





Bernardo Massoia

Lima y sus poetas. Agravios y desagravios

Primera edición.  
Marzo 2014

© *Lima y sus poetas. Agravios y desagravios.*  
Bernardo Massoia

ISBN 978-987-33-4426-8

Hecho el depósito legal según ley 11723

*diseño y diagramación*  
Rodolfo Loyola  
Malena Caro

© Edición del autor  
Buenos Aires

# Índice

- 7 | Prólogo
- 13 | Lima y sus poetas: agravios y desagravios
- 39 | José Gálvez, sublime viudez de Lima
- 47 | Adán entre nosotros: medio siglo con *La mano desasida*
- 65 | A partir de *Tren bala* (2009) de Pablo Guevara
- 71 | Actualidad de un entusiasmo y varias admoniciones:  
Arguedas ensayista del Perú de ayer y hoy
- 83 | “Este Lima” de Óscar Colchado



# Prólogo

Hace poco, en el Espacio cultural de la Asamblea popular del barrio de Flores, en Buenos Aires, compartimos la proyección de la película *Gregorio* (1984), del Grupo Chaski. Al margen de la empatía con el entrañable niño serrano, algunos de los presentes, los que conocemos Lima tan sólo en una de sus épocas menos traumáticas, es decir, los últimos cinco años, no podíamos sustraernos a ciertas comparaciones. Si bien la desigualdad ha sido y continúa siendo el signo distintivo de la capital peruana, como de todas las ciudades latinoamericanas, sabido es que los nuevos hijos de Lima hubieron de atravesar manifestaciones flagrantes de aquello en otras décadas. Formas precarizadas de trabajo, de vivienda y de convivencia social, que al traumatismo cotidiano de las rémoras acumuladas añadía el de la violencia terrorista, militar y paramilitar.<sup>1</sup> La Lima del pequeño Gregorio —estampada en imágenes reales, no figuradas, claro está, a partir de su condición semi-documental— se parecía más a las actuales ciudades bombardeadas del

---

<sup>1</sup> Sobre la violencia urbana que comienza a instituirse como lenguaje en esos años, dice Abelardo Sánchez León: “La violencia no surge ni corresponde a ningún rasgo propio de una de las etnias o culturas que habitan actualmente Lima; no es propia del indio en la ciudad o del cholo o del blanco prepotente o súbitamente asustado en la urbe. Como lo señaló Julio Cotler, la violencia es estructural, propia de una sociedad profundamente injusta”. “Del Palais Concert a la Lima de Gregorio” en *Quehacer*, n° 34, Lima, 1985, p. 94.

oriente medio. El mérito, por cierto, de que hoy la morada de los nuevos limeños se haya tornado al menos un poco más habitable, humana, y andina, pertenece al conjunto de generaciones migrantes que, sin descansar únicamente en el reclamo hacia las obligaciones estatales, sumaron esfuerzos a los ya excesivos de sus jornadas laborales en los últimos cien años; porque precisamente se trata de un siglo de reivindicaciones urbanas y campesinas, en el que la literatura ha sido tenaz compañera de ruta. En suma, la pregunta al punto sería: ¿quién quisiera retornar a la Lima de Gregorio? Pero lo curioso en tal caso es que dicha pregunta activa un dispositivo de interpelaciones en secuencia: ¿quién quisiera retornar a la(s) Lima(s) de José Gálvez, de César Vallejo, de Martín Adán, de Sebastián Salazar Bondy, de José María Arguedas, de Antonio Cisneros, de Pablo Guevara, y más? ¿Y quién, desde cada una de esas Limas quisiera retornar a alguna de las anteriores? A grandes rasgos, es éste el asunto del presente libro.

La riqueza inherente a nuestras fuentes poéticas reside en el hecho de que son varias las maneras de vincularse los poetas peruanos con Lima, y, a su vez, los poetas limeños con el “afuera”. Así como múltiples y contradictorias -en el sentido más fructífero- suelen ser estas relaciones en el seno de la producción de un mismo autor, a lo largo de su obra o en un mismo libro. No pretendemos establecer una muestra representativa de toda la escritura de poetas sobre Lima, por razones de extensión pero, sobre todo, porque nuestro propósito es el de una relectura crítica de ciertos textos no tan frecuentados en los últimos años por los estudiosos, y que iluminan problemáticas sociales no tan señaladas en la actividad crítica. No conocemos demasiados artículos, mucho menos libros acerca de *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez, *La mano desasida* (1964) de Martín Adán, *Arpa de Wuamani* (1988) de Óscar Colchado, *Tren bala* (2009) y los demás poemarios de Pablo Guevara, y así, entre otros textos en los que nos detenemos, u otros por los que transitamos para reconocer pléyades de documentos poéticos sobre las transformaciones de Lima. De los seis ensayos que presentamos aquí, dos de ellos manifiestan leves excepciones en el conjunto: el mencionado libro de crónicas de José Gálvez no pertenece *stricto sensu* al género poesía, pero sí pertenece a un poeta de Lima, característico por cierto; y su inclusión precisamente se funda en que representa un documento fundamental del cambio en las



relaciones entre Lima y sus poetas, además de constituir —a nuestros ojos— una joya literaria algo descuidada en la actualidad. Del otro lado, es necesario señalar que *La mano desasida* de Martín Adán no tematiza Lima más que en algunos tramos, y sí el Cuzco y Machu Picchu, pero, lo mantenemos aquí porque consideramos que se trata de la médula de un poeta limeño también característico, debido a su capacidad de trasladar a cualquier otra ciudad —o ciudadela en este caso—, u otros sujetos históricos la experiencia subjetiva y la estructura poética de su vínculo con una Lima ya desacralizada. Justamente porque no se trata de un poeta de locaciones urbanas precisas ni crónicas viajeras es que observamos una relación entrañable, pero del orden de lo maldito poético con Lima, la cual lo acompaña inexorablemente en *La mano desasida*.

