, esta última en 1916. (293)

Efectivamente, Myriam Gonzales recalca que hacia los años 20 se multiplicaron las organizaciones de mujeres: “Algunas de ellas establecen una orientación feminista; otras se organizan a nivel universitario, apoyando las causas de las reformas estudiantiles como lo hacen Magda Portal y Blanca Luz Brum” (2007: 48). Entre estas organizaciones destacan la escritora Zoila Aurora Cáceres (1877-1958), fundadora de Feminismo Peruano (1924) quien exige, mediante una Declaración de Principios, “el derecho de la mujer al voto político y municipal, a la igualdad jurídica y a la participación política” (Gonzales 2007: 49).

Es en este contexto donde ubicamos la figura de Magda Portal (Lima, 1900-1989) como una importante voz dentro de la primera vanguardia. La poeta nace intelectualmente cuando decide vincularse con estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde tomaba clases como alumna oyente. Ahí logró percibir con lucidez los problemas que inquietaban al país (Reedy 2000: 66). En su faceta como luchadora social y política, Portal se preocupó especialmente por mejorar las condiciones de vida de la mujer. Por eso, la intelectual buscó enriquecer la discusión feminista a través de la publicación del ensayo “Aspecto cultural de la mujer” (1933), donde propone la reforma de la imagen de la mujer con el fin de que esta pueda ser partícipe de los procesos políticos como el derecho al voto, apostando primero por la disminución del analfabetismo (Portal 1933: 18-19). Cuando desempeña el cargo de profesora en las Universidades Populares González Prada —lideradas por Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui—, y durante su militancia dentro del APRA, se dedicará a alfabetizar a las mujeres obreras. En una entrevista realizada por Roland Forgues (1987), la poeta afirma: “A mí me tocó, pues, empezar la

acción para la mujer y hecho todo lo que he podido para que la mujer tenga el lugar que le corresponde, para que tenga más acción” (54).

Otro de sus aportes, como parte de su lucha social feminista, fue la propuesta de la “mujer nueva” en su ensayo “Hacia la mujer nueva”. Magda Portal notó que las mujeres solo cambiarán su imagen (subalterna) en tanto la ideología de izquierda incluya a la mujer como protagonista principal, y no secundaria, en las decisiones políticas del país (Portal 1933: 34). Veamos el siguiente extracto, en que hace mención a los cambios de la modernidad y el rol de la mujer en esta época de transición:

Posiblemente, esta época de transición, de lucha abierta, de sacrificio sin medida, va a cuajar en el alma femenina una modalidad nueva, pero no ya el espíritu ambiguo de la mujer que vive civilizaciones en decadencia, y que es ella misma una flagrante contradicción del sistema social y del ambiente espiritual del Capitalismo, sino el tipo de mujer revolucionaria, valiente, enérgica....La Mujer Nueva, cuya experiencia empieza ahora.... (52).

Dicha “mujer nueva” equivale al “hombre nuevo” que también reclamaban los poetas de vanguardia. Esto nos lleva a afirmar que pertenecer a la vanguardia peruana, para Portal, significó en gran parte cuestionar los presupuestos que colocaban a la mujer en situación de desventaja en relación con el hombre. Para Portal, la “mujer nueva” debía ser aquella mujer libre e independiente con capacidad de acción fuera del ámbito del hogar. El término “mujer nueva” lo tomó prestado de la escritora rusa revolucionaria Alejandra Kolontay

En el último ensayo del tomo “Hacia la mujer nueva” revela que una de las fuentes de su conceptualización de “la mujer nueva” proviene de los escritos de la líder intelectual soviética Alejandra Kolontay, autora de muchos estudios sociológicos (sic) sobre la mujer, y de su libro de ensayos (*La mujer nueva y la moral sexual*) reseñado por Magda en *APRA*. La cita seleccionada por Magda es la que define, según Kolontay, el concepto de la “mujer nueva”: una mujer que demuestra autodisciplina y no sentimentalismo exagerado; una mujer que aprecia la libertad y la independencia y no la subyugación de su personalidad e individualismo ante el hombre amado; una mujer que afirma su derecho a gozarse de placeres en el amor sin preocuparse de conceptos como “pureza”; y una mujer para quien las aventuras amorosas cobran un lugar secundario en su vida. (Reedy 2000: 174)

¿Cómo conseguir que surja esa nueva mujer? Portal encuentra una salida en la educación. Para ella, la educación se contempla como un medio para conseguir esa anhelada transformación de la mujer. Su propuesta consiste en ayudar a que la mujer salga del sistema político que la prefiere en situación de analfabetismo, lo cual contribuirá, según Portal, no solo al progreso de un género, sino al progreso de la sociedad³. El resultado del activismo social de Portal se refleja en hecho de que las mujeres “participan activamente en favor de los gremios laborales, otras en divulgación y/o formación de movimientos políticos de izquierda, y un gran número de ellas en la producción y colaboración de revistas y periódicos”(Gonzales 2007: 49).

A la pregunta sobre cómo Magda Portal intervino artísticamente en el surgimiento de la vanguardia se puede empezar respondiendo que esto sucedió gracias a la fundación de la revista *Flechas* (1924).

1.2. Inicios del vanguardismo en el Perú en las revistas *Flechas* y *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*

Se ha señalado que la década del veinte es especialmente significativa para el surgimiento de las vanguardias. La aparición de una respuesta “revolucionaria” en contraste con el pensamiento de una pequeña burguesía propició que “vanguardismo artístico y social” engarzaran y se alimentaran mutuamente. Según Schwartz (2002 [1991]), el término “vanguardia” tiene sus raíces en el siglo XIX y proviene de la política y el análisis social.

La utilización estrictamente política del término “vanguardia” comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del comunismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad, es Lenin quien usa apropiadamente el término al decir que ‘al

³ Magda Portal siguió las ideas de Flora Tristán acerca de la importancia de educar a la mujer con el fin de que pueda intervenir en el espacio público; por ello, dedica un libro de ensayos a analizar el pensamiento de la autora franco-peruana. Además, en una entrevista concedida a Forgues (1987) señala: “creo que de por medio está Flora Tristán que es lo más grande que hay entre las mujeres. Entonces se han levantado. Ahora hay en todas partes un lugar para Flora Tristán; Flora Tristán está en todo....” (53)

educar a los trabajadores del Partido, el marxismo educa a la vanguardia del proletariado'. A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra 'vanguardia'; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora. (41)

En Perú, también se empiezan a cuestionar los valores heredados, la tradición y el pasado; especialmente se lucha contra los valores anquilosados del modernismo; se busca, en suma, una nueva sensibilidad. Hugo Verani (1990 [1986]) asocia este fenómeno de rebeldía con el auge de la tecnología y el avance del capitalismo incipiente en el país. Es verdad que el nivel de desarrollo en Latinoamérica no se compara con el crecimiento europeo, pero

en ellas se vivieron también procesos de modernización que, aunque diseñados desde grupos de poder y apoyados en estructuras verticales y excluyentes, ofrecieron de todos modos, a los sectores progresistas y a los grupos sociales subalternos, los resquicios suficientes como para imaginar proyectos de modernidad alternativos a los del discurso oficial e, incluso, estimularon que muchos escritores —cuya inquietud y sensibilidad nuevas habían sido despertadas— buscaran realizar simbólicamente, a través del discurso literario, esa modernidad que les era esquiva o resultaba definitivamente ausente desde el punto de vista material. Todo esto contribuyó a que aquí también se llegara a experimentar con intensidad, desde temprano, el deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado. Y lo que se negó, en el campo literario y sobre todo poético, fue, en primer lugar, el modernismo, cuya producción literaria epigonal devenía cada vez más retórica y su lenguaje y preferencias se sentían artificiales y ajenos a la nueva sensibilidad en formación. (Chueca 2009: 24)

Un frente —desde el cual los nuevos escritores vanguardistas “atacaron” el modernismo y exaltaron las nuevas formas traídas por la modernidad— fueron las revistas. Así, tendencias vanguardistas (literarias y/o sociales) y revistas se apoyarían mutuamente para su supervivencia en el tiempo (Castañeda 1989; Verani 1990; Chueca 2009). Dentro de la proliferación de revistas podemos distinguir, por un lado, aquellas que, eventualmente, se alineaban al *establishment*, tales como *Mundial* (1920), dirigida por Andrés Aramburú y *Varietades* (1908), dirigida por Clemente Palma; además, *Colónida* (1916), dirigida por

Abraham Valdelomar; y *Pegaso* (1924), por Xavier Abril de Vivero⁴. Por otro lado, encontramos aquellas que se rotulaban revistas de vanguardia (y por tanto iconoclastas), tales como *Amauta* (1926), dirigida por José Carlos Mariátegui; *Boletín Titikaka* (1926), del grupo indigenista Orkopata (los hermanos Peralta a la cabeza); *Flechas* (1924), por Federico Bolaños y Magda Portal; y la revista que cambió de nombre en cada número, *Trampolín, Hangar- Rascacielos- Timonel* (1926-1927), dirigida por Magda Portal, Serafín Delmar y Julián Petrovick.

Este grueso de revistas calificadas como vanguardistas tienen un rasgo en común: su heterogeneidad ya no solo en el plano estético, sino también cultural. Siguiendo a Cynthia Vich (2000) y López Lenci (2005), la creación de un espacio para la proliferación de revistas permitió que nacieran vanguardias fuera de Lima, por ejemplo en Puno y Arequipa. El caso emblemático, en nuestro país, es la revista puneña *Boletín Titikaka* que, según Vich, podría pensarse como un sector de la vanguardia andina. Su éxito radicó en los vínculos internacionales que permitieron que los poetas puneños dialogaran e intercambiaran ideas con otros artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos (Vich 2000: 13).

La cualidad heterogénea de las revistas de vanguardia nos lleva a pensar que no debemos entender el fenómeno vanguardista como una corriente única. De hecho, el vanguardismo conoce distintas corrientes en cada país; por ello es heterogéneo y combativo. Lo podemos observar desde el “creacionismo” de Vicente Huidobro, pasando por el “ultraísmo” de Borges, hasta el “simplismo” del peruano Alberto Hidalgo, sin olvidar el surrealismo, el futurismo, y una serie de “ismos” que fueron signo de una época que enfocaba todos sus esfuerzos en romper con la tradición anterior, tanto en Europa como en América Latina. Esto se puede apreciar, de manera clara y directa, en la presentación de *Amauta*:

Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún

⁴ Para un detallado cuadro de todas las revistas catalogadas por fechas, revisar Myriam Gonzales Smith *Poética e ideología en la poesía de Magda Portal: otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007. 36-37.

tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardista, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no les ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y los mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo... Con la aparición de *Amauta* entra en fase de definición. (Mariátegui 1926: 1)

Ahora bien, las “discrepancias formales” que se pueden encontrar en *Amauta* se pueden percibir también en otras revistas que poseen ese “espíritu” de renovación. Aquí nos concierne, sobre todo, el caso de las revistas *Flechas y Trampolín*, *Hangar- Rascacielos-Timonel*, puesto que es común encontrar en ellas una intención por ser vanguardistas, pero, al mismo tiempo, ciertos rezagos modernistas, como veremos a continuación.

La revista *Flechas* (1924) fue fundada por Magda Portal y Federico Bolaños. Se la considera la primera revista de vanguardia por “contribuir sustantivamente a la consolidación de la escena vanguardista en nuestro país” (Chueca 2009:48) al proclamarse “órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú”⁵. El primer número contiene un manifiesto que analizaremos más adelante. Por ahora, nos interesa señalar su carácter heterogéneo que, al igual que *Amauta*, se nutre de varias estéticas. Una prueba de esta heterogeneidad es la mezcla de autores con distintas posturas tanto estéticas como ideológicas: aparecen José Santos Chocano, Francisco García Calderón, Antenor Orrego, Juana de Ibarburú y Alfonsina Storni al lado de poemas de Alejandro Peralta, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Gironde y José María Eguren.

La revista se divide esquemáticamente en las siguientes secciones: “Nuestros grandes valores” (solo en el primer número de la revista); “Valores continentales” (números 2 y 3); “Flechazos” (desde el cual criticaban duramente a otros autores), “Glosa Bibliográfica”, “Poetas americanos” “Colaboraciones nacionales”, “Poetas que surgen” (aquí publicaron poetas noveles, entre ellos se incluyó la misma Portal) y “Varios”. Su orientación era primordialmente de izquierda y americanista, ya que tuvieron el impulso de difundir a poetas latinoamericanos (en la portada se puede leer: “ofrecemos hoy al público

⁵ Cfr. Anexo 1 al final de esta tesis

un esquema del desarrollo literario de Venezuela, Colombia, Bolivia, Ecuador y el Perú”)⁶. Por la falta de colaboradores vanguardistas, esta revista fue perdiendo su primer impulso hasta dejar de circular por completo. Y es que el primer impulso por cambiar y renovar la literatura quedó, de alguna manera, en manos de unos pocos (solo Magda Portal, Julian Petrovick y Serafín Delmar llegaron a publicar poemas con espíritu vanguardista). Por eso, Castañeda (1989: 50-51) explica que *Flechas* se caracteriza por sus fuertes contradicciones, producto de la época de transición de un pasado modernista a un futuro vanguardista. El presente, así, se convierte en un *agon*, una lucha por el cambio que, finalmente, no se consigue del todo en este primer intento.

Sin embargo, dos puntos debemos rescatar de *Flechas*. El primero es que, al revisar el índice, se puede notar que Magda Portal, como autora, solo llegó a publicar dos poemas (“Roja luz” y “Oración al mar”), y el relato “El cuento de las estrellas”. Luego, se dedicó a hacer reseñas; por ejemplo, escribe una mención favorable sobre Gabriela Mistral y, una crítica a *El perfil de frente* (Lima, 1924), poemario vanguardista de Juan Luis Velázquez; así como un recuento de la lírica uruguaya y una nota sobre los nuevos poetas que surgen. Otro aspecto que resalta es que Federico Bolaños, el cofundador de *Flechas* y además su esposo en ese momento, escribía la mayor parte de reseñas, poemas, notas, avisos, etcétera. Deducimos que Portal terminó renunciando a *Flechas* por dos motivos claves: la preponderancia de la figura de Bolaños sobre la autora y el giro oficialista que tomó la revista en sus últimos números.

La revisión de *Flechas* no ha sido ociosa, puesto que nos permite observar que incluía, en su perspectiva vanguardista, la poesía escrita por mujeres, entre ellas a Alfonsina Storni. La inclusión de la poeta argentina nos resulta especialmente significativa porque encontramos que a pesar de haber sido considerada siempre una “poetisa” postmodernista, Portal la incluye dentro del rótulo “poeta vanguardista”. Al respecto, añadiremos dos apostillas: en primer lugar, notamos la hermandad entre la producción poética de Portal y Storni, por la reseña favorable que publica sobre la autora en *Flechas* (Año I, N° 3, 1924). En segundo lugar, hacemos hincapié en que la crítica ha etiquetado a ambas de un modo

⁶ Cfr. Anexo 1 al final de esta tesis

similar: como la poetisa “angustiada” y “sufriente” que le canta al amado. Para ejemplificar, recordemos que Alfonsina Storni fue sepultada por la crítica de escritores y ensayistas cuando Jorge Luis Borges bautizó su poesía como una “chillonería de comadrita” (Milena Rodríguez 2007:10). No es muy diferente el caso de Magda Portal, a quien se le consideraba la poeta del dolor y la tristeza: “En sus primeros versos Magda Portal es, casi siempre, la poetisa de la ternura...En su poesía hay más dolor que alegría, hay más sombra que claridad. Magda es triste....” (Mariátegui 1995[1928]: 235-236). Ello condujo a que gran parte de la crítica interpretara la poesía de ambas autoras en clave sentimental, con lo cual se ha opacado el sentido rebelde que estas poetisas escondían debajo de una pasividad fingida e irónica, como veremos en el segundo capítulo.

Ahora bien, no fue la revista *Flechas* donde Magda Portal realmente desplegó su influencia vanguardista; sí lo fue, en cambio, la revista de diferentes nombres, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926)⁷, que fundó dos años después con Serafín Delmar, alias de Reynaldo Bolaños. Esta revista se caracterizó porque surge como una propuesta revolucionaria en términos estéticos y sociales. Su interés es integrar nuevas voces. El primer número de las cuatro revistas es *Trampolín*⁸. Aunque no cuenta con muchas páginas, pues el formato apenas permite incluir una reseña y seis poemas, resulta un primer impulso vanguardista desde su formato volátil que incluye el rótulo “revista supra-cosmopolita”. A diferencia de *Flechas*, en esta aparece el nombre de cinco colaboradores (Portal, Delmar, Peralta, Churata y Petrovick) que reemplazan el nombre del director. Ahí Portal publicará “Spleen”, un poema que resultará vanguardista para sus contemporáneos, pues se presenta como una mujer moderna que, mientras fuma un cigarrillo, reflexiona sobre el amado en términos sutilmente eróticos (“fumando mi cigarrillo de spleen/ quiebro la frágil humareda del recuerdo.../ todas mis costas están bañadas con la sal de tus besos/ mi voluntad lleva sus transatlánticos/ hacia la China/ pasando por la esclusa/ que abrió en la entraña de la tierra/ el deseo de los hombres....”). Asimismo, en la sección “Escaparate de colores”, se hará un homenaje a la obra vanguardista de Norah Borges, la hermana del escritor argentino Jorge L. Borges. De ella se dice que “si alguna mujer tuviera que pasar a la

⁷ Cfr. Anexos 2, 3, 4 y 5 al final de esta tesis

⁸ Cfr. Anexo 2

historia, una de las primeras sería esta figura americana- sus dibujos primitivamente geniales han dado un salto....” (Delmar, *Trampolín*, Lima, Año 1, N°1). Otro aspecto innovador en la revista es su posición crítica en relación con las agrupaciones de vanguardia. Por ejemplo, en este número se agrega el comentario suelto “La vanguardia con Chocano?...cuál vanguardia?- La limeña?” con lo cual se rechaza el centralismo y se critica la condecoración de José Santos Chocano como poeta de América. Un dato interesante es que en *Trampolín* figura la primera referencia a la publicación de un libro de Magda Portal, *El desfile de las miradas*, el cual terminó incluyendo dentro su primer poemario *Una esperanza i el mar* en 1927.

El segundo número es *Hangar*, “ex-trampolín-arte supra-cosmopolita”⁹. En este aparecen Vicente Huidobro, Oquendo de Amat y Gamaliel Churata, tres representantes de vertientes distintas (“ismos”) de la poesía vanguardista. Aunque en el número anterior, *Trampolín* criticó a la revista de Mariátegui, en este número se lee lo siguiente: “proteja a *Amauta* revista de José Carlos Mariátegui”. También es interesante notar que se incluye una crítica al concepto de arte de vanguardia: “*vanguardia*= una palabra muy bonita y cuyo *consonante* solo con ‘talento’ se encuentra” (las cursivas no son nuestras).

El tercer número es *Rascacielos*, “exhangar- revista de arte internacional”¹⁰. Ahí se publica un pequeño manifiesto que también será analizado a fondo más adelante; por ahora, nos interesa resaltar la aparición de Oquendo de Amat, quien se refiere a Portal de este modo: “Magda Portal- bajo las palmeras de sus brazos, sus versos sueñan en íntimas idas de sí misma”. Asimismo, se percibe la diversidad en términos de nacionalidad e “ismos” al colocar un poema de Pablo Neruda al lado de un poema de Gamaliel Churata. En cuanto a su posición crítica, este número se torna cada vez más político, frontal y contestatario que el anterior. Por ejemplo, incrustado al medio se puede leer el párrafo corto: “benedeto croce—insultado por la banda de forajidos que dirige el bandido musolini—no se respeta ni el talento— ¿hasta cuándo soporta la conciencia libre del mundo la bofetada del fascismo?”. Mientras el fascismo derrotaba a los intelectuales y artistas europeos, en Perú el populismo y la dictadura operaban de manera similar.

⁹ Cfr. Anexo 3 al final de esta tesis

¹⁰ Cfr. Anexo 4 al final de esta tesis

El último número, *Timonel* “arte y doctrina”, resultó dando un giro más político que el anterior. Este fue dirigido enteramente por Magda Portal, pues a diferencia de los tres anteriores, en la portada sí figura el nombre de la directora (“dirije: magda portal”) ¹¹. La crítica social, nuevamente, reclama un espacio de libertad para crear y pensar, como se puede apreciar en la carátula: “pero de las entrañas temblorosas de la tierra un día saldrá rojo timonel el GRITO LIBRE”. La manera en que se inserta el poema en prosa dentro de la portada de la revista resulta innovadora en relación con el formato corriente de las revistas de la época. Otra innovación consistió en eludir las reglas normativas del uso de tildes, comas, puntos y mayúsculas. En cuanto a los poemas, coincidimos con la observación de Monguió (1954), quien afirma que “...los poemas de este número son todos vanguardistas en la forma, políticos en el contenido, sociales en la intención” (81). Por ejemplo, en “Biografía de la palabra revolución”, de Alberto Hidalgo, y “Revolución” de Blanca Luz Brum se critican duramente las dictaduras y la industrialización avasallante que vive el país. Finalmente, en este número se anuncia el libro *Una esperanza i el mar*, de Portal, y *Radiogramas del pacífico*, de Serafín Delmar.

Como se ve ha apreciado a lo largo de las revistas reseñadas, estas abren paso a la década del 30 con un nuevo sentimiento reafirmado: vanguardismo se ligó nuevamente a revolución, y Magda Portal fungió como una de las voceras de esta alianza.

1.3. La búsqueda estético-política de las nuevas poéticas: una mirada al vanguardismo de Magda Portal y el neovanguardismo de Jorge Pimentel

Luego del recuento de la posguerra, los cambios socio-políticos del país y el giro de la poesía peruana hacia una nueva actitud renovadora, no podemos soslayar el hecho de que, en este nuevo escenario, nos encontramos frente al debate sobre la separación que propone la crítica de la década del 20 entre “arte impuro” y “arte puro”. El debate intenso en torno al compromiso del arte y la revolución social, durante el segundo lustro de la década del 20, contribuye a esta separación. Los artistas “impuros”, según Jorge Schwartz (2000) tendrán como objetivo “la búsqueda y la justificación de un sentido histórico social

¹¹ Cfr. Anexo 5 al final de esta tesis

para la actividad artística” (485), en tanto que el arte puro, “buscará el goce estético y el proceso formal del producto antes que el contenido” (490). En esta discusión, de talla internacional, intervienen intelectuales y artistas como José Carlos Mariátegui, Magda Portal, André Bretón, Diego Rivera y Pablo Neruda.

A diferencia de la crítica literaria del siglo pasado, hoy en día se ha observado que la división entre “puros” e “impuros” no resulta del todo precisa para comprender las estéticas de la primera vanguardia. Hay más contacto entre ellos de los que se puede creer, sobre todo si entendemos esta etapa como un momento en que todo buscaba un “ismo”, o una identidad sobre la cual afirmarse, de acuerdo a las palabras de Mariátegui en la presentación de *Amauta* (Schwartz, 2000; Chueca, 2009). Sin embargo, existe un consenso en llamar a aquellos poetas, que aquí calificamos como “vanguardistas” —por sus innovaciones estéticas y sociales—, como “poetas comprometidos”. Por ejemplo, Luis Monguió (1954), quien prefiere evitar los términos “puros” o “impuros”, afirma que el afán central entre los poetas comprometidos es la búsqueda de un nuevo sentido para el arte, en medio de la crisis y el capitalismo avasallante. La vanguardia comprometida, de algún modo, a pesar de su heterogeneidad y diferencias, coincidía “en la búsqueda de expresiones artísticas acordes con los nuevos tiempos y sensibilidades. Muchos compartían también, con mayor o menor hondura, una perspectiva utópica” (Chueca 2009:18).

Decir “vanguardia” es entrar de lleno en el terreno de la utopía, en la visión estética de un mundo mejor, alternativo. Y es, también, situar el arte en dependencia de una responsabilidad moral directa. No se trata ya únicamente de la responsabilidad del artista con su obra o con sus clientes. Es un compromiso de mayor alcance: con la verdad y con el bien, con el destino de toda la humanidad. (Jiménez en Chueca 2009: 19).

A partir de esta cita, se puede apreciar que el espíritu vanguardista se preocupó en reflexionar, no solo sobre las cualidades formales del arte, sino también cómo este se podía articularse con la sociedad. A pesar de ser una visión con matices utópico, el contexto de la década del 20 exigía de los artistas una postura mucho más crítica y reflexiva con respecto a su producción artística. Ahora bien, se ha dicho líneas arriba que, durante el desarrollo de esta primera vanguardia, Magda Portal asumió una voz líder; por eso, haremos un primer recuento sobre la autora, que nos permita captar mejor la complejidad de su vida y obra.

Magda Portal (Lima, 1900-1989) inicia su formación como poeta a muy temprana edad. En 1921, con solo veintiún años, publicó, por primera vez, en la revista *Mundial* un poema titulado “¿Dónde estabas?”, bajo el seudónimo de Tula Soavani. A pesar de ello, cierta parte de la obra poética de Portal se mantuvo inédita aún después de su muerte. Por ejemplo, *Ánima absorta* (1920-1924, obra inédita); *Vidrios de amor* (1923-1924, obra inédita); y *Poesía interdicta* (obra inédita que recoge poemas escritos durante el periodo 1965-1988). Dentro de sus obras editadas, destacan *Una esperanza i el mar* (publicado y editado por la editorial en Editorial Minerva, Lima, 1927); *Costa Sur* (Santiago de Chile, 1945); y *Constancia del ser* (antología de la autora, Lima, 1965).

Desde sus inicios como escritora, Portal se vio fuertemente influenciada por las voces políticas de José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre, autodidactas como ella; en el ámbito literario, fue una gran admiradora de Vallejo, como ella misma afirma en una entrevista otorgada a Roland Forgues (1987): “Con José Carlos Mariátegui tuve una amistad muy hermosa. También fui muy amiga de César Vallejo hasta que se fue a París y no volvió más...”(55). A lo largo de su vida, sus trabajos como política e intelectual fueron varios: Fundadora del APRA junto con Haya de la Torre; primera directora de la sede peruana del Fondo de Cultura Económica de México; Miembro del Partido Comunista; directora de la ANEA (Asociación Nacional de Escritores y Artistas e Intelectuales del Perú); y conferencista sobre los derechos de la mujer.

Como producto de su militancia política, Portal pasó gran parte de su vida en el exilio, entre México, el Caribe, Argentina y Chile. A pocos años de su primer retorno al Perú (1930), fue apresada y sentenciada a 500 días de prisión en la Cárcel de Santo Tomás de Lima por el periodo de dos años. Cuando fue liberada, volvió al exilio. Su ruptura formal con el APRA ocurrió entre 1945 y 1948 por discordar con las ideas del partido, según las cuales las mujeres no podían unírseles como “compañeras” por no ser consideradas ciudadanas (no tenían derecho al voto). Esta discriminación la obligó a abandonar, indignada, el partido que ella misma había fundado en sus inicios.

Me parece importante contarles un episodio ocurrido en el segundo Congreso del Partido en 1948. Yo ya estaba en franca rebeldía contra la Jefatura. Fue relacionado con una moción (o quizá fue solamente una

declaración...). Esta declaración especificaba lo siguiente: Las mujeres no son miembros activos del Partido, son compañeras solamente, porque no tienen calidad de ciudadanas. ¿Y qué significaba haber luchado durante 20 largos años para que después todas las conquistas fueran exclusivamente masculinas? Cuando yo quise impugnar eso, me dijeron que no había nada en discusión...Entonces, me levanté y me fui. Tal vez lo hicieron para marginarme a mí, o tal vez por todas las mujeres. (las cursivas no son nuestras, Andradi 1979: 217)

Debido a su injerencia en la política, la prensa y la literatura, Daniel Reedy (2000) la considera la primera feminista del Perú de principios de siglo; de ahí que el nombre de Portal aparezca en la famosa instalación artística *The Dinner Party*, de la artista norteamericana Judy Chicago.¹²

A pesar de su agitada vida política, Portal nunca dejó de escribir. Prueba de ello es que su obra abarca desde 1920 hasta 1988. Entre esos años, la estética de Portal sufrió una serie de cambios que es preciso resaltar. De su primera etapa, con solo 20 años, nace *Ánima Absorta*, un conjunto de poemas recogido entre 1920 y 1924, que finalmente la autora decide destruir en 1927 refugiada en el exilio, luego de ser desterrada y perseguida junto a otros miembros del partido aprista y el grupo Amauta, liderado por Mariátegui, en los tiempos en que cualquier pensamiento de izquierda resultaba desterrado del país. Luego de destruir este primer proyecto literario, decidió educarse bajo la doctrina marxista durante su estadía en México, para después adherirse a la actitud vanguardista. De ahí que una de sus preocupaciones también sea el definir qué es el arte nuevo entendido como el arte de vanguardia. Por ello publicará en 1927, en *Amauta*, el artículo titulado “Andamios de vida” (Portal en Lauer, ed. 2001: 64-67). En este construye una posición crítica con respecto a la naciente vanguardia latinoamericana. Por ejemplo, con respecto a la fundación de la revista de José Carlos Mariátegui, declarada como una revista de vanguardia intelectual y artística, afirmará lo siguiente: “Esta renovación, en *Amauta*, tiene que ser estética e ideológica para afianzar bien su cartel de órgano de vanguardia” (506). En esta línea, otro punto que

¹² En la obra de Chicago se pueden apreciar los nombres de un gran número de mujeres que aparecen ahí porque tienen el mérito de haber logrado cambiar la imagen de la mujer dentro de su sociedad. El título es una referencia al cuadro de la última cena, solo que en la versión de Chicago son mujeres las que rodean la mesa.

destacará será la decadencia de los “ismos” europeos, que no se pueden acoplar al modelo americano.

Los problemas de Latinoamérica, según la visión de Portal, se distinguen de los europeos básicamente por el problema del indio y el mestizaje. Para Portal, el “modelo americano” debe ir de la mano con una visión latinoamericanista de la Nación. Esta postura la propuso José Vasconcelos en su famoso ensayo titulado “La raza cósmica” (s.a.). En este, Vasconcelos propone la raza mestiza como la mejor forma que puede encontrar la tradición indígena de los pueblos para sobrevivir al proceso de modernización en los tiempos de la independencia:

el indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna...también el blanco tendrá que deponer su orgullo; y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas, y se confundirá y se perfeccionará en cada una de las variedades superiores de la especie (Vasconcelos en Schwartz 2002: 609).

Con esta cita, deseamos mostrar el ideal americanista de Magda Portal, quien, siguiendo a Vasconcelos, se convertirá en vocera del mestizaje y la alianza latinoamericana en el arte. El fenómeno latinoamericanista debe entenderse en su contexto, ya que la corriente ideológica anti- oligárquica encontró en la voz de Vasconcelos, líder intelectual mexicano, un punto de partida, pero no el único en que se basaría la autora.

Con respecto al arte, para ella, este no puede innovar ni evolucionar si está sujeto a los designios de una clase intelectual burguesa y una prensa que solo afianza y ayuda a consolidar dicha clase, como veremos más adelante en el acápite sobre los manifiestos. Su propuesta se orienta a crear un “arte nuevo” que destruya las concepciones más tradicionales sobre la forma y el contenido de la poesía. En su artículo “El arte nuevo...” considera que el espíritu de renovación vanguardista es impostergable ante la llegada inminente de la modernidad: “El Arte Nuevo tuvo su primer vagido en la cabina de un aeroplano o en las ondas concéntricas del radio” (cit. en Schwartz, ed. 2002: 507). La radio, los nuevos rascacielos, las fábricas de pronto exigen un cambio en la temática y el tratamiento de los poemas.

La poesía vanguardista privilegia el dinamismo y la acción; por ello, Portal declarará públicamente que solo aquellos “hombres nuevos” darán lugar a una poesía sintética, privilegiándose el ahora y el presente como el tiempo de la modernidad que inaugura la segunda década del siglo XX en el Perú.

El Arte Nuevo canta siempre la realidad de la acción; sea pensamiento, sea movimiento. Y para nuestros pueblos latinos, soñadores e inactivos, demasiada falta hace un propulsor de energías que despierte las fuerzas creadoras de un gran futuro próximo” (Portal en Schwartz, ed. 2002: 508)

Portal también contribuyó a enriquecer la discusión vanguardista planteando, en sus poemas, una imagen diferente de la mujer moderna. Para conseguirlo, Portal engarza dos ejes generalmente separados en la poesía: “**una dimensión política** expresa, que apuesta por la transformación social a partir de la lucha proletaria, y la **temática amorosa**” (el énfasis es nuestro, Chueca 2009: 69). Apostando por la unión de estos dos planos, Portal intenta “distanciarse de las convenciones habituales acerca del papel de la mujer en la sociedad y en la poesía...” (Chueca 2009: 69). De ese modo, como señala Grundfel (2000) “Magda Portal se sitúa dentro de la vanguardia peruana e internacional, asumiendo plenamente la nueva estética vanguardista y proponiendo el paradigma estético de una vanguardia comprometida políticamente y de un **nuevo sujeto femenino**” (el énfasis es nuestro, 76). Ese este “nuevo sujeto femenino” o, simplemente, la “nueva mujer” sobre la que teorizaba Portal en sus ensayos, quien va a manifestarse en sus poemas. Asimismo, en la entrevista realizada por Forgues (1987), este le recuerda que en “Vidrios de amor”, la poeta exclama “qué ardua es la tarea de vivir”. Ella responde: “Sí, es una tarea vivir; y para mí es una tarea muy ardua aunque para otros no lo sea” (60). Para Portal, su vida militante y su poesía estaban estrechamente ligadas; por ello, las asumió como una tarea y un compromiso. Forgues llamó a esta unión “la mezcla del lirismo con la fuerza mesiánica” (58).

Ahora bien, cincuenta años después, hacia fines de la década del 60 e inicios del 70, resurge, nuevamente, el interés por vincular arte y sociedad con un modo de operar muy similar a la vanguardia del 20; es decir, se publican manifiestos, se fundan revistas iconoclastas; se niega vehementemente el pasado (o cualquier préstamo literario); se

enfatisa la necesidad de intervenir sobre el presente; y se pretende estrechar los vínculos entre la poesía y la población. Los principales agitadores de la década del 70 se reunirán en torno al Movimiento Hora Zero. Este movimiento fue fundado por Jorge Pimentel (Lima, 1944) y Juan Ramírez Ruiz (Chiclayo, 1946-2007).

Jorge Pimentel se inicia en la poesía con la publicación de *Kenakort y valium 10* (Ediciones del Movimiento Hora Zero, 1970); le siguen *Palomino. Poemas* (Carta Socialista Editores, 1983); *Ave Soul* (2008 [1973]) y *Tromba de Agosto* (Lustra editores 2012 [1992]). Su poesía se adhiere a la propuesta del Movimiento Hora Zero desde sus inicios hasta la actualidad. La compenetración y camaradería entre Pimentel y el Movimiento es tan intensa que cuando, en una entrevista concedida a la autora de esta investigación, se le pregunta a Pimentel qué sería de él sin el movimiento que ayudó a fundar, responde: “Yo tengo dos actas de nacimiento: mi fecha de nacimiento y, luego, el manifiesto ‘Palabras urgentes’, de Hora Zero. Nací por segunda vez a los veinte años. Ahí fue mi verdadero nacimiento.”¹³ Es por eso que no podemos hablar de Pimentel sin primero reflexionar sobre el Movimiento Hora Zero.

Según el crítico José Miguel Oviedo (1973: 22) y el mismo Jorge Pimentel, el nombre “Hora Zero” proviene del poema de Ernesto Cardenal (Granada, Nicaragua, 1925) titulado “La Hora Cero” (1960), el cual tiene como tema central el asesinato del líder revolucionario Cesar Augusto Sandino, quien usó tácticas guerrilleras para expulsar a los soldados norteamericanos de tierras nicaragüenses. El poema, pues, contiene una fuerte carga de denuncia social, y el Movimiento Hora Zero se sentirá identificado con esta actitud cuestionadora. Asimismo, Pimentel señala que el nombre alude a la expresión literal “empezar desde cero” la poesía peruana.

De acuerdo Oviedo (1973), cuando Hora Zero aparece en el escenario literario a principios del 70, lleva a cabo una suerte de “parricidio”; es decir, los miembros del movimiento decidieron negar la vigencia e importancia de la poesía precedente, como queda patente en la cita anterior; se produjo, especialmente, una gran tensión con los poetas de la generación del 60. Aunque la diferencia de edad entre los miembros de ambas

¹³ Cfr. “La cultura es la vena de revolución”, entrevista inédita al autor al final de la tesis

generaciones no era abismal, el Movimiento Hora Zero buscó negar, en un acto de rebeldía y discordancia con las poéticas anteriores, todos sus precedentes literarios. Como señala Oviedo (1973)

Lo curioso es que los abismos que abrían con el pasado (y aun con el presente) poético peruano se tendían a veces entre escritores separados apenas por uno o dos años de edad. Entre Cisneros (1942) y Manuel Morales (1943), por ejemplo, las fechas de nacimiento señalan la mínima diferencia; y Mirko Lauer (1947), que empezó a publicar a los 19 años, es un inconfundible “nuevo” del 60, aunque resulto cronológicamente menor que, digamos, Jorge Pimentel (1943), uno de los más conspicuos poetas “novísimos”. No se trata, pues de cronologías o de generaciones estrictamente escindidas; aunque las cifras den cifras próximas, se trata de una simple proximidad biológica plagada de diferencias esenciales: **ni ellos no nadie podría confundirse**. Uno o dos años cuentan mucho cuando se lee o se escucha a los de esta hora: **nuevos parricidas**, no quisieran reconocerse por principio en ningún padre....(el énfasis es nuestro, 10)

¿Qué separa, entonces, a una generación de otra? Los factores que los dividieron fueron, como bien detalla Oviedo en *Estos 13* (Lima, Mosca Azul Editores, 1973) “una suma de hechos decisivos, que los ‘novísimos’ viven o conocen en su adolescencia o juventud, los separa de los otros (que también los experimentan, pero no en el comienzo mismo de su evolución poética).” (10). Concordamos con Oviedo en que una serie de hechos circunstanciales ocurridos entre fines de la década del 60 e inicios del 70 causaron que Hora Zero tomara una postura radicalmente distinta a la generación. Entre los acontecimientos más relevantes se encuentran

la muerte del Ché Guevara en Bolivia (octubre del 67); los acontecimientos de París en Mayo del 68; el ‘caso Padilla’ en Cuba (abril del 71) ..., la Primavera de Praga, iniciada y sofocada en el mismo 68..., los coletazos de la Revolución Cultural China (1966-69) que culminaba con el fortalecimiento de Mao en el poder; la aparición de Marcuse como el nuevo profeta e ideólogo de una juventud en permanente y universal estado de revuelta..., el auge del estructuralismo..., y sus nuevas lecturas de Marx..., el surgimiento de nuevas formas de cultura y expresión artística —*pop art, mid-cult, kitsch, camp*, arte programado...—, el fin de la guerrilla peruana y la propagación exitosa del terrorismo urbano a nivel mundial; la toma del poder en el Perú (es el 3 de octubre del 68) por un grupo de militares que inician uno de los procesos políticos más desconcertantes y controvertidos hoy en América Latina, etc. Algunos de estos acontecimientos se convertirán (o deformarán) en slogans para los poetas “novísimos”, pero en su conjunto

contribuirán a dar el clima espiritual que viven, a crear el pathos y la mística que los alienta: ellos han sido arrojados al mundo en ese vértigo de la historia inmediata, son el fruto de una época que los rechaza, se sentirán los hijos desheredados de una cultura afortunada. (Oviedo 1973: 11)

A este escenario, le sumamos la muerte de Javier Heraud (Lima, 1942-Madre de Dios, 1963) quien representó para los poetas de Hora Zero una suerte de Che Guevara peruano; Heraud fue el mártir de la poesía, pues murió luchando como guerrillero a temprana edad.

En la entrevista a Pimentel, que aparece al final de la tesis, el poeta afirma que se trataba de una época que exigía de ellos una actitud orientada hacia la acción, y una poesía mucho más cercana a las personas que no eran necesariamente letradas.

Nos íbamos a Villa El Salvador cuando solo era desierto. La gente nos entendía, la gente del pueblo. En cambio, si hacíamos poemas panfletos (como muchos en San Marcos), diciendo “viva el proletariado”, nadie nos iba a escuchar. Era obvio. En cambio, con nuestros poemas sí podíamos entrar a dar recitales hasta en los sindicatos y nos escuchaban, porque nuestros poemas eran sobre el “otro”. Hacíamos esto, nos organizábamos para salir a las calles, porque, como sabes, la cultura es la vena de la revolución.¹⁴

Otro hecho relevante que distingue a la generación del 60 y 70 es el origen de sus integrantes. Hora Zero fue básicamente un movimiento integrado por jóvenes escritores de provincia. Aunque la generación del 60 también contó con algunos miembros de origen provinciano, los limeños siguieron siendo la mayoría:

De los seis poetas del 60, recopilados por Leonidas Cevallos en la antología *Los nuevos* (Lima, Editorial Universitaria, 1967), tres (Cisneros, Henderson, Hinostroza) habían nacido en Lima, Marcos y Ortega, los dos de origen provinciano (Lauer nació en el extranjero), eran de ciudades medianas de la costa norte. Entre los del 70, los limeños están en franca minoría...”. (Oviedo 1973: 11)

Bastaría revisar la biobibliografía de los poetas antologados en *Estos 13* (1973) y, sobre todo, *Hora Zero: los broches mayores del sonido* (2009), del poeta horazeriano Tulio Mora, para corroborar que existe una fuerte presencia de poetas nacidos en las provincias del Perú. Por ejemplo, el “memorandum colectivo” es un documento escrito el año 1970,

¹⁴ Cfr. “La cultura es la vena de revolución”, entrevista al autor al final de la tesis

firmado por Jorge Nájar, Javier Dávila y Juan Sánchez —miembros todos del Movimiento Hora Zero—. Bajo la forma epistolar, se dirigen “al apacible Pablo Neruda”, de parte de “los desesperados de Pucallpa” para decirle, luego de una larga introducción no menos paródica que el título de los remitentes: “te hacemos llegar una noticia que es muy probable pasará a tu repertorio de esos chistes que te cuentas entre bares y salones dorados, con esa tu cara de raro animal antártico: aquí, en Yarina Cocha, todos los días de sol que son todos, las vírgenes son destronchadas, los obreros se hacen viejos sin terminar la casa en que viven” (en Oviedo 1973: 138-139). Con esta cita, observamos que Hora Zero está compuesto por jóvenes poetas que provenían de distintos lugares del Perú.

La importancia literaria que tuvo la diversidad de orígenes de los poetas horazerianos reside en la creación de un espacio más flexible desde el cual los noveles poetas podían crear nuevas estéticas que se adecuaban a sus propias experiencias en (y sobre) su respectiva ciudad o pueblo. Ello ocasionó que la poesía de los 70 se valiera de una estética callejera con que los ciudadanos (no necesariamente letrados ni universitarios) pudieran identificarse. Por ejemplo, para conseguir una estética más cercana al lector “común”, Enrique Verástegui (Cañete, 1950), autor de *En los extramuros del mundo* (Lima, Milla Batres, 1972), escribe: “En mi país la poesía ladra/ suda orina tiene sucias las axilas./ La poesía frecuente los burdeles...” (en Oviedo 1972: 117). Juan Ramírez Ruiz contribuyó con el tono coloquial y conversacional: “No sé si habrás ido/ a la fiesta que me invitaste, Irma Gutiérrez./ No sé qué será de tu vida./ Dos veces he querido llamarte por teléfono. Pero me ha brotado mucha luz en estos días, Irma/ y ahora tengo reunidos/ los rostros que imaginé para tí (sic)/ allá en el jardín ofrendado a los enfermos.” (en Oviedo 1972: 62). Por su parte, Jorge Pimentel incluyó la voz del personaje marginal, aquel que anda en las calles y no pertenece al sistema: “Soy una vergüenza/soy el mal ejemplo/que los niños deben ver para apedrearme y escupirme/ yo solo soy un lamento de colillas de cigarros/ para que usted vea mire cómo se me salen las lágrimas/ mire usted cómo me han dejado, hecho mierda” (en *Ave soul*, 1973: 80)

Las diferencias culturales de Hora Zero y la generación del 60 “ayudan a mostrar algo decisivo: lo que llamaría el ‘tono cultural’ de la poesía última y su articulación con una concreta situación nacional” (Oviedo 1973: 13). Esa “situación nacional” a la que se

refiere Oviedo alude a los procesos de migración y movilización social que sufría el Perú de las décadas del 60 y 70. Un ejemplo es el protagonismo que cobró, de pronto, la Universidad Villarreal como nuevo foco intelectual migrante.

La Villarreal era una especie de San Marcos más pobre, en todos los sentidos de la palabra, algo así como una puerta falsa que el aprismo había dejado abierta cuando participada del poder político; que allí se hayan reproducido los conflictos sanmarquinos y que hayan aparecido también poetas, es un indicio de que **la riquísima movilidad social peruana seguía acelerando su ritmo**: los hijos de los remotos obreros o maestros de oficio provincianos, se habían convertido en universitarios, accedían a los bienes culturales de la capital y aun al ejercicio literario, compitiendo con (o avasallando a) otros jóvenes de clase media limeña, salidos de buenos colegios y con expectativas mucho más abiertas y promisorias. (el énfasis es nuestro, Oviedo 1973: 14)

La movilización social, durante la década del 70, fue un síntoma de la migración. Su resultado más notable fue la formación de nuevos grupos literarios de diversos estratos sociales y culturales. Esto nos lleva a afirmar que entre Hora Zero y la generación del 60 se replica la fórmula de definición de identidad por oposición; es decir, una manera de legitimarse como movimiento literario consistía en afirmar su identidad a partir de las diferencias que tenían con los escritores del 60 (mayoritariamente limeños), y viceversa.

En *Estos 13*, de Oviedo (1973), se documenta una aparente discusión sostenida entre Jorge Pimentel y Antonio Cisneros, representante de la generación del 60. Ahí se constata que Pimentel “lanza un reto poético” a Cisneros, porque “Cisneros, en varias publicaciones locales ha emitido juicios despectivos sobre la nueva poesía peruana...”(Oviedo 1973: 142). Al respecto, Cisneros contesta que “nunca ha emitido juicios despectivos sobre la nueva poesía peruana”, y añade “Si Jorge Pimentel quiere leer sus poemas conmigo, me comprometo a pasarle la voz para el próximo recital al que me inviten” (143). Sin embargo, Pimentel insiste en que el carácter del reto no es conciliar, sino “un enfrentamiento (‘un exponer el pellejo para demostrar sus verdades’) del cual solo una poesía saldría manteniendo su validez histórica”. (143). Este reto significa para Pimentel llevar a concretizar la propuesta que veremos en los manifiestos horazerianos: la palabra también debe ser acción. En sus propias palabras, Pimentel afirma: “Esta es la hora de las cosas claras y de ubicarse, con **los mínimos o los grandes actos**, cada cual en su

lugar, sin ambigüedades, la hora en que la poesía le pide, **le exige al poeta acciones contundentes**” (el énfasis es nuestro,142).A pesar de que el tiempo pasa y reto no ocurre, esta discusión grafica las tensiones entre los poetas del 60 y 70. A la luz de los años, resulta interesante encontrar que existen ciertas tensiones dentro del ámbito literario que han ayudado a forjar la tradición poética peruana.

Para resumir, enfatizamos el hecho de que entre la generación del 20, de Magda Portal, y 70, de Jorge Pimentel, se pueden identificar reflexiones que coinciden con la reflexión de José Carlos Mariátegui sobre el arte en diversos artículos. El fundador de *Amauta* afirmaba constantemente que para cualquier arte debería existir siempre una doble sensibilidad: estética e histórica. Esta nueva sensibilidad doble, a juicio del propio ensayista, marcará las pautas de la poesía de vanguardia, puesto que implica una posición subjetiva y, a la vez, política, según la cual el autor y la autora se reconocen como productores dentro de un orden anteriormente regido por principios decadentes. Asimismo, a lo largo de esta investigación hemos denominado “estéticas de la revolución” a aquellas “nuevas poéticas” que surgen como una vanguardia. Aquí preferimos emplear el término “nuevas poéticas”, en plural, ya que son tan divergentes como la poesía de Portal y Pimentel, pero pertenecen a dos conjuntos con un centro en común: renovar, revolucionar, la estética del arte nuevo con una mirada colectiva y comprometida con el público receptor. Magda Portal y Jorge Pimentel, finalmente, comparten la estrategia de convertir la política en un asunto privado que les concierne, por tanto, poetizar.

1.4. Análisis comparativo de los manifiestos

Los manifiestos son testimonios de la voluntad de un colectivo por hacerse de una nueva identidad, generalmente, en oposición a otras. Un manifiesto suele ser un documento de inconformidad y propuesta de un nuevo orden de cosas. Además, generalmente se trata de un discurso retórico que busca convencer. Es el caso de los manifiestos de vanguardia, en donde se declara una posición estética, ética y política con relación al entorno y a los otros. Como bien señala Castañeda (1989) “En todo prólogo o manifiesto, por lo tanto,

existe la voluntad de expresar ideas y convicciones construyendo un clima afectivo – positivo o negativo- en el que se desea comprometer al lector” (34). Esta calidad de “compromiso” con el lector es también el compromiso con una colectividad, una generación. Es por ello que nos parece destacable la cualidad de documento histórico y literario que poseen los manifiestos para entender una generación. Es el caso del “Prólogo-manifiesto”, que encabeza el primer número de la revista *Flechas* (1924), y el manifiesto “Bandera”, que aparece en la revista *Rascacielos* (1926), ambos firmados por Portal; y “Palabras urgentes” (1971), “El punto sobre la I” (1971) y “Poesía integral”(1970), primeros manifiestos vanguardistas suscritos por Jorge Pimentel. A continuación una mirada detallada a estos documentos.

1.4.1. Prólogo-manifiesto (1924) y Bandera (1926)

Cuando se publica *Flechas* (1924), la primera revista de Magda Portal y Federico Bolaños, bajo el rótulo de “órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú”¹⁵, este no podía dejar de ir acompañado de una declaración de principios, a saber, un manifiesto, a modo de prólogo, que aquí denominamos sintéticamente “prólogo-manifiesto”. En él se pueden apreciar ciertas características, como la intención vehemente de remecer la escena local de manera explícita y abierta. Veamos el inicio del documento:

Diremos las cosas sintéticamente.

Queremos renovación espiritual. Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fantoche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente literario y artístico. Más. Queremos derrumbar falsos valores, esos que sin la acción de la juventud revisora y audaz flotarían sobre los lomos de la muchedumbre, como cadáveres en el mar...¹⁶

¹⁵ Cfr. Anexo 1 al final de esta tesis

¹⁶ Cfr. Anexo 1 al final de esta tesis

Se acusa al viejo orden de caduco, conservador y falso. La voz enunciativa declara que este ánimo proviene de una “misión”, es decir, un compromiso asumido por estas voces generacionales, que se identifican a sí mismas como voces nuevas, como una “juventud revisora”. Aquí se observa que el sujeto que se enuncia se coloca en una posición de evaluador crítico, sin concesiones: interpreta de una manera muy distinta el pasado, pues ya no se trata de una tradición intachable. Para la generación del 20, es necesario que la juventud tome una actitud revisora con respecto a la tradición anterior. Desde el punto de vista de Portal, el pasado (inherente a la tradición) debe rehacerse. Por ejemplo, en un artículo publicado en *Amauta* (Lima, 1927, N°7: 28), titulado “Réplica”, Magda Portal le responde al artículo “Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos” de Miguel Ángel Urquieta, de la siguiente manera:

El pasado lleno de taras es un cadáver en putrefacción que debemos incinerar cada momento para no contagiarnos. No hay enseñanzas de ayer, solo hay realidad de HOY...

Toda la razón que habría para resucitar el pasado sería esta: poder decapitarlo de un tajo –creo en las medidas radicales— y además el pasado está superado, se ha rebasado la posibilidad de la semilla: toda la vida es un presente con los brazos abiertos al Mañana (Portal 2001 [1927]: 81).

Esta actitud sigue los preceptos de González Prada, para quien había que empezar desde cero (ahí una actitud que repite el Movimiento Hora Zero décadas posteriores). De hecho, en *Flechas* se conmemora a este autor como el padre del pensamiento moderno y revolucionario. El “prólogo-manifiesto” prosigue, luego de desautorizar a la generación anterior, con la propuesta de una nueva autoridad: la juventud.

[...] abrir camino a los nuevos, a los incomprendidos, a los grandes en embrión propuestos por la estulticia de la crítica –que crítica hay que llamar al silencio senil de los dómimes o la adulación y el elogio sistemático y rastacuero que aparece en la prensa, por la estulticia de la crítica decimos, y por la ceguera y sordera del gran monstruo que se llama “público”.

Si bien la cita podría parecer confusa, en realidad se pueden destacar dos puntos interesantes: ahora se arremete contra la crítica (generalmente periodística) y contra el público “burgués” que avala dicha crítica. Por el recuento que elaboramos en el capítulo

primero sobre las revistas vanguardistas que apoyaba o dirigía Portal, se puede deducir que la cita refiere a la prensa de las revistas oficialistas que se “venden” o atacan cualquier intención vanguardista (como el caso de Miguel Ángel Urquieta) y al público burgués que sostenía esta crítica, es decir, aquella audiencia académica que solo buscaba en la poesía el goce a través de la exquisitez de la técnica, la exotización del pasado y el cosmopolitismo europeo propios del modernismo.

Con el fin de apartarse del orden burgués, decretan una suerte de exclusivismo hecho desde la otra margen: “*Flechas* no es una revista para muchedumbres. Va dirigida a la clase espiritual más selecta. Solo los espíritus lúcidos y puros pueden y deben comprendernos”¹⁷. Queda la pregunta acerca de esta última afirmación que regresa sobre sus palabras, ya que pareciera encerrarse en una suerte de elitismo: ¿se refiere con esa “clase espiritual selecta” también a las masas populares? Si volvemos una mirada a la revista, observaremos que en realidad se exige un público educado, receptor de formas vanguardistas, y no necesariamente la clase proletaria. El tono final es provocativo, y se dirige a aquella prensa burguesa que desestima el cambio y la renovación: “Si la incomprensión o la envidia o la malevolencia criolla nos muerde, pediremos a gritos nuevos mordiscos. ¡Estamos acorazados!”¹⁸. Notamos, pues, este afán por criticar el trabajo de generaciones anteriores a la suya, y así darle mayor importancia al presente, insertando las nuevas voces. Esta actitud, en realidad, es hija heredera de los preceptos de Manuel González Parada, para quien había que empezar desde cero. De hecho, los autores de *Flechas* únicamente rescatan a ese autor del pasado, y lo yerguen como uno de sus mentores. Aunque este proyecto no se llevó a cabo, a lo largo del desarrollo de la revista, como ya se observó en el capítulo primero, sí sirvió como propulso de Portal, ya que ella continuó agitando banderas dos años después de *Flechas*.

“Bandera” fue el segundo manifiesto que publicó Portal; esta vez en la revista *Rascacielos* (1926).¹⁹ Como su título lo anticipa, se trata de una nueva propuesta, diferente a *Flechas*. La primera diferencia consiste en el tono: baste leer “Bandera” rápidamente para notar que el tono es menos vehemente que *Flechas*, y, además, se muestra mucho más

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Cfr. Anexo 4 al final de esta tesis

positivo y esperanzador, apelando a la unión artística entre diversos países de América Latina como una vía para consolidar un proyecto de vanguardia original. Parte de esta mirada positiva consiste en proponer la superación de los odios del pasado con Chile. De ese modo, el discurso de “Bandera” apela a la libertad de expresión y la abolición de los odios pasados; se canta al amor y la fraternidad. “La cobardía amordaza la libertad del pensamiento—pero hoy desamarramos nuestro cables avizores para tirarlos a las orillas espirituales de latino américa (sic) donde manos entusiastas nos tienden sus puentes de fraternidad y amor”²⁰. El objetivo aquí es “derribar las fronteras”. Alzar, en otras palabras, una bandera común, la bandera latinoamericana.

En los nuevos caminos abiertos a los hombres para la fraternidad universal –entusiastas como una caja de pájaros extendemos las manos respondiendo en el mismo gesto amplio, aunando nuestras fuerzas espirituales para que no fracasen los primeros intentos –aquí que las bajas pasiones distancian todos los cerebros –firmamos estos cinco nombres claros –serafín delmar. magda portal, gamaliel churata, alejandro peralta, julián petrovick²¹

Como observación final, se puede destacar que el tono vanguardista de “Banderas” radica también en la forma en que está escrito el texto: se evita seguir la puntuación y las mayúsculas según la normativa de la academia.

1.4.2. *Palabras urgentes* (1970), *El punto sobre la I* (1971) y *Poesía integral* (1970)

Este conjunto de manifiestos se publicó en las revistas del Movimiento Hora Zero, así como parte de los paratextos del poemario *Un par de vueltas por la realidad* (1971), de Juan Ramírez Ruiz. Se trata de la primera declaración pública de principios de Hora Zero. Recordemos que el movimiento Hora Zero surge entre la bulla, el caos social, el espacio de la ciudad y los nuevos ecos de las provincias de fines de la década del 60 y principios del 70. En estos manifiestos, podemos observar cómo el colectivo plantea las primeras pautas ideológicas y estéticas del movimiento que—en el mejor estilo vanguardista— significa ruptura con la tradición o re-interpretación de la misma (en su caso, propone una relectura de Vallejo). Si la primera vanguardia decía “tuércele el cuello al cisne”, Ramírez Ruiz y Pimentel afirmaban: “este libro escupe y estrangula todo lo que obstruye e impide la

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

realización total del ser humano” (8). Hora Zero buscaba destruir para construir un nuevo orden. En “El punto sobre la I”²² afirmarán lo siguiente:

Nuestra función es destruir, y luego construir este instante lúcido en la misma dimensión de nuestras urgencias...Porque esta es la época de las respuestas. La época donde se dirán las cosas definitivas y se inaugurarán las nuevas relaciones, las nuevas conversaciones, los nuevos estilos de los **nuevos hombres.** (el énfasis es nuestro)²³

¿Resuenan en estos manifiestos de los años 70 los ecos de las voces de Portal y Pimentel? Sostenemos que sí, pues como se ha observado en *Flechas*, el movimiento Hora Zero se propone romper radicalmente con las generaciones anteriores; coincidentemente, en otro manifiesto horazeriano, “Palabras urgentes”²⁴, se añadirá lo siguiente: “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” (20). Como se desarrolló en el capítulo anterior, este quiebre se da sobre todo con la generación poética del 60, llegando a afirmar que “la poesía en el Perú después de Vallejo solo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas”²⁵. En este manifiesto, arremeterán contra Martín Adán, Javier Sologuren y Antonio Cisneros, representantes de generaciones que van desde la década del 20 hasta el 60.

Al igual que en la generación de Portal, este movimiento tiene como eje central el cambio social:

El arte participa en el cambio, y su importancia es fundamental en la transformación de un estado de conciencia y situación de un país....En estos momentos...nadie tiene derecho a esconderse detrás de un poema, de un cuadro o de una partitura. Esta lucha es nuestra y seremos los protagonistas²⁶

Parte del cambio consiste en crear una nueva actitud, como queda patente en el manifiesto “Palabras urgentes”:

En esta época 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

²² Cfr. Anexo 6 al final de esta tesis

²³ Cfr. Página 10 del anexo 6

²⁴ Cfr. Anexo 6 al final de esta tesis

²⁵ Ídem.

²⁶ Cfr.. página 12 del anexo 6

responsabilidad, con una nueva actitud ante el acto creador, ante los hechos derivados de una realidad con la que no estamos de acuerdo²⁷.

La crítica marxista que el grupo Hora Zero elabora es una que tiene antecedentes en los intelectuales fundadores de la izquierda política en el Perú. No son puros ni impuros, prefieren considerarse vanguardistas desde el momento en que se posicionan de cara a la tradición para criticarla a través del lenguaje. Así, lo que buscan es captar el discurso de la realidad en su cotidianidad, declarándole la guerra al adjetivo, por considerarlo “la fofa belleza, el revestimiento del viejo lenguaje”.

En este punto, se vuelve más sencillo detectar las deudas que el movimiento tiene con la postura vanguardista que Magda Portal y José Carlos Mariátegui habían planteado en la construcción de un “Arte Nuevo”. Visto a la luz del tiempo, se comprueba una vez más que “no todo el arte nuevo es revolucionario ni es tan poco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia.”(Mariátegui 1995 [1928]: 503). Además, como bien acota el crítico González Vigil (2004):

Es que Vallejo, Mariátegui...entendieron que el vanguardismo no era solamente un conjunto de recursos estilísticos (ausencia de signos de puntuación, versos enteros en mayúsculas, abandono de la métrica regular y la rima, explorar el efecto “visual” de la diagramación y las palabras dispuestas como caligramas, entregarse al automatismo psíquico, liberar la metáfora de nexos realistas o lógicos); sino un movimiento hondamente enlazado a la crisis de todos los paradigmas en que había reposado hasta entonces la cultura “occidental”: estéticos, éticos, epistemológicos, lógicos, teológicos, económicos, políticos, etc. Implicaba una actitud de ruptura radical, una sensibilidad verdaderamente “nueva”.... (9).

Sin embargo, hay quienes sostienen que la poesía de Pimentel y su generación no generaron un aporte a las vanguardias. Por ejemplo, el comentario de Carlos López Degregori (2006) a la obra de Pimentel señala lo siguiente:

Nada hacía presentir que estaba naciendo una aventura neovanguardista cuya pretensión era destruir la institución poética peruana, dinamitar sus cánones y desde las ruinas conquistar unas nuevas palabras que marcarían el futuro...La realidad sin embargo es diferente y cualquier lectura actual debe

²⁷ Cfr. Página 15 del anexo 6

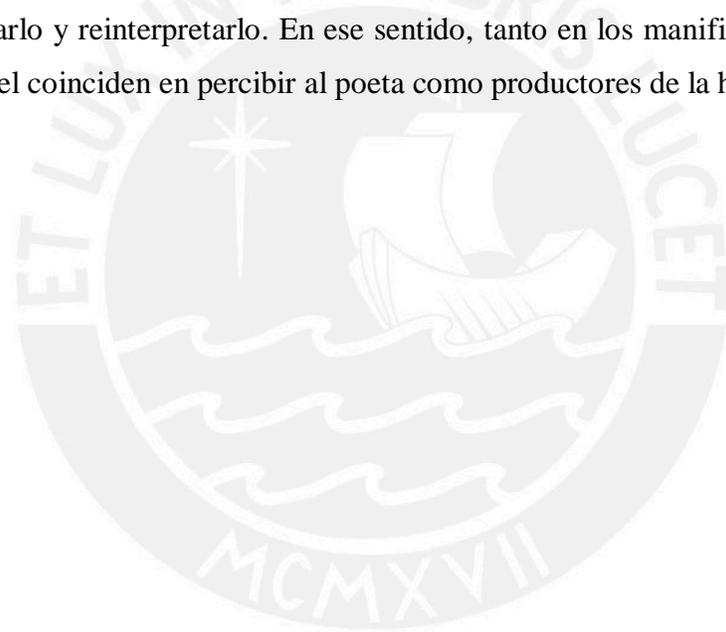
reconocer que el proyecto horazeriano estaba ya prefigurado en varias propuestas de la poesía del sesenta y en una figura solitaria de la generación del cincuenta, Pablo Guevara. (119).

Coincidimos con esta observación acerca de la aventura neovanguardista, pero oponemos un reparo: si bien las generaciones del 50 y 60 aportaron el “coloquialismo, desenfado y vitalismo” (López Degregori 2006:119), estas se diferencian de la propuesta de Jorge Pimentel y Hora Zero en el hecho de que intenta conjugar las voces heterogéneas del migrante en la ciudad. Asimismo, los respalda la propuesta del “poema integral” así como una renovación ética en torno al papel del poeta. Pimentel, en su prólogo a *Tromba de Agosto* (2012 [1992]), afirma: “Mi poesía son los restos de todos los peruanos que están hablando” (16).

Es cierto que la estética horazeriana recurre a un lenguaje coloquial, construido sobre la base de diálogos y monólogos, con mucha influencia del cine, y de imágenes vívidas. Pero lo determinante sería la reproducción de una polifonía de voces subalternas y la crítica a una falsa modernidad, a un mito del progreso, que aliena la vida del hombre y la mujer a las condiciones materiales. En cierto sentido, Hora Zero reinterpreta la posición del materialismo histórico en un nuevo contexto de mestizaje y migración en el Perú. Como consecuencia de esta visión, surgirá la propuesta del “Poema integral” que busca totalizar la experiencia de la realidad: “El todo individual con el todo universal” (Ramírez Ruiz cit. en Mora, 2008). Incluso los recuerdos personales, anhelos y aspiraciones subjetivos pueden ser parte de ese poema integral o creación absoluta. “Las palabras, los poemas se han escapado de los estantes, de los libros, de las habitaciones; ahora caminan, viven en la calle, gritan, sudan, se caen de nuestra boca...a cada momento acontece un poema” (541). La sensación de poetizar la vida y cambiar la realidad por medio del poema es la utopía de la vanguardia horazeriana. La vida y obra del autor están inextricablemente unidas: “un auténtico escritor que trabaje en poesía deberá escribir con toda su vida”, dice el manifiesto del poema integral (Mora 2009: 542).

Para concluir, reiteramos que la poesía social de Pimentel se ha unido, como quien regresa a reinterpretar la historia siguiendo los pasos de Vallejo, a una estética de la revolución artística y política. Reinterpretando los principios marxistas y los de la tradición

de Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui, sus objetivos sociales y estéticos buscan materializarse en el poema: “Los poemas deben tener el olor del mundo y deben respirar como un ser vivo, un poema integral es siempre un operativo cultural” (545). En ese sentido, si entablamos un diálogo entre lo propuesto en los manifiestos horazerianos mencionados y “Andamios de vida” de Magda Portal, observaremos que la propuesta de un “arte nuevo”—definitivamente “moderno” entendido este término como el desarrollo de los modos de producción (el aeroplano, la radio)—está siempre abierto hacia un futuro dinámico, en el espacio de la acción, de la revolución social, donde el poeta es agente de cambio. Por ello, cuando leemos en el manifiesto de Hora Zero: “se nos ha dado una catástrofe para poetizarla”, estamos entendiendo el poeta se encuentra de cara al pasado para cuestionarlo y reinterpretarlo. En ese sentido, tanto en los manifiestos de Portal como los de Pimentel coinciden en percibir al poeta como productores de la historia.



CAPÍTULO SEGUNDO

Postmodernismo y vanguardismo en la poesía de Magda Portal

Toda la vida es un presente con los brazos abiertos al mañana.

Magda Portal

2.1. Análisis del periodo postmodernista de Magda Portal (1920-1926)

Magda Portal (Lima, 1900-1989), como se señaló en el capítulo anterior, fue conocida no solo como una líder social debido a su participación activa en la política peruana, sino también por sus colaboraciones como poeta, narradora y periodista en numerosas revistas peruanas y extranjeras²⁸. A pesar de su larga trayectoria intelectual, su trabajo literario ha sido poco menos que ignorado en los estudios críticos. Salvo una tesis²⁹ y el libro de Myriam Gonzáles Smith (2007) no se encuentran estudios detenidos sobre su poesía. La contribución de Daniel Reedy (2000) ha sido de suma ayuda para ubicar la cronología y obra de la autora, pues el crítico esmeradamente ha reconstruido a partir de periódicos, revistas peruanas e internacionales, así como entrevistas a la autora, un gran material biográfico e intelectual de la poeta. Sin embargo, dejó pendiente la interpretación crítica de su poesía.

²⁸ Algunas publicaciones periódicas en las que participó fueron la revista limeña *Mundial*, en que publicó sus primeros poemas, entre ellos “Su carnaval”, “¿Dónde estabas?”, “Esclava”, “Plegaria”, “Media voz”, “Neurosis”, “Viejo cuento” y “Oye”, los cuales firmó bajo el seudónimo de Tula Soavani (cfr. Reedy, *Magda Portal, la pasionaria peruana, Op. cit.*, 349); en *Flechas* publicó diversos textos tales como “El cuento de las estrellas”, la reseña “Glosa bibliográfica: El perfil de frente” y “Alfonsina Storni”, y los poemas “Oración al mar” y “Roja luz”; en *Amauta*, el relato híbrido (mezcla de poesía y cuento) “Círculos violetas”, y los poemas “Aguja”, “Vidrios de amor”, el texto “Andamios de vida”, manifiesto vanguardista, y el texto “Réplica” en respuesta al ensayo “Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos” de Miguel Ángel Urquieta, publicado también en *Amauta*; asimismo, en *Claridad*—la revista que se publicó en Lima y Buenos Aires—publicó “El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica”; en la revista puneña *Boletín Titikaka* participó con el poema “Cualquier paisaje” y el ensayo “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial”; y en su revista de cuatro nombres distintos *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927) publicó poemas como “Poema” y “Grito”, y firmó la editorial de *Timonel* y el manifiesto “Bandera” en *Rascacielo*.