Como señalamos, los conceptos que organizan este conjunto de ensayos se vinculan a las transformaciones de Lima, y puntualmente a las transformaciones de los poetas en relación con las nuevas Limas, o las “Limas que se van”. En ello, el contrapunto y la convivencia permanentes entre el discurso poético limeño, tradicional o crítico, y el discurso poético migrante -enunciado por un escritor migrante o simulado, según sea el caso- se yergue como uno de nuestros principales propósitos. Hemos considerado que abordar críticamente textos de la década del ochenta en adelante, como los de Pablo Guevara y Óscar Colchado, nos permite reconocer continuidades pero también reformulaciones de las ya clásicas —pero siempre fecundas— posiciones literarias y ensayísticas de José María Arguedas respecto de la proyección cultural del migrante en las ciudades costeñas. Sin duda, Arguedas marca el pulso de gran parte de los pensamientos que se vuelven escritura aquí. Y aunque el desarrollo de la Lima migrante desde su muerte (1969) hasta hoy no parece haber reflejado un espíritu ni dialectico ni trágico —como en la notable antinomia enunciada por Roland Forgues—, su nuevo público cultural, es decir los migrantes y post-migrantes que ahora habitan Lima, se reconocen en su entusiasmo —y en sus temores— por la edificación de una nueva sociedad peruana. De hecho, 2011 ha sido un año obsequiado a su persona, un año arguediano que cifra algo así como una era arguediana en el Perú, y puntualmente en Lima. Hasta el punto de que a quienes procedemos de sociedades en las que no se reconoce casi unánimemente a un héroe

cultural que haya consagrado su vida a pensar la integración de las regiones y las urbes en desarrollo, aquello se nos representa poco menos que una gesta, una devolución colectiva hacia un hombre —y un poeta— formidable.

Por último, debemos mencionar dos propósitos que este libro no persigue, y uno para cuya edificación apelamos a los lectores. Entre los primeros, no pretendemos que nuestro corpus de textos, fundamentalmente los poéticos, deban eclipsar perspectivas de lecturas acerca de autores no tan mencionados aquí, pero caros también a nuestra mirada sobre Lima y sus poetas. Un virtuoso problema al respecto es, precisamente, el de la fecundidad de aquella sobre estos, y de la poesía peruana en general, que en otra ocasión no nos hubiera impedido efectuar lecturas interrelacionadas de Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Sebastián Salazar Bondy, Luis Hernández, Washington Delgado, José Watanabe, Marco Martos, Carmen Ollé, Abelardo Sánchez León, Jorge Pimentel, Mario Florián, Tulio Mora, entre otros magníficos autores. Trabajo semejante sí, de carácter colectivo, es el que realizan Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez y Carlos López Degregori en el libro *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006). Por otra parte, a pesar de sernos provechosa nuestra situación de gozar de una serie de Becas de postgrado y postdoctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de la Argentina, no hemos dispuesto de los medios materiales como para efectuar un análisis de conjunto de los movimientos literarios que se desarrollan en Lima durante el último cuarto de siglo, de donde surge una escritura con otras características, de autores con experiencias mega-urbanas sustancialmente diversas de las que aquí tratamos. Por ello, sería pretensioso de nuestra parte afirmar que porque remitimos a *Tren bala* (2009) de Pablo Guevara nos aseguramos una cobertura de novedad y contemporaneidad sobre las presentes temáticas. Finalmente, en tanto apelación, no queda más que identificar en nuestros probables lectores la continuidad de las expectativas que aquí se escriben. A diferencia de otras ciudades de Latinoamérica y el mundo, que presentan actualmente una imagen algo conclusiva, y hasta en ocasiones colapsada, del resultado que acude a lo que alguna vez se planificó para ellas desde determinados centros de poder, Lima aparece cada vez más como capital migrante y en construcción permanente. No obstante, su

poesía no es eufemística y sabe bien que celebrar ello demasiado nos acerca peligrosamente al plano “multiculturalista” del fin de las iniquidades sociales. Pero así como no han despuntado manuales sobre cómo transformar Lima, tampoco los hay sobre cómo transformar la poesía que la aborda, menciona, problematiza, celebra y hasta zahiere. Así es que este conjunto de ensayos acaba siendo una muestra particular sobre un decurso seguido por un haz de poetas que, a su modo —y a nuestro modo de ver—, pueden ayudarnos a vislumbrar nuevas formas poéticas, siempre compañeras de ruta de nuevas formas de saber que ni nuestra poesía, ni nuestras ciudades han sido definitivamente planificadas. Difícil, entonces, refrendar que el pasado fue mejor, o que el futuro perceptible merece una celebración acrítica. En el tránsito del ser que está siendo leemos poesía, escrutamos Lima, escribimos y ofrecemos estas breves páginas.

BERNARDO MASSOIA

Buenos Aires, setiembre de 2013



# Lima y sus poetas: agravios y desagravios

*Que el autor sabio y fecundo*

*De gloria le cerca el mundo,*

Ya lo veo;

*Pero que haya mal peor*

*Que ser en Lima escritor*

No lo creo.

Manuel González Prada. Letrillas.

*¡Ay, Machu Picchu, mi cuna*

*Tan alto suspendida!*

*Dicen lo que dicen arqueólogos y poetas*

*Pero tú eres para mí tan semejante a Lima,*

*Porque sois Yo Mismo,*

*El alma, que es el ser, dividida*

Martín Adán. La mano desasida.

En 1931 Jorge Basadre sostenía que “el hecho más interesante de la reciente historia peruana es la subversión de las provincias contra Lima, señal de una nueva conciencia que adviene”. (1994, 227) El poeta Sebastián Salazar Bondy recordará luego con énfasis que la capital, ciudad de los reyes, ciudad jardín y otras nominaciones nostálgicas, había nacido como resultado artificioso de la intención política de dominar la economía, la geografía y la identidad culturales del resto del Perú, y que por las mismas circunstancias azarosas que la fundaron carecía de una tradición genuina y profunda:

Lima fue consagrada capital —y corte— por azar. (...) Los compañeros de Pizarro afincados en Jauja, uno de los más bellos y feraces valles de la Sierra Central, acusaron al clima de ser enemigo de la ganadería y la cría de aves, reprochándole también carencia de bosques madereros y excesiva lejanía del océano. El Gobernador Adelantado y Capitán General atendió la demanda de sus rodrigones y decidió hacerlos avanzar, perpendicularmente a los Andes, hacia el mar hasta hallar una tierra llana en donde fuera posible

establecer la cabeza de los nuevos reinos. La misión encomendada a Díaz Tello y Martín de encontrar un más amable asiento para la villa tuvo al poco tiempo éxito. El 18 de enero de 1535 fue fundada la Ciudad de los Reyes, cuya distribución ejecutó el propio Pizarro con ayuda de uno que, por casualidad, algo conocía de cosmografía (1974, 53-54)

Jorge Basadre, por su parte, propone una secuencia menos literaria pero más ilustrativa al respecto:

Viajando de Cajamarca al Cuzco en 1533, Pizarro decidió fundar una población en Jauja por la distancia en que estaba colocándose de San Miguel y por las noticias de buenas provincias circunvecinas; la fundó y partió inmediatamente, dejando 80 hombres de a caballo y 100 peones. La distancia de la costa, la necesidad de no dividir a la población, la falta de agua, de leña y de madera, el exceso de nieve, los malos pasos, la imposibilidad de criar animales, fueron invocados por los primeros pobladores de Jauja para pedir su traslado. Comisionados partieron para buscar un nuevo asiento en la costa; y cerca de Pachacámac encontraron una comarca «con muy buena agua e leña e tierra para sementeras e cerca del puerto de la mar e asiento ayroso y claro y desconbrado que a razón parecía ser sano». Y Francisco Pizarro entonces, dice el acta, «determinó de fenecer e hacer fundar el dicho pueblo, el cual mandaba e mando que se llame desde agora para siempre jamas la cibdad de los Reyes, la cual hizo e pobló en nombre de la Santísima Trinidad». (2009, 36-37)

En el marco de discusiones sobre la cultura nacional peruana constituye un hábito crítico el continuar enrostrándole a Lima su progenitura colonial y poco o nada vernácula. El poeta Abelardo Sánchez León, parafraseando a Mariátegui, remarca que “Lima no tiene pasado autóctono. Lima es la hija de la colonia. Y en relación a la literatura, este hecho tiene importantes consecuencias”. (1980, 92) Lo cual, acto seguido, especifica mediante la recuperación de aquellas nociones fundantes del autor de los *Siete ensayos* respecto de la literatura peruana como “fenómeno limeño”, al menos hasta comienzos de siglo por concurso de las fuerzas hegemónicas de la urbe hacia el resto del país. Ahora bien, también es cierto que, en el marco de un creciente enfrentamiento entre el poder central representado en Lima y el

anti-centralismo provinciano, es el mismo Mariátegui el que logra dilucidar el fondo del problema, no limitado a una sencilla antinomia. Así lo recuerda Basadre en apretada síntesis:

desde principios de siglo, la reacción anticentralista, en la que había mucho de antilimeño había estado incrementándose. González Prada en sus “Horas de Lucha” había dedicado lapidarias frases para Lima. El programa del partido “Unión Nacional” de tipo radical, abogó por la federación; y ella había sido también fugazmente la bandera del caudillaje de Durand. (...) Intermitentemente surgía el dicitario a Lima y la costa. “Lima contra el Perú, Chile y Bolivia” se llama un libro de Federico More. Frente al “resentimiento” provinciano creciente, la aparición del ensayo de José Carlos Mariátegui marca una voz de orientación para esta inquietud que se desviaba hacia odios de carácter racial, geográfico o biliar. Mariátegui plantea la superación del dilema entre federalismo y unitarismo y afirma que el federalismo hubiera implicado el gamonalismo; postula la prioridad del problema del indio, de la cuestión agraria, sosteniendo que nada vale la descentralización sin ellas (1994, 206)

En el plano de la literatura, los movimientos de superación de semejante dicotomía ya se habían desarrollado para entonces. Una década antes de que Mariátegui publicara los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el movimiento *Colónida*, encabezado por Abraham Valdelomar, ya había transpuesto la materia provinciana al centro del escenario limeño, se había decidido por ocuparlo y no solo practicar una crítica exterior. Sin olvidar, por otra parte, que como una gran esfera de voces conjuntas se aproximaba desde el sur puneño a Lima la bohemia andina del grupo *Orkopata* y el *Boletín Titikaka*, y desde el norte trujillano la bohemia del grupo *Norte*, entre otras, en cuyo seno se gestaba la escritura de un humilde serrano llamado César Vallejo. Ahora bien, no resulta casual el hecho de que este último nombre aparezca en el nudo problemático del encuentro entre la cúpula institucional de la literatura, anclada en Lima, y el flujo de escritores provincianos que en el contexto de la incipiente migración interna condensaban expectativas económicas y culturales. Si bien las figuras de Ricardo Palma y José Santos Chocano evocaban un lapso de novedad que se había vislumbrado a finales y en el cambio de siglo del XIX al XX, al momento en que Valdelomar, y luego Vallejo, desembarcan en la capital aquellos representaban ya cierta icónica

oficial revitalizada por la crítica de entonces, académica, limeña, blanca y predominantemente castiza. Desde la perspectiva del proceso literario, es aquella Lima la que comienza a transformarse. Ya no se trata de aquel centro hegemónico de la cultura que fue, de manera más o menos estable, en la época de la colonia y la República oligárquica. Las décadas del 10 y 20 testimoniaban un doble carácter de Lima: ésta continuaba siendo el bastión de la institucionalidad criolla y oficial, pero al mismo tiempo comenzaba a transformarse en un sitio de encuentro y potenciación colectiva de algunos a los que hoy se considera los pináculos de la literatura peruana moderna. Mariátegui mismo le reclamaba a Federico More el no comprender esa condición bivalente de la Capital:

More no distingue sino una Lima. La conservadora, la somnolienta, la frívola, la colonial. “No hay problema ideológico o sentimental -dice- que en Lima haya producido ecos. Ni el modernismo en literatura ni el marxismo en política; ni el símbolo en música ni el dinamismo expresionista en pintura han inquietado a los hijos de la ciudad sedante. La voluptuosidad es tumba de la inquietud”. Pero esto no es exacto. En Lima, donde se ha constituido el primer núcleo de industrialismo, es también donde, en perfecto acuerdo con el proceso histórico de la nación, se ha balbuceado o se ha pronunciado la primera resonante palabra de marxismo. More, un poco desconcertado de su pueblo, no lo sabe acaso, pero puede intuirlo. No faltan en Buenos Aires y La Plata quienes tienen título para enterarlo de las reivindicaciones de una vanguardia que en Lima como en el Cuzco, en Trujillo, en Jauja, representa un nuevo espíritu nacional. (2007, 211)