²⁹ Cfr. López Lenci, Yazmin. *La poesía de Magda Portal: tránsito del Postmodernismo a la Vanguardia*. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. En esta tesis la autora hará un estudio sobre la estilística del periodo postmodernista de Magda Portal. Coincide con el crítico Luis Monguió al denominarla postmodernista, puesto que se trató de una generación en transición que abandonaba el modernismo de Rubén Darío y empezaba a explorar nuevas técnicas vanguardistas que provinieron de Europa como, por ejemplo, el surrealismo de André Breton.

Cuando Portal empezó a publicar, recibió una crítica elogiosa por parte de José Carlos Mariátegui en *7 ensayos sobre la realidad peruana* (1995 [1928]), quien la distinguió como una poeta-signo para la poesía peruana. Primero reconocerá la miopía intelectual cuando afirma que “Magda Portal no es aún bastante conocida y apreciada en el Perú ni en Hispanoamérica” (234). Luego, pasará a ser quien observa la diferencia cuando afirma que

Magda Portal es ya otro valor-signo en el proceso de nuestra literatura. Con su advenimiento le ha nacido al Perú su primera poetisa. Porque hasta ahora habíamos tenido solo mujeres de letras, de las cuales una que otra con temperamento artístico o más específicamente literario. Pero no habíamos tenido propiamente una poetisa...La poetisa es...un fenómeno de nuestra época. Las épocas anteriores produjeron solo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, pues se contentaba con ser una variación de sus temas líricos o de sus motivos filosóficos. La poesía que no tenía el signo del varón, no tenía tampoco el de la mujer-virgen, hembra, madre—. Era una poesía asexual (el énfasis es nuestro, 233).

La crítica de Mariátegui no solo impulsó la carrera poética de Portal a temprana edad, sino que fue la primera que inquirió en la novedad de una poesía que se revela distinta a la escrita por mujeres anteriormente y, además, divergente de la poesía “masculina”. Es decir, José Carlos Mariátegui nota con prontitud que se está enfrentando a algo distinto en el terreno de la producción poética. Asume, no con poca razón, que Magda Portal es la avanzada de un tipo de poesía que se revela con una voz femenina inconforme con los “motivos filosóficos”. Normalmente, estos motivos solían preguntarse por las vicisitudes “universales” del “hombre”, pero dejaban de lado a la otra mitad de la humanidad.

En ese sentido, vale rescatar la acotación de Susana Reisz (2000), quien nota que los temas universales de la poesía anterior al siglo XX eran planteados desde una óptica masculina:

Al otro lado del espectro, se espera que un hombre poeta plantee los “grandes-temas-de-la-humanidad”: la herida temporal, la conciencia de nuestro “ser-para-la-muerte”, la finitud de la vida y del amor, la pequeñez de la condición humana ante la inmensidad del universo, el anhelo de trascendencia, el asombro ante los misterios de la naturaleza, la conmoción y el horror frente al sufrimiento humano....la entronación de la mujer como

objeto “natural” del canto amoroso (“poesía eres tú”), la exploración egocéntrica de la propia pasión, el escarnio de la ingrata o la glorificación de la amada silenciosa e inmóvil...”(3).

Podemos observar, entonces, que aquello que llama la atención a Mariátegui es su cualidad de poesía con marca de género distintiva, lo suficientemente evidente como para diferenciarse de otras “porque hasta ahora habíamos tenido solo mujeres de letras... Pero no habíamos tenido propiamente una poetisa... La poetisa es... un fenómeno de nuestra época”. ¿Es Magda Portal un fenómeno de la época? Definitivamente, descartamos la posibilidad de que Mariátegui se refiriera siquiera a una moda pasajera o a un fenómeno momentáneo. Por el contrario, nos orientamos a pensar que el ensayista peruano ya mencionaba el fenómeno de la vanguardia estética y política como una revolución en todas sus dimensiones, es decir, la inserción de voces femeninas con un universo propio y distinto a los hombres; en palabras de Reisz (2000), interpretando a Bajtin, asistimos al fenómeno del nacimiento de nuevas “voces corales femeninas” por boca de nuevos actores, es decir, las mujeres que escriben con conciencia de su rol genérico:

...el “coro posible” de las poetisas que irrumpen como nuevas actrices suele ser un “coro posible” en el sentido más literal de la expresión: un colectivo limitado y difuso, constituido por esa parte de la humanidad que comparte con quien escribe el poema las mismas circunstancias vitales y, sobre todo, las mismas limitaciones dolorosamente admitidas (4).

Entonces, respondemos afirmativamente: la primera poesía de Portal responde a una novísima actitud vanguardista, pues renueva los esquemas artísticos e ideológicos, apelando a la inserción de nuevas voces femeninas. De ahí que Mariátegui (1995[1928]) comente que “...desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de todas las literaturas... su existencia es evidente... a partir del momento en que ha empezado a ser distinta” (233). Concordamos con Myriam Gonzales (2007), para quien “si la escritura implica un acto de ruptura para los poetas de vanguardia, para Portal esta implica también un acto de ‘apertura’ a nuevas formas de representación y a la introducción de nuevas voces” (107).³⁰ Por ello, tanto Gonzales Smith como López Lenci hacen hincapié en

³⁰ Es interesante notar que tanto la tesis de licenciatura de Yazmín López Lenci (1991) como la tesis doctoral de Myriam Gonzales Smith (2007) proponen la obra de Portal como “otra dimensión de la vanguardia”, en

entender la obra de Portal no sólo como una poesía social o militante, sino también como una, cuyo objetivo es renovar los conceptos de libertad estética y social. Así mismo, Luis Fernando Chueca (2009) ha notado muy bien que la poesía vanguardista de Portal engarza “una dimensión política expresa, que apuesta por la transformación social a partir de la lucha proletaria, y la temática amorosa” (69). Para sostener lo dicho no le faltan argumentos, pues solo debemos leer la segunda sección de *Una esperanza i el mar* (1927), dedicada a Serafín del Mar, su pareja sentimental, para darle la razón en relación con la unión entre la búsqueda amorosa y el compromiso político.

Sin embargo, cabe preguntarse qué hay de aquellos poemas que no son clasificados como vanguardistas en ninguna antología. Es decir, aquellos textos que López Lenci (1991) consideró “postmodernistas”, por ejemplo, los poemas de *Ánima absorta* y *Vidrios de Amor*. Lo que encontramos ahí es un conveniente uso de los tópicos y métrica modernistas, que revelan una constante lucha interna por resistir a un sistema patriarcal represivo. A continuación, abordaremos ese periodo postmodernista para analizar las estrategias que emplea Portal como resistencia.

2.1.1. Desde el silencio y las sombras en *Ánima absorta*

Durante el último tercio del siglo XIX, en el Perú, figuraron algunas escritoras como Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, quienes exploraron, desde una temática romántica, temas relevantes como el mestizaje o los problemas sociales que afectaban la nación. Este periodo se cierra, con

la rabiosa ‘literatura de la desilusión, liderada por González Prada (...) La retórica romántica fue menospreciada desplazada por la exigencia de un lenguaje agresivo, combativo, viril. González Prada advertía a la nueva generación contra los peligros de caer en el lenguaje ‘anémico’, ‘afeminado’ e ‘impotente’ de la generación anterior. En adelante la consigna de quienes se encontraban en la vanguardia sería la de escribir ‘virilmente’ y no con la

tanto es la primera en insertar la voz femenina como una ruptura con el sistema “universal” masculino que definía la literatura peruana hasta ese entonces. La primera lo hace a través de un estudio estilístico de la técnica y la otra partiendo de una perspectiva feminista.

minuciosidad y meticulosidad de las mujeres [que] cuando escriben parece que borda o cose, su pluma adquiere la sutileza de la aguja, sus metáforas se reducen a manipulaciones de abanico (Denegri en Garayar: 143).

Aunque los discursos vehementes de González Prada pretendían despertar a Lima de su ensueño burgués, no por ello dejaron de afectar la imagen de la mujer, pues, como se puede apreciar en la cita anterior, recurrió a lo femenino para definir lo débil, endeble e impotente. Esto causó que, por defecto, el carácter de la literatura se convirtiera en un asunto que debía virilizarse. Es decir, debía opacarse cualquier “sensiblería” e imponerse un sistema masculino, fuerte, aguerrido y con carácter, o sea, un sistema patriarcal. A pesar de los discursos virulentos de González Prada, él se convirtió en uno de los principales guías políticos de Portal, como ella misma admite en sus ensayos; por eso, con mayor razón debemos reflexionar acerca de los conflictos internos con que luchar Portal al momento de asumir una actitud vanguardista. Sobre todo debemos tratar de entender a la poeta como un caso atípico, pues fue mujer, socialista, revolucionaria y poeta; esos adjetivos no cabían completamente en la figura de una mujer de los años 20. Tal vez fue esa lucha interna la cual llevó a destruir su primer poemario inédito, *Anima absorta*, que reunía una serie de poemas escritos entre 1920 y 1924.

Había ganado los Juegos Florales de San Marcos en 1923, compartiendo el premio con Alberto Guillén. Pero Haya me dijo: “Ya no puedes seguir escribiendo poesía. Ahora tienes que estudiar Economía Política”. Me puse a estudiar. Me acuerdo que estaba un día conversando con algunos amigos delante de un río. Entonces tomé mi libro *Anima absorta*, y lo rompí íntegro, viendo después cómo el río arrastraba los pedazos...En el fondo, **tuve un desgarramiento**, pero había tomado la decisión: “Tengo que estudiar, Haya nos ha dicho que tenemos que estudiar”(el énfasis es nuestro, 214).

Es lógico suponer que no fue fácil para la autora encontrar su propia voz dentro de un medio represivo que creía que la poesía era una actividad pueril e inútil, más aún si era una mujer quien escribía.

Cuando analizamos ese primer libro, *Ánima absorta*, notamos que Portal emplea el recurso del silencio como una estrategia de resistencia frente a la represión que el poder hegemónico patriarcal (el mismo que predicaba González Prada) ejercía sobre ella. El estudio de Eduardo Chirinos, sobre el uso estratégico del silencio, nos ayuda a explicar

mejor este punto. El crítico distingue, siguiendo a Lacan, dos modos en los que el silencio puede manifestarse a través de la escritura poética: el silecio por *sileo* y el silencio por *taceo* (181-184). La distinción entre estos proviene de las razones que motivan el silencio: si es tomado como una opción voluntaria, entonces hablamos de *sileo*; si, en cambio, se guarda silencio porque la hablante se encuentra en evidente subordinación en relación con el interlocutor, entonces nos referimos a *taceo*. Esta palabra proviene, como explica Chirinos, del verbo “tachar”, el cual “supone un ejercicio de violencia implícito en expresiones como ‘tachar a una persona’, presente, por ejemplo, en la imposición de San Pablo que obligaba a las mujeres a guardar estricto silencio en la iglesia: ‘Mulier tacet in ecclesia’ ” (184). En el caso de Portal, observamos que recurre frecuentemente al uso del *taceo* cuando la voz poética se encuentra en posición subordinada con respecto al interlocutor. Podemos ejemplificar el uso eficaz de este recurso en “Plegaria”.

PLEGARIA³¹

¡Señor, Señor! Yo tengo deseos de ser buena,
 deseos de olvidarme de mi mordiente pena.
 Deseos de sumirme en una beatitud
 que me robe al enorme poder de mi inquietud.

Quiero huir, quiero huir de todo eso que amarga
 mi vida y hace odiosa y pesada su carga.
 Quiero huir a eso torvo que contrae mis labios,
 que contrae mis cejas en callados agravios.

Quiero ser rectilínea y avanzar en la vida
 sin torcerme en la senda, curiosa y atrevida.
 Como linfa encausada, como viento medido,
 como pájaro en jaula, como voz sin sonido.

Quiero dejar mis fieras actitudes altivas,
 mis instintitos rebeldes, mis fuerzas primitivas.
 Quiero apresar el loco corazón desbordante,

³¹ Este poema fue publicado originalmente en la revista *Mundial* en 1921 bajo el seudónimo de Tula Soavani, como indica el comentario del editor de Magda Portal, *Obra poética completa*, *Op.cit.*, p.28.

quiero hacer que no llore, quiero hacer que no cante.

Oh, Señor, tú lo puedes, por tu herido costado
 concédeme, concédeme libramme del pecado
 de revelarme toda contra mi turbia pena...
 yo quiero que me vuelvas sencillamente buena.

En este poema podemos apreciar la voz femenina en actitud de súplica y la presencia simultánea de un interlocutor, Dios, pues a él se dirige la plegaria (“¡Señor, Señor! Yo tengo deseos de ser buena... Oh, Señor, tú lo puedes, por tu herido costado/ concédeme, concédeme libramme del pecado...”). Frente a la imagen sagrada, ella solo puede mostrarse frágil, sumisa, arrepentida, es decir, en posición de subordinada (o “plegada” en alusión al título). Debido a su condición de subordinada, sostenemos que nos encontramos frente a un caso de silencio por *taceo*, según la definición propuesta por Chirinos (1998).

Identificado el interlocutor (Dios), cabe abstraer aún más y preguntarse qué simboliza la figura de Dios en todo el poema. Este no solo es la imagen omnipresente y sagrada, sino también un símbolo del sistema que lo sostiene, es decir, aquí Dios representa el interlocutor que actúa como lo que Susana Reisz (2000) ha llamado “la voz patriarcal”, que opera como la voz de la conciencia, la moral y el orden. Sostenemos que es una figura patriarcal, porque no existe un lugar donde el papel de la mujer haya sido más relegado hasta nuestros días que la Iglesia. En este espacio, liderado y consagrado siempre por hombres, la mujer no tiene voz propia (al menos, canónicamente el único que puede acceder al púlpito es un hombre) o como recalca Chirinos (1998) en la cita *Mulier tacet in ecclesia*: “la mujer calla en la iglesia”.³²

En el poema se menciona una serie de valores aparentemente positivos, por ejemplo “bondad” o “beatitud”, como equivalentes a valores represivos, por ejemplo “no cantar, no

³² Magda Portal nunca estuvo de acuerdo con la regulación que ejercía la Iglesia sobre la mujeres, como queda patente en la respuesta que le da a Castañeda cuando esta le pregunta al respecto

¿Sabes quién afeó la relación sexual en el mundo? La religión, especialmente la religión católica. Lo convirtieron en algo pecaminoso, sucio... Las gentes están disminuidas por el miedo, por el prejuicio, por la vergüenza, o porque los hombres son machistas y siempre rebajan a la mujer que tiene una vida sexual libre. Entonces la mujer está condenada a vivir una vida de sacrificio sexual. Ella no puede escoger, tienen que esperar que la escojan...La religión siempre ha sido un freno para todo lo que sea ascensión de la mujer. La ha frenado, la ha rebajado, especialmente en las cláusulas matrimoniales. La mujer, todavía lo dicen, debe “obediencia al marido”...Hay niños que no pueden ir al Colegio porque no tienen el apellido del padre, porque no han sido reconocidos. Y eso es una injusticia. Lo importante es que la mujer se preocupe de pedir nuevas leyes a su favor. Leyes que la liberen de la sujeción del marido (230).

decir”. Esto se puede observar claramente si unimos los siguientes versos: “¡Señor, Señor! Yo tengo deseos de ser buena.../ como pájaro en jaula, como voz sin sonido”. Dicha contradicción lógica (ser “buena” como ser “voz sin sonido”), sumado al tono irónico, revelan una queja solapada contra un sistema terriblemente opresor: ¿Por qué siente culpa la voz poética? Porque ha cometido “pecado”, y si nos preguntamos cuál es el pecado, entonces solo sabemos, sin leer entre líneas, que librarse del pecado implica dejar la “inquietud”, el ser “curiosa” y “atrevida”, la altivez, los “instintos rebeldes”, las “fuerzas primitivas”, “el loco corazón desbordante”. La súplica de volverse “sencillamente buena”, o sea librarse del pecado, se plasma como un proceso doloroso. De ese modo, la ironía del poema consiste en emplear el silencio por *taceo* como la estrategia de callar y conceder, para resistir y denunciar.

La estrategia del silencio como resistencia se usa también en otro poema de *Ánima aborta* titulado “El dolor incoherente”³³. Veamos:

Silencio: ¡Cierra la abierta boca de mi corazón! **¿Por qué digo, por qué hablo, por qué sales, oh queja cobarde, humillante queja?** Cierra la boca de mi corazón. Silencio. Pliega sus labios con tus dedos de hielo. **Hazme contemplativa.** Déjame mirar, mirar sólo, con mis ojos abortos... como si no hubiera más voz que el color y la ausencia del color **como si no hubiera más expresión que lo que no habla.** (el énfasis es nuestro, 57)

En este poema no podemos decir que la poeta busque el silencio como espacio de reflexión para la creación poética. Todo lo contrario, “El dolor incoherente”, como su título lo anuncia, despliega una lucha violenta y terrible por resistir al silencio represivo. Y esa resistencia se produce desde dentro del silencio: “como si no hubiera más expresión que lo que no habla”. Con ello nos está comunicando que el silencio es también expresivo y, en Portal, a veces el silencio es una denuncia y una queja. Como recalca Chirinos (1998):

El silencio impuesto [*taceo*] por los regímenes totalitarios (para no hablar de las sutiles imposiciones que se revelan de manera menos brutal, pero no menos efectiva...) es un silencio de muerte que nada tiene que ver con el espacio generador de la palabra poética. (185)

³³ Este poema se publicó en *Mundial* el año 1923. Está compuesto por siete estrofas en prosa; el poema completo está dedicado a José Santos Chocano. Cfr. Magda Portal, *Obras poética completa, Op. cit.*, 57.

Tanto en “El dolor incoherente” como en “Plegaria”, la voz poética se constituye “como la respuesta a una represión que actúa opresivamente sobre él; de ese modo, la mala conciencia que supone el dicho popular ‘el que calla otorga’ se transforma en la opción de callar como resistencia frente a una coerción ideológica, psicológica e incluso literaria” (184).

Ahora bien, el uso del silencio como una estrategia ha sido propuesto también por Josefina Ludmer (1985) como parte de “las tretas del débil”. A partir del análisis de los silencios de Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea*, Ludmer sostiene que Sor Juana, en su posición subalterna ante la voz de la autoridad, despliega tres palabras “saber”, “decir” y “no” cuyo juego sintáctico consigue desarmar la posición de autoridad a la cual se dirige Sor Juana:

“Saber” y “decir”, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo. Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir: esta serie liga los sectores aparentemente diversos del texto (autobiografía, polémica, citas) y sirve de base a dos movimientos fundamentales que sostienen las tretas...en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar).

En “Plegaria” se emplea eficazmente el adverbio “no” más de una vez. Por ejemplo “quiero hacer que **no cante**” (el énfasis es nuestro). Cuando reafirma ese “querer no-decir/no-hacer/no-cantar”, al igual que Sor Juana, está desarticulando al interlocutor porque dice lo que este quiere oír, pero emplea el tono irónico (el tono de víctima). Ese tono irónico termina por comunicar exactamente lo opuesto a lo que se está diciendo: ojalá la mujer pudiese cantar, hablar, ser altiva, tener el corazón desbordante.

El *topos* del silencio, como un recurso estratégico, o como “treta del débil”, no es patrimonio absoluto de Portal; se trata de un recurso compartido entre las “voces corales femeninas”; por ejemplo, se encuentra también en la poesía de Alfonsina Storni.³⁴ Veamos

³⁴ Magda Portal publica en *Flechas* una reseña a Alfonsina Storni. De ella destacará la firmeza con que hace frente al sistema, anteponiendo una escritura con marca de género: “Mujer, desde la razón, aunque sin alardear excesos instintivos, Alfonsina es un Sud-América—con las grandes americanas de ahora—una afirmación en el surgimiento de un arte lírico verdaderamente notable y con los relieves definidos e inconfundibles del alma femenina.” (Castañeda 1989: 131).

el caso del poema “Oye”³⁵ (Storni 1999: 175), en que Storni emplea el silencio por *taceo* sumado al tono irónico como una forma de resistencia y denuncia.

Yo seré a tu lado silencio, silencio,
 Perfume, perfume, no sabré pensar,
 No tendré palabras, no tendré deseos,
 Sólo sabré amar.

[...]

Te pediré entonces tu lástima, amado,
 Para que mis ojos se den a llorar
 Silenciosamente, como el agua cae
 Sobre la ciudad.

Nuevamente, el lugar común donde se mueve la voz poética es el silencio frente al mandato autoritario de callar. Cabría deducir que, al igual que en el poema de Portal, el yo poético a través del “no decir” (el silencio por *taceo*), como estrategia para decir, vuelve evidente el sistema aniquilador de una voz superior que ordena al yo poético subyugarse. Sin embargo, esta aparente autonegación del yo poético femenino, que se niega a sí misma el lenguaje (entiéndase la palabra, el pensamiento, el deseo, en fin, el actor de simbolizar el mundo), permite abrir un intersticio en que los lectores (especialmente las lectoras) capten el conflicto interno de la doble voz; como señala Delfina Muschietti (1999), Storni lo logra no sin parodiar el estereotipo del lugar que se le ha dado a la mujer (16). Si bien Storni no apela a Dios para representar el sistema patriarcal, sí recurre al uso de los estereotipos socialmente impuestos a la mujer, según los cuales la mujer solo es silencio, “perfume” y deseo. No es casual que aunque el yo se niegue a hablar sí pretenda hacerse escuchar. De ahí que el título sea “Oye”.

El *topos* de la subversión del silencio, como estrategia del débil, se manifiesta en varios poemas del libro *Ánima absorta*, de Portal. Sin embargo, en algunos poemas es posible encontrar que la voz poética se rebela abiertamente ante el silencio impuesto. Por ejemplo, veamos el poema “Voluntad”:

Estoy en una cárcel,
 mi cárcel de silencio;
 yo sangraré mis manos

³⁵ Nótese que el poema pertenece al conjunto de poemas titulados *Irremediablemente* publicado en 1919, como figura en la obra completa de la autora al final de la bibliografía. Es decir, tan solo dos años antes de “Plegaria”, de Portal.

y romperé los hierros.

Estoy en una cárcel
donde no llega el cielo;
¡yo haré que el sol penetre con su gloria,
yo haré que alumbren todos los luceros!

El silencio, pues, se denuncia como una cárcel, un castigo. Su liberación, según vemos en el poema, sucede mediante el uso de la fuerza física y la vitalidad del cuerpo: “yo sangraré mis manos/y romperé los hierros”. Esas características (fuerza, vitalidad) eran usualmente atribuidas al carácter masculino. Como señala López Lenci (1991), las referencias a la vitalidad del cuerpo son frecuentes en la primera poesía de actitud vanguardista (escrita por hombres). Es el caso del futurismo inaugurado por Marinetti, en donde triunfan la voluntad y la fuerza (16).

2.1.2. Desde la maternidad: culpa, rechazo y cuestionamiento en *Vidrios de amor*

La experiencia de la maternidad en la poesía de Magda Portal se plasma en el conjunto de poemas *Vidrios de amor*, que tampoco se publica como un libro, sino solo como un conjunto de poemas en una revista de San José de Costa Rica³⁶. Aquí la voz poética femenina se dirige a la madre y a la hija. El diálogo y la polifonía de voces en este poemario resultan fundamentales para comprender las tensiones de la nueva subjetividad poética femenina, pues en ella encontramos también una doble voz que se debate entre la aceptación de la tradición, el rechazo a la misma y el nacimiento de una identidad femenina que sale del lugar común del silencio. En tal sentido, representa una evolución del yo poético hacia la reafirmación de su propia voz.

En primer lugar, debemos recordar, siguiendo a Julia Kristeva (1987), que “vivimos en una civilización en que la representación *consagrada* (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad” (209, el subrayado no es nuestro). Modesta Suárez (1999)

³⁶ Cfr. “18 cantos emocionados de ‘Vidrios de amor’ por Magda Portal, 1924”. *Repertorio Americano* 19:24 (21 de dic. de 1929): 378-80. Nótese que aunque el conjunto de poemas se publicó en 1929, la fecha de creación corresponde a 1924, simultáneamente a la escritura de *Ánima Absorta*. Hoy lo encontramos en Magda Portal, *Obra poética completa, Op. cit.*, 63-90.

va más allá, y añade que, en nuestra sociedad, el tema de la maternidad ha estado íntimamente relacionado con la representación cristiana de la mujer

Parece difícil escapar de un modelo mariano, donde la madre es tan sacrificada como santificada. Desde la tradición popular y una perspectiva masculina, nos llegan los vales criollos que en textos como “el rosario de mi madre” o el más sencillo “Madre” señalan la corona redentora que ciñe la cabeza de la madre peruana: *¡Madre! Cuando recojas en tu frente mis besos/ todos los labios rojos que en mi boca pecaron/ huirán como sombras cuando se hagan luz* (cursivas de la autora, 403-412)

Si bien en *Vidrios de amor* el tema es la maternidad, se puede observar que Portal se rehusa a repetir y perpetuar la figura de la madre como una santa sacrificada. Antes bien, observamos que la poeta discute esta postura (que ve reflejada en su madre) y prefiere vincular la figura materna con aquella mujer luchadora partícipe de la revolución. En palabras de Suárez (1999), en Portal, “la figura materna sirve entonces de enlace, portadora de símbolo revolucionario” (405). Por ejemplo, en el siguiente poema, Suárez observa, acertadamente, que una joven madre obrera percibe al hijo como un vínculo con la revolución, pues el hijo

Era una bandera
 ¡Contra su pecho lo defendería
 Por él que conoció las lágrimas
 Creció en su corazón de obrera
 La rebeldía!³⁷

Además, se puede inferir, a partir de estos versos, que la voz poética encuentra una suerte de apoyo en la utopía socialista que busca la revolución; a esta postura, Portal le añadirá la mirada feminista, que busca cambiar las relaciones de poder entre la mujer y el hombre modernos hacia la consecución de un entorno más igualitario.

En otro poema, la poeta recurre al diálogo intergeneracional para entender y, luego, cuestionar la tradición en que se encuentra inmersa. Uno de estos diálogos se sostiene con

³⁷ Cfr. Modesta Suárez. “Tradición y modernidad (la poesía peruana femenina del siglo XX)”. En Forgues, 1999. pág. 405.

su propia madre, en quien observará “silencio”, “sombras” y “tristeza” como los rasgos dolorosos. Veamos el poema I:

MUJER-MADRE
 Centro de mis atracciones:
 PERDÓN
 Porque sobre tu voz se levanta mi voz
 Porque apenas eres una larga i triste sombra
 [...]

 Porque estoi triste i no es por ti
 Centro de mis atracciones
 PERDÓN
 [...]

 Porque tú eres mi principio i mi fin
 Luego de
 Todo
 Centro de mis atracciones

Observamos que la voz poética femenina reconoce su identidad a partir de su origen: la madre como principio y fin de todo; sin embargo, esta madre es sombras y tristezas, y el yo poético, no sin culpa, asume una voz diferente o, al menos, revela el deseo de una voz distinta a la del silencio y las sombras. El ímpetu de esta voz que se levanta por sobre la madre se puede entender como una rebelión contra la tradición. La madre, pues, es representación del inicio, pero también de una tradición de mujeres sufrientes, sin esperanzas, oprimidas. En el poema II continúa el diálogo: “tus manos/ dos ramas alargadas.../adentro nada/ porque ya no hai esperanza.../el cirio de tu rostro sin luz/ oh madre/ el caudal de lágrimas concluso...” (65). Portal percibe desesperanza en el rostro de la madre.

Portal siente cierta lástima por la imagen sufriente de su madre; se identifica con su dolor, y hasta cierto punto se percibe a sí misma como la causante del dolor de la madre, como se puede ver en el poema XII.

Como una ilusión acariciada
 Y que se nos deshace entre los dedos de repente
 Así habré sido para ti

Círculo de egoísmo

Amarme más que a ti
 I tener miedo de la vida sin amor
 Yo que erguí mi columna de fortaleza
 Como un granito indiferente
 Yo que ofrecí mi espíritu desnudo
 A todo viento de dolor
 [...]

YO SOI ESTA DE HOI
 Alga en la roca del amor
 [...]

No me sonrías
 Échame encima toda tu montaña
 Que tu sonrisa falsa
 Me quiebra la raíz i no muero
 CASTÍGAME
 Háblame de tu dolor...

En este poema se percibe la culpa que siente la voz poética por no repetir el rol de la madre; por ser “egoísta” al amarse más a sí misma (“Así habré sido para ti/ Círculo de egoísmo); por des-identificarse del dolor heredado de la madre para reafirmar “YO SOI ESTA DE HOI”. Asistimos al desapego de la hija hacia la tradición, simbolizada en la personalidad de la madre y el sentimiento de culpa que esta ruptura genera, que la lleva a pedir castigo por su “falta” (“no me sonrías/ échame encima toda tu montaña”, “CASTIGAME”). Las contradicciones son una característica del despliegue de este drama interno: la voz poética lucha consigo misma para no sentir culpa, pero admite que ese sentimiento es ineludible, está ahí, en el dolor de la madre.

También el poema XVI expone estas contradicciones, puesto que a pesar de la culpabilidad, el yo poético asume con cierto orgullo su inconformidad frente al sistema, “admitiendo” su incapacidad para ser dulce, pasiva, beata—características que habíamos explorado en los primeros poemas— y manifestando la insatisfacción y la angustia femenina ante las exigencias patriarcales. Al mismo tiempo, revela su temor ante la posibilidad de transmitir el sentimiento de culpa a su hija.

XVI
 ¿con cuántas lágrimas me forjaste?
 [...]

Secretamente sin que lo sepas
 Debe dolerte todo

Por haberme hecho así, sin una dulzura
 Para mis ácidos dolores

¿de dónde vine yo con mi fiereza
 Para no conformarme?

[...]

Hundo mi angustia en mí para mirar
 La rama izquierda de mi vida
 Que no haya puesto sino amor
 Al amasar el corazón de mi hija

Quisiera defenderla de mí misma
 Como de una fiera
 De estos ojos delatadores
 De esta voz desgarrada
 Donde el insomnio hace cavernas

[...]

Observamos, pues, que la voz poética es consciente de la posición de dolor en que se encuentra la madre (“¿con cuántas lágrimas me forjaste?”). Un dolor asociado a la procreación y la crianza: “Debe dolerte todo/ Por haberme hecho así, sin una dulzura/ Para mis ácidos dolores”. Ante esta herida, como una marca generacional heredada, no se conforma; por el contrario, revela el deseo de liberarse: “¿de dónde vine yo con mi fiereza/ para no conformarme?”.

Portal encontró en la utopía socialista, como ya se observó anteriormente, una de esas vías de liberación. Por ello, tal vez, en este poema, la “rama izquierda” aluda a su fe socialista. Se podría interpretar esta referencia a la “izquierda” como la opción política de los partidos que formaron Mariátegui y Haya de la Torre. Tendencia que, como expusimos en el capítulo anterior, asumieron muchos artistas de vanguardia en la segunda década del siglo XX, y al cual el yo poético femenino se aferra como un ancla hundida dentro de sí misma, es decir, como una esperanza que permitirá heredar a su hija un mejor futuro “Que no haya puesto sino amor/ Al amasar el corazón de mi hija.../ Quisiera defenderla de mí misma/ Como de una fiera...”. Al representarse a sí misma como una fiera, despliega las contradicciones en su propia identidad de madre: parecería temer la posibilidad de transmitir sus sufrimientos, sus angustias y su culpa a la hija. El poema culmina con el ejercicio de la memoria: “yo no recuerdo un llanto igual al de esa noche/ como si me hubiera bebido todo el mar/ i estuviera pugnando por salir de mi pecho”. El llanto ocurre

hacia adentro, en silencio, en una lucha interna por exteriorizarlo o reprimirlo, de ahí que “pugne” por salir del pecho y se libere, como el mar abierto. Esta será una de las tempranas referencias al mar, como símbolo de libertad, en la poesía de la autora, y que se expondrá con mayor detenimiento en el siguiente apartado sobre la faceta vanguardista de la poeta.

2.2. Análisis del periodo vanguardista en *Una esperanza i el mar* (1927) de Magda Portal

Magda Portal fue deportada del Perú por primera vez en 1927³⁸. No es casual que publicara su primer libro de poemas, *Una esperanza i el mar*, en esa fecha, bajo el sello de la editorial Minerva, dirigida por José Carlos Mariátegui. Se trata de un momento crucial para la proliferación de nuevas estéticas, pues, por un lado, surge la resistencia política por parte de los movimientos intelectuales de la época contra el autoritarismo de Leguía; y, por otro, se celebran las nuevas posibilidades que ofrecía la modernidad tales como el cinema, los automóviles, los tranvías y, en general, los artefactos mecánicos, símbolos del progreso. En este contexto, nace *Una esperanza i el mar*, cuyo primer anuncio aparece en la revista *Timonel*, que dirigía la propia autora: “una esperanza y el mar/ varios poemas a la misma distancia/ de Magda portal/ en prensa”.

Este libro ha sido considerado por la crítica como un poemario vanguardista, por la innovación en cuanto a la estética y la temática y, por ello, ha sido incluido en varias antologías de la poesía de vanguardia peruana³⁹. Gonzales Smith (2007) reseña el libro, sucintamente, del siguiente modo: “El sujeto poético en *Una esperanza i el mar* se identifica como vanguardista al presentar las tres características de reacción ante la modernidad: negación del pasado, crítica del presente y anhelo por el futuro” (108). En

³⁸ En la entrevista “Yo soy Magda Portal” narrará su primer destierro de este modo:

[...] Poco después nos volvimos a reunir con Mariátegui, y acordamos fundar la imprenta de la Confederación Obrera. Cuando se estaba en el trabajo, cayó la policía y nos deportaron a Cuba. A Mariátegui lo apresaron. Blanca Luz Brum también estaba en el grupo. Recuerdo muy bien el titular de *El Comercio* de ese día: “En el complot comunista hay implicadas dos mujeres” (Andradi 1979: 213, énfasis de la autora).

³⁹ Cfr. Luis Chueca, ed. *Poesía vanguardista peruana. Tomo I*. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

otras palabras, el yo poético de *Una esperanza...* asume una posición crítica con respecto a la tradición y su contexto actual. Por esa razón, el objetivo en este apartado es contribuir a la interpretación de dicho poemario, partiendo del análisis del lugar del personaje femenino en la ciudad moderna, así como de una interpretación de la presencia del mar como símbolo de libertad.

2.2.1. La ciudad moderna

En la ciudad de la década de 1920, desfilan los últimos artilugios de la modernidad: nuevas construcciones, trenes, automóviles y navíos que traen inmigrantes desde diversos rincones del mundo. Aunque todo parecería ser esplendor y progreso, el sistema se sostiene sobre la base de una economía esclavista que mantiene sumidos, en las sombras de las fábricas, a los obreros. A diferencia de las décadas pasadas, las actividades productivas se trasladaron del campo a la ciudad: se dejó de explotar los campos para concentrar la fuerza del trabajo en las nuevas industrias de la ciudad. A diferencia de aquellos poetas de vanguardia que exaltaban y celebraban los artefactos modernos, en *Una esperanza i el mar* encontramos una mirada crítica y revisora. Para ejemplificar esta visión veamos algunas estrofas del siguiente poema:

IMAGEN

Kms superpuestos cabalgando las distancias
Todos los trenes partían sin llevarse mi
anhelo viajero
[...]
Ciudades con los nervios de acero
Aguardando los muelles de mis ojos
[...]
Yo quiero las ciudades donde
El hambre de los H O M B R E S
Se ha trepado por los rascacielos
I se enreda a los radiogramas
Del espacio
 Para llorar su esclavitud
Ciudades congestionadas de epilepsia
Donde nos damos con la
 Muerte

a la
Vuelta de cualquier esquina
[...]

El campo semántico de “Imagen” se nutre de una mezcla entre símbolos propios de la cultura de la ciudad moderna (kilómetros, trenes, rascacielos, radiogramas, acero, ciudades), con sustantivos que refieren, en algún sentido primario y corporal, al ser humano (nervio, hambre, anhelo, ojos, esclavitud, epilepsia, muerte). Con estas imágenes contrastivas, el yo poético muestra cómo el hombre (en un sentido colectivo, referente a humanidad) se ha compenetrado tanto con los símbolos de la modernidad, que no parecería ilógico entenderlo como una tuerca más de una gran máquina: “El hambre de los H O M B R E S/ Se ha trepado por los rascacielos/ I se enreda a los radiogramas/ Del espacio/ Para llorar su esclavitud”. Esto nos lleva a afirmar que la visión de Portal sobre la ciudad moderna no es necesariamente positiva o celebratoria. Antes bien, parecería estar alertándonos que el hombre se encuentra en proceso de deshumanización.

Además, estos poemas se aproximan más al conflicto interno que exponían también los poetas españoles surrealistas como Federico García Lorca, Luis Cernuda o Vicente Aleixandre. Si bien la Revolución Industrial había animado a los poetas españoles a cantar las maravillas de un nuevo mundo tecnológico, también los obligó a cuestionar sus efectos deshumanizantes sobre el hombre. Según Bellver (1983), los poetas surrealistas tuvieron una posición ambivalente en relación con la modernidad: por un lado, el sentimiento de temor ante la alienación tiránica del hombre por la máquina; por otro, la oportunidad de abrirse a nuevas experiencias en el mundo (542). En ese sentido, el drama interno en que se debatían las voces poéticas, durante el proceso de creciente modernización —ya en Lima, ya en Madrid—, se aproxima más a una lucha entre definir la ciudad como un paraíso — que le promete a los seres humanos ser más felices — o, más bien, como un infierno — que termina convirtiendo al hombre en una pieza más de la máquina. El paraíso ideal, que prometía la modernidad, no se refleja en esa ciudad en donde reina la esclavitud y la muerte como, por ejemplo, señala Portal cuando dice: “Ciudades congestionadas de epilepsia / Donde nos damos con la / Muerte/ a la/ Vuelta de cualquier esquina”. En el poema 18 también se puede apreciar esta visión:

i la emoción trepida sus motores

de angustia i de alegría

ante lo nuevo

2000 Kms fuera de la

REALIDAD

[...]

En los costados paralelos del presente

La muerte custodia

En el estudio de Catherine Bellver (1983), sobre los poetas españoles surrealistas, ella describirá esta polaridad (ciudad moderna, como símbolo de muerte y degradación, versus naturaleza, como símbolo de libertad y vida) como una crisis moderna: “La crisis surrealista entre los poetas españoles supone un choque entre el mundo inventado creado por el hombre, contenido dentro de los confines urbanos, y el mundo natural, que ofrece al hombre libertad, eternidad y paz.”(542). Portal encontrará ese “mundo natural”, que le propone libertad, eternidad y paz, en el símbolo del mar, como explicaremos más adelante. Por ahora baste matizar la polaridad de Bellver, ya que Portal sí se diferencia de los poetas surrealistas en el hecho de que, si bien en el poema “Imagen” percibimos una posición de rechazo a la ciudad moderna, también es posible encontrar una visión esperanzadora, según la cual la ciudad moderna podría ofrecer al hombre su propia liberación si y solo si consigue la utopía de la revolución. Como apunta Luis F. Chueca (2009) la ciudad y el mar en la obra de Portal:

El mar, el lugar hacia donde apunta el sujeto poético— en varios de los textos expresamente femenino—, contrasta, a su vez, con la tierra, espacio que, sobre todo en la primera sección del libro, a pesar de mencionarse como lugar amado, provoca también rechazo, porque corresponde a la ciudad cuyas fábricas representan la rutina, el hambre y el trabajo alienado del obrero explotado por la economía capitalista. **La tierra estimula, por esta misma razón, la posibilidad del cambio y la revolución**, a través incluso de la utilización...de varios de los artefactos y recursos tecnológicos de esa ciudad moderna...(el énfasis es nuestro, 70)

En efecto, en el poema 14, cuando el mar no está ahí para liberarla, las esperanzas del yo poético se depositan en los medios de transporte (recurso tecnológico que ofrece la ciudad moderna), que puede trasladarla del estadio de quietud al de movilidad y desplazamiento. Así en el poema 14, por ejemplo:

[...]

¡los trenes!
 ahora que está lejos el mar
 yo resuelvo el problema de mi angustia
 con el boleto del pasaje
 allá cómo se expande al infinito
 el horizonte
 cada mañana llega con su equipaje de esperanza
 que resulta vacío
 anoche en el cinema de mis ojos
 ya no se filman más paisajes

De ese modo, hemos visto que Portal tiene sobre la ciudad una mirada ambivalente: rechaza la ciudad por ser opresiva, pero la abraza en tanto significa la posibilidad de convertirla en un lugar mejor para el ser humano.

2.2.2. El mar como símbolo de libertad

En cuanto al mar como símbolo de libertad, propuesto en *Una esperanza i el mar*, notamos que Portal despliega una visión de mundo marcada por la experiencia femenina. El mar, entonces, representa el espacio ilimitado desde el que la mujer puede cuestionar el lugar que se le otorga dentro del orden patriarcal. En palabras de Portal:

El mar representa lo más grande, lo más maravilloso. El mar para mí es algo que me complementa; siento que es parte de mi vida. Me da una pena enorme cuando no puedo estar cerca del mar. El mar es lo primero de la creación, después viene la tierra. Yo me siento plenamente identificada con el mar (Forgues 57).

Baste recorrer *Una esperanza i el mar* para notar que el yo poético se aferra al mar como imagen concreta de un tiempo y un espacio distintos. Se trata de un símbolo vivo que la autora contrapone al encierro de la jaula y la cárcel metaforizadas en las murallas de la ciudad. Veamos el poema “Frente a la vida”:

Frente a la Vida
 Recojo este grito desgarrado,
 Ancha ola que se estrella en
 La playa de mi corazón

NO TENGO PROCEDENCIA

Amo la Tierra

Porque vengo del seno de la Tierra,
 Pero tengo los brazos
 Tendidos al Mar
 [...]

Abre sus rejas la ciudad
 Para los esclavos del hambre
 Donde el hombre tatuado de tristeza
 Muerde el pan cotidiano:

“todos los días son iguales”

Gran argolla
 Ojos de ajusticiado
 Manos que arañan las ideas oscuras
 Nubes alegres
 Alegría del campo
 Alegría del cielo
 Alegría del mar
 [...]

Encarcelado hombre de ayer,
 Hierve el mar subterráneo del pasado
 Donde se nutren las raíces
 De los hombres de hoy
 [...]

Siempre somos los hijos
 de los padres
 [...]

Pero Yo Yo
 Frente a la Vida,
 Yo poseo la roja manzana de la Vida
 I estoi aquí enorme Mar
 Humano Mar
 Mar mío

Tú el único libre bajo el cielo,
 Tú que azotas las nubes
 Con banderas de espuma que enrojece el crepúsculo
 Tú que me has enseñado
 La alegre tristeza del viaje

H O M B R E E M I G R A N T E
 Recién **H O M B R E L I B R E**

NO TENGO PROCEDENCIA
 Alarido del Mar
 [...]

I la ancha ola
 Hundes en la playa de mi corazón
 Sus rojos libertarios

Podemos dividir este poema en cuatro partes. La primera expresa un grito de ruptura con la misma fuerza con que rompe una ola sobre la orilla, por lo que se trata de un grito rebelde: “NO TENGO PROCEDENCIA”. Con ello, se cuestiona el origen, la patria y la tradición, las cuales se condensan también en la figura de la tierra. El yo poético rechaza ser confinado a la tierra, por lo tanto encuentra el mar como opción liberadora. En ese sentido, rompe con el mandato patriarcal, según el cual la mujer se relaciona siempre con la tierra, lo estático y la fertilidad. En un estudio realizado por Isabel Navas Ocaña (2010) sobre las escritoras españolas del 27—muchas de ellas esposas de los celebrados poetas españoles de la Generación del 27— se señala cómo estas intelectuales fueron relegadas siempre a segundo plano y por ello denominadas “cola de cometa”, siguiendo el nombre autoimpuesto por la escritora María Teresa León, esposa del poeta Rafael Alberti (245). De este estudio surge una anécdota que resume la situación de las posibilidades que ofrecía el sistema patriarcal a las mujeres:

En *Memorias habladas, memorias armadas*, la autobiografía de Concha Méndez... Concha cuenta cómo durante unas vacaciones en Santander, un amigo de su padre preguntó a sus hermanos qué querían ser de mayores. Concha se acercó a él y muy decidida le dijo: “Yo quiero ser capitán de barco”. Y el hombre, un tanto cariacontecido, le contestó con rotundidad: “Las niñas no son nada”... quizás por esta razón en los primeros poemarios de Concha Méndez la imagen del capitán de barco es una imagen recurrente:

CONSTELACIONES

A vosotras la esencia de mis canciones
 Robar de un puerto un navío,
 Izarle veinte banderas
 Y hacerse a los cuatro vientos

A recorrer mil riberas...
 En Madrid tuve la cuna
 Pero yo nací soñando
 Con navegar a la luna...

Salvando las diferencias en el tratamiento estético—pues la poesía de Portal se encuentra lejos de esta métrica convencional, y muy adelantada a sus propias contemporáneas europeas—, el *topos* de liberación del yugo del lugar estático que

representa la tierra, sigue hermanando a las escritoras de principios del siglo XX de distintos continentes. Por ello, el símbolo del mar sigue siendo el arquetipo del espacio en que las mujeres pueden reconfigurar sus propios roles identitarios. En el caso de la anécdota y el poema de Concha Méndez, apreciamos cómo el imaginario colectivo femenino anhela la posibilidad de abrirse a nuevos mundos desde el mar; de ahí que el yo poético, en Méndez, anhele y sueñe con las navegaciones exploratorias.

Retomando el poema de Portal, notamos que la segunda parte caracteriza a la ciudad en oposición a la naturaleza. Del mismo modo que en el poema “Imagen” y “18”, la ciudad es la cárcel que esclaviza al hombre y lo limita en sus posibilidades creativas como ser humano. En oposición a esta ciudad infernal, tenemos la alegría de las nubes, el campo, el cielo y el mar. Resaltamos en este punto que aunque la voz poética no posee ninguna marca gramatical de género, ello no quiere decir que no se dirige a las mujeres o que solo se dirige a los hombres. Lo que busca la voz poética es despertar una conciencia grupal que coadyuve a la revolución ideológica que persigue. De ahí que, una tercera entrada del poema sea el cuestionamiento de toda una tradición: “siempre somos los hijos/de nuestros padres”, como quien confirma el modo en que la sociedad no ha cambiado el esquema tradicional sobre el que funciona: esclavista y excluyente. Esta exclusión revela una conciencia de clase, raza y género en el yo poético.

La cuarta entrada que desarrolla el poema será una suerte de resolución: la ideología comunista y la práctica política es la vía que explora la voz poética, y esto queda dicho en los versos: “Frente a la Vida,/ Yo poseo la roja manzana de la Vida”, “I la ancha ola/ Hunde en la playa de mi corazón/ Sus rojos libertarios”. El rojo, interpretado a la luz de la época, es el color que representa al partido comunista; asimismo, la libertad se encuentra en su fusión con el mar: “humano mar/ mar mío”, “tú el único libre”. En él confluye, además, la experiencia vivida: “tú que me has enseñado/ la alegre tristeza del viaje”. Alegre porque implica desplazarse por el mundo sin fronteras, triste porque implica una ruptura definitiva con todo lo anterior. La imagen del capitán, el viajante aventurero, así como en el poema de Concha Méndez, es una imagen anhelada por las mujeres en tanto significa libertad. En el poema 15 lo dirá explícitamente de este modo: “Yo tengo preso el sueño de la Vida/ Pájaro en jaula de hierro/con una puertecita a la esperanza”. De ahí que el mar funja como símbolo a través del cual moldee sus propias esperanzas. En el poema 13, en respuesta al verso

“tengo los brazos tendidos al mar”, del poema extenso citado líneas arriba, dirá: “para no asirme a nada/ abrí los brazos en el signo más amplio/ también el mar tiene los brazos abiertos”.

Para concluir, reafirmamos la idea de que el mar representa un símbolo arquetípico en la escritura femenina de Portal, Méndez y Storni, las poetas que se cantaron a sí mismas, en palabras de López Lenci (1991). La vitalidad, la fuerza y la creación fueron los pilares que sostuvieron a las poetas a pesar de los embates y el despliegue de contradicciones de sus dramas internos. Por último, recalcamos el logro de Magda Portal al insertar una voz femenina en la poesía vanguardista, rompiendo con los esquemas tradicionales de su etapa postmodernista, y asumiendo la imagen de la escritora rebelde de voz luchadora.



CAPÍTULO TERCERO

Hora Zero y *Ave Soul* (1973), de Jorge Pimentel

La cultura es la vena de la revolución.

Jorge Pimentel

3.1. Hacia una comprensión del *Ars poetica* del autor

En este apartado nuestro objetivo es enfocarnos exclusivamente en entender el entorno cultural y literario que permitió a Jorge Pimentel (1944) formular un *ars poetica* propia. En primer lugar, es válido recordar que Pimentel se inaugura como poeta con la generación del 70, como fundador del movimiento iconoclasta Hora Zero⁴⁰. El crítico mexicano Víctor Mendiola (2005) ve en Hora Zero un movimiento de “novísima anti-poesía”, pues desplegó un sentimiento de “rechazo de la solemnidad, abandono de la hermosura intacta del lenguaje culto y articulación de situaciones de la vida diaria” (30). Para César Toro Montalvo (1991), la generación del 70 crece y se expande —bajo el mismo ímpetu vanguardista de la generación de Magda Portal— cuando deciden producir recitales masivos, novísimas publicaciones en pequeñas revistas, reportajes y actividades culturales fuera del espacio de la academia, es decir, en los espacios públicos de la calle y los ambientes nocturnos de bohemia (14)⁴¹. Este terreno cultural se crea a partir de una actitud

⁴⁰ Toro Montalvo también registra la aparición de otros grupos, en la misma década, como, por ejemplo, *Estación Reunida*; *Grupo Gleba*; el *Movimiento de Poetas Mágicos del Perú*; *Tiahuanaco 2000*; *Grupo Cirle*; *La Sagrada Familia*. (cfr. Toro Montalvo. *Poesía peruana del 70. Generación vanguardista*. Lima: Ediciones de la Tortuga Ecuestre, 1991, pp. 17-19)

⁴¹ César Toro Montalvo anota, además, que los poetas ya no surgen únicamente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, casa del conocimiento desde principios de la República, sino que también de otras universidades nacionales como la Universidad Villarreal y la Universidad Cantuta o las privadas como la

de rechazo ante la poesía de generaciones anteriores y sobre la base de un objetivo: remecer el suelo literario para fomentar mayor actividad creadora, recalcamos, de manera mucho más masiva y popular:

Creo que en el fondo existió una generación, tal vez disímil y polivalente, rica en tendencias y aperturas...como toda generación, esta tuvo sus líderes y conductores que se comportaron a gran altura y nivel. Es decir crearon una nueva época, un gusto literario, un esteticismo peculiar...hicieron de sus escrituras una especie de laboratorio personal...Es decir, había nacido una generación reconocidamente nueva. (Toro 1991: 15)

Reflexionando a partir de la cita de Toro Montalvo, añadimos que cada “laboratorio personal” o *ars poetica* parte de una serie de premisas generales expuestas, en un principio, en los manifiestos y proclamas. Como señalamos en el capítulo segundo, estos no suelen pertenecer a un solo individuo, sino a un colectivo con ideas compartidas, en disconformidad con su contexto. Aquí será iluminador analizar con mayor detenimiento el manifiesto “Poesía integral”⁴², puesto que constituye el punto de partida para la reflexión sobre la poesía de Jorge Pimentel.

3.1.1. El autor como productor

“Poesía integral” aparece al final del poemario *Un par de vueltas por la realidad*, de Juan Ramírez Ruiz, así como en diversos manifiestos sueltos distribuidos por el Movimiento Hora Zero. Funciona como un ensayo más teórico y ordenado que los manifiestos “El punto sobre la I” y “Palabras urgentes”, dado que se divide claramente en once puntos, cada uno de los cuales expone una arista específica del papel del poeta, la función de la obra y lo que se pretende conseguir con ella. Aquí nos concentraremos en las premisas relacionadas con el papel del poeta como productor. Siguiendo a Walter Benjamin

PUCP o la Universidad de Lima. Recordemos que el ambiente literario de Magda Portal, en cambio, sí se originó a partir del foco de conocimiento que era Mariátegui, quien a su vez asistía (no como alumno matriculado) a la Universidad San Marcos para debatir sus ideas con agrupaciones estudiantiles (cfr., Reedy, *Magda Portal. La pasionaria peruana. Op.cit.*, 21). Asimismo, muchos de los artistas de los años 70 habían nacido en las provincias. De ello se desprende, pues, que en Hora Zero confluyen artistas de diversas procedencias socioeconómicas y culturales del país, y que ello permitió observar en cada autor diversas posiciones ideológicas y estéticas. De ahí que el crítico afirme que la generación del 70 es “disímil y polivalente” (Toro 1991: 15) y no fácil de etiquetar.

⁴² Cfr. Anexo 6 al final de esta tesis

(2007a), el autor de una obra solo produce en tanto que “reflexiona sobre las condiciones de producción” (310) y busca intervenir en ella. Consideramos que Hora Zero se ajusta a la definición del crítico alemán desde que parte de una reinterpretación del materialismo histórico y la ideología marxista. De modo que para una mejor comprensión del perfil de Jorge Pimentel analizaremos los dos puntos que son expuestos en “Poesía integral” en los que se imagina al autor como productor: a) el artista debe tener una “justificación histórica” para su obra y b) el artista debe ser capaz de reproducir la experiencia subjetiva y proyectarla a modo de sentimiento colectivo con conciencia de clase para generar un cambio en el individuo.

En relación con el primer punto, debemos empezar por preguntarnos qué se entiende por “justificación histórica”. El manifiesto constantemente alude a que todo poeta que no tenga una “justificación histórica” no debe considerarse un poeta productivo. Según el texto, aquel que no cuenta con el respaldo de dicha justificación, no contribuye al desarrollo de la historia y el arte:

En las presentes condiciones del desarrollo consideramos que la POESÍA y el arte cuando se oponen al desarrollo histórico de una sociedad cumple (sic) un rol negativo, alienante, y cuando impulsa (sic) el desarrollo cumple (sic) un rol positivo o desalienante. Su poder es negativo cuando, lejos de estimular y crear la emoción revolucionaria, hacen del sentimiento una fuerza de afirmación del sistema establecido. (109)

Con esta cita, observamos que el movimiento exige que los poetas encuentren una justificación histórica para su obra. Así, notamos que la poesía de principios de los 70 busca crear una posición ética diferente de aquella que asumieron las generaciones anteriores (especialmente las generaciones del 50 y 60). Esta nueva posición, sería, en primera instancia, una forma de “impulsar” el desarrollo de la historia de forma positiva o desalienante. Por ejemplo, se ataca la figura del poeta contemplativo o el que emplea recursos estéticos que Hora Zero calificada como “caducos”. Por ejemplo, se dice que Martín Adán no tiene “trascendencia histórica” y su poesía, por ello, no se adecúa a las necesidades de la época; y, por otro lado, se afirma que Carlos German Belli tampoco

encontraría “justificación histórica” en las formas del Siglo de Oro español⁴³. Para Hora Zero la creación se define por la nueva actitud ética y estética. Si no hay esa “nueva actitud” entonces no consideran que exista creación, solo repetición. De ahí surge la idea de que una nueva posición ética debe dar lugar a un nuevo arte. Por ello, en el manifiesto se afirma que “definitivamente toda nueva actitud para que no se convierta en antihistórica requiere necesariamente una nueva moral y una nueva praxis”,⁴⁴ y se traza el objetivo de que “el primer desafío de esta circunstancia histórica es concretizar la idea de la REVOLUCIÓN. Todo lo demás está por debajo. No nos engañemos”⁴⁵.

No es difícil deducir que la ideología en que se sustenta la estética horazeriana nace en el contexto de la Revolución Cubana y del renacimiento de las esperanzas comunistas en Latinoamérica como ideología que se oponía radicalmente al ancla económica que era Norteamérica (Cotler 1992). Lo sabemos también por las ideas de Mariátegui —quien a su vez difundía abiertamente los presupuestos marxista-leninistas— para quien una revolución artística podía alcanzar las dimensiones de una revolución social, en el plano ético y estético. César Vallejo lo dijo también en su momento⁴⁶.

Esto nos lleva al segundo punto que nos propone Hora Zero: el poeta se considera algo más que un simple artífice de palabras: ahora es un sujeto con conciencia de clase que puede restablecer el matrimonio entre la forma y el contenido ideológico de su obra, y generar una transformación en su entorno. Recordemos nuevamente a Walter Benjamin (2007a), para quien el asunto de la “técnica literaria” sería el punto de partida dialéctico para entender la pregunta sobre la relación entre forma y contenido en una obra (300). Como acota Benjamin (2007 a), la técnica literaria de calidad sería aquella que puede transformar un aparato de producción y aquella en donde el autor se reconoce como productor. En el manifiesto se busca que el poeta parta de una reflexión sobre su clase y sus condiciones de producción (historia, cultura y economía), a saber, conozca su *locus* de

⁴³ Sostenemos que la crítica que hace Hora Zero sobre Martín Adán y Carlos Germán Belli fue un intento radical por reafirmar su identidad grupal en oposición a otras generaciones, como se puede ver, análogamente, en las diferencias que estableció este movimiento frente a la generación del 60.

⁴⁴ Cfr. página 116 del anexo 6

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ Cfr. Vallejo. “Contra el secreto profesional” y “Poesía nueva” en Lauer, *La polémica del vanguardismo (1916-1928)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM. 2001, pp. 101-105 y 183-184

enunciación y tenga la capacidad de expresarlo a partir de experiencias individuales y proyectarlo como experiencia colectiva: “dentro de una vieja sociedad, la toma de situación y de conciencia por parte de un grupo de individuos es el Primer Acto Cultural de una Sociedad”⁴⁷. Ello no implica que el autor, al ser consciente de su lugar de enunciación, descuida la técnica, ya que se pone en claro que “no es que se niegue o afirme la prevalencia de los contenidos sobre la forma o viceversa sino que es necesidad urgente que los contenidos revolucionarios se expresen en formas revolucionarias”⁴⁸. De ahí que los poetas horazarianos no admitan el divorcio entre forma y contenido. Por eso, otra consecuencia que conlleva la concepción del poeta como productor con conciencia de su lugar de enunciación es la búsqueda de un nuevo lenguaje para el escritor latinoamericano:

De otro lado la experiencia latinoamericana del escritor latinoamericano no puede ser expresada en palabras que vienen huecas de otras literaturas ni aun con palabras vivas que sirven para expresar otras realidades. Y por supuesto no servirán los ritmos importados, ni es útil recurrir a viejas formas o arcaísmo o a un lenguaje alienado para expresar una experiencia actual.⁴⁹

Esta cita nos regresa al punto de Hora Zero como la propuesta de una poesía cuyo lenguaje coloquial privilegia la expresión de la experiencia cotidiana, pero no una cotidianeidad apacible, sino una en donde no se excluyan las voces marginales, las de aquellos que están en el último escalón y sobre las que recae la violencia del sistema. De ahí que veamos más adelante en la poesía de Pimentel a personajes socialmente excluidos, siempre en situaciones marginales: mujeres, niños, exsoldados rasos u hombres jóvenes desempleados. Siguiendo el *ars poetica* horazariana, el poeta debe tener la capacidad de plasmar la colectividad desde su propia subjetividad. Por todo lo dicho, decidimos separarnos de la conceptualización del poeta horazariano que esboza Carlos López Degregori (2006) cuando sentencia así:

el poeta horazariano se representa así como un iluminado, alguien que es superior como personaje vital al margen de los textos que produce y que está llamado, en un renacimiento romántico, a cancelar el pasado y a conquistar la poesía del futuro...(120)

⁴⁷ Cfr. página 116 del anexo 6

⁴⁸ Cfr. página 111 del anexo 6

⁴⁹ Cfr. página 114 del anexo 6

No consideramos que Hora Zero pretenda construir la imagen de un poeta como un personaje superior; no lo hace ni a través de la voz del yo poético ni en la voz de Pimentel como líder del movimiento. Por el contrario, encontramos, sobre la base de los fragmentos de “Poesía integral” analizados, la idea de que el poeta es un productor de sentidos a través de su obra; y tanto el poeta como su obra deben ser “revolucionarios” ética y estéticamente. Nos parece que esto, lejos de figurar al poeta como un personaje superior, lo lleva a deconstruir la idea común de que el poeta es un ser elegido: ahora el poeta está en la calle y, al igual que sus poemas, respira y vive. Esto, además, anula la idea romántica de que el poeta es un médium entre fuerzas místicas o naturales del entorno y el lector.

3.1.2. El “poema integral” como propuesta estética

En “Poesía integral”, además de proponer al poeta como un productor de sentidos que transforma el orden establecido, también se formula una estética de la creación a partir de la definición de “poema integral”. ¿En qué consiste esta propuesta? La podemos resumir en tres puntos: a) se propone cada poema como una totalidad; por lo tanto, un poema debe tener el valor de una obra en sí misma; b) el poema como apertura de significados; y, c) el poema como herramienta transformadora desde la mimesis del lenguaje coloquial de la urbe. Todos estos puntos se relacionan entre sí de manera consecuente.

Al plantear que un solo poema posee *per se* una totalidad de sentidos, se busca desestabilizar la concepción canónica del libro que sigue una narrativa lineal; de ahí que Hora Zero se oponga a aquellos poemas que exponen un discurso cerrado: “el periplo: punto de partida y punto de llegada en un libro es artificial y más aún si no obedece a un plan cíclico de creación”⁵⁰. De modo general, este “plan cíclico” al que alude, deconstruye la concepción de la tradición como una historia que debe narrar los hechos de forma lineal. De modo específico, la poesía integral deconstruye la noción de que un poemario obedece a una temática (historia) cerrada: “La estructura tradicional o el agrupamiento de poema tras poema en la que cada uno es explicado por el anterior...es una progresión ilógica”⁵¹. En

⁵⁰ Cfr. página 115 del anexo 6

⁵¹ Cfr. página 116 del anexo 6

ese sentido, se prefiere que cada poema contenga distintas polifonías, con un carácter mucho más dialógico; de ahí que este poema ideal se denomine “poema integral”.

Como consecuencia lógica de la primera propuesta, el segundo punto consiste en entender al poema integral como un espacio en que se debaten dialécticamente dos tradiciones (la antigua y la actitud “anti-poesía” horazeriana). Esta idea coincide con la de Benjamin (2005) quien indica que “toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior” (472). Del mismo modo, interpretamos aquí el poema integral como un “campo de fuerzas” en donde se debaten las voces hegemónicas versus las voces disidentes. Ahora bien, si interpretamos la estética del poema integral a la luz del pensamiento benjaminiano, encontraremos que el filósofo alemán conceptualiza la idea de la “imagen dialéctica” como aquella que contrapone tradición y modernidad en un solo campo de fuerzas, una sola imagen. Esta idea concuerda con el hecho de que el movimiento Hora Zero entiende la historia como un tiempo dialéctico, es decir, como un tiempo en el que constantemente pugnan tradición y modernidad. La imagen dialéctica, siguiendo la definición de Benjamin (2005), es “en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (464).

Son por esas razones que interpretamos el poema integral horazeriano como “imágenes dialécticas” que abren significados—resemantizan, insertan nuevas voces, retratan la ciudad y la oralidad e introducen al personaje popular en la poesía—. Por ello se afirma lo siguiente:

...comenzar abriendo el poema y dejarlo abierto es consignar la Realidad...Entendido de esta manera, el poema no tiene fin, no concluye en tanto que la vida que genera no cese; su continuación está basada en la sensibilidad y en el conocimiento, y será reflejada en el plano de las relaciones humanas...⁵².

Al ser un poema integral “abierto”, como imagen dialéctica, también pretende impactar en la realidad, acercándose muchísimo más al lector desde la mimesis de la estética urbana. El poder referencial del poema, o sea, su capacidad para reflejar la realidad

⁵² Cfr. página 111 del anexo 6

y por tanto su “justificación histórica” tiene raíces en la visión de León Trotsky, quien se relacionó con las vanguardias latinoamericanas en México, de la mano de Frida Kahlo y Diego Rivera. Este personaje político ya había afirmado lo siguiente:

...desde el punto de vista de un proceso histórico objetivo, el arte es siempre servidor de la sociedad, algo útil a la historia. Encuentra el ritmo de las palabras necesario para expresar estados de ánimo oscuros y vagos, acerca el pensamiento y el sentimiento, enriquece la experiencia espiritual del individuo y la comunidad, depura el sentimiento, lo hace más flexible, más sensible, le da más resonancia, amplía el volumen del pensamiento de antemano...educa al individuo, al grupo social, a la clase y a la nación. Y hace todo eso con absoluta independencia de que aparezca, en cada caso concreto, bajo la bandera del arte “puro” o de un arte declaradamente “tendencioso”. (Trotsky 1974: 87)

Y aquí encontramos el tercer planteamiento de “Poesía integral”: el poema busca transformar la realidad desde el lenguaje y, por tanto, es necesario un lenguaje nuevo, vanguardista. Este debe ser cercano al lector común, aquel que no se encuentra necesariamente dentro de los círculos de la academia, como se puede observar en la siguiente cita:

El nuevo lenguaje será sencillo, directo, duro y sano. Hallará sus palabras en el habla popular, en el argot, en los giros populares y en la invención de nuevos términos. Y cuidado con el vocabulario de los oficios, con los modismos, con los refranes localistas: son viejos al nacer.⁵³

Así como se busca un nuevo lenguaje, también se requiere un nuevo lector: el lector activo. Aquel que proviene de la urbe y que también se convierte en un potencial poeta. Aunque debemos precisar que Hora Zero no se dirige a un lector último, ya que el movimiento pretende que las ideas no se queden atascadas en el tiempo del lector actual, sino que pervivan en lectores de nuevas generaciones. Lo que se busca es que el lector tenga la capacidad de leer desde una mirada crítica y activa a fin de que este también pueda llevar a cabo un cambio en su entorno. De ahí que “el poema al representar una sucesión de aspectos de la Realidad se convierte en una invitación o en un estímulo para un cambio cualitativo individual.”⁵⁴

⁵³ Cfr. página 112 del anexo 6

⁵⁴ Cfr. página 111 del anexo 6

En resumen, el poema integral consiste en un poema vital, que se aparta del léxico de las academias, representado en los diccionarios: “en esta época y en esta lucha por un nuevo lenguaje, los diccionarios han perdido su valor significativo. Son inútiles para la creación. Y la semántica necesita un saneamiento”⁵⁵. Apartarse del lenguaje formal de la academia es una actitud necesaria para tomar el impulso vital de la calle. Por ello, una de las características de este movimiento será la poesía formulada para ser leída en voz alta o interpretada en recitales, llena de expresiones altisonantes, preguntas para el oyente y exclamaciones. Es por eso que muchos poemas tienen una estructura en prosa que sobrepasan la hoja y llegan hasta tres hojas de corrido. Asimismo, la influencia de la música latinoamericana será una fuente viva del sentir popular (como el poema “Balada para un caballo” que analizaremos más adelante). De ahí que el manifiesto afirme lo siguiente:

Las palabras, los poemas se han escapado de los estantes, de los libros, de las habitaciones: ahora caminan, viven en la calle, gritan, sudan, se caen de nuestra boca, aparecen al momento de nuestras relaciones, en el acontecimiento que estalla sobre una avenida a las tres de la tarde con mucha gente en el suceso...a cada momento acontece un poema.⁵⁶

Para concluir con esta mirada sobre la poética horazeriana, vale la pena resaltar el hecho de que se trata de un movimiento juvenil, un puñado de escritores nóveles, nuevos en la escena pública y cultural, universitarios con necesidad de ver cambios en el entorno, cuyo objetivo consiste en sacudir el campo cultural a través de un género como la lírica. La búsqueda poética de Hora Zero empieza cuando deciden salir del cuarto cerrado hacia el espacio público para escuchar los gritos de la calle; se trata de una actitud disruptiva que busca airear la poesía antecesora y recordar a los poetas precedentes la importancia de la inspiración a partir de experiencias vitales antes que puramente intelectuales⁵⁷.