Ahora bien, entre Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar y el mismo César Vallejo no se registran tensiones significativas, más bien todo lo contrario, una atmósfera amistosa, una voluntad de cooperación productiva que con seguridad terminó de pulir la promisoriosa escritura vallejianista. Todo ello en el marco de una serie de entrevistas hechas por el mismo Vallejo, en las cuales se trasluce la incondicional admiración que éste profesaba a aquellos sus maestros,<sup>2</sup> y a Mariátegui, quien falta en la lista pero que a su vez era indicado por el de Chuco como aquel que mejor

---

<sup>2</sup> Las mismas se encuentran en el tomo I de *Artículos y crónicas completos*. PUCP, Lima, 2002.



comprendía sus poemas. En gran parte había de ser la agraviada Lima la que propiciara el seno de semejante reunión, de una pléyade fundamental para el Perú; claro que no siempre en sus casonas principales, sino también en auditorios e instancias informales.

Para Pablo Guevara, poeta al que luego nos referiremos con preminencia, aquellos hitos constituyen piezas algo dispersas del gran edificio de la poesía peruana, cuyos cimientos y partes fundamentales fueron erguidos ya por los escritores mencionados, y también por Adán, Moro y Westphalen, sin que ello fuera del todo reconocido en su época.<sup>3</sup> Ahora bien, nosotros agregaríamos que esas bases en los años 20 y 30, e incluso los pisos posteriores —de los que el propio Pablo, junto a Antonio Cisneros, y los poetas de las generaciones del 50, 60 y 70 constituyen cifra mayor— habían sido sentadas *en Lima*, como vimos, por concurso de múltiples publicaciones, revistas, editoriales, reuniones poéticas y formas de organización diversas que matizaron el panorama de la gran ciudad. Por sobre la coerción y disuasión que, pudiera pensarse, habría de caer sobre ellos, los poetas en definitiva también se han apoderado de Lima, y ya han construido una tradición sobre sus panteones. Esto parece ser bien observado por Guevara en su metáfora constructivista.

En adelante, el flujo migratorio de escritores y de las poblaciones en general desde el interior hacia Lima se intensificó, modificando la fisonomía total de la ciudad. No hallamos novedad alguna en presentar las implicancias políticas y culturales de este proceso que, en su prolongación a lo largo de varias décadas hasta la actualidad, no pocos intelectuales y escritores deciden emparentar directamente con los varios cimbronazos revolucionarios en América Latina en el siglo veinte. No puede afirmarse que hayan sido satisfechas aquellas expectativas revolucionarias en el Perú, pero en otro sentido lo que sí se produjo desde comienzos de siglo hasta mediados del mismo es una suerte de vacancia política y cultural, en el sentido de que la vieja oligarquía peruana no se sostenía ni siquiera en su reformulación civilista moderna:

---

<sup>3</sup> En entrevista con Julio Ortega: “Conversación con Pablo Guevara”, Revista *Socialismo y participación*, n° 23, Lima, 1984, p. 109.

Los movimientos obreros y universitarios de la década de 1910 revelaron el desgaste del liderazgo del Partido Civil y el agotamiento del modelo de la economía de exportación. El problema de ésta fue no haber sido capaz de terminar con las relaciones precapitalistas en el país, de modo que se pudiese conformar un mercado interno en lo económico, y una comunidad de ciudadanos en lo político. (...) El sentimiento amargo de ese mal reparto de la riqueza generada por el modelo económico de la “República Aristocrática”, fue aprovechado por Augusto Bernardino Leguía (...) Las políticas populistas de Leguía alentaron la formación de varios *movimientos sociales que acabaron desbordando las expectativas de control que el régimen quería señalarles*. (Contreras-Cueto: 2007, 233-234. Las cursivas son nuestras)

El propio movimiento indigenista sienta sus bases en esta época de reclamo de la dirección central del país, a partir, como vemos, de un hecho político-económico: “El gobierno del presidente Augusto B. Leguía, llamado de la ‘Patria Nueva’, surgió como una respuesta a los gobiernos civilistas de la ‘Patria vieja’ civilista (1895-1919) que se inicia con la Constitución de 1920 donde se reconoce la existencia legal de la comunidad indígena, técnicamente el viejo ayllu prehispánico, y el mismo gobierno de la ‘Patria Nueva’ aparece como promotor de una suerte de indigenismo oficial y que dicta normas favorables a la subsistencia y reivindicación del indígena peruano”. (Burga Díaz: 2007, 9) En este marco, es significativo el que la cantidad de revistas y periódicos llegara a más que duplicarse en sólo siete años: de 167 en el año 1918 a 347 en 1925. Mas allá de los avances en la tecnología de la impresión gráfica, que pudieron acelerar el aspecto reproductivo, los propósitos de las publicaciones de la época, en general, no se restringían al objetivismo periodístico, sino que más bien constituían formas de enarbolar un proyecto particular de nación que entraba en contradicción con otros. La cultura peruana, y en ella puntualmente la literatura peruana, advirtieron dicha vacancia con sagacidad y hasta en ocasiones con genio; así es que se yergue aquella pléyade de los años 10 y 20, en el seno de la cual Abraham Valdelomar, según registro de la entrevista que le efectuara César Vallejo, sostenía el año anterior a su prematura muerte (*La Reforma*. Trujillo, 18 de enero de 1918): “Es necesario, pues, una agrupación —...— de lo mejor del país que, sintetizando las mayores energías nacionales, imponga una nueva y más sana orientación intelectual, y que haga luz en la presente inmoralidad artística

creada y mantenida por esos malos hombres!”. (Vallejo: 2002, 4) El vacío cultural, la obsolescencia de la Lima colonial a tal respecto, son percibidos por ojos avizores como el de Valdelomar, quien no llegaría a concretar semejante reorganización federalista, pero sí a legar el germen de una nueva poética en su más ilustre admirador, el también provinciano César Vallejo.