⁵⁵ Cfr.página 112 del anexo 6

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ La postura de poner en práctica una poesía más vital, contraria a la academia, ya se veía venir en la poesía del 60. Como señala Vícto Mendiola (2005)

En los años sesentas, la poesía peruana sufre un cambio: supera la inercia metafórica en la que se complacían las generaciones del cuarenta y cincuenta, pero conserva cierto lujo verbal. El habla como documento cobra significación. Al obtener, en 1967, el primer premio de poesía de Casa de las Américas, Antonio Cisneros se adelanta a sus compañeros y toma...la voz cantante. Cisneros se introduce en un decir rico, pero directo. Sus poemas, sin dejar de resonar con cierto lirismo tradicional, elaboran una relación de hechos...(25)

3.2. Análisis de “Balada para un caballo”: desidentificación, masculinidad y rebelión⁵⁸

En el apartado anterior señalamos la importancia que adquiere, para el movimiento Hora Zero, la figura del poeta como productor, quien debe adoptar una mirada dialéctica sobre los hechos históricos y una perspectiva crítica desde su lugar de enunciación; asimismo, analizamos los puntos clave que propone el poema integral como poema dialéctico y señalamos la influencia marxista en la propuesta estética del movimiento. No obstante, a la fecha no se ha abordado la poesía horazeriana desde una perspectiva de género, siendo la construcción de nuevas subjetividades y, por tanto, identidades, una de las preocupaciones constantes de la neovanguardia peruana del siglo XX. Nos interesa, especialmente, el análisis de las identidades masculinas que se despliegan en la poesía de Jorge Pimentel, especialmente, en *Ave soul* (2008 [1973]), su libro de juventud.

En primer lugar, *Ave Soul* es un poemario que podríamos clasificar como un libro de aprendizaje y experimentación, en que la voz lírica va forjando su identidad (masculina) a partir de la vivencia de experiencias transformadoras, tales como el amor, la amistad y la muerte. A lo largo del libro, es posible identificar la voz de un yo poético que irá trazando un camino propio hasta alcanzar la cumbre convertido en un hombre y un poeta, como se puede apreciar en el poema “Ave soul”, que da título al libro: “Pronto la poesía humedeció nuestros corazones/extranjeros-Lumpen-marginales para esta sociedad/que nos vio en hogares distintos/ despeñándonos en las propias narices/ de nuestros padres a un fondo insalvable/ de cuya profundidad solo saldríamos convertidos en poetas“(53). A partir de la cita, notamos que el yo poético adquiere cierta identidad cuando logra convertirse en poeta. Pero la voz del poeta no será la única que encontremos en *Ave Soul*; de hecho, es posible

Notamos que la diferencia, sin embargo, será el tratamiento verbal entre los miembros de Hora Zero y Cisneros. Pimentel, Ramírez Ruiz y Verástegui no buscaban metáfora elaboradas ni agradar a los oídos. La actitud rebelde de la juventud se plasmaba en sus versos llenos de palabras altisonantes. Cisneros, más bien, plasma su inspiración vital (no menos denunciante) en metáforas más sutiles:

Cada uno posee su animal.
 La Gorgona apunta sin jamás equivocarse,
 Poco ruido hace el cáncer cuando masca,
 Y a pesar de su gran rabo de culebra
 Aplasta siempre en el lugar preciso.
 Sobre cada muerto los animales cantan. (Cisneros en Mendiola 2005: 26)

⁵⁸ Para el presente subcapítulo, las citas que empleamos pertenecen a la segunda edición aumentada de Jorge Pimentel, *Ave Soul. Op. cit.*, pp. 31-34.

encontrar voces alternas que, a modo de polifonía, cuentan sus propias historias, se lamentan o intentan liberarse a través del canto (la balada). Esta polifonía tiene que ver con el hecho de que Pimentel aspirara a escribir un “poema integral”, el cual debía procurar recoger el sonido de diversas voces (niños, mujeres, jóvenes, hombres, exsoldados, estudiantes, obreros) que le dieran a su poemario un tono más humano. Como adelantó Pimentel en una entrevista realizada en 1972, un año antes de la publicación del poemario

Preparo *Ave Soul*. Un libro distinto a lo que he hecho antes. Ahí se va concentrando todo: la gente que transita por las calles, sus sufrimientos, todas sus cosas. Por eso he llamado baladas a mis poemas: hay, por ejemplo, la balada de una madre que llora en un hospital al saber que su hijo de doce años va a morir. Es un plano más humano. (*Ave Soul* 2008 [1973]: 7)

Asimismo, Roberto Bolaño comentó, en el prólogo a la segunda edición, que en este libro “esos seres de *Ave Soul* hablaban, explicaban sus historias de folletín, a veces incluso danzaban...” (*Ave Soul* 2008 [1973]: 18-19).

Observamos que en *Ave Soul*, el yo poético es un joven que dialoga con otras voces para encontrarse a sí mismo. Cuando el interlocutor es el padre muerto, conversará con él para comunicarle que su temprana muerte ha significado una enseñanza de vida: “Pero para mí/tu hijo/óyelo bien/padre/fue el día/de las revelaciones increíbles/el día/del esplendor/consciente/el día/de tu/más grande/legado” (“Balada o primer poema para mi padre muerto en un accidente en la carretera a Palca (Ica)...”, 69). De modo que la muerte se convierte en un tema recurrente que va a marcar profundamente la identidad del yo poético. Por ejemplo, en el poema “Balada para un amigo”, dialoga también con el amigo muerto: “Amigo/ amigo/ mi amigo.../tener veinticuatro años y desaparecer/ No puedo imaginarme dónde estas ahora/ pero tu recuerdo golpea como esta ternura que me decapita/ minuto a minuto...”(48). Otro encuentro con la muerte será a través del poema “Balada para una madre que llora desconsoladamente en los pasillos del Hospital de Enfermedades Neoplásicas al enterarse que su hijo de doce años va a morir”. Estos poemas presentan lo tanático como una fuerza que arrasa con todo, y frente a la cual el yo poético siente impotencia, pero también la solidaridad humana (“Yo como tu hijo/recibí/el afecto/y las muestras/de dolor/de todos/los trabajadores/cada abrazo/de cada uno de ellos/era como recibir/ tu vida/ multiplicada...”). La muerte, así, se va asimilando como parte de la vida.

La temática amorosa, sin embargo, ocupa en *Ave Soul* un lugar aún más privilegiado que la muerte. Para el yo poético, el sentimiento amoroso implica esperanza, vida y fuente de experiencias infinitas, como se apunta en el poema “La balada del hombre del siglo XXI”: “El amor de una muchacha es también increíble sabiduría...” (72) o como dice en el poema XI, de “14 entregas breves de amor y desarraigo para un músico con guitarra/balada”: “¿A quién he amado?/ si he besado/ tus piernas/ como buscando/ mi vida/ un camino/ que se erige/ ante mí/ como una/ planicie/ devastada/ ausente/ como/ un polvo/ blanco/ en medio/ de la noche” (99). Vemos que la experiencia amorosa también va forjando su identidad masculina.

Partiremos del análisis de “Balada para un caballo” para observar cómo se transforma la identidad masculina. Se trata de un poema extenso que bien podría ser, como indica el título, un tema musical que canta al amor y a la libertad, siguiendo el estilo popular de las tradicionales baladas latinoamericanas. El lenguaje es coloquial y denotativo. Pero bajo esta forma, en apariencia simple, yace el tema de la construcción social del cuerpo masculino sometido a la voluntad de un sistema que le demanda determinadas formas de pensar, comportarse y desarrollarse en la sociedad. La metáfora del caballo sirve para exponer de la forma más sencilla posible esta realidad, pues el yo poético habla desde la figura de este animal:

Por estas calles **camino yo y todos** los que humanamente caminan
por esencia me siento un completo animal, un caballo salvaje
que trota por la ciudad alocadamente sudoroso que va pensando
muy triste en ti muy dulce en ti, mis cascos dan contra
el cemento de las calles.... (el énfasis es nuestro, 31)

Según observa Víctor Mendiola (2005), la metamorfosis del hombre en animal es un proceso de retorno a lo natural.

En ese poema el mecanismo de la metamorfosis, tal y como la describió Canneti en *Masa y poder*, es la operación fundamental. Además hay un viaje de retorno: de la ciudad al bosque, del hombre al animal, de la monotonía a la actividad sin límites.(31).

Interpretamos el retorno a lo natural como parte de un ritual simbólico que el hombre debe pasar satisfactoriamente para reafirmar su identidad. Pensemos en el caballo como la

especie equina que ha simbolizado tradicionalmente la masculinidad desde las primeras literaturas. El imaginario masculino ha estado poblado de estas historias de aventuras desde las tempranas narraciones medievales, por ejemplo, los cantares de gesta populares o los libros de aventuras caballarescas de Chrétien de Troyes (1125-1190) como *El libro de Perceval*, *El caballero de la carreta*, *El caballero del León*, la historia de *Erec y Enid*. Lo que observamos en estas historias es la imagen arquetípica del caballero, quien porta su armadura y su caballo, y se adentra en lo desconocido de los bosques y llanuras a la expectativa de nuevas aventuras. El bosque era la representación del espacio ideal en que el hombre pondrá a prueba su valentía y demostrará sus habilidades, como un rito de iniciación, como desarrollaremos en otros fragmentos del poema más adelante.

Por ahora retornemos al fragmento citado. Ahí notamos cómo el “yo” del poema se reafirma a partir de un “todos”, una suerte de visión rimbaudiana, que aspira al “yosotros”. Así apela al sentimiento colectivo, cantando “yo y todos los que humanamente caminan”. Por otro lado, “estas calles” son los caminos abiertos por donde transita el “yosotros”, es decir, el espacio público en donde todos parecieran confundirse en una sola masa, como ocurre en las grandes ciudades. Sin embargo, el caballo, a pesar de estar fuera de su lugar “natural”, busca en estas calles un camino personal (su identidad). Aquí nos detenemos para hacer hincapié en que el “todos”, a saber, la colectividad a la que apela la voz poética, solo sirve para hacer más evidente el contraste entre ese colectivo como masa y ese individuo que siente como un caballo “por esencia” fuera de lugar. Apreciamos el conflicto a través de esta imagen dialéctica (caballo-ciudad o naturaleza-modernidad), cuyo drama se expone desde el primer párrafo como una situación de desidentificación del sujeto poético con su entorno. De ahí que el poema continúe así: “Troto y todo el mundo trata/ de cercarme, me lanzan piedras y me lanzan sogas/ por el cuello, sogas por las patas, me tienden toda clase/ de trampas, en un laberinto endemoniado donde los hombres arman expediciones para darme caza...”(31). Estos versos no solo podrían aludir al hombre común, sino específicamente al escritor que ejerce la palabra contra los discursos dominantes. A propósito de estos versos, Jorge Pimentel, como autor, manifestó en una entrevista que el poeta vive cercado, no le dejan espacio: “nos chocamos unos contra otros, amenazándonos cruelmente por un mendrugo, por un sitio. Al negarnos trabajo, casa,

alimentos, respeto, dignidad, la burguesía hace lo que ha hecho toda la vida: aniquilarnos” (Pimentel citado en Mora 2009: 444). Pero frente a esto, el poeta prefiere reafirmar su identidad como hombre que retorna a lo natural (apartado de las demandas que la ciudad le impone) para ser caballo antes, y no el caballero que la burguesía impone.

La transfiguración de hombre a caballo, por parte de la voz poética masculina, obedece a una mirada crítica, insatisfecha, desde el momento en que nos muestra un “yo” que no se siente cuajar en el paisaje: el contraste se explica en la repetición del verso “mis cascos dan contra el cemento de las calles”. Además, al afirmar ser un “caballo salvaje”, el poema se vuelve visceral desde el principio, manifiesta su cualidad de “animal”, lo cual va en contra del orden social de la ciudad; un orden que exige ser un ciudadano capaz de seguir al pie de la letra la ley y las normas impuestas por la sociedad. Esta sociedad patriarcal, señala Seidler (2001), enseña que los hombres, desde su posición de poder:

...deberían *controlar* su propia experiencia, ya que si admiten su incertidumbre, ello puede amenazar su identidad masculina. Los hombres aprenden a reservarse sus propias ansiedades y miedos al proyectar una cierta imagen pública de ellos mismos. A veces, esa aflicción interior puede crecer en la medida que a los hombres les persigue un miedo que, de mostrarlo, el varón sería seguramente marginado.

Esta cita es iluminadora desde el momento en que reconocemos que el yo poético no se enuncia como un sujeto universal, o desde un género neutro, sino que se muestra como un sujeto masculino que expone sus dramas internos y sus temores en relación con las demandas del discurso hegemónico que rige su entorno. Por exponer estos sentimientos y alzar su voz, en otras palabras, rebelarse, el sujeto poético es marginado. En ese sentido, el segundo fragmento del poema nos indica que el caballo escapa de dicha “caza”, como huiría de una voz patriarcal que le impone una manera de ajustarse a la sociedad. Ello trae como respuesta la contraposición entre la imagen de la ciudad como espacio donde se superponen diversos discursos opresivos —lo cual acarrea desidentificación— frente a la visión del campo como espacio de liberación. El espacio público, para el hombre, es sumamente importante, puesto que, como indica la cita anterior, el discurso patriarcal coloca a los hombres en el espacio público, y es ahí en donde deben performar su masculinidad ejerciendo violencia sobre los otros.

Esto nos lleva a un segundo nivel en el poema: el reconocimiento del cuerpo masculino no como una cosa, sino también como una construcción social. Al huir de la caza-regulación, el yo poético examina y reconoce su propio cuerpo frente al discurso patriarcal que regula su comportamiento. La sexualidad, en relación con el cuerpo masculino, también es un discurso construido. Vale traer a colación la noción de discursos en palabras de Stuart Hall (2006), quien desarrollando los estudios de Michel Foucault, observa que *discurso* puede ser un concepto sociolingüístico, en la medida en que este produce conocimiento y significado concretos, capaces de regular los temas tales como sexualidad, locura o castigo (Hall 2006:72-73). En ese sentido, nos acogemos al marco teórico del autor, quien afirma lo siguiente:

El discurso, arguye Foucault..., define y produce objetos de conocimiento. Gobierna la manera sobre el que un tema puede ser significativamente hablado y pensado. Además, influencia en cómo las ideas se ponen en práctica y son usadas para regular la conducta de otros... Este regula hacia afuera, limita y restringe otras formas de hablar, y de conducirnos en relación al tema.... (la traducción es nuestra, 72)⁵⁹.

Una prueba del discurso hegemónico, como dispositivo ideológico que gobierna formas de ser y pensar, se puede observar en este poema, ya que aquí se elabora un contra-discurso que consiste en dotar de razón, voz y sentimientos a un caballo, con lo cual integra cuerpo animal, emoción y razón. Con esta estrategia se procura contrarrestar el discurso judeocristiano según el cual el cuerpo y la mente se encuentran escindidos. De ahí que nuestra interpretación de “Balada para un caballo” consista en sostener que el poema se orienta hacia una visión más integradora del cuerpo y la mente como un todo, incapaz de entenderse el uno sin el otro. Así, pues, el hilo del poema empieza con la imagen de un potro salvaje que descubre su cuerpo ligado a la idea de libertad:

[...]
 Relincho. Y mi cuerpo va tomando una hermosísima elasticidad
 Me crecen pelos en el pecho y es un pasto rumoroso
 el que se ondea y es una música y es un torbellino

⁵⁹ “Discourse, Foucault argues..., defines and produces the objects of our knowledge. It governs the way a topic can be meaningfully talked about and reasoned about. It also influences how ideas are put into practice and used to regulate the conduct of others...it ‘rules out’, limits and restricts other ways of talking, of conducting ourselves in relation to the topic or constructing knowledge about it” (72).

de presiones que avanzan y retroceden en mi vuelo. Atrás
 van quedando millares de kilómetros y sigo libre. Libre
 en estos bosques dormidos que despierto con el sonido
 de mis cascos

[...]

Como planteamos anteriormente, los bosques constituyen los espacios en donde el joven se convierte en hombre (el potrillo en caballo). Un espacio de transición en que se abandona un estado y se comienza otro, a través de una serie de “ritos de paso” para cada ciclo de la vida. Según la clasificación de Arnold Van Gennep (1975) son tres los momentos en que suceden los ritos de paso para un joven: la separación, la liminalidad y su agregación a una nueva comunidad. En la cita anterior observamos que el yo poético se separa del grupo social que regula su libertad al emprender la huida (periodo de separación). Luego, sobreviene el periodo liminal, que es una fase intermedia, de transición, en que el sujeto debe adquirir nuevos conocimientos. Esto ocurre cuando el caballo abandona la ciudad y se interna en los bosques. Este estado liminal no es fácil, pues implica la ruptura con jerarquías, discursos hegemónicos y un nuevo conocimiento sobre su identidad y su entorno. Al respecto, el poema ilustra esta fase de la siguiente manera:

[...]

Descanso a mis anchas, bebo el agua de los ríos, muerdo hierba
 tallo, rumio. Mis mandíbulas se ejercitan. Muevo mi larga cola
 espantando a los mosquitos. Los guardacaballos vigilan
 desde la copa de los árboles. Caen las hojas secas.
 Los días se suceden y suelo dar suaves galopes hacia la vida.

[...]

Muchas veces me siento solo y llego hasta los helechos
 de los ríos para pensar muy dulce en ti muy triste en ti
 y voy galopando bordeando el río añorando alguna yegua
 que llegó a correr en pareja conmigo.

En este periodo se pone a prueba su supervivencia. Añorar lo que se dejó es una característica de estos ritos de paso, puesto que ahora el sujeto debe dejar atrás todo lo anterior. Cuando finalmente, el sujeto poético supera la fase liminal, da paso al estado de agregación a una nueva comunidad. Una manifestación escatológica de este ritual de paso es, por ejemplo, el regar orines sobre la tierra, gesto propio de los animales que marcan un nuevo territorio: “Piso la mala hierba y riego mis orines/ calientes, hirviendo en una como especie de arenilla” (31). El poema narra detenidamente todo este proceso sin abandonar su

lirismo. Se trata de contraponer al discurso de las leyes, un discurso visceral que parte del cuerpo y la mente como un todo unificado. Para el yo poético esta unión significa libertad.

[...]
 Cae la noche en estos bosques, pareciera que la tierra
 Se difunde con la noche se propaga se manifiesta.
 Y toda la noche he ido creciendo. Y crecía y crecía
 Aún más aún más ¿hasta dónde crecerás?
 ¿No tienes miedo? No, contesté. Soy libre
 [...]

Este discurso de liberación se sostiene sobre la base de una idea general expuesta en el manifiesto Hora Zero: se debe dar paso a una época de vanguardia que se oponga al discurso dominante. Un discurso que, en el contexto de las vanguardias estéticas, se refiere al discurso literario oficial, pero también al discurso de la burguesía. El sueño horazeriano consiste en aspirar a una nueva sociedad en donde nuevas formas estéticas puedan tener cabida. Por eso, tal vez, el poema repite la siguiente frase: “El día, el nuevo día como algo fresco se anuncia solo”. Además, pone de manifiesto que la libertad creativa está ligada a la libertad con que debe contar el poeta para oponerse a las ideas opresivas del sistema: “cada poeta es un poderoso enemigo de cualquier sistema opresor inhumano...como hombres, poetas lúcidos, como creadores, nuestra actitud es contra toda la realidad represiva y contra cualquier intento o cosa que, si se hace intocable, redunde en contra de la libertad” (Pimentel cit. en Mora 2009: 440).

Otro discurso dominante que regula el cuerpo es la alienación del cuerpo masculino entendido como un cuerpo “productivo”, de trabajo, en contraposición con el cuerpo “reproductivo” de la mujer:

[...]
 Por esta época del año suelen cruzar manadas
 de caballos ahuyentados y en busca de nuevos campos.
 recuerdo que logré darles alcance y me contaron
 que lograron salvarse de una cacería emprendida
 contra ellos para mandarlos a vivir a un potrero
 y que luego de ser sometidos al cubo de agua
 y a la alfalfa son obligados en los hipódromos
 a recorrer distancias de 1.000, 2500, 5000 mts.
 y no eres libre de correr sino que te dopan te colocan
 descargas eléctricas, te manosean, te latigan

con una fusta despellejándote. Y así durante
un buen tiempo mientras ves acumuladas alforjas
de oro y plata.

[...]

La ciudad esclavista es el lugar en donde la fuerza del hombre es usada como instrumento de enriquecimiento. Por ello, la voz poética afirma: “Yo sabía lo que le sucede a un caballo en la ciudad/ por ello me mantengo alejado de ella” (33). Ahí, en esa sociedad alienante, incluso la intimidad se pierde, se pierden los lazos íntimos: “Hasta que llegue el momento de ser/ sometido a la reproducción arrinconándote a una yegua/ a la vista y paciencia de todos, sin intimidad...” para que “...cuando manques te dispararán un balazo en la sien...” (33). El discurso hegemónico instruye al hombre/caballo a ser elemento “productor”, es decir, puro cuerpo, evadiendo su capacidad de pensar y sentir sobre su propia identidad en relación con los otros. Por todo ello, el poema expone cómo este discurso patriarcal ha cosificado el cuerpo de la mujer a un cuerpo reproductor y el cuerpo del hombre a pura fuerza de producción. No se trata pues de una identidad excluyente, aislada, sino de una identidad masculina que se construye a partir del reconocimiento de las otras identidades, entre ellas la femenina. Con ello se abandonan viejos esquema polarizados (los binomio hombre-mujer y hombre razón- mujer sentimiento) y se da paso a la posibilidad de conseguir una sociedad más justa.

Para resumir, el poema retrata una sociedad individualista, en que el sujeto masculino se siente acorralado por los discursos hegemónicos que rigen sobre su cuerpo. En ella se posiciona como un caballo, metáfora del poeta vanguardista que se rebela a los discursos dominantes. Sin embargo, el poema también construye una poética del cuerpo y la masculinidad a partir de la inserción de un discurso dialéctico, puesto que lo animal frente a lo civilizado invierten sus valores característicos: el caballo se encuentra más cercano a ser un sujeto pensante que el hombre de la ciudad deshumanizado. Como bien sintetiza López Degregori (2006), este poema representa “la libertad individual, el vitalismo y los amplios espacios naturales resistiendo a la despersonalización, el anonimato, la injusticia, la soledad, que son los signos de la organización social y la ciudad” (126). Asimismo, recalcamos cómo este poema, uno de los más logrado de *Ave Soul*, ejemplifica el ímpetu del movimiento de vanguardia del 70, y expone la necesidad de

romper con discursos distorsionados sobre el rol masculino en la empresa patriarcal. Veamos el final del poema extenso en los siguientes versos:

[...]
 Mojaré la tierra con mis orines calientes hirviendo con estas ganas
 inmensas de vivir y me uniré a las manadas para galopar
 hacia la vida, para mantenernos unidos y vencer,
 para no estar solos, para volvernos verdes -azules-amarillos
 anaranjados-rojos y trotar hacia el nuevo aire fresco
 y el campo sin límites
 [...]

Ese galopar representa el trote constante y firme del acto creador. El trote es dinámico, obedece a las leyes del movimiento, lo contrario a la monotonía y al conformismo. Trotar, al menos, no es inmovilidad: “Podremos decir que en una sociedad como esta, en que todo está por hacerse, recién va a parirse al intelectual que será el hombre nuevo” (Pimentel citado en Mora, 2009: 441). De ahí que la búsqueda de un nuevo intelectual supone, como se vio en el manifiesto Hora Zero, la intención de destruir los valores y presupuestos ideológicos de la sociedad tradicional para construir discursos orientados a fomentar una nueva sensibilidad con mayor conciencia sobre el individuo y sus identidades individual y social. Finalmente, Jorge Pimentel decía que “ser poeta” era su respuesta al medio que le había tocado vivir. Recordemos los versos finales: “Pero si yo me rebelo y persisto y amo terriblemente mis posibilidades/ de realizarme en un medio donde la civilización se mata/ y permanecen odios, prefiero ser caballo” (34). Por todo lo dicho, nos parece, pues, que este poema llega a ser un ejemplo cercano al “poema integral”.

3.3. Análisis de “El lamento del sargento de Aguas Verdes”: representación de la voz marginal masculina⁶⁰

“El lamento del sargento de Aguas Verdes” es el segundo poema representativo de *Ave Soul*. Se trata de un texto que transgrede los límites de la lírica convencional al saltar

⁶⁰ Para este subcapítulo, empleamos las citas de la segunda edición aumentada de *Ave Soul*, *Op. cit.*, pp.75-80.

de la forma del verso libre a la narrativa documental. Su riqueza radica en la narración coloquial, en primera persona, que da vida a un personaje marginal llamado Pedro Sifuentes Calderón, alias sargento de Aguas Verdes. Del otro lado, se sitúa un interlocutor anónimo, aquel a quien se dirige Pedro Sifuentes, y con el cual los lectores nos podemos sentir identificados.

El hecho de que Pimentel decida darle voz a un personaje marginal, en este poema, nos recuerda la puesta en *praxis* de uno de los presupuestos del *ars poetica* del autor, según el cual se concibe al poema integral como una herramienta transformadora partiendo de la mimesis del lenguaje coloquial de la urbe. Esto es posible gracias a la forma híbrida del poema (verso libre y narración documental), la cual hace posible generar un diálogo implícito entre el sargento y el interlocutor, sin perder el lirismo. El formato híbrido, como bien señala Alejandro Sustí (2010), “surge como resultado de necesidades expresivas que conllevan a la búsqueda de una forma que se amolde a la expresión de las transformaciones culturales, sociales y política de la modernidad” (11).

Para Pimentel y el movimiento Hora Zero también fue fundamental sentar las bases de la creación poética a partir de una máxima vinculación y correspondencia entre la realidad circundante y la obra artística. Por ese motivo, este poema crea un ritmo propio adecuado al espacio de la urbe, apropiándose de discursos como el testimonio, y limitando las referencias al espacio y el tiempo brevemente, de modo que el lector queda imbuido de la historia de este personaje. Todo esto en un poema desarrollado en el espacio de seis páginas.

Adentrándonos en la temática del poema, encontramos que despliega el drama de un personaje que ha quedado apartado de la dinámica social, es decir, un personaje marginal. El sujeto marginal se define por la “ausencia de un rol económico articulado con el sistema de producción industrial” (Valle 2011: 2). Pero también como el sujeto que además de no aportar su fuerza de trabajo, ha quedado negado de toda posibilidad de participación en la vida social y de realización de una identidad.

Nací para el lado que da a la calle Plateros
entre la niebla diluyéndose en gritos y el meridiano

de las noches blancas donde mi único sueño era
 llegar tan lejos hasta convertirme en el rey de estas calles.

[...]

Ya cansado de una vida sin posibilidades
 a los 18 años parecía un hombre ya acabado
 y la prueba de ello es que vagamente recuerdo
 los rostros de mis seres queridos mis compañeros
 de infancia los lugares recónditos donde mi alma
 vagaba solitaria y tantas y tantas cosas sabe usted.

[...]

Fui mozo de restaurante en La Victoria
 cargador de bultos en la parada
 reencauchador de llantas en un grifo perdido
 por veinte soles me dejaba agarrar la pinga
 comí arroz con huevo sobre periódico
 que luego lo utilizaba para limpiarme el culo
 para qué más puede servir un periódico hoy en día.

[...]

El lamento del yo poético como sujeto marginal representa el lamento de toda una clase subalterna. Como explica Ranajit Guha (1988), a partir de un estudio sobre las sociedades postcoloniales en situación de desigualdad –como la India–, se entiende por subalterno a todo un grupo social en situación de inferioridad ante una élite: “The social groups and elements included in this category [subaltern] represent *the demographic difference between the total Indian population and all those whom we have described as the elite*” (el énfasis no es nuestro, 44). Por lo tanto, cuando nos referimos a un sujeto marginal no hablamos de uno, sino de un colectivo que padece en conjunto la exclusión del sistema. Tomar el caso de la India como sociedad dividida entre élite y clases subalternas es útil en la medida en que observemos que el contexto al que se circunscribe este poema también es el de un sistema socialmente escindido. De ahí que en este poema se expongan dos fuerzas: un “yo” diametralmente opuesto a un “otros”. Veamos cómo la voz enunciativa nos permite sentir, como lectores-interlocutores, este contraste entre un “yo” que se lamenta y un “otro” privilegiado.

[...]

Como le digo muchos fueron los motivos de mi perdición
 y aunque no culpo ni señalo con el dedo
 ¡Qué levante la mano quién no sumó su grano de arena a mi ruina!
 (todos me han cagado, carajo, perdón)
 La gente me fue olvidando

los amigos si te ven no te conocen
 y sin mujer
 y sin hijo
 y sin chamba
 Mi vida es el triste y célebre triángulo
 Cuando la vida de otros es redonda
 Con una abertura y muchas perspectivas
 [...]

La frustración del lamento individual se abre hacia el colectivo, pues lo que le sucede al personaje es un “célebre triángulo”, es decir, una dinámica hartamente conocida en la que muchos subalternos —en este caso hombres subalternos— acaban resignados.

Lo interesante, además, consiste en que este personaje, tras arriesgar su vida por la patria, obtiene el rango de sargento otorgado por una institución militar. Un rango consuelo que de nada le sirve, pues no lo ayuda a ascender socialmente ni a conseguir salir de su situación marginal. Se une a un cuerpo militar para combatir en la guerra contra Ecuador en representación de una nación que no lo reconoce a él. Como resultado, el sujeto ya no puede reinsertarse en la sociedad y queda atrapado en la imposibilidad del sueño de pertenencia a cierta dinámica social distinta de la vida del marginal. Es en este punto de la narración donde el personaje reconoce que haber intentado pertenecer de algún modo al sistema fue contraproducente a su plan, puesto que trajo como consecuencia su expulsión definitiva de cualquier intento de hacerse una identidad social:

En el 41 hubo el conflicto con Ecuador
 Tumbes Jaén y Maynas sabe usted.
 Yo estuve allí en las tropas del Mariscal Eloy Ureta
 y me arrojé en paracaídas
 en Aguas Verdes agarré un fusil por primera vez
 pero más que matar cantábamos y escribíamos cartas
 y componíamos vales dentro de una trinchera
 que nos salvaguardaba de una bala perdida
 de una granada de una metralla que retumbaba
 a diestra y siniestra. Allí hasta el más valiente se despintaba.
 [...]

Una vez terminado el conflicto me licenciaron con el grado
 De sargento

Ahí mismito empezó mi calvario mi verdadera vía crucis.

[...]

Efectivamente, el vía crucis —continúa el poema— consiste en la imposibilidad de encontrar el amor, la familia, los amigos. “Todo era ya inútil/ todo era ya demasiado tarde/ cuando decidí encontrar a mi Amanda.../Bajo la sombra de un árbol grabé a los cuarentiocho años/ un corazón con nuestros nombres/ cada día que amanecí tirado en una callejuela/ de mala muerte, cómo te necesité Amanda” (77). Con estos versos confirmamos la idea de que el poema se plantea como un intento por abrirse a otras voces subalternas a partir de un manejo cuidadoso del verso libre, formato lírico que mejor se ajusta a la necesidad del discurso que representa al sujeto marginal, puesto que le permite desplazarse hacia los géneros de la narrativa y el testimonio.

Conforme avanzamos la lectura del poema, notamos que se dramatiza cada vez más la división entre dos mundos opuestos (la élite y aquel otro mundo marginal en que el subalterno ha quedado privado de cualquier oportunidad de ascenso social).

Veinticinco años que busco trabajo, jefe
 sabe, intenté en lo de los licenciados del ejército
 para trabajar en los bazares que ellos tienen
 y me ofrecí de empleado, en realidad me vengo
 ofreciendo desde hace mucho tiempo, pero visto
 mi historial, afuera de nuevo, sobre la vía al trago
 a recitar poemitas de enamorado colegial, a ser
 el payaso de las mesas a hacer reír a los parroquianos
 con mis poemitas de colegial enamorado, con mis historias
 del conflicto con Ecuador, con Aguas Verdes y mohosas
 para llorar por mi pasaje en ómnibus a las 3 de la mañana
 [...]

Es importante que el poema reconstruya el testimonio de un sargento, pues nos revela ciertas las contradicciones dentro del sistema social: el choque entre el discurso castrense, con sus exigencias sobre la formación de la masculinidad, y el elitista, que “promete” al sujeto subalterno un ascenso social por medio del enrolamiento a las fuerzas armadas, pero al final solo termina por ofrecer o la muerte en el frente de batalla o vivir como ciudadano de segunda categoría.

El tema del soldado anónimo en la sociedad moderna es un tópico recurrente en la escritura sobre el subalterno. Por ejemplo, haciendo un paralelismo con el poeta norteamericano fundador del movimiento beatnik de los cincuenta, Allen Ginsberg,

encontramos el poema “Lamentación del sin techo”⁶¹. A diferencia del poema de Pimentel, este consta de una extensión menor; por esa razón, lo reproducimos completo a fin de que observemos las coincidencias.

Perdona, amigo, no quise molestarte
 pero volví de Vietnam
 donde maté a un montón de caballeros vietnamitas
 algunas damas también
 y no pude soportar el dolor
 y de miedo cogí un hábito
 y pasé por la reha y estoy limpio
 pero no tengo lugar donde dormir
 y no sé qué hacer
 conmigo ahora mismo.

Lo siento, amigo, no quise molestarte
 pero hace frío en la calle
 y mi corazón está enfermo solo
 y estoy limpio, pero mi vida es un desastre
 Tercera Avenida
 y calle E. Houston
 en el paso peatonal bajo el semáforo en rojo
 limpio tu parabrisas con un trapo sucio.

El poema de Ginsberg y Pimentel comparten el paradigma de la voz poética que representa al sujeto marginal de la clase subalterna: un soldado (ya sea sargento o cabo) que retorna a la sociedad sin posibilidades de reinsertarse en ella. Se observa el pasado militar como un falso pasado glorioso carente de sentido para el hombre, quien ahora es percibido como un sujeto marginal. Otra característica que comparten ambos poemas es la oralidad del texto, escrito para ser dicho en voz alta en vez de ser leído, como bien señala Fauchereau (1970: 228). El verso “Lo siento, amigo, no quise molestarte/ pero hace frío en la calle/ y mi corazón está enfermo solo”, del soldado vietnamita, puede compararse con el verso de “No pararía de contarle amigo sobre mi vida.../francamente no sé cómo estoy todavía aquí conversando con usted” (75-76) de “El lamento del sargento...”. Ambos, pues, representan a un colectivo desplazado.

⁶¹ Cfr. Ginsberg, Allen. “Lamentación del sin techo”. Consulta: 06 de abril de 2014.
 <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ing/ginsberg/lamentacion_del_sin_techo.htm>

A modo de conclusión, hemos observado que Pimentel, siguiendo la postura horazariana, consiguió escribir bajo los presupuestos de la estética del poema integral. Por ejemplo, en “Balada para un caballo” hemos visto que el yo poético evoluciona a partir de las experiencias vitales que van forjando su identidad; en “El lamento del sargento de Aguas Verdes” hemos notado que Pimentel logra mimetizar el lenguaje de la urbe y el mundo marginal. Finalmente, observamos que tanto Hora Zero como la generación *beatnik* coinciden en su preocupación por insertar las voces subalternas en la poesía de las últimas cinco décadas del siglo XX.



CONCLUSIONES

En la presente tesis hemos creado un diálogo intergeneracional e intergenérico a partir de dos autores poco estudiados. Primero, concluimos que Magda Portal y Jorge Pimentel coinciden dentro de la categoría “estéticas de la revolución”, puesto que ambos, en épocas distintas, asumen la poesía como un arte vanguardista desde una actitud revolucionaria —en términos artísticos, éticos y políticos— en relación con sus generaciones precedentes (el modernismo, en el caso de Portal y las generaciones del 40 al 60, en el de Pimentel).

Cada quien manifestó su postura vanguardista de distintos modos: Magda Portal lo hizo desde la publicación de las revistas *Flechas* y *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*; y Pimentel, a través de recitales y publicaciones periódicas del movimiento Hora Zero. Además, se encargaron de difundir sus ideas sobre la poesía, el arte y la escritura a través de manifiestos, los cuales demostraron las siguientes coincidencias: ambos proclaman la ruptura con las tradiciones del pasado; además, buscan crear una nueva conciencia y actitud en el lector. El pensamiento político de izquierda, la construcción de una nueva subjetividad; y, finalmente, un interés en reproducir las voces marginales son preocupaciones que ambos abordan en sus poemas. Por un lado, Portal recoge la voz de la mujer en conflicto con su tradición o la del obrero explotado en las fábricas. Por el otro, Pimentel plasma en sus poemas un conjunto de sonidos polifónicos que provienen de la calle, privilegiando el lenguaje coloquial y el argot popular antes que el lenguaje culto de la academia.

Del análisis dedicado a Magda Portal concluimos, en primer lugar, que la autora destaca la imagen de la “Nueva Mujer” en la agenda política y en los debates sobre el “Arte Nuevo”. Su insistencia en que las mujeres podían educarse mejor, escribir poesía,

ensayos, narrativa y manifiestos artísticos, interviniendo públicamente, sí representó, en el contexto de los años 20, una actitud diferente y valiente. Observamos, por ejemplo, que incluye la producción poética de Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral en diversas reseñas literarias. Si bien estas autoras no eran vanguardistas, sí representaban, para Portal, un primer esfuerzo por abrir un espacio para las escritoras en donde su género no quedara neutralizado. Asimismo, las influencias intelectuales que la llevaron a crear una línea de escritura propia fueron alentadas por el pensamiento de izquierda de José Carlos Mariátegui, en *Amauta*.

En segundo lugar, observamos que el periodo postmodernista de la autora corresponde a una etapa en transición en la que se cuestiona el lugar que la tradición literaria y la sociedad patriarcal han asignado a la mujer: el silencio, el sentimentalismo y la fertilidad como signos inherentes al género. Todo ello se logra plasmar eficazmente desde estrategias propias de la escritura femenina como el *topos* del silencio por *taceo*. En la segunda etapa, propiamente vanguardista, la obra *Una esperanza i el mar* representa el periodo de emancipación, pues expresa abiertamente la inconformidad de la mujer en la ciudad moderna. La relación con el espacio ciudadano resulta ambivalente, pues por un lado el yo poético se maravilla ante los artilugios novedosos, como el cine y el transbordador, pero, a la vez, critica la carencia de solidaridad humana reflejada en la explotación del proletariado. A través del análisis de los poemas más representativos queda sentado cómo los símbolos recobran nuevos sentidos; por ejemplo, el mar adopta el símbolo de la libertad en oposición a la tierra, que representa más bien la superficie cercada por los muros opresivos de la ciudad. A esto se suma el juego tipográfico que busca dotar de sonoridad y nuevas imágenes a los poemas, y la omisión de las reglas convencionales de la rima, la métrica y el verso libre.

En cuanto a Pimentel, comprobamos a través del análisis del manifiesto “Poema integral” que el poeta propone partir de la reflexión sobre su clase y sus condiciones de producción. La idea central consiste en sostener que el poeta construye un poema a partir de experiencias subjetivas con el fin de proyectarlo como una muestra de la experiencia colectiva. La toma de conciencia de la propia subjetividad en relación con el colectivo es el punto de partida de la creación horazeriana. Complementariamente, la búsqueda de un

nuevo lenguaje, partiendo de lo popular, refuerza la postura neovanguardista: se buscan experiencias que puedan alimentar un nuevo lenguaje. Esto se canalizó a través del poema integral, el cual, en suma, busca crearse a partir de imágenes dialécticas que abran el poema hacia un nuevo lenguaje y nuevos significados para el lector.

Complementamos el análisis de los manifiestos con una interpretación del poema “Balada para un caballo”, el cual revela el encuentro de un lenguaje y ritmos propios a partir de una experiencia subjetiva: la formación de la identidad masculina en la metáfora de la transfiguración del potro en caballo. El poema critica los mandatos que determinan la construcción de la masculinidad. Se exhibe el sentir solitario de un sujeto que no encuentra su identidad dentro del orden establecido ni la solidaridad entre los humanos. Asimismo, el caballo metaforiza al escritor que se rebela contra las constricciones que le impone una sociedad autoritaria. En este punto, identificamos la semejanza con Magda Portal, pues ambos manifiestan su rechazo a la ciudad. Notamos, por ejemplo, que el campo es para Pimentel lo que el mar es para Portal, a saber, un espacio para experimentar la libertad de otros caminos menos opresivos que los muros de la ciudad. De ese modo, en “Balada...”, el bosque se convierte en el espacio en donde el joven potro puede realizar mejor sus posibilidades y consigue vivir en solidaridad. Por su parte, en el análisis de “El lamento del sargento de Aguas Verdes” concluimos que el poema representa el malestar de una clase subalterna, a saber, un colectivo excluido por un sistema desigual que se encuentra en condición de inferioridad frente a la élite. La soledad del sargento y la consecuente imposibilidad de establecer vínculos sociales (conseguir un trabajo o sostener una relación amorosa) es un tema recurrente que ilustra la situación de un sujeto marginal.

Por último, resaltamos que la obra poética de Jorge Pimentel es bastante extensa, considerando que todos sus libros son distintos entre sí. Eso nos lleva a considerar que queda pendiente, para futuras investigaciones, contrastar la lógica del poema integral en libros relevantes que no han sido abordados en el espacio de esta tesis como *Primera muchacha* o *Tromba de Agosto*. En cuanto a Magda Portal, confiamos en que este estudio pueda impulsar la investigación de libros posteriores como *Costa Sur* y *Constancia del Ser*, los cuales han sido excluidos de esta investigación por la restricción del espacio y los objetivos de este estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, José María

1984 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte.

Andradi, Esther y Ana María Portugal, ed.

1979 *Ser mujer en el Perú*. Lima: Tokapu editores.

Ayala, José

1998 *Carlos Oquendo de Amat : cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima: Editorial Horizonte.

Bajtín, Mijaíl

1982 *Estética de la creación verbal*. España: Siglo XXI editores.

Bellver, Catherine

1983 “La ciudad en la poesía española surrealista”. En *Hispania*, Vol. 66, N°4 (Diciembre).542-551.

Benedict, Anderson

1993 *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultural Económica.

Benjamin, Walter

2005 “Extractos de N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]”. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. 459-490.

2007a “El autor como productor.” *Obras*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores. 310.

2007b “Sobre el concepto de historia”. *Obras*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores

Castañeda, Esther

- 1989 *El vanguardismo literaria en el Perú: estudio y selección de la revista Flechas*. Lima: Amaru.
- Chirinos, Eduardo
- 1998 “La nieve manchada que solloza: silencio, mutilación y represión”. En *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. Lima: Fondo de Cultural Económica. 181-228.
- Chueca, Luis, ed.
- 2009 *Poesía vanguardista peruana. Tomo I*. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cotler, Julio
- 1992 [1978] *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Fauchereau, Serge
- 1970 “La rebelión beatnik”. En *Lecturas de la poesía americana*. Barcelona: Seix Barral. 220-247.
- Forgues, Roland, ed.
- 1987 “Nací para luchar”. En *Las poetas se desnudan. Palabra viva*. Tomo IV. 53-62.
- 1999 *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina/ Femme, création et problèmes d'identité en Amérique Latine*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Gennep, Arnold van
- 1975 *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Garayar, Carlos.
- 1999 “Temas y tendencias de la narrativa peruana última escrita por mujeres” en Forgues, ed. 1999: 143.
- González Vigil, Ricardo
- 2004 “Prólogo”. En *Poesía peruana vanguardista*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana. 9-18.
- Gonzales, Myriam

2007 *Poética e ideología en la poesía de Magda Portal: otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ginsberg, Allen

s/a “Lamentación del sin techo”. Consulta: 06 de abril de 2014
 <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ing/ginsberg/lamentacion_del_sin_techo.htm>

Guha, Ranajit

1988 “On Some Aspects of the Historiography of Colonial India”. En *Selected Subaltern Studies*. Eds. Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak. New York: Oxford University Press. 37- 44. Consulta: 06 de abril de 2014
 <<http://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Guha%20Some%20Aspects.pdf>>

Gründfel, Mihai

2000 “Voces femeninas de la vanguardia: el compromiso de Magda Portal”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVI, N°51. Lima-Hanover. 67-82.

Hidalgo, Alberto, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, eds.

2007[1926] *Índice de la nueva poesía americana*. Lima: Sur Librería Anticuaria.

Hall, Stuart

2006 “Foucault: Power, Knowledge and Discourse”. En *Discourse Theory and Practice*. Eds, Margaret Wetherell, Stephanie Taylor and Simeon J. Yates. Londres: The Open University y Sage publications. 72-81.

Kristeva, Julia

1987 “Stabat Mater” En *Historias de Amor*. México, D.F.: Siglo XXI Editores. 209-231.

Kishimoto, Jorge

1999 “Narrativa peruana de vanguardia”. En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Ed., Hubert Pöppel. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 183-190.

Klarén, Peter

2008 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lauer, Mirko

2001 *La polémica del vanguardismo (1916-1928)*. Lima: UNMSM Fondo Editorial.

López Degregori, Carlos

2006 “Jorge Pimentel: La ciudad de los relámpagos inacabables”. En *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana, 1950-2000*. Eds. Luis Fernando Chueca Field, José Güich Rodríguez, Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima. 119-131.

López Lenci, Yazmín

1991 *La poesía de Magda Portal: tránsito del Postmodernismo a la Vanguardia*. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

2005 “Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana* 62: 143-161.

Ludmer, Josefina

1984 “Las tretas del débil”. En *La sartén por el mango*. Eds., Patricia Elena González y Eliana Ortega. San Juan: Ediciones El Huracán. Consulta: 15 de marzo de 2014. <
<http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>>

Mariátegui, José Carlos

1926 “Arte, revolución y decadencia”. En Schwartz, ed. 2002.

1926 “Presentación de Amauta”. En *Revista Amauta* N°1, Lima, setiembre de 1926.1.

1995[1928] “Magda Portal”. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editorial Amauta. 233-237.

Mendiola, Víctor Manuel, ed.

2005 *La mitad del cuerpo sonrío. Antología de la poesía peruana contemporánea*. Pról. y selec. De Víctor Mendiola. México: Fondo de Cultura Económica.

Monguió, Luis

1954 *La poesía postmodernista peruana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Mora, Tulio

2009 *Hora Zero: los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana .

Muschiatti , Delfina

1999 “Prólogo”. En *Alfonsina Storni. Tomo I. Poesía, Ensayos, Periodismo y Teatro*. Buenos Aires: Losada.

Navas Ocaña, Isabel

2010 "Las escritoras del 27 y los cometas." *Romance Notes* 50.2 (2010): 241-249. Consulta: 24 abril de 2014.
 <http://muse.jhu.edu/journals/romance_notes/summary/v050/50.2.ocana.html >

Oviedo, José Miguel, ed.

1973 *Estos 13*. pról. y selec. de José Miguel Oviedo. Lima: Mosca Azul Editores.

Pimentel, Jorge

1983 *Palomino. Poemas*. Lima: Carta Socialista Editores.

2008[1973] *Ave Soul*. 2º edición (aumentada). Lima: Ediciones Doble Príncipe.

2012[1992] *Tromba de Agosto*. Lima: Lustra editores.

Portal, Magda

1927 "Andamios de vida". En Lauer, ed. 2001: 64-67.

1927 "Réplica". En Lauer, ed. 2001: 80-81.

1927? "El arte nuevo". En Schwartz, ed. 2002: 505.

1929 "18 cantos emocionados de 'Vidrios de amor' por Magda Portal, 1924". En *Repertorio Americano* 19:24 (21 de dic. de 1929): 378-80.

1933 "Aspecto cultural de la mujer" En *El aprismo y la mujer*. Lima: Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa. Consulta: 15 de marzo de 2014
 <<http://es.scribd.com/doc/57561160/1933-Magda-Portal-El-Aprismo-y-La-Mujer> >

"Hacia la mujer nueva". En *El aprismo y la mujer*. Lima: Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa. Consulta: 15 de marzo de 2014 < <http://es.scribd.com/doc/57561160/1933-Magda-Portal-El-Aprismo-y-La-Mujer> >

1979 "Yo soy Magda Portal". En Andradi, ed. 1979: 209-231

1983 *Flora Tristán, precursora*. Lima: La Equidad.

1987 "Nací para luchar". En Forgues, ed. 1987: 53-62.

2010 *Obra poética completa*. Daniel Reedy, ed. Lima: FCE.

Ramírez Ruiz, Juan

1971 *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero.7-13, 15-20, 109-118.

Reedy Daniel

2000 *Magda Portal. La pasionaria peruana. Biografía intelectual.* Lima: Ediciones Flora Tristán.

2010 “Prólogo”, “Criterios de edición” y “cronología”. En Magda Portal. *Obra poética completa. Magda Portal.* Lima: Fondo de Cultural Económica. 7-22.

Reisz, Susana

1999 *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica.* Lérida: Asociación española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Edicions de la Universitat de Lleida.

2000 “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”. En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura.* 2 (enero): 1-8

Rodríguez, Milena

2007 *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni.* Granada: Editorial Universidad de Granada.

Seidler, Victor

2001 “Transformando la masculinidad”. Ensayo presentado en Fondo Documental “Hombres por la igualdad”. Jérez. Consulta: 03 de abril de 2014.
 <http://www.jerez.es/fileadmin/Documentos/hombresigualdad/fondo_documental/Identidad_masculina/69.pdf>

Storni, Alfonsina

1999 *Alfonsina Storni. Tomo I. Poesía, Ensayos, Periodismo y Teatro.* Buenos Aires: Losada.

Schwartz, Jorge

2002[1991] *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.* México, D.F.: Fondo de Cultural Económica.

Suárez, Modesta

1999 “Tradición y modernidad (la poesía peruana femenina del siglo XX)”. En Forgues, ed. 403- 414.

Susti, Alejandro

2010 “Introducción. El poema en prosa: Una escritura en libertad”. En *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo.* Eds., Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí. Lima: Fondo Editorial. 9-29.

Toro Montalvo, César

1991 *Poesía peruana del 70. Generación vanguardista*. Lima: Ediciones de la Tortuga
Ecuestre.17-19

Tristán, Flora

2003 *Peregrinaciones de una paria*. Lima: UNMSM. Fondo Editorial: Centro de la Mujer
Peruana Flora Tristán.

Vallejo, César

1926 “Poesía nueva”. En Lauer, ed. 2001: 183-184.

1927 “Contra el secreto profesional”. En Lauer, ed. 2001: 101-105.

Valle, María

2011 “¿Quién es el marginal? Un abordaje interdisciplinario”. Ponencia presentada en VII
Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Córdoba. Consulta: 06 de
abril de 2014.

<<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/7encuentro/article/view/456/499> >

Vargas Llosa, Mario

1996 *La Utopía Arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D .F.:
Fondo de Cultura Económica.

Vich, Cynthia

2000 *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: PUCP
Fondo Editorial.

Verani, Hugo

1990 [1986] *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros
escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vasconcelos, José

s.a. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur*.
París: Agencia Mundial de la Librería.

ANEXO 1

Año I

Lima, Diciembre 10 de 1924

Nos. 4, 5 y 6

FLECHAS

REVISTA QUINCENAL DE LETRAS

Organo de las modernas orientaciones literarias y de los
nuevos valores intelectuales del Perú.

Directores: FEDERICO BOLAÑOS—MAGDA PORTAL
Secretario: SERAFIN DEL MAR

Redacción y Administración: CAMANA, 869-LIMA

NUESTRO HOMENAJE

—0—

Habiendo coincidido la aparición del cuarto número de "Flechas" con la celebración de la magna epopeya de Ayacucho, y desando dentro de los límites de nuestras fuerzas, ya que no de nuestra voluntad, rendir tributo de admiración al Libertador, ofrecemos hoy al público un esquema del desarrollo literario de Venezuela, Colombia, Bolivia, Ecuador y el Perú, las cinco repúblicas fértilmente abonadas por el genio luminoso de Bolívar.

Creemos sinceramente que la tarea de divulgación intelectual, respecto a los valores de cada uno de los países nombrados es la mejor forma de beneficiar no solo a la cultura de América, sino también de vincular, en un gran ritmo de hermandad y solidaridad espiritual, las simpatías y los lazos históricos comunes.

Quieran los espíritus comprensivos apreciar la significación de nuestra modestísima labor.

Prólogo-Manifiesto en *Flechas**

Diremos las cosas sintéticamente.

Queremos renovación espiritual. Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fantoche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente literario y artístico. Más. Queremos derrumbar falsos valores, esos que sin la acción de la juventud revisora y audaz flotarían sobre los lomos de la muchedumbre, como cadáveres en el mar...

Eso. Y abrir camino a los nuevos, a los incomprensidos, a los grandes en embrión propuestos por la estulticia de la crítica –que crítica hay que llamar al silencio senil de los dómimes o la adulación y el elogio sistemático y rastacuero que aparece en la prensa, por la estulticia de la crítica decimos, y por la ceguera y sordera del gran monstruo que se llama “público”.

Luego, dar a conocer los nuevos valores que surgen en América. Es decir, queremos desde las páginas de esta Revista estrechar las manos de cuanto hermano espiritual enarbole su pendón de belleza dentro del inmenso y caldeado hogar hispanoamericano; y también constatar que la juventud del Perú está abierta a las ondas cordiales que nos llegan del Continente y que no quiere aislarse y apagarse –porque tiene sangre estallante y expansiva en las venas – a la manera de otras generaciones seniles y herméticas.

Bien.

Ahora, esta indicación.

“Flechas” no es una revista para muchedumbres. Va dirigida a la clase espiritual más selecta. Solo los espíritus lúcidos y puros pueden y dependen comprendernos.

Esto es todo. No queremos más.

Si la incomprensión o la envidia o la malevolencia criolla nos muerde, pediremos a gritos nuevos mordiscos.

¡Estamos acorazados!

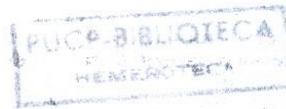
*Publicado originalmente en *Flechas* (Lima), año N° 1, N° 1, 23 de octubre de 1924, pp. 1-2. Extraído de Hugo Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1990 [1986].

ANEXO 2

trampolín

revista supra-cosmopolita

aparecerá mensualmente en lima



colaboradores:

magda portal

serafín delmar

alejandro peralta

gamaliel churata

julian petrovick

administrador

jacinto baquerizo

suramérica. - octubre 1926

Edición facsimilar - HUESO HÚMERO 7

ANEXO 3

hangar

ex-trampolín - arte supra - cosmopolita

aparece en lima mensualmente n. 2
2a. quincena de octubre

publican en este número

vicente huidobro
magda portal
alejandro gutiérrez
gamaliel churata
serafín delmar
oguendo de amat
amador huanka
j. moraga bustamante

toda correspondencia dirigir a
serafín delmar - lima - Perú.

s u r a m é r i c a - 1 9 2 6

Edición facsimilar - HUESO NÚMERO 7

ANEXO 4

r a s c a c i e l o s

ex-hangar - revista de arte internacional

aparece mensualmente
 en lima-noviembre-1926

n. 3

director: serafín delmar
 lima peru

CAP. 2 - 1926

b a n d e r a

la cobardía amordaza la libertad del pensamiento—pero hoy desamarramos nuestros cables avizores para tirarlos a las orillas espirituales de latino américa donde manos entusiastas nos tienden sus puentes de fraternidad y amor.

—NOSOTROS logramos el milagro de haber hecho vibrar la simpatía ideológica de los hombres nuevos de chile—después de una tradición de mutuos odios babeados de blasfemia contra los derechos sagrados de la humanidad—*nosotros no debemos nada al pasado*—

primer credo de fé para los hombres libres: derribar las fronteras—

recien suena simpáticamente en los tímpanos de bolivia, uruguay, argentina y chile el nombre del peru—de allí nos ha llegado la protesta desnuda por el atropello que cometiera el gobierno de hernando siles contra el compañero delmar—y nos vienen homenajes intelectuales de «nuevos rumbos» órgano de la gran asociación general de profesores de chile y «abanico»—revista de arte e ideología modernos—

en los nuevos caminos abiertos a los hombres para la fraternidad universal—entusiastas como una caja de pájaros extendemos las manos respondiendo en el mismo gesto amplio, aunando nuestras fuerzas espirituales para que no fracasen los primeros intentos—aquí que las bajas pasiones distancian todos los cerebros—firmamos estos cinco nombres claros—

serafín delmar. magda portal, gamaliel churata, alejandro peralta, julián petróvick—

Edición facsimilar - HUESO HÚMERO 7

ANEXO 5

TIMONEL

ex-rascacielos

dirige: magda portal

A R T E Y D O C T R I N A

No. 4

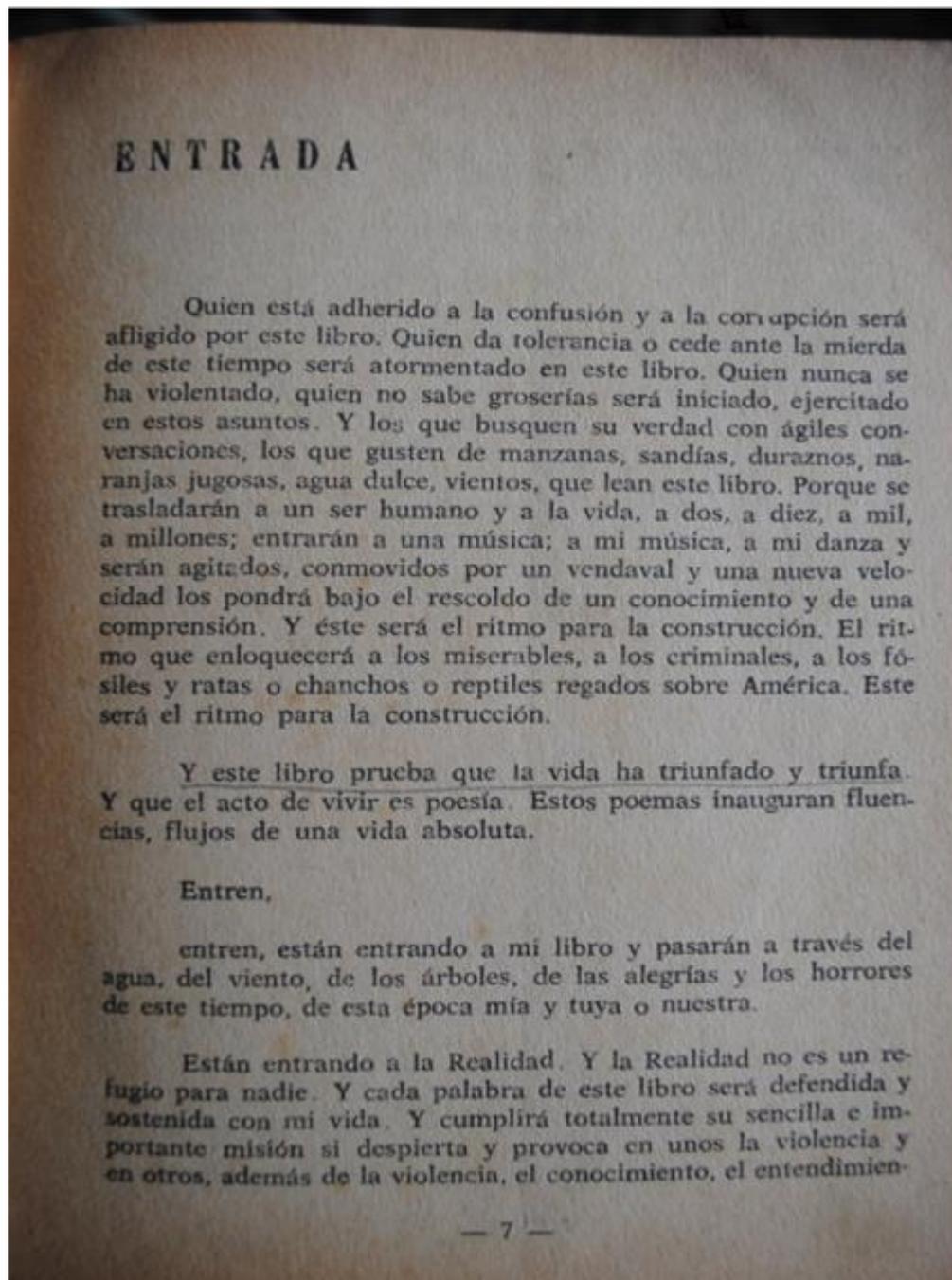
LIMA, MARZO Y 1927 PERU

despierta recién canto dormido de esperanza timonel
 rojo ancha ruta para tus pasos emigrantes donde que-
 man alegres como sonajas de salvaje los rayos del
 sol toda la tierra libre canta SOLO EL HOM-
 BRE ES TRISTE galeote, amarrado al dolor del
 pasado empuja tus cadenas no importa los desgarrones — no le digas a tu hijo que tú eres su padre — cielo de serpentinadas creo en la soledad para abarcar en la mirada la humanidad total que late como un gran corazón que se ahoga gritos suicidas manso animal esclavizado por el hombre

pero de las entrañas temblorosas de la tierra
 un día saldrá rojo timonel el GRITO LIBRE

Edición facsimilar — HUESO NÚMERO 7

ANEXO 6



Fuente: Ramírez Ruiz, Juan. *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero, 1971.

to aumentado; porque este libro escupe y estrangula todo lo que obstruye e impide la realización total del ser humano.

Pero los que no pueden sino celebrar a los muertos, hablar de los muertos, amar a los muertos, esos nunca comprenderán ni entenderán este flujo vital, esta manera de emerger a la vida libre y creadora, y de proclamarla indestructible aquí y en todos los ocho costados del planeta.

ENERO — 71

— 8 —

EL PUNTO SOBRE LA I

A nuestro pueblo las cosas que lo unifican son más numerosas que las cosas que lo separan. Y éste es el tiempo de darle prioridad a todo lo que nos une y a las cosas que compartimos.

Aquí el que tenga algo que decir que contribuya a la destrucción del enemigo, que lo ordene y lo diga; el que tenga que hacer algo que lo ordene y lo haga.

La idea más loca, la más insensata, que sea ordenada y formulada si contribuye a la destrucción del enemigo.

Saber lo que no se quiere y saber lo que se quiere, eso es lo que nos unifica.

Y nuestra función es aclarar, decir diez, cien, mil veces la verdad por encima de las deformaciones; volver y volver a aclarar, a decir la verdad hasta que se entienda que el enemigo lucha por una causa bastarda e históricamente desplazada. Nuestra función es decir la verdad a uno y a muchos. Porque sólo responderemos por lo que ocurre a partir de ahora. Las situaciones establecidas no nos pertenecen, las debilidades anteriores no son nuestras. No respondemos por ningún error que avasalle o aumente la duda, la desesperanza o el desconcierto.

Únicamente las concretizaciones auténticas y justas aniquilarán el arte apócrifo y la vida hueca en este país donde muchas cosas han envejecido y muchas cosas son bastardas, lo que hace que sea absolutamente necesario aniquilarlas.

Nuestra lucha es la lucha auténticamente revolucionaria

por el despegue de América Latina, por la adquisición de un inédito estilo de vida y por la adquisición de una personalidad cultural.

Y en este país entre otras cosas, también con palabras de ciertos escritores, se ha matado vidas y conciencias. Y criminales también son aquellos que han confundido a las gentes, criminales los que han convertido este lugar en zona de desastre. Trátemoslos como tales. Porque los artistas que mienten, los artistas que falsean un testimonio de este tiempo cometen un acto abyecto y los que han falseado y falsean ese testimonio son monstruos, criminales, sub-hombres, gusanos que deben ser ajusticiados sin contemplaciones. Por lo tanto, si se pide su desaparición o su silencio, eso sólo es parte de la justicia de un pueblo contra quien, en primera instancia, se ha cometido una vileza, un acto de traición. Y que no quede duda, el momento de la ejecución de ese veredicto habrá de llegar.

Porque el Imperialismo es un hecho concreto, un sistema sustentado por ideas y acciones, y quienes sustentan esas ideas y acciones son individuos a quienes es necesario señalar y nombrar abiertamente.

Nuestra función es destruir, y luego construir este instante lúcido en la misma dimensión de nuestras urgencias. Y no hay serenidad, no hay tregua en esta guerra. Porque ésta es la época de las respuestas. La época donde se dirán las cosas definitivas y se inaugurarán las nuevas relaciones, las nuevas conversaciones, los nuevos estilos de los nuevos hombres. Y nuestra **lucha** prueba hasta qué punto ha llegado la existencia, la vida a ser amada y a ser requerida de manera diferente para nosotros y para todos.

De otro lado los diálogos creadores requieren de motivos. Y es necesario que nosotros originemos los motivos de los diálogos.

Aparte de eso he aquí una cosa

Destruir, y dar es la única ley.

Destruir, y dar la primera alegría, la fortaleza total, el júbilo total sobre la tierra. Destruir, y dar la posibilidad de violentar al apacible y poner fuera del individuo la voluntad de confusión, fuera del individuo la distracción de calcular giros a la temperatura. Fuera del individuo, la cobardía, el individualismo. Y esa catástrofe que ha constituido la insensibilidad, la explotación, la miseria, la bellaquería.

Bellaquería que ha derivado a un aturdimiento masivo, hasta convertir en hábil zancadilla el justo impulso, hasta aumentar las caras largas y congregadas en las puertas, en los parques, en las avenidas, en los mercados, en los edificios. Es necesario destruir, y dar la posibilidad de nuevos caminos, vías que conduzcan a una época diferente donde se posibilite la realización de todas las potencialidades humanas.

¡¡Ceder pues chocheras, fósiles, momias; ceder a la violencia pura de las capacidades, ceder al ardor de una ola que destroza!!

Otra cosa

HORA ZERO es un mundo vital, mental, espiritual, es decir un mundo integral; plantea fundamentalmente una ruptura con la Historia y se proyecta imprimiendo nuevas formas de vida, nuevas formas de arte.

Y aquí tenemos dos leyes: **construir lo nuevo - destruir lo viejo.** Construir lo nuevo con lo mejor de cada uno de nosotros, porque eso, lo mejor de cada uno reunido, será nuestro aporte para el mundo de mañana.

Propiciamos un diálogo amplio para determinar la configuración del mundo que corresponde a los nuevos seres humanos.

Y no queremos nada con las confabulaciones, con las grandes y pequeñas moñas, con las complacencias amicales, con los elogios interesados; porque eso contribuye al enmascaramiento, al debilitamiento de la lucha franca y vigorosa.

Y aquí esto es definitivo: nosotros creemos que el arte, la poesía, abre ríos, levanta montañas, transforma a los individuos y es la potencia luminosa, el indestructible vigor, la vitalidad más alta.

En este país repleto de incrédulos y débiles, reafirmamos nuestra fe, nuestra creencia absoluta en la creación revolucionaria. **Somos y creemos.**

Y esto es definitivo:

El arte participa en el cambio, y su importancia es fundamental en la transformación de un estado de conciencia y situación de un país. Nosotros no elegimos esta coyuntura, ni esta lucha, sino que son las circunstancias quienes otorgan una responsabilidad y un deber revolucionario. Y es imperativo ser despiadado con todo lo anterior, esa nefasta herencia, ese montón de vestigios apestosos. Y esta lucha es nuestra. Esta lucha por un mundo vivo en un mundo muerto.

En estos momentos, ante estas circunstancias, nadie tiene derecho a vigilar la marcha del mundo desde una habitación o una plaza. Nadie tiene derecho a ser simplemente testigo o a encaramarse sobre un libro mientras los chorros de sangre cruzan por las avenidas, y la Historia dando alaridos pasa arrancando las puertas. Nadie tiene derecho a esconderse detrás de un poema, de un cuadro o de una partitura. Esta lucha es nuestra y seremos los protagonistas.

Entiendan, entiendan: Un núcleo humano tiene la decisión de dar una imagen del mundo vivo que nos corresponda como seres humanos de este tiempo. Y nadie lo va a detener.

Este es el día, éste el lugar nuestro:

Dejemos que los grandes y pequeños muertos se pudran apaciblemente.

Dejemos que los irresponsables, los cobardes y los ociosos se lamenten o regocijen en la vida que eligieron.

Nosotros hagamos el dominio de la salud.

Nosotros destruyamos

Y luego, construyamos con lo mejor de cada uno.

Y, seamos, hoy, al final de este siglo los hombres que habitarán la tierra y el mundo vivo del siglo Veintiuno.

ENERO 71

Juan Ramírez Ruiz

Segunda Parte. Pág. 110

— 13 —

PALABRAS URGENTES

En esta época 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 estos 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 descomunal, 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 malévola 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: Sológuen, 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: Corcuera, Orrillo, Lauer, Naranjo, Calvo, Ortega, Martos, P. Guevara, Valcárcel, Rose, Scorza, Bendezú, Romualdo, etc., etc. Y aún hay otros, como Manuel Velásquez, 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 fue practicada hasta la fatiga por una ruma 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 estos a su vez por Vallejo. Se produce aquí la vuelta a América del poeta de Poemas Humanos, may digerido, mal imitado a través de esa masa de irresponsables.

Martín Adán, su tenaz hermetismo y su vuelta a las formas clásicas no tiene 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 a pacto con las fuerzas negativas, una creación absoluta contrarrestará la debacle de la poesía peruana contemporánea.

Actualmente un solo poema auténtico se trae abajo 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:

Hinostroza 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 a 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 curriculum. 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.

- * Este documento fue suscrito por el autor Juan Ramírez Ruiz y por Jorge Pimentel, al fundarse el Movimiento HORA ZERO (1970).