En el mismo escenario de Lima se suscita un paralelo entre las figuras de Vallejo en poesía, y de José Sabogal en arte plástico. El primero publica su poemario *Los Heraldos Negros*, de buena recepción, en Lima el año 1919, el mismo en que Sabogal realiza “su presentación en Lima en una comentada exposición en la Sala Brandes (...). Entusiastamente acogido por el pintor y crítico Teófilo Castillo, colaborador de *Varietades* (...) Se funda principalmente en premisas avancistas y urgencias renovadoras del mediocre ambiente pictórico nacional del momento”. (Basadre: 1969, 3660) En 1922 Sabogal retorna de México “galvanizado en su planteamiento autoctonista” (3661), aquel que habrá de caracterizar su distinguida obra; el mismo año, Vallejo publica *Trilce*, plasmación bastante precoz de los latidos de una nueva cultura peruana, al mismo tiempo vernácula, moderna y antimoderna. Asomaba allí, en el texto trilceano, un primer panorama algo atribulado de la gran Capital, y al respecto no parece tan exacto el dato de que el adjetivo “horrible” hubiera de emplearse acerca de Lima recién el “24 de julio o agosto de 1949” (Moro: 2002, 80), de acuerdo a la rúbrica de César Moro que hiciera suya luego, en 1962, Sebastián Salazar Bondy con su ensayo *Lima la horrible*. Ya el propio Vallejo en *Trilce* (1922) expresa un sentimiento de nostalgia y alienación que se desenvuelve en un ámbito hostil -el de la capital- en el que debía esforzarse para ganar el pan y al mismo tiempo dar a luz sus únicos poemarios publicados en el Perú:

XIV

(...)

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles. (185)

LXIV

(...)

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme  
horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas  
de amor. Oh voces y ciudades que pasan cabal-  
gando en un dedo tendido que señala a calva  
Unidad. Mientras pasan, de mucho en mucho,  
gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres  
tardas dimensiones. (250)

Más de un estudioso, entre los sagaces que se consagraron a Vallejo, opina que en estos versos concurren los aspectos elementales del desahuciado hallazgo del migrante en la capital peruana: una geografía adusta y desprovista de calidez, una urbe avasallante con movimientos unidireccionales, y, finalmente, un caldo de cultivo de la pedantería letrada (“gañanes de gran costado sabio”). Elementos, estos últimos, a los cuales, como pretendía Valdelomar, era necesario remplazar por aquella nueva dirección intelectual del país.

Aun transcurridos varios años desde las primeras migraciones, su ascendiente sobre la historia económica y cultural del Perú, y de Lima, era una cifra incierta. Ya en 1936, el sociólogo Hildebrando Castro Pozo constataba la permanencia de un conjunto de comunidades (*ayllus*) en el interior, así como su asentamiento en la capital, relevamiento que, como veremos, tiene sorpresivamente al departamento de Lima como uno de los tres departamentos más poblados de esta forma de organización colectiva que la colonia no había extirpado: “Los siguientes datos estadísticos, que nos han sido proporcionados en la Sección de Asuntos Indígenas del Ministerio de Fomento, y que comprenden desde el año 1926 hasta el 26 de abril de 1935, constatan ampliamente nuestra aserción. De ellos aparece que en dicho Ministerio se han reconocido oficialmente, en trece departamentos cuatrocientos once comunidades, en esta proporción: Piura, 1; Lambayeque, 1; Lima, 82; Ancash, 39; Ica, 2; Cuzco, 155; Puno, 10; Apurímac, 6; Ayacucho, 11; Huancavelica, 9; Junín, 83; Huánuco, 10; Cajamarca 2”. (Castro Pozo: 1973, 178) A lo cual el autor añade que no se trata de cifras exactas ya que “faltarían por reconocerse y empadronarse mucho más de mil

doscientas comunidades indígenas”. (178) Cuando Castro Pozo se refiere a “nuestra aserción”, se trata de la importancia determinante que para él poseía la conservación de los *ayllus* frente a la capacidad de organización de la población peruana en general para la edificación de un nuevo socialismo andino. De inmediato, apenas unas páginas más adelante, lo expresará del siguiente modo:

La comunidad, pues, no es una institución retardataria en el progreso industrial e intelectual de la raza indígena; antes bien, ella ha sido reducto o “pucará” de liberación política, económica y moral del indio comunero; dentro de ella se ha defendido por varias centurias del sórdido individualismo de los conquistadores y su secuela de gamonales y, en la actualidad, por sí misma constituye la amplia base económico-social, de una nueva civilización, en la que el trabajo común y solidario en un solo propósito, así como en la alquimia etnológica del mestizaje de nuestros pueblos y sus culturas *desparecerán todos* los prejuicios raciales y jerarquías de orden económico-social.(184) [Las cursivas son nuestras]

Puede inferirse que el optimismo de Castro Pozo no parece proyectar un tiempo secular o milenario de realización de aquella sociedad utópica, sino uno más o menos inmediato. Tanto así, que el mismo autor culmina su obra *Del Ayllu al cooperativismo socialista* con el adosamiento de un proyecto parlamentario para favorecer el desarrollo de las comunidades desde la fecha (1936). Basadre, por su parte, señala el año 1940 como punto de medida del ya verificable proceso de constitución de una cultura nacional urbana, a la par del Perú profundo que continuaba siendo rural: “La circunstancia de que el Callao esté casi unido a Lima y que este departamento albergara en 1940 el 28 % del total de la población de las ciudades del país ratifica el hecho obvio de un exceso de importancia de la capital, ocasionado no sólo por factores políticos o administrativos sino también por el desarrollo industrial y la mejora de las vías de comunicación. Lima se puebla de provincianos”. (Basadre: 1953, 2)

En las décadas subsiguientes no será precisamente el género poético el que haya de representar aspectos fundamentales del fenómeno migratorio. No al menos como se propone hacerlo Enrique Congrains Martin en su *Lima*,

*hora cero* (1954) en el cual un cuento liminar, que da nombre al libro, presenta diversas aristas del proceso: episodios de toma de tierras no siempre exitosos, carencia de servicios básicos y contraste con la vida de los sectores medios y altos, búsqueda de trabajo, embelesamiento respecto de Lima; el proceso de edificación de la nueva vida en la capital, en definitiva. Muy probablemente se trate de uno de los primeros intentos de abarcar un marco amplio de problemáticas migrantes en una dimensión literaria, y ello se sostiene y hace eje con los demás relatos del libro. Inclusive, el párrafo de apertura de *Lima, hora cero* posee una resonancia poética en primera persona del plural que bien puede anticipar el tono colectivo y expectante de *A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru (Himno-Canción)* [1962] de José María Arguedas, asociación que no suele practicarse en la crítica arguediana a la hora de buscar fuentes literarias de influencia, a pesar de que ambos escritores mantenían un diálogo fluido en torno a las técnicas de escritura y los sentidos sociales de la misma, y que Arguedas ponderaba entre los logros de Congrains Martin ser de los pocos que representa el fenómeno de la migración sin caer en la pura descripción horrorizada y decadentista, rasgos que sí le atribuía a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro («¿Una novela sobre las barriadas?», *La Prensa*, 23 de diciembre de 1958, p. 16.). Como en el poema de Arguedas, se produce una alternancia de personas; antes de pasar a la tercera persona narrativa habla en primera persona el cuerpo colectivo de migrantes:

Rodando, tumbo a tumbo, hemos llegado a Esperanza. Somos más de trescientos entre hombres, mujeres y niños, y provenimos de todos los rincones del Perú. “Los otros” son un millón. Un millón de seres que viven dentro de un perímetro de unos ciento veinte kilómetros cuadrados, aproximadamente. “Ellos” tienen inmensos edificios grises; esplendidas casas, rodeadas de esplendidos jardines; tiendas lujosas provistas de todo; grandes hospitales y clínicas; estupendos autos, brillantes y lustrosos; magníficos colegios para sus hijos. En fin, tienen muchísimas otras cosas; es una gran ciudad, son un millón de seres, (peruanos también) y la vida es la vida. (Congrains Martin: 1954, 5)

Arguedas, por su parte, consideraba que la progresiva radicación de campesinos, fundamentalmente serranos, en las márgenes de Lima, habría de transformar no sólo el talante de la misma sino además su espíritu

profundo, eventual propulsor de un nuevo centro de la cultura andina, cooperativamente modernizada. Con los matices propios de su impar narrativa y apoyado en el conocimiento que tenía del fenómeno histórico, había descrito en el capítulo VII, “Los ‘serranos’”, de su *Yavar Fiesta* (1941), la iniciativa de las comunidades de abrir las carreteras desde la montaña hacia la costa, su prosecución, y el arribo, no sin conflictividad, de aquellos a la vida de la capital: “...en el mes de enero de 192... llegó a Puquio la noticia de que en Coracora, capital de Parinacochas, se había reunido en cabildo, todo el pueblo. Que el cura había hablado en quechua y después en castellano, que habían acordado abrir una carretera al puerto de Chala, para llegar a Lima en cinco días, y para hacer ver a los puquianos que ellos eran más hombres. Los trabajos comenzarían en marzo”.<sup>4</sup> Luego, en un marco histórico de contemporaneidad con las tomas de tierras y otros sucesos que afectaban a las masas migrantes (ver al respecto, del mismo Arguedas, “La caída del ángel” en *Expreso* del 19 de diciembre de 1962, Lima, p. 10.), cantaba en su mencionado *A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)*:

Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo.  
Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no  
extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el  
poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos  
envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta  
cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego.  
¡Con lo que sea! Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos  
hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos  
apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como  
a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que

---

<sup>4</sup> José María Arguedas. *Yavar Fiesta*. Bs. As.: Losada, 1977, p. 68. Por la vía de su labor antropológica, en cambio, Arguedas presenta luego, en 1958, una ponencia titulada “Cambio de cultura en las comunidades indígenas económicamente fuertes” a la “Mesa Redonda De Ciencias Antropológicas” que organizó el Instituto de Etnología y Arqueología en enero de 1958. Allí esboza una descripción similar señalando que “Hacia 1926, los indios construyeron una carretera Nazca, por acción popular. Hasta entonces Puquio y toda la provincia de Lucanas, excepto los distritos colindantes con la costa, pertenecían al área de influencia cultural y económica de Huamanga”. En *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: FCEM, 2006, p. 30.

entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás. Así es, así mismo ha de ser, padre mío, así mismo ha de ser, en tu nombre, que cae sobre la vida como una cascada de agua eterna que salta y alumbra todo el espíritu y el camino. (21)

Con frecuencia los conceptos e imágenes sociales que deja traslucir la escritura literaria arguediana se desarrollan en paralelo, o casi en conjunción, con su prosa ensayística. El Perú imaginado aquí es semejante al de las siguientes líneas de su texto “El indigenismo en el Perú” : “se impondrá la ideología que sostiene que la marcha hacia delante del ser humano no depende del enfrentamiento devorador del individualismo sino, por el contrario, de la fraternidad comunal que estimula la creación como un bien en sí mismo y para los demás”. (1985, 27) Sin embargo, pocos habrían de padecer como él, en su más profunda humanidad, la inconducencia que se revelaría luego en aspectos vitales de la transformada Lima, e ilustrativamente en la Chimbote de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Es decir, el proceso de transculturación y cambio habría de consumarse, pero ofreciendo dos caras no necesariamente sintéticas: la migración podía modificar el espíritu individualista de la sociedad capitalina y prodigarle sus virtudes, era cierto; mas la lumpenización a que propendían las indignas condiciones de vida de la periferia urbana también podía sacar a luz lo peor de la degradación humana, inclusive entre los serranos, antaño comunitarios. Es éste un capítulo de la historia literaria y de la política peruana ya bastante recurrido. Si bien es cierto que en los últimos casi cincuenta años el éxodo hacia Lima no produjo el panorama virtuoso y optimista que puede desprenderse de una lectura algo programática del mencionado poema de Arguedas, sí es factible reconocer tachaduras radicales del orden institucional de la otrora Ciudad de Reyes. Hemos subrayado ya la importancia que posee el texto de Antonio Cornejo Polar “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” (1996) en cuanto a la capacidad de sintetizar estos aspectos duales de Lima y comprender las respuestas simbólicas múltiples del migrante frente al nuevo ámbito urbano. Se nos disculpará entonces citar el mismo —proverbial— párrafo:



La utopía arguediana (simbolizada en la “ciudad feliz”) no se cumplió, por supuesto, pero la gran ola migrante logró metas fundamentales y transformó radicalmente el orden de una ciudad que nunca más repetirá —salvo en parodias desintencionadas— su hechiza heráldica virreinal. Es importante evitar, entonces, la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende, y de su discurso no más que un largo lamento del desarraigo; pero igualmente, es importante no caer en estereotipos puramente celebratorios (1996, 841)

En tal sentido, uno de los escritores que con mayor complejidad aborda la contracara de este asunto, es decir, el desencanto político y el conformismo popular vinculados a Lima es el mencionado Pablo Guevara (1930-2006). Su obra poética se extiende desde los cincuenta —*Retorno a la creatura*, 1957— hasta casi la actualidad con libros póstumos publicados por un grupo de poetas que se formaron en torno suyo, varios de ellos sus alumnos en la Universidad de San Marcos. A comienzos de los ’70, Pablo habría de rebautizar a su ciudad natal como “La Tarda”, inspirado en alguna medida en un poema de José María Eguren. En la sección titulada “Capital del Perú” de su libro *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972), “Lima sigue siendo la Tarda o la Tarada, / la pequeña macrocefálica con deficiente circulación”. (71) Inclusive, frente a la expectativa revolucionaria proveniente de los primeros años de éxodo masivo a la capital, la idea del nacimiento de un nuevo Pachacútec -etimológicamente, aquel que modifica el rumbo de la Tierra- entre las poblaciones asentadas y organizadas en la mega-urbe, Guevara escribe: “La Tarda se arrastra, / se corre la paja, menstrúa unas veces, / otras veces no y se piensa que va a dar a luz / un vástago hermoso y justiciero, pero no pasa nada, / las tardes son inconmensurables para la Tarda”. Léase, sin embargo, que el desencanto cotidiano no conduce en estos versos a una clausura definitiva de las potencialidades sociales de la Gran Lima, la de las multitudes feriantes y entretenidas, ya por entonces, con el flamante juguete de la cultura masiva. Es más, a diferencia de lo que sostiene apresuradamente Abelardo Sánchez León, a saber, que “Guevara odia el significado que tiene Lima en relación a nuestra historia y al país. (...) En definitiva Lima encarna el poder de la burguesía. Guevara prioriza en sus poemas el engranaje de este poder, limitándose a señalar que ‘el Pueblo no

es España ni el Imperio pero sí la Grey Peruana”’, (1980, 98), a diferencia de ello, decíamos, bien puede deslindarse de la obra de Guevara el canto a los múltiples y heterogéneos rostros de la capital peruana. Si bien es cierto que se trata de una de las escrituras que con mayor acritud explora la degradación de la ciudad, su catadura y su materia humana, los lugares de enunciación lírica de Pablo lejos están de ser homogéneos. Tampoco se percibe en su concepción poética una oposición binaria y nítida en la cual uno de los términos debe prevalecer pues el otro estaría condenado a la reproducción de su conducta, como se desprende con frecuencia de la prosa de Sebastián Salazar Bondy:

No reina en Lima la abierta controversia sino el chisme maligno, no ocurren revoluciones sino opacos pronunciamientos, no permanece el inconformismo sino que el espíritu rebelde involuciona hacia el conservadorismo promedio. La juventud imaginativa, iconoclasta y desordenada termina por sentar la cabeza. Los racistas suelen atribuir esta plana uniformidad incolora al ingrediente indígena, pero da la casualidad que es el indio el que, como lo enseña la historia, ha llevado su descontento a la acción -reprimida ferozmente por la autoridad limeña-, y el que constituye el elemento dionisiaco de nuestra composición nacional. En tanto, el limeño sigue siendo quien acepta, con apenas una ironía en los labios o un chascarrillo contingente, los abusos de los poderosos, la impúdica corrupción de los políticos, la absolutista voluntad de la minoría voraz. (1974, 56-57)

En la poesía de Pablo Guevara, en cambio, Lima, como sea, a su modo caótico, constituye también un sitio de expectativa rebelde y de edificación poética. Es decir, aunque no lo sea aun de organización de una nueva formación revolucionaria entre sus poblaciones migrantes, Lima continúa representando —como en los años de Vallejo, Valdelomar, Eguren y Mariátegui— un contrariado, aunque privilegiado, lugar de encuentro para proseguir con el edificio de la poesía peruana y el relevo de la cultura virreinal:

Oh Lima oh poesía oh vida  
disonancias consonancias asonancias  
la permanente búsqueda de ti la permanente  
búsqueda de mí la desdichada búsqueda de nosotros

la insensatez de proseguir no importa cómo y no importa qué  
con tal de proseguir no sabemos bien por qué<sup>5</sup>

No se trata de la única poética expectante y heterogénea respecto de Lima, claro está. Algo de semejante brecha de potencialidad política y cultural se percibe en una escritura bastante más difundida en el ámbito hispanoamericano como es la de Antonio Cisneros. En su libro *Como higuera en un campo de golf* (1972) destaca el poema titulado precisamente “En el 62 las aves marinas hambrientas llegaron hasta el centro de Lima”:

Toda la noche han viajado los pájaros desde la costa -he aquí  
la migración de primavera  
las tribus y sus carros de combate sobre el pasto, los templos,  
los techos de los autos.  
Nadie los vio llegar a las murallas, nadie a las puertas  
—ciudadanos de sueño más pesado que jóvenes esposos—

y ninguno asomó a la ventana, y aquellos que asomaron  
sólo vieron un cielo azul-marino sin grieta o hendidura entre su lomo  
—antes fue que el lechero o el borracho final— y sin embargo  
el aire era una torre de picos y pellejos enredados,

como cuando dormí cerca del mar en la Semana Santa  
y el aire entre mi lecho y esas aguas fue un viejo gallinazo de  
las rocas holgándose en algún patillo muerto  
—y las gaviotas-hembra mordisqueando a las gaviotas-macho y  
un cormorán peludo rompiéndose en los muros de la casa.

Toda la noche viajaron desde el Sur.