SALIDA

PODER DE LA JOVEN POESIA

Ante aquellos que sostienen que la POESIA no tiene ningún poder, nosotros sostenemos que sí tiene un poder así como el arte en general lo tiene. Consideramos que el poder de la poesía y el arte como forma y factor de conciencia social, es energía suficientemente capaz de **hacer avanzar o hacer retroceder** una sociedad en su proceso de evolución.

En las presentes condiciones del desarrollo consideramos que la POESIA y el arte cuando se oponen al desarrollo histórico de una sociedad cumple un rol **negativo, alienante**, y cuando impulsa el desarrollo cumple un rol **positivo o desalienante**. Su poder es negativo cuando, lejos de estimular y crear la emoción revolucionaria, hacen del sentimiento una fuerza de afirmación del sistema establecido.

Creemos con certeza apodíctica que el desarrollo poético de la vida republicana hasta nuestros días presenta generalmente un carácter alienante salvo tres excepciones: Vallejo, Heraud, Tello, debido a su **realización humana** como individualidades íntegras fundidas en la vinculación **del pensar y del hacer**, de la teoría y de la práctica revolucionaria.

Movimiento HORA ZERO

POESIA INTEGRAL *

(Notas acerca de una hipótesis de trabajo)

Primeros apuntes sobre la Estética del Movimiento HORA ZERO

La vastedad y complejidad de la experiencia humana de este tiempo es tal que no puede ser registrada cabalmente por una poesía estrictamente lírica. Sólo una poesía que integre y totalice puede incorporar y ofrecer un válido registro de la experiencia de este tiempo sacudido por todo tipo de conmociones.

1.— No el lamento, entreguen júbilo poemas.

Todo el orbe es poesía. Todos los objetos, los sucesos, los hechos históricos del mundo y de la individualidad merecen ser expresados con el ojo crítico de la historia. Y más aun, a los hechos trivializados por la repetición es necesario darles proyección y lugar como hechos humanos trascendentes pero siempre con el ojo crítico de la Historia.

La poesía integral aspira a una totalización, donde se amalgame el todo individual con el todo universal. Es decir, materia de un poema integral es la realidad acontecida y aconteciente; y que adviene en sucesos como expresión de los enfrentamientos de las clases en pugna. Esta materia se expresa en una emoción y sus efectos concomitantes; una idea y sus efectos concomitantes, y derivados llenos de energía movilizante.

Y en este punto cabe decir que el uso directo del tiempo, del espacio, de gente, de hechos que se protagonizan o no (estas son las épocas de la sinceridad) y también recuerdos, anhelos, sensaciones, necesidades, situaciones de todo nivel son sólo elementos de la materia de un poema integral.

2.— Los poemas en sí

Nos interesa la manera como es asumido el poema en todos sus aspectos y matices: estructura formal, sintáxis, etc, etc. Tiene que ser una creación absoluta. Todo poema en sí es una obra que vale por sí mismo. En cada poema es necesario una

forma diferente de decir las cosas. Y no es que se niegue o afirme la prevalencia de los contenidos sobre la forma o viceversa, sino que es necesidad urgente que los contenidos revolucionarios se expresen en formas revolucionarias.

Un poema integral intentará el entroncamiento de las reminiscencias y lo viviente en la particularidad proyectada a una generalización en base a una experiencia compartida a nivel de clase. La poesía integral hará aparecer la vida como es y como debe ser: ciclo continuo y totalidad indivisible que viene, va y se prolonga. Es decir, comenzar abriendo el poema y dejarlo abierto es consignar la Realidad. Es decir todo poema integral intentará postular el ritmo y el sentido del nuevo estilo de vida.

Entendido de esta manera, el poema no tiene fin, no concluye en tanto que la vida que genera no cese; su continuación está dada en la sensibilidad y en el conocimiento, y será reflejada en el plano de las relaciones humanas: De esta manera el Arte actuará como potencialidad transformadora, de esta manera el poema integral se ubicará dentro del contexto socio—histórico, eliminando el divorcio entre tiempo que se vive y problemática que se expresa, y se aproximará a la tierra intentando ser motivación para un cambio cualitativo.

Añado también, que un poema integral además de sus intrínsecos valores emotivos — sensoriales — imaginativos, debe tener un **valor de eficiencia**. Porque la asimilación de un poema integral es el movimiento permanente del mismo poema por el plano de sensibilidad y del conocimiento. Además el poema al representar una sucesión de aspectos de la Realidad se convierte en una invitación o en un estímulo para un cambio cualitativo individual. Y esa invitación o estímulo es eficaz en tanto el escritor no falsee su materia y no mienta.

3. — El Lenguaje

La ruptura en el plano lingüístico es fundamental, se trata de ubicar al lenguaje sencillo, popular, directo, duro y sano en la capacidad de expresar toda la energía de una experiencia latinoamericana en un lenguaje latinoamericano.

La tarea entonces, es la utilización de palabras vivas, la

revitalización de las palabras en estado de cáscara; y luego nos orientaremos a la aprehensión de lo "esencial—cotidiano" necesario para la enunciación de lo definitivo. La revelación de lo "esencial—cotidiano" y de lo efímero expresado en una alternancia continua producida por el tiempo y el espacio individual y ampliado por la consustanciación, con la problemática común de los pueblos, es fundamental para la edificación del nuevo edificio verbal.

Y esto es tan fundamental como la guerra a las palabras fósiles, porque siendo nuestra principal preocupación la palabra, se quiere entonces **palabras nuestras para poemas nuestros. Se quieren palabras nuevas, ideas nuevas para poemas nuevos.**

El nuevo lenguaje será sencillo, directo, duro y sano. Hallará sus palabras en el habla popular, en el argot, en los giros populares y en la invención de nuevos términos. Y cuidado con el vocabulario de los oficios, con los modismos, con los refranes localistas: son viejos al nacer.

La nueva poesía latinoamericana debe ser instrumento de lucha contra los medios masivos de comunicación alienante que extravían y enajenan la identidad lingüística latinoamericana.

De otro lado: la cantidad de palabras fundamentales que tenía la poesía lírica para salvar la esencialidad de las relaciones humanas están siendo destruidas como nunca. La lírica que se valía de tales palabras no puede expresar ni abarcar la experiencia de este tiempo.

Y en esta época un lenguaje, un arte auténtico es aquel que logra transmitir una intensidad desalienante, que fortalezca y posibilite transformaciones.

Y en esta época y en esta lucha por un nuevo lenguaje, los diccionarios han perdido su valor significativo. Son inútiles para la creación. Y la semántica necesita un saneamiento.

Las palabras, los poemas se han escapado de los estantes, de los libros de las habitaciones; ahora caminan, viven en la calle, gritan, sudan, se caen de nuestra boca, aparecen al momento de nuestras relaciones, en el acontecimiento que estalla sobre una avenida a las tres de la tarde con mucha gente o en el suceso a las 12 de la noche con dos personas en un parque: A cada momento acontece un poema.

4. — Sintaxis

La poesía integral declara la guerra al sustantivo y al adjetivo negativos. Porque el adjetivo es el caballo de batalla de lo pasado, de la bella mentira, siempre mal usado es el adorno, el colorido, la fofa belleza, el revestimiento de viejo lenguaje. Guerra al adjetivo. Y ruptura con la bella mentira.

El adjetivo ha sido la categoría gramatical más prostituida, siempre ha obedecido a intereses antihistóricos de todo tipo. La poesía integral, como síntesis esencial, usará al mínimo adjetivos.

Con lo que respecta al sustantivo, esta categoría recorre el mismo camino que el adjetivo negativo, por lo cual estamos contra ambos. Pero se atribuirá la sustantivización a un elemento, cosa o hecho minimizado por intereses antihistóricos, llenándolos con contenidos vivos para colocarlos en el plano de la vigencia. Paralelamente se trata de desustantivizar los sustantivos negativos, todo esto con el objeto de revelar más aspectos de la realidad con el lenguaje popular vigente.

De otro lado es fundamental la vitalización de las imágenes, ritmos y palabras hasta el punto que puedan desplazarse y ser olidas, tocadas, agarradas.

Es necesario dinamizar el poema, darle una vida más ágil, un sacudimiento más elástico, un movimiento más plástico.

El poema integral estará escrito con palabras vivas, capaces de abandonar el papel y sumarse a la historia individual de cada uno y mejorarnos.

Es absolutamente necesario destruir la sintaxis tradicional. Y es preferible ser contradictorio a construir un ritmo lánguido o repetir una imagen pálida, un débil giro.

5. — Vida y Obra.

Todas las actividades de un poeta en su relación con los seres humanos debe ser la prolongación del acto creador, porque es necesario hacer de la vida una obra de arte y de la obra de arte un ente vivo generador de alegrías y fuerza constructiva. Un auténtico escritor que trabaje en poesía deberá escribir con toda su vida. Debe decir no, a la ironía, al humor conciliador y apuntar hacia la conquista de una poesía no pequeño—burguesa.

Y cuidado con el subjetivismo, la complacencia, el ayayerismo, la panfletería. Porque siendo la experiencia de clase la que aportará el material y el campo de acción para el trabajo de un poeta, es necesario evitar la poesía de habitación, la que exprese problemáticas referidas a individualidades, a círculos amicales y familiares. Y caminar, caminar por las calles, las calles tienen un alarido permanente, es necesario escucharlo.

Decir adiós a esa tontería del "cuarto de poeta", de "la casa frente al mar", del "jardín de los sueños". Decir adiós a la idiotez del romanticismo enervante. Y mucho cuidado con el baboso humor burgués y con el frívolo desplazamiento del gusto de la cretina clientela del arte: los que gustaban de la altisonancia y la palabrería hueca han dado su salto a la poesía que hace cosquillas.

Es necesario evitar los versos que buscan efecto, los poemas escritos con estos versos son poemas agotados en sus intenciones que sobornan, que preservan. Poesía hecha a ras de tierra, que relega la significación a un solo verso final. Eso se logra cuando: 1) cambia bruscamente el ritmo, 2) al afirmar o negar bruscamente lo que se venía exponiendo. Y es falso ese remate porque condiciona y premedita objetivos, busca conciliación y su construcción es fría y frívola.

De otro lado la experiencia latinoamericana del escritor latinoamericano no puede ser expresada en palabras que vienen huecas de otras literaturas ni aun con palabras vivas que sirven para expresar otras realidades. Y por supuesto no servirán los ritmos importados, ni es útil recurrir a viejas formas o arcaísmos o a un lenguaje alienado para expresar una experiencia actual.

La prueba del fracaso al no expresar una experiencia latinoamericana en un lenguaje latinoamericano está en: 1) el retorno a las viejas formas y ritmos, 2) en el uso de un lenguaje arcaizante o alienado, 3) en el remedo obsesivo, y 4) en la vida alienada. Esto ha contribuido a una vasta enajenación lingüística; por esa razón la creación de un nuevo lenguaje y un nuevo ritmo es la más grande tarea de los escritores de este tiempo. Y es fundamental porque sólo un nuevo lenguaje y un nuevo ritmo otorgará personalidad a la literatura latinoamericana.

Aparte de eso ninguno de nosotros debe permitir el insul-

to de una obra apócrifa, falsa y mentirosa, ni el insulto de una vida en donde la relación de hacer y decir no se cumpla.

La vida y la obra de un poeta debe ser un desafío, un reto permanente contra todos y contra todo lo antihistórico.

Hagamos hoy lo poesía que escupa y estrangule a todo lo que obstruye e impide la realización total de un ser humano.

Y luego hagamos la poesía que apunte esa realización.

Ambulatoria, pródiga y **hacia afuera** **ASI QUEREMOS LA POESIA**. Porque la poesía sola, no existe, y si tiene que ser "hacia afuera", es porque sólo de esa manera se da la vida: Uno es con uno solamente una mañana o una tarde, pero uno es con el mundo mañana, tarde y noche.

La poesía es de más de uno y es de todo un pueblo.

La poesía se hace en contacto. Fuerte, poderosa y rebosante de energía que exprese la violencia y la rebase posibilitando un cambio, una transformación; **así queremos la poesía**.

Una poesía que sea el canto de lo objetivo—subjetivo vital, **así la queremos**.

Se trata ahora de escribir la poesía de la vida del pueblo en los términos justos en que se da esa vida, es decir vitalmente: **Vivaz, vital y dinámica, con un ritmo ágil y fluyente y con un lenguaje directo, sencillo, duro y sano; así queremos la poesía** que hará posible una nueva y auténtica comunicación que imponga "tensiones y rupturas y no coincidencias pasivas".

ES TODO ESTO, ENTRE OTRAS COSAS LO QUE AL ARTE DE LA POESIA LOS NUEVOS POETAS LATINOAMERICANOS OFRECERAN

6. — Estructura de un libro.

Un libro de poemas actual estará formado por poemas totales que tienen la facultad de vivir solos, fuera del libro. A una creación le seguirá otra creación y no habrá necesidad de poner cordones temáticos o rítmicos entre uno y otro poema, todo esto con el objeto de clarificar la realidad, de entregar sólo lo auténtico.

El periplo: punto de partida y punto de llegada en un libro es artificial y más aún si no obedece a un plan cíclico de creación.

La estructura tradicional o el agrupamiento de poema

tras poema en la que cada uno es explicado por el anterior cayendo en la estupidez de lo que se llama el cancionero—poemario, es una progresión ilógica.

Los poemas integrales son un mundo abierto al iniciarse, y abierto hasta el último verso, no concluyen nunca. Y nadie que atravesase un libro de poemas integrales queda inmune e impune porque se sumerge a la Realidad. Y ésta no es un refugio para nadie.

7.— Para editar una revista.

Júntense varios amigos, conozcan bien a dos o tres entréguese confianza, asuman un papel de vanguardia, recuerden que toda idea, todo esquema es un medio, nunca objetivo; manden a la mierda todo fin personalista, escupan a todo deseo de notoriedad, apunten bien y disparen.

8.— Para una nueva ética.

El primer desafío de esta circunstancia histórica es concretizar la idea de la REVOLUCION. Todo lo demás está por debajo. No nos engañemos.

La idea más perfecta es estúpida y absolutamente innecesaria si no se concretiza. Y la medida de liberación de un hombre está dada por la asunción de la acción como única salida y por la encarnación de la apremiante necesidad del cambio que se manifestará con acciones que socaben lo establecido.

Dentro de una vieja sociedad la toma de situación y de conciencia por parte de un grupo de individuos es el Primer Acto Cultural de una Sociedad. Y ese acto primero será acechado, mediatizado, confundido, desvirtuado ante los ojos de todos por parte de los enemigos de la nueva ética. Mantenerlo y orientarse hacia una amplitud más dinámica es otro desafío.

Porque definitivamente toda nueva actitud para que no se convierta en antihistórica requiere necesariamente una nueva moral y una praxis.

El avance del sub—hombre hacia el Hombre Real, y de éste al Hombre Nuevo se hará a través de esquemas, ideologías y sistemas que son y deberían ser siempre vías y nunca metas u objetivos finales.

9. — Otro sobre el mismo asunto.

En el Perú un poeta joven tiene una biografía abundante y terrible; las maneras cómo llegó al arte, cómo luchó para mantenerse en él, cómo vive y cómo ha vivido formarían un documento sociológico explosivo.

Si dos o tres de estos jóvenes escribieran las experiencias de antes de sus años veinte se tendrían todo el amor y la furia necesaria para transformar el mundo.

En este país a los individuos les ocurre todas las experiencias humanas en una sola hora y con alternancia delirante. Y se vive teniendo el doble de la edad más la edad correspondiente.

10. — Hechos que no deben olvidarse.

- 1) Imponte la tarea de escribir los poemas que jamás se hayan escrito.
- 2) Llena de palabras el sentimiento. Y llena de intensidad las palabras.
- 3) Los poemas deben tener el olor del mundo y deben respirar como un ser vivo, un poema integral es siempre un operativo cultural.
- 4) Es necesario escribir el color azul, escribir la angustia, escribir la lucha, escribir el rectángulo, la violencia.
- 5) Nada reemplazará tu obra. Y nadie te reemplazará a tí.
- 6) Desprecia convenientemente todo lo antihistórico y escupe a la rigidez y a lo insulso.
- 7) Eres todo lo que supones y aun eres mucho más.
- 8) Amate como amas a la audacia.
- 9) Dí la primera palabra. Y no te preocupes por la última.
- 10) No tienes el "no me toca" para nada.
- 11) Nunca serás demasiado joven para todo lo que se puede lograr.
- 12) Tu condición, tu edad, tu circunstancia no es un disculpa para nada.
- 13) Piensa como dos. Ama como tres. Y trabaja como cuatro.
- 14) Sé audaz pero mantente fiel a tu respiración.
- 15) Es posible lograr lo imposible. Hay el 100% de posibilidades.
- 16) Edita por lo menos una revista de poesía joven en tu vida.
- 17) Ten el coraje de ir a la mierda y ten valor de regresar.
- 18) Si no hay un hombro donde apoyarse, apóyate en tu hombro.

- 19) El poema no quiere que lo saquen, el poema quiere salir.
- 20) El que camina va en un solo pie. El problema es donde poner el otro. El que se detiene pone los dos pies y no es fiel a su respiración.
- 21) Eres indispensable como el aire.
- 22) Pon en dos minutos de palabras, los hechos de dos años de experiencia.
- 24) Evádate de tu nombre.
- 25) Tú siempre serás lo que se necesita.
- 26) Nunca se te va a terminar el amor. Prodígalo en tu mujer y bendícela, prodígalo en tu amigo y bendícelo.
- 27) Regálate y atrévete. Tu puedes. **POESIA ES.**

11. — FINAL

a) Aclaración

Un solo poema de este libro vale por seis docenas de prólogos como estos.

Pero estas cosas las encontré en mi camino y yo las muestro, (no quiero quedarme con nada) entrego, expongo estas cosas no por vanidad, ni engreimiento, sino fraternalmente, porque después o antes de todo, esto es una manera de diálogo franco y limpio. Y esta hipótesis es dinámica, y se moverá hacia una estética más revolucionaria, es decir, más auténtica.

b) Digo

Nuestras necesidades y objetivos son precisos pero no son fijos, son precisos enfrentados ante este tiempo, pero no son fijos en cuanto habrán de ser los mismos que tengan las vanguardias en otro tiempo.

Y en otro tiempo cuando desaparezcan las vanguardias, nuestras necesidades y objetivos serán los mismos que tengan las grandes mayorías.

c) Desafío.

Siga. Pero diferente.

JULIO—70.

Juan Ramírez Ruiz.

* Fragmentos del Ensayo:
**POESIA INTEGRAL (4 Motivos Para Una
 Respuesta Compulsiva)**

POEMA I

(Vidrios de amor)

MUJER-MADRE

centro de mis atracciones:

PERDÓN

porque sobre tu voz

se levanta mi voz

porque apenas eres una larga i triste sombra
en el paisaje de mis alegríasporque la fría gota de tu lágrima
la evaporan tus besosporque estoy triste i no es por ti
centro de mis atracciones

PERDÓN

tú bien sabes que el río de tu recuerdo
bañó siempre mi espíritu
i es en mi corazón donde tus espinas se prenden
perdóname y sonríemedesde la plenitud de tu silencio
vasto campo para la vida de tus muertos

tú que tienes los ojos perdidos

sobre ese campo
me levanto también
porque ya no te soy sino una muerta

¡PERDÓN!

yo alenté como un blanco puñal
tu esperanzahoi en tu corazón sólo hai los dos labios
que manaron su sangre

¿para qué?

pero yo juro madre
sobre júbilo triste de mis veinte años

lacerados
 que serán para ti todas las
rosas
con que sangrarán mis manos en la
 VIDA

porque tú eres mi principio i mi fin
luego de
 todo
centro de mis atracciones

POEMA XII
(Vidrios de amor)

como una ilusión acariciada
y que se nos deshace entre los dedos de repente
así habré sido para ti

círculo de egoísmo

amarme más que a ti
i tener miedo de la vida sin amor

yo que erguí mi columna de fortaleza
como un granito indiferente

yo que ofrecí mi espíritu desnudo
a todo viento de dolor

yo que encubrí mi corazón
con la coraza de la Voluntad

yo soi esta de hoi:
alga en la roca del amor

AH

 me duelen uno a uno
todos los nervios de mi cuerpo
i de la más profunda caverna del espíritu
me sale este sonido gutural
síntesis de mi derrota

no me sonrías
 échame encima toda tu montaña
 que tu sonrisa falsa
 me quiebra mi raíz i no muero

CASTÍGAME
 háblama de tu dolor
 para ir dando a los dientes de mi remordimiento
 mi corazón

POEMA XVI
(Vidrios de amor)

¿con cuántas lágrimas me forjaste?

he tenido tantas veces
 la actitud de los árboles suicidas
 en los caminos polvorientos i solos

secretamente sin que lo sepas
 debe dolerte todo
 por haberme hecho así, sin una dulzura
 para mis ácidos dolores

¿de dónde vine yo con mi fiereza para no conformarme?

y o n o c o n o z c o l a a l e g r í a

carrousel de niñez que no he soñado nunca

ah i sin embargo
 amo de tal manera la alegría
 como amarán las amargas plantas
 un fruto dulce
 madre

receptora alerta
 hoy no respondas porque te ahogarías
 hoy no respondas mi llanto
 casi sin lágrimas

hundo mi angustia para en mí para mirar
 la rama izquierda de mi vida

que no haya puesto sino amor

al amasar el corazón de mi hija

quisiera defenderla de mí misma
 como de una fiera
 de estos ojos delatores
 de esta voz desgarrada
 donde el insomnio hace cavernas

i para ella ser alegre, ingenua, niña,
 como si todas las campanas de la alegría
 sonaran en mi corazón su pascua eterna

yo no recuerdo un llanto igual al de esta noche
 como si me hubiera bebido todo el mar
 i estuviera pugnando por salir de mi pecho

IMAGEN

(Una esperanza i el mar)

Kms. superpuestos cabalgando las distancias
 todos los trenes partían sin llevarse mi
 anhelo viajero

i al otro lado

me estaría esperando yo misma
 con los brazos en las astas del tiempo

Ciudades con los nervios de acero
 aguardando los muelles de mis ojos
 para embarcar emigrantes que
 se llevan el corazón en las manos
 para que picoteen las gaviotas
 de la ausencia

Yo quiero las ciudades donde
 el hambre de los h o m b r e s
 se ha trepado por los rascacielos
 i se enreda a los radiogramas
 del espacio

Para llorar su esclavitud
 Ciudades congestionadas de epilepsia
 donde nos damos con la
 muerte

a la
vuelta de cualquier esquina
Yo quiero
pero en vano
en vano se alargan mis ojos como
grúas en la distancia profunda
que no cojen sino kms kms

detrás de cuyas murallas
están las ciudades que sueño

POEMA 14*(Una esperanza i el mar)*

en el cristal del agua
cortaron los paisajes su alegría
i todas las estrellas
lloraron lágrimas de luz
mañana emigrarán los pájaros
al más lejano mapa
los trenes tiran su modorra
i echan su gran serpiente
a caminar sobre las pampas doradas
¡los trenes!
ahora que está lejos el mar
yo resuelvo el problema de mi angustia
con el boleto del pasaje
allá cómo se expande al infinito
el horizonte
cada mañana llega con su equipaje de esperanza
que resulta vacío
anochece en el cinema de mis ojos
ya no se filman los paisajes

POEMA 18
(Una esperanza i el mar)

orillas de la angustia
allí están todos los caminos salobres
como el mar

bajo la noche acobardada
letanía de remordimientos
tus manos arañan en las raíces del cerebro
i todas las zanjas interrogan
los ojos vacíos de la noche
su indiferencia paralítica

el mar hincha su lomo negro
como una montaña
para mirar bien alto

i la emoción trepida sus motores
de angustia i de alegría
ante lo n u e v o

2000 kms fuera de la
REALIDAD

las antenas telepáticas
traen mensajes atrabiliarios

los contómetros señalan distancias

en los costados paralelos del presente

la muerte custodia

BALADA PARA UN CABALLO

(Ave Soul)

Por estas calles camino yo y todos los que humanamente caminan por esencia me siento un completo animal, un caballo salvaje que trota por la ciudad alocadamente sudoroso que va pensando muy triste en ti muy dulce en ti, mis cascos dan contra el cemento de las calles. Troto y todo el mundo trata de cercarme, me lanzan piedras y me lanzan sogas por el cuello, sogas por las patas, me tienden toda clase de trampas, en un laberinto endemoniado donde los hombres arman expediciones para darme caza armados con perros policías y con linternas, y cuando esto sucede mis venas se hinchan y parto a la carrera a una velocidad jamás igualada por los hombres, vuelo en el viento y vuelo en el polvo. Visiones maravillosas aparecen ante mis ojos. Y vuelo y vuelo. Mis extremidades delanteras ejercen presión sobre las traseras y paralelamente y a un mismo ritmo antes de asentarse en el polvo retumban en la tierra. Relincho. Y mi cuerpo va tomando una hermosísima elasticidad Me crecen pelos en el pecho y es un pasto rumoroso El que se ondea y es una música y es un torbellino De presiones que avanzan y retroceden en mi vuelo. Atrás Van quedando millares de kilómetros y sigo libre. Libre En estos bosques dormidos que despierto con el sonido De mis cascos. Piso la mala hierba y riego mis orines Calientes, hirviendo en una como especie de arenilla. Descanso a mis anchas, bebo el agua de los ríos, muerdo hierba Tallos, rumio. Mis mandíbulas se ejercitan. Muevo mi larga cola Espantando a los mosquitos. Los guardacaballos* vigilan Desde la copa de los árboles. Caen las hojas cercas. Los días se suceden y suelo dar suaves galopes hacia la vida. En invierno los senderos se hacen tortuosos; el fango todo lo invade. Para el frío utilizo cabañas abandonadas, cuevas en los cerros Que me resguarden de las tormentas. Yo observo la lluvia desde mi cueva. Cae la lluvia y todo lo moja. Con este tiempo suelo galopar poco cuidándome de algún desgarramiento. Muchas veces me siento solo y llego hasta los helechos De los ríos para pensar muy dulce en ti muy triste en ti Y voy galopando bordeando el río añorando algún yegua Que llegó a correr en pareja conmigo. A veces los niños

Que vagan sueltos por las campiñas mientras sus padres
Realizan tareas de recolección o labranza me montan a pelo
Y solemos recorrer ciertas distancias, ganando los años,
Aumentándolos. De ellos sí recibo algún trozo de azúcar.
En el verano el sol se pone rojo y se hace presente con su alegría
Y los habitantes de los bosques y los campos suelen saludarme
Con el sombrero y con la mano. Yo les contesto con un relincho
Parándome en dos patas. Y con la luz solar que todo lo invade
Suelo dar galopes hacia la vida. Allí
Donde mi presencia es esperada me hago realidad.
Allí donde ni un sueño se revela me hago realidad
Me hago realidad en esos ojos que están cansados
De ver las mismas cosas. Y es en verano cuando la vida
Se enciende y mis cascos recogen la hermosura de la tarde
Y asciendo a las cumbres donde diviso extensiones
De mar de cielo de tierra.
Mi figura domina la naturaleza.
Cruza por el cielo un escuadrón de tórtolas.
Cae la noche.
Mi sombra se recobra.
Las ramas crujen.
Y por un instante pensé muy triste en ti muy dulce en ti.
Cae la noche en estos bosques, pareciera que la tierra
Se difunde con la noche se propaga se manifiesta.
Y toda la noche he ido creciendo. Y crecía y crecía
Aún más aún más ¿hasta dónde crecerás?
¿No tienes miedo? No, contesté. Soy libre.
El día, el nuevo día como algo fresco se anuncia solo.
Por esta época del año suelen cruzar manadas
De caballos ahuyentados y en busca de nuevos campos.
Recuerdo que logré darles alcance y me contaron
Que lograron salvarse de una cacería emprendida
Contra ellos para mandarlos a vivir a un potrero
Y que luego de ser sometidos al cubo de agua
Y a la alfalfa son obligados en los hipódromos
A recorrer distancias de 1.000, 2.500, 5.000 mts.
Y no eres libre de correr sino que te dopan te colocan
Descargas eléctricas, te manosean, te latigan
Con una fusta despellejándote. Y así durante
Un buen tiempo mientras ves acumuladas alforjas
De oro y plata. Hasta que llegue el momento de ser
Sometido a reproducción arrinconándote a una yegua
A la vista y paciencia de todos, sin intimididad
En una mañana de tinieblas y poca luz y luego
Te separarán de tu yegua y potranco y pasarás
Tus años inmisericorde como padrillo viejo y cuando

Manques te dispararán un balazo en la sien. Ya
 Había galopado un buen trecho con la manada
 Que huía despavorida y me dijeron que probablemente
 Para el invierno pasarían por aquí para ir más
 Al norte. Y se alejaron a la carrera. Yo sabía
 Lo que le sucede a un caballo en la ciudad. Y
 Por ello me mantengo alejado de ella. Pero a veces
 Me interno y sucede lo que tiene que suceder. Pero si yo
 Me rebelo y persisto y amo terriblemente mis posibilidades
 De realizarme en un medio donde la civilización se mata
 Y permanecen odios, prefiero ser caballo. Mojaré
 La tierra con mis orines calientes hirviendo con estas ganas
 Inmensas de vivir y me uniré a las manadas para galopar
 Hacia la vida, para mantenernos unidos y vencer,
 Para no estar solos, para volvernos verdes – azules – amarillos
 Anaranjados – rojos y trotar hacia el nuevo aire fresco
 Y el campo sin límites.
 Seré libre así y al menos mis guardacaballos cuidarán de mí
 Y de mi yegua

Y de mi potranco.

*Guardacaballo: ave que habita con los caballos en el Perú.

EL LAMENTO DEL SARGENTO DE AGUAS VERDES

(*Ave Soul*)

Nací para el lado que da a la calle Plateros
 entre la niebla diluyéndose en gritos y el meridiano
 de las noches blancas donde mi único sueño era
 llegar tan lejos hasta convertirme en el rey de estas calles.

Lo único que me mostro mi tiempo fue un color indefinido
 De bardos o cantantes criollos cubriendo la ciudad
 Con sus voces sonoras narrándonos historias
 Envueltas en un follaje malogrado y perjudicial.

Ya cansado de una vida sin posibilidades
 A los 18 años parecía un hombre ya acabado
 Y la prueba de ello es que vagamente recuerdo
 Los rostros de mis seres queridos mis compañeros

De infancia los lugares recónditos donde mi alma
Vagaba solitaria y tantas y tantas cosas sabe usted.

No pararía de contarle amigo sobre mi vida.
Es cierto que esta cerveza babeada ha servido
Para barajar para borrar la parte oculta
De una vida de 64 años.

Y

qué cosa fue la que no hice amigazo
cuando cumplí los 15 años, muchachito
pipiolo sabe usted, mis familiares me condenaron
a vivir por mi propia cuenta riesgo.

Fui mozo de restaurante en La Victoria
Cargador de bultos en La Parada
Reencauchador de llantas en un grifo perdido
Por veinte soles me dejaba agarrar la pinga
Comí arroz con huevo sobre un periódico
Que luego lo utilizaba para limpiarme el culo
Para qué más puede servir un periódico hoy en día

Y

Me vi envuelto en un torbellino de horrorosas tentaciones
Francamente no sé cómo estoy todavía aquí conversando con usted.
Largos años son los que me he saltado pero a la memoria
Me viene una mujer con la que conviví durante años
Y que ya no he vuelto a ver.
Ella era una esbelta morena de abajo el puente
Su padre tenía una encomendería en la calle Petateros.
Tenía la cara triste y el culo alegre con el cabello
que le llegaba hasta los hombros.

La amé como un condenado a la zamba
y luego la tuve que abandonar.
Es la ley de la vida, hombre.
Le hice un hijo que un conozco y huí.

En el 41 hubo eso del conflicto con Ecuador
Tumbes Jaen y Maynas sabe usted.

Yo estuve allí en las tropas del Mariscal Eloy Ureta
Y me arrojé en paracaídas
en Aguas Verdes agarré un fusil por primera vez
pero más que matar cantábamos y escribíamos cartas
y componíamos vales dentro de una trinchera
que nos salvaguardaba de una bala perdida
de una granada de la metralla que retumbaba
a diestra y siniestra. Allí hasta el más valiente se despintaba.
Una vez terminado el conflicto me licenciaron con el grado
de sargento.

Ahí mismito empezó mi calvario mi verdadera vía crucis.
Al regresar un día a casa donde mi Amanda
nadie contestó a mis llamadas, toqué y toqué
la puerta del callejón hasta que salió el padre de ella
diciéndome pestes de su hija, que lo había abandonado
que era una canalla sin consideración para con su pobre viejo
que era una desalmada. Punto.

Todo era ya inútil
Todo era ya demasiado tarde
Cuando decidí encontrar a mi Amanda.
La busque indagando por un ser querido
en hospitales de caridad
en prostíbulos de lima y provincias
en asilos para locos
en conventos
ciudad tras ciudad del interior
viviendo con rufianes de la peor calaña
indagando por ella en los lugares más increíbles.
bajo la sombra de un árbol grabé a los cuarentiocho años
un corazón con nuestros nombres
cada día que amanecí tirado en una callejuela
de mala muerte, cómo te necesité Amanda.
Amanda, Amanda, regresa ¡es preciso que regreses!
Ven, ahora más que nunca te amo.

Parece como si en sueño un día te hubiese conocido
Parece como si la tierra te hubiese tragado.
ni un vestigio tuyo aparece
ni la huella de tu zapato

ni el leve rumor de su paradero
es la ley de la vida, hombre, me repito
y en la noche bajo la luna, Amanda nunca vendrá.

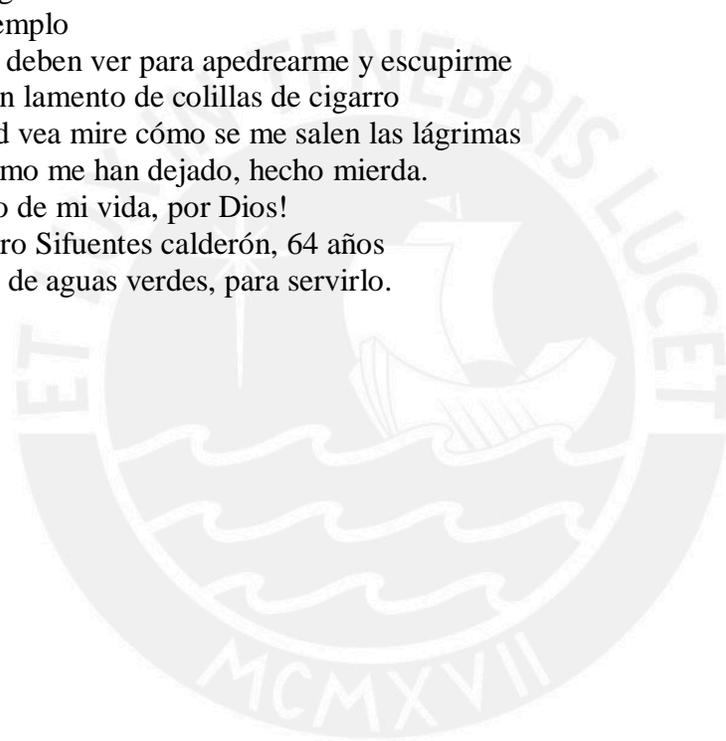
Y así muchos fueron los motivos de mi perdición
el alcohol bajo cuya sombra gris viví
no permitiéndome jamás ver la luz que se me ofrecía
gratuitamente, bastaba tan sólo con levantar cabeza
mas nunca lo hice, temí a esa luz clara fresca diáfana
que se ofrecía a todos, temí enfrentarme a esa luz con su sol
radiante y su verde gramilla me asustaba, porque no sé quién
me dijo que la luz desnudaba y cada vez sentía que me jalaban
hacia cuevas sin luz y sin amor y por ende a la soledad
a la destrucción.

Como le digo muchos fueron los motivos de mi perdición
Y aunque no culpo ni señalo con el dedo
¡Que levante la mano quién no sumó su grano de arena a mi ruina!
(todos me han cagado, carajo, perdón)
La gente me fue olvidando
Los amigos si te ven no te conocen
Y sin mujer
Y sin hijos
Y sin chamba
Mi vida es el triste y célebre triángulo
Cuando la vida de otro es redonda
Con una abertura y muchas perspectivas.
Vivo con dos hermanas del segundo matrimonio de mi padre.
Ellas a duras penas me dan una pensión y me alimentan.

Veinticinco años que busco trabajo, jefe.
Sabe, intente en lo de los licenciados del ejército
Para trabajar en los bazares que ellos tienen
Y me ofrecí de empleado, en realidad me vengo
Ofreciendo desde hace mucho tiempo, pero visto
Mi historial, afuera de nuevo, sobre la vía al trago
A recitar poemitas de enamorado colegial, a ser
El payaso de las mesas a hacer reír a los parroquianos
Con mis poemitas de colegial enamorado, con mis historias
Del conflicto con Ecuador, con Aguas Verdes y mohosas
Para llorar por mi pasaje en ómnibus a las 3 de la mañana
Para reír porque alguien se compadeció de mí y me ofreció
Un cigarrillo
Para ponerme serio mientras sorbo mi trago mojándome los bigotes.

Y yo ya no quiero
y yo ya no quiero
pasarme toda la vida entre la cenizas
arrodillado por lo que me pasa
con mi terno lustroso, mi camisa asquerosa
toda mi vida ansiando un trabajo digno
toda la vida no va ser un eterno lamento
y ya no quiero seguir envenenándoles.
Mi lamento embelesa solo a ruin y al bobo.

Soy un sinvergüenza
Soy el mal ejemplo
Que los niños deben ver para apedrearme y escupirme
Yo sólo soy un lamento de colillas de cigarro
Para que usted vea mire cómo se me salen las lágrimas
Mire usted cómo me han dejado, hecho mierda.
¡Que he hecho de mi vida, por Dios!
Me llamo pedro Sifuentes calderón, 64 años
(AI) Sargento de aguas verdes, para servirlo.



LA CULTURA ES LA VENA DE LA REVOLUCIÓN

Entrevista a Jorge Pimentel por Elena Chávez Goycochea

HORA ZERO

¿Qué causa el surgimiento de Hora Zero (HZ)?

Pablo Guevara dijo algo muy interesante: “El Perú está atravesado por la locura varias veces”. A partir de ahí, se puede decir por qué nace HZ. Nace por la descomposición social que se vivía en esas épocas, en los años 70, a partir del 65, en realidad. Había una descomposición social como la de ahora: todo es corrupto...en los gobiernos, con los fiscales. Todos roban y mienten. Yo creo que no hemos cambiado nada. Por ejemplo, ahora hay más chifas, más centros comerciales, pero la decencia, con una ética, con una responsabilidad cultural y social en la gente, eso no existe. Todos son individualismos: les importa hacer plata, pero no tienen ningún plan de desarrollo interior, intelectual o familiar. Entonces, este es un país donde la gente quiere hacer plata y punto. Eso lo vi desde el año 65 y lo veo ahora. Cuando nace HZ, estábamos en la misma situación.

¿Con quiénes nace HZ?

Un día fui a la Universidad Villarreal para ver mis notas y me encuentro con Juan Ramírez, que venía de Chiclayo. No teníamos más de veinte años. Vimos que a ambos nos habían jalado en un curso de Historia. Yo estaba cambiándome para el horario de la tarde y, conversando, nos fuimos a tomar un café. Desde ahí ambos descubrimos un ajuste en las mismas ideas. Justo los dos pensábamos lo mismo con respecto a la poesía.

Entonces, HZ surge fuera de los focos convencionales de la academia y los grupos intelectuales que habían sido por mucho tiempo, por ejemplo, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Católica del Perú. En ese sentido, ¿qué los diferenciaba de otros grupos sanmarquinos y cuál era ese “otro punto de vista” que los distinguía?

Sí, teníamos otro punto de vista. Primero, ocurría que si no estabas en San Marcos la gente creía que no podías hacer una lucha política. Pero nosotros en la Universidad Villarreal luchábamos contra el APRA en su misma cancha. Además siempre nos jalaban. Así que un día nos desnudamos y entramos al salón de profesores gritando “¡queremos ver nuestras notas!”. Desde ahí huyeron espantados, trajeron a sus búfalos y nosotros salimos corriendo por la puerta que justo daba para la calle. Salimos y no regresamos nunca más. Nos

trasladamos a la Universidad Cantuta. Pero también era difícil estudiar ahí: el ambiente bucólico, los pastos, el sol, los animalitos, los colectivos de horas para llegar. Al final nos aburrimos, aunque la Universidad Cantuta nos atendió bien porque Juan José Vegas, el rector, y Manual Velásquez Rojas tenían una imprentita y ahí sacamos nuestra primera revista de Hora Zero. A partir de ahí sucedió algo que no sucedía en otras universidades y que empezaría a cambiar el punto de vista de los grupos de poesía. Juan Ramírez empezó a presentarme a otros poetas que venían de todos lados: Chimbote, Cuzco, Apurímac, Pucallpa, Piura, Callao, todos los departamentos del Perú. HZ nace de la unión de gente de todos los departamentos. Entonces, ya no veían al clásico estudiante poeta sanmarquino, vestido de traje, queriendo imitar a Valdelomar o Vallejo. No. Vino, por ejemplo, Mario Luna y trajo la picardía del puerto de Chimbote, eso que llamamos el “aputadramiento”, que se reflejaba en su forma de caminar y vestir. Luna trajo la blusa de mil colores del puerto chimbotano. Se acabó el poeta vestido en traje, porque en ese momento, en que todo Lima era hostil, ya no podíamos defender nada queriendo imitar a Valdelomar o haciendo las poses de Vallejo.

¿Quiere decir que HZ nace de la integración entre migrantes que venían de distintos lugares del Perú y que eso contribuyó a crear algo propio y diferente?

Claro, HZ era una poesía más vital. No creíamos en falsas poses intelectuales. Cada poeta trajo su propio lenguaje, su propia vida, mitos, leyendas, su propia manera de ser y hacer. Por ejemplo, vino Juan Ramírez Ruiz desde Chiclayo. De ahí trajo su manera de ser del norte, su mirada, su silencio, sus dichos y su manera de hablar. Nos contó las problemáticas de Cayaltí, las haciendas del norte, los sindicatos, las revueltas. Yo aprendí de ahí. Luego, de la selva, vino Jorge Nájjar, que ahora vive en París, cuando en ese entonces vivía con sus cinco hermanos en un pueblo joven. Estudió, progresó y ahora es un personaje importante. Pero, como te digo, ha sido gente que tenía como objetivo la poesía. No había envidia. De por sí ya nos sentíamos mejores desde que quisimos hacer una nueva poesía. Entonces, analizamos toda la poesía peruana. Nos dimos cuenta de que todo lo que vivíamos no se reflejaba ahí.

¿Qué faltaba en la poesía peruana? ¿Qué exigía Lima de ustedes?

Vimos que no había calle, no había combis, no había nada de lo que veíamos en la Lima de los 60 y 70. Además, los poetas de esa época tenían miedo de poner palabras. Por ejemplo, estaban caminando por la avenida Quilca y no podían escribir “estoy caminando en Quilca”, tenían que poner “estoy caminando por la Rúa de..” o “veo llover maná del cielo”. Este tipo de cosas que no tenían nada que ver con lo que estaba pasando.

Entonces, ¿usted quiere decir que la poesía anterior no había podido salir de ese afán “cosmopolita”, que en realidad era un afán “escapista”, porque rechazaban lo intimista, lo local o lo hogareño para privilegiar imágenes europeas?

Así es. Tenían miedo de no ganar becas, porque te quedabas sin amigos o los profesores no te querían. Por ejemplo, en San Marcos veías que todos se refugiaban en el socialrealismo, amarrados a la política completamente. Pero Tulia Mora, que estaba en San Marcos, se dio cuenta y se cambió a HZ. Desde ahí, todos los de HZ estábamos de acuerdo: había que cambiar la poesía peruana con otros temas, otros lenguajes y no ser iguales entre nosotros. Por eso cada uno escribe distinto.

Pero la crítica los ha tachado también de socialrealistas. ¿Es verdad esto?

No. Nosotros no éramos socialrealistas. Nosotros mismos éramos un partido político, sí, pero desde la poesía. Innovábamos y cambiamos las cosas desde ahí. Así nos enfrentamos a los partidos de izquierda de Sendero Luminoso y Patria Roja. Ellos querían que escribiéramos como el “camarada Gonzalo” quería. Nosotros no aceptábamos eso y nos peleábamos con ellos a “patadas y puñetes”. Patria Roja quería que escribamos según los moldes de Mao. Para nosotros eso no se ajustaba a la realidad. Nosotros deslindamos con toda la izquierda, hasta con la izquierda caviar. Nos movíamos solos. Tanto así que nunca un poeta de HZ ha ido a leer a Cuba. Eso jamás ha pasado. No nos querían.

Nosotros tuvimos que escribir nuestros manifiestos a escondidas. Cuando estábamos imprimiendo los manifiestos y veíamos que venían autoridades, teníamos que tapar las hojas con sábanas. Y si sabían de esos manifiestos, entonces paraban todo. ¿Por qué? Porque estamos rodeados de partidos políticos comunistas, de izquierda, de todo. Cuando salen los manifiestos, los dejamos en los quioscos del parque Universitario y nos fuimos. Luego me tocan la puerta de la casa, y era César Lévano que trabajaba para Caretas. Quería hacerme una entrevista. De ahí sucede una explosión de poetas. Te juro que nunca había visto eso. Nosotros tampoco estábamos en la Junta Militar que salió en esa época. Todo el mundo se adhirió: antropólogos, sociólogos, poetas. Pero nosotros no. En el manifiesto colocamos “estamos atentos a lo que sucede en el Perú”. Solo eso.

César Toro Montalvo sostiene que la generación del 70 se puede considerar “neovanguardista”. En ese sentido, quisiera saber si está de acuerdo y, si es así, hacerle la misma pregunta que Bolaño, en una carta del 70: ¿se plantearon el movimiento como una vanguardia poética y en qué niveles?

Sí, totalmente. Para eso comenzamos a hacer giras: Chiclayo, Chimbote, etc. Descentralizamos la poesía. Antes solo se podía ser poeta si eras de cierto grupo. Nosotros quisimos cambiar eso. Venían poetas de todos lados. Había tantos que, cuando iban a mi casa, mi madre nos daba de comer a todos. Un día se presenta un grupo de hippies y me dice: “hola, cómo estás, queremos ser de Hora Zero”. Y así iban llegando, encima con sus mujeres. Cuando nos reuníamos en cafés, no nos dejaban entrar porque éramos tantos que ocupábamos mucho espacio. Por eso decidimos mudarnos todos a una casa. Teníamos una casa en la avenida Huancavelica, cerca de la iglesia Nazarenas. La casa era vieja, de

quincha, con miles de cuartos como la casa Matusita. Ahí entramos todos, en *sleeping bags*, nos dividimos los cuartos: aquí los que hablaban de irse a Europa; allá los que hablaban de cine; allá los de teatro; y allá los de poesía. Todos hablábamos de literatura nada más. Teníamos una alacena que llenábamos con lo que traíamos de todas partes: comida, atún, azúcar y ron. Pero nosotros no éramos hippies; éramos de la calle Huancavelica y queríamos hacer poesía diferente.

En sus manifiestos escribieron que “las palabras, los poemas se han escapado de los estantes, de los libros, de las habitaciones: ahora caminan, viven en la calle, gritan, suda, se caen de nuestra boca, aparecen al momento de nuestras relaciones, en el acontecimiento que estalla sobre una avenida a las tres de la tarde...a cada momento acontece un poema”. ¿Esto era parte del proyecto de vanguardia?

Claro. Nosotros organizábamos la agenda cultural y política. Por ejemplo, planificábamos las giras “Hora Zero en Chimbote” u “Hora Zero en Villa El Salvador”. Nos íbamos a Villa El Salvador cuando solo era desierto. La gente nos entendía, la gente del pueblo. En cambio, si hacíamos poemas panfletos (como muchos en San Marcos), diciendo “viva el proletariado”, nadie nos iba a escuchar. Era obvio. En cambio, con nuestros poemas sí podíamos entrar a dar recitales hasta en los sindicatos y nos escuchaban, porque nuestros poemas eran sobre el “otro”. Hacíamos esto, nos organizábamos para salir a las calles, porque, como sabes, la cultura es la vena de la revolución. Te pongo un ejemplo: Vargas Llosa organiza el Ministerio de Cultura para que nada cambie. Coloca a gente ineficiente y ¿qué tenemos? un Ministerio fantasma. Si ese Ministerio fuera eficiente, se vuelve peligroso para los intereses de los poderosos. Por eso, cuando fundamos Hora Zero nosotros escribíamos manifiestos que se rebelaron contra estas cosas.

Su nombre aparece dentro de la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos (1979)* compilado por Roberto Bolaño. ¿Ese fue el primer contacto con Bolaño y los infrarrealistas mexicanos?

Claro. Como cuenta en el prólogo que me hace para *Ave Soul*, a él le llegan los libros. Él era un líder allá.

Usted ha mencionado que Hora Zero democratizó la poesía. ¿Esta democratización incluyó la poesía escrita por mujeres?

Claro, por supuesto. Si revisamos *Los broches mayores del sonido*, la antología que hace Tulio Mora, encontraremos que en las bases que hemos tenido en HZ estaban Lucía Ocampo, poeta Huancaína, que ya falleció, y Flor de María Ayala. También en los manifiestos de Hora Zero buscamos reivindicar a la mujer como poeta. Incluso María Emilia Cornejo, a finales de los 60, iba a la casa de Huancavelica.

En sus manifiestos, afirman que cada poema debe ser capaz de transformar la sociedad. ¿Cómo se consigue esto?

Si he dado tantos recitales, notarás que es porque a la gente le gusta oír, lo disfruta. Fui una vez a la Feria del Libro para presentar *Tromba de Agosto*, y estaba repleto. Yo me quedé hasta el último firmando libros. A la gente le impacta. Es el choque que produce en los oyentes o el lector. Por ejemplo, en “muerte ignorada” el poema termina diciendo “Carajo, estoy con la muerte, ¡contesten!”. Eso involucra a todos los oyentes. Exige que te solidarices. Esto es mejor que el poema socialrealista que dice “viva la revolución”. Yo estoy seguro que el poema integral por lo menos te hace pensar, te mueve. Por eso, como HZ, hemos dado más de mil recitales. En todas las provincias, en todas partes, parados en toldos, en puertos, en mercados. ¿Por qué? porque nuestra poesía está pensada en el otro, en solidarizar al lector con el otro.

¿Leyeron a Walter Benjamin y su ensayo sobre el autor como productor? La propuesta del poema integral se aproxima a esta mirada según la cual el autor siempre debe reflexionar sobre sus condiciones de producción, su lugar de enunciación.

No, nunca lo leí. Pero sí, desde HZ buscamos partir del aquí: nuestro lugar, nuestros mitos, nuestro lenguaje urbano, nuestras historias personales...ser universales desde aquí. No ser universales con temas prestados, porque mientras unos poetas decían “más vale un desnudo griego que un cholo calato” o “más vale el río Támesis que el río Rímac”, nosotros preferimos al cholo calato y al río Rímac.

¿Cómo se empieza a escribir el poema integral?

En mi caso, cada libro es distinto al otro. Cada uno debe tener un lenguaje diferente y propio. Por ejemplo, cuando me propuse escribir *Tromba de Agosto* tracé un mapa y lo escribí caminando. Trazaba calles y me iba cada día a recorrerlo todo a pie. Luego llegaba a mi casa y lo empezaba a trabajar. Cada libro me toma diez años en publicar más o menos.

¿Qué es Jorge Pimentel sin Hora Zero?

Yo tengo dos actas de nacimiento: mi fecha de nacimiento y, luego, el manifiesto “Palabras urgentes” de HZ. Nací por segunda vez a los veinte años. Ahí fue mi verdadero nacimiento.

¿Cómo nace el poema “Balada para un caballo” de *Ave Soul* ?

Un día saliendo a las cinco de la mañana del bar Palermo, pude ver a los lecheros y a los que limpiaban la ciudad con agua, entonces me sentí un caballo que caminaba por la ciudad. Llegué a mi casa y no dormí. Me puse a escribir el poema. Ahí hago un paralelo

entre los aspectos de un caballo y un hombre. Y la crítica está ahí, a la sociedad consumista con alforjas de oro y plata.

¿Y el poema “El lamento del sargento de Aguas Verdes”?

Lo conocí en el Palermo, ahí caía todo el mundo. Iba a encontrarme con el poeta Tulio Mora, pero no llegaba. Entonces se me acerca este señor que me pide un sol para su pasaje. Me dijo “soy el sargento de Aguas Verdes”, y yo le dije “síntese”. Él me respondió: “gracias, ¿puedo contarle mi historia?”. Y así me contó todo lo que recreo en el poema.

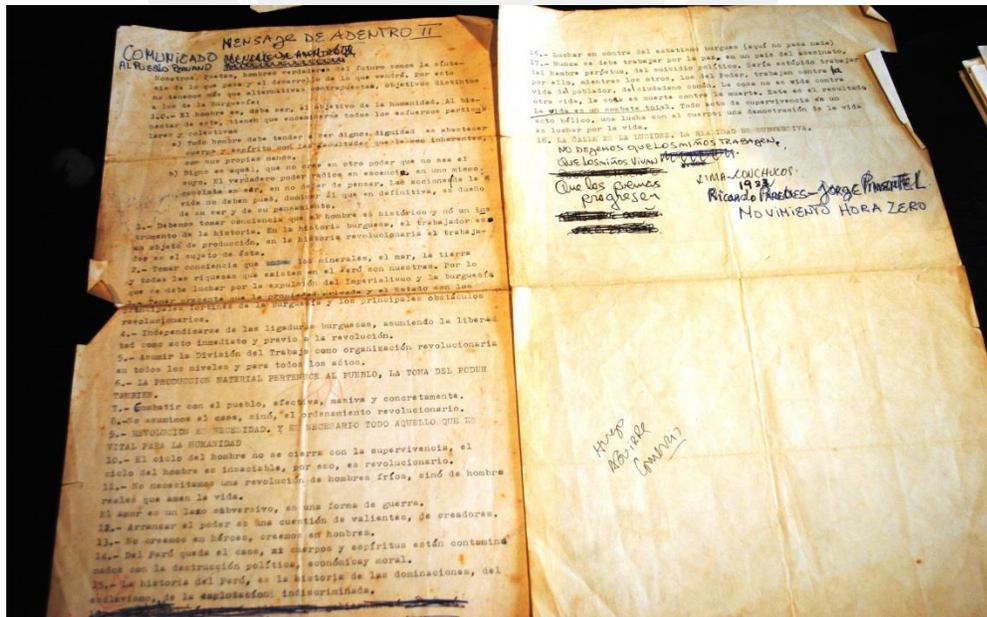
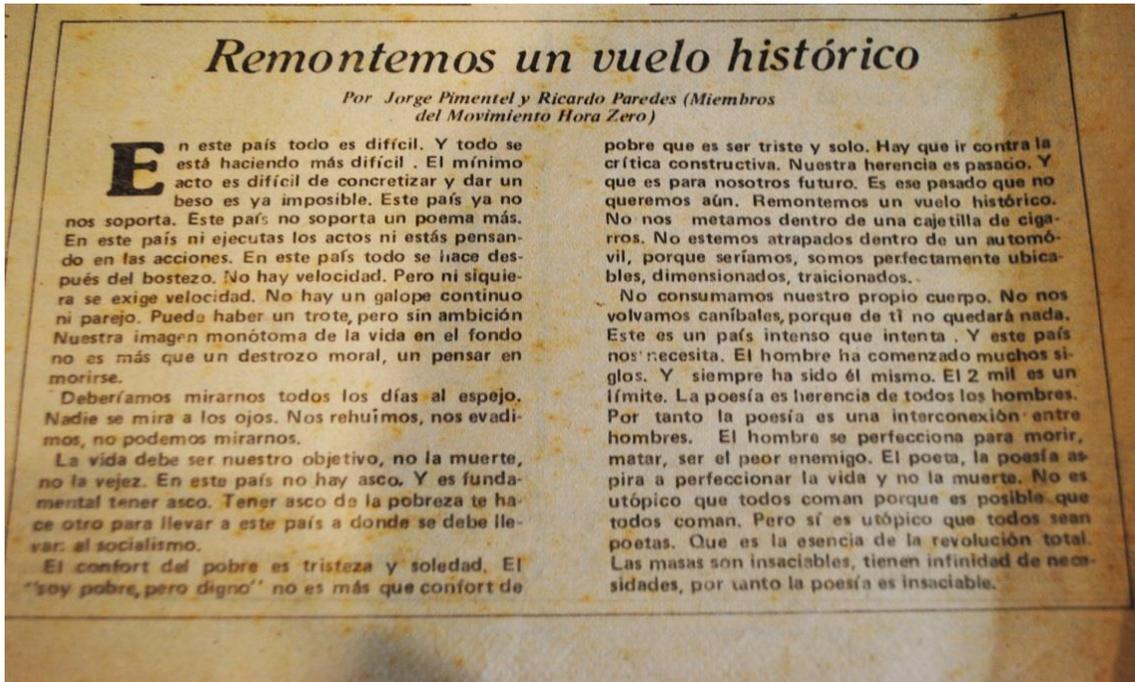
Para culminar, ¿qué es Hora Zero para las nuevas generaciones de escritores?

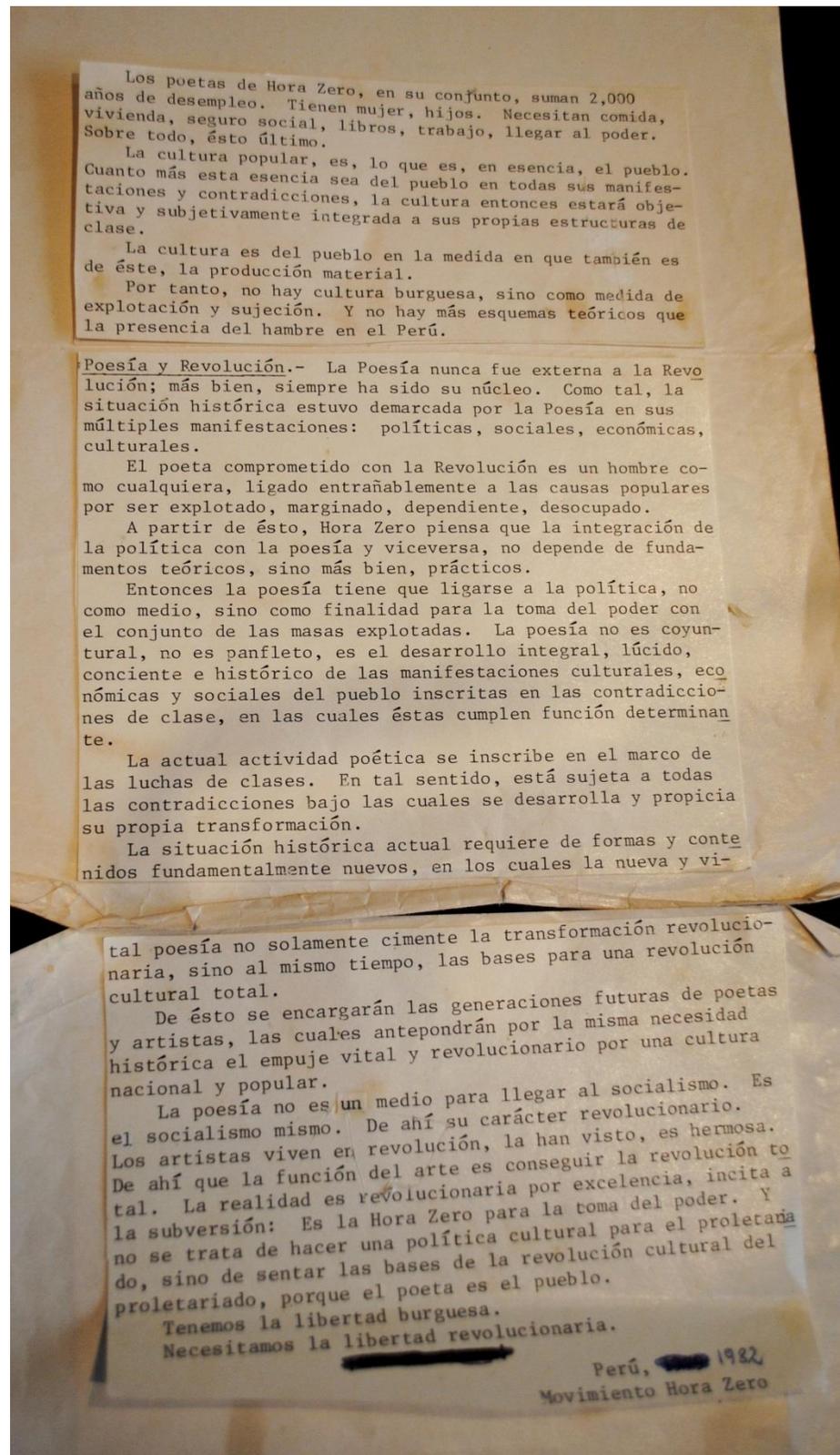
Una carretera para que avancen.



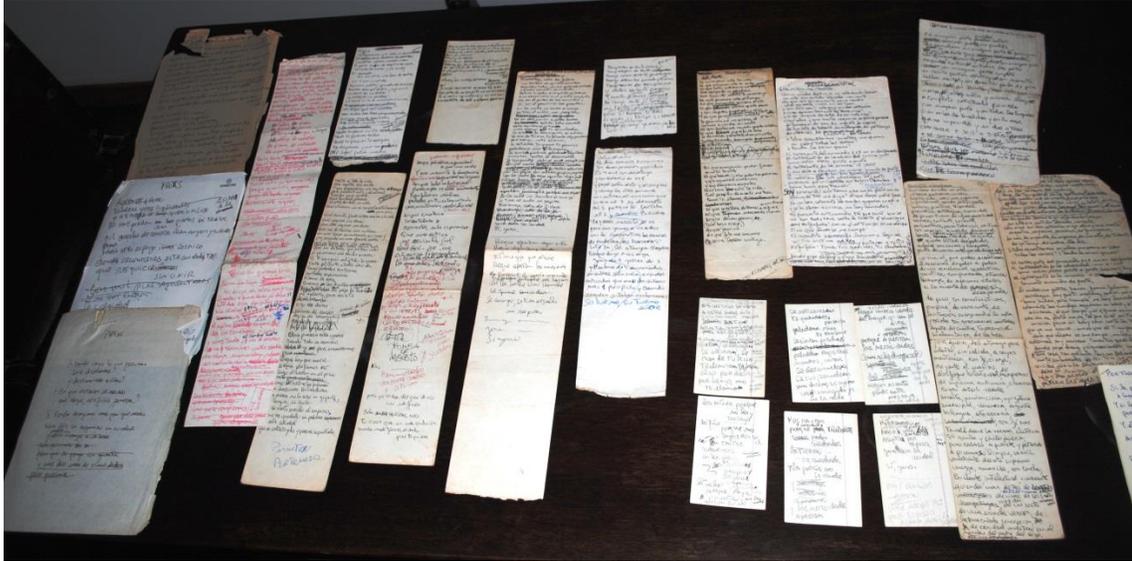
FOTOGRAFÍAS

1. Manifiestos del Movimiento Hora Zero en los años 80

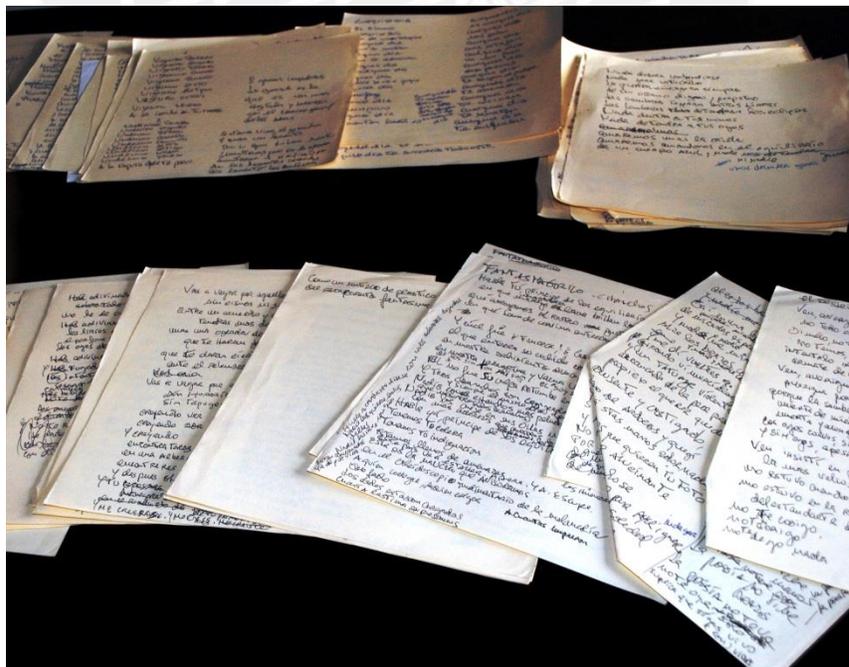




2. Manuscritos de Jorge Pimentel

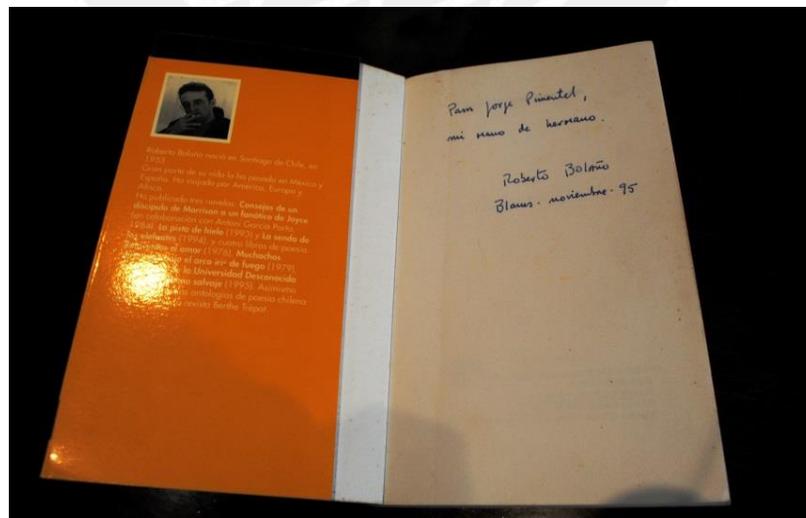
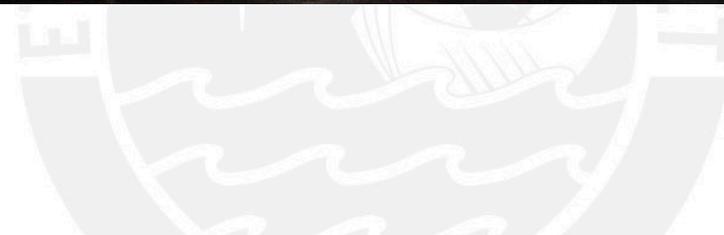
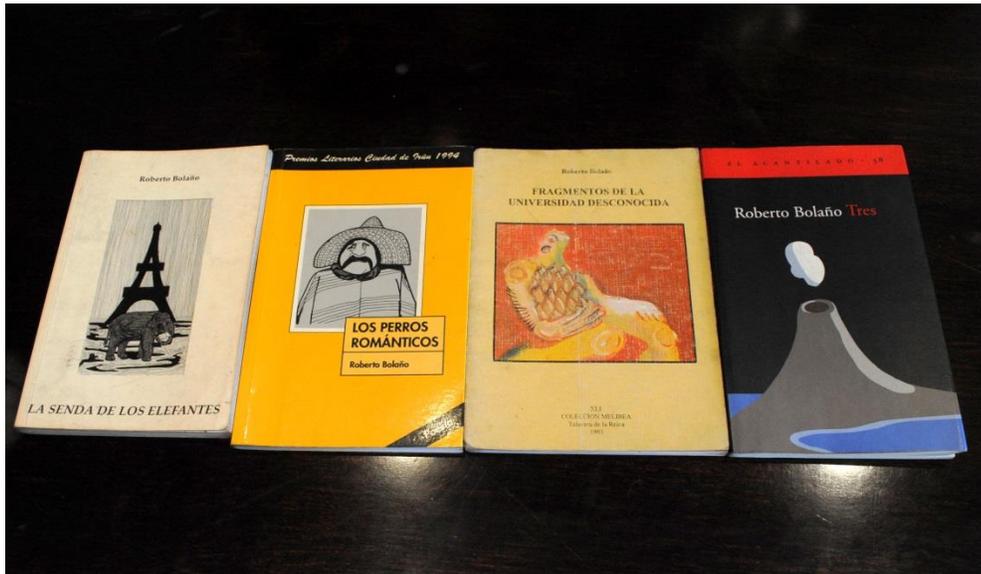


(Tromba de agosto)



(Jardín de uñas y Sangre de rinoceronte, libros inéditos)

3. Libros de Roberto Bolaño en el archivo de Jorge Pimentel



4. Retratos de Jorge Pimentel