Puedo ver a mi esposa con el rostro muy limpio y ordenado mientras sueña  
con manadas de morsas picoteadas y abiertas en sus flancos por  
los pájaros. (149)

---

<sup>5</sup> Pablo Guevara. “CALLES / AVENIDAS / PLAZAS...”, poema del libro inédito *Casa de padrastrós*, publicado en la revista *Haravi*, Lima, 1983, p. 81.

Una lectura de la expectativa utópica respecto de la probable transformación social no parece forzada si se advierte el símbolo, explícito por otra parte, de los agentes de cambio —las aves marinas migrantes— y el poder obeso y estagnado —las morsas. José Güich Rodríguez en su artículo “Antonio Cisneros: La higuera solitaria” interpreta de modo semejante al nuestro los mismos versos, e incluso agrega:

El juego temporal es brillante: Lima ostentó muros protectores y portadas de acceso hasta la década de 1870. El hecho de que la voz poética superponga dos tiempos diferentes (una Lima amurallada, pero con automóviles) sugiere la persistencia y el peso del pasado sobre los habitantes de la urbe. De ahí que la mención del año conduzca a la ambigüedad: podría tratarse tanto de 1962 como de 1862 o, incluso, de siglos anteriores. Las viejas murallas son ahora invisibles: han encapsulado al limeño “viejo” de hoy y siempre (...) quien habita en una especie de modorra atemporal. Ello le impide tomar conciencia de las dramáticas transformaciones que sobrevendrán: la invasión de las “hambrientas aves” son un augurio de las otras invasiones, es decir, la perpetrada por los migrantes provincianos ávidos de una nueva vida en la capital. (2006, 116)

Las obras mencionadas de Guevara y Cisneros, *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* y *Como higuera en un campo de golf* respectivamente, se publican el mismo año: 1972; sin embargo, a pesar de la falta de énfasis de la crítica en este punto, hay mayor constancia en Guevara respecto de la escritura específica de Lima y sus transformaciones, no solo en las décadas del 60 y 70, momentos de éxodo ya sistemático, sino además desde las primeras migraciones hasta inclusive el panorama actual resultante de aquello. No es casual que en uno de sus artículos sobre Vallejo se hallase a Pablo Guevara elaborando una interpretación en la que considera al santiaguino como el primer migrante. En referencia al poema liminar de *Trilce*, reclama: “...este [Trilce I] es el poema que debió ser considerado el himno del migrante; el himno de ese migrante que, igualmente, iba a vivir estos avatares en Lima los siguientes 80 años después del año 20; incluso, muchos los viven hasta hoy”. (2009 b: 260) Si tomamos en cuenta que en sus últimas publicaciones, incluyendo las póstumas, Guevara continúa asediando a Lima desde sus recuerdos de

infancia en el barrio de Breña: *Mentadas de madre* (2008), desde su impactante transformación en la bombardeada “Ciudad de Gotha”: *Hacia el final. Homenaje a Pound (1992-2001)* (2007), hasta el trasbordo ulterior en la metáfora del trasatlántico: el Hospital Rebagliati de Lima, enrumbado hacia la muerte del propio poeta, virtuosamente anunciada en *Hospital* (2006), apreciaremos que su perspectiva poético-crítica sobre la capital es una de las más diacrónicas de la literatura peruana. Algo que parece completarse y arribar a un nivel más álgido en su más reciente poemario póstumo, *Tren bala* (2009), con una mirada ya más generalizadora de la hipertrófica Lima actual.

Todo lo cual, por otro lado, torna algo obsoleto el propósito de comprender *actualmente* una relación entre Lima y sus poetas en base a dos muy buenas compilaciones al respecto: *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006) en la que participan Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez y Carlos López Degregori; y *Presencia de Lima en la literatura* (1986) de Tomás Escajadillo y Abelardo Sánchez León. Sobre todo con respecto al primero de ambos libros, es fundamental la década que no alcanza a ser contenida, es decir la del 2000, no por descuido de los autores, claro está, sino porque un proyecto como el que diseñan allí, a todas luces requiere de una delimitación temporal y una determinada distancia para llevar a cabo el análisis. Para nosotros tampoco es factible tomar registro y examinar cada uno de los poemarios que en el último decenio tematizan las transformaciones de Lima a partir de las migraciones. Se trata de una bibliografía creciente en profusión.

No obstante, podemos ensayar un criterio de observación diferente de los usuales; es decir, no remitirnos necesariamente a la poesía elaborada por sujetos migrantes, por un lado, ni a la producida desde una posición limeña tradicional. Más bien, interrogar el hecho de que la discursividad migrante suele trascender al sujeto de la enunciación misma en dos sentidos. En el primero, el propio poeta nacido en la capital y educado en la tradición escrita culta comienza a explorar aspectos unívocos respecto de la voz migrante, como el remontarse a su propia genealogía familiar para darse de frente con una procedencia provinciana. Este es, por ejemplo, el caso del poemario *Memorial de Casa Grande* (2005) de Rodolfo Hinojosa, el cual presenta una diferencia de tono ostensible respecto de su producción anterior. El poema de apertura “Los tíos de Huaraz” comienza así:

Y vosotros, tíos intrépidos  
 Constructores de la legendaria ruta a Quincemil  
 Así llamada por los 15,000 muertos que costó  
 Abrirse paso en ese infierno verde  
 A punta de taladro y dinamita  
 (...)

Los tíos regresaron a Lima por los años '40,  
 Todos menos Chicho que se casó con una viuda, me parece  
 Por el rumbo de Huánuco, y allí se estableció por largos años.  
 Fue el único de no quedarse en Lima  
 Porque los tíos siempre trataron de estar juntos  
 De no perder su identidad (15-16)

Estos últimos dos versos, precisamente, nos señalan que la identidad de estas familias en plena transición regional no permanece anclada en esencia a un sitio determinado, sino que más bien es susceptible de trasladarse y enriquecerse con múltiples lugares de enunciación. De modo semejante al de Hinostroza podemos interpretar la conversión lírica del propio abolengo en *Mentadas de madre* de Pablo Guevara. Allí, más precisamente en el poema “carta cuatro romance de la lavandera y el gamonal”, las referencias a Juana Marcelina Miraval Carranza y Factor Miraval Meza corresponden a Madre y Abuelo reales de Pablo respectivamente:

*¡Pobre Juana! ¡Pobre Marcelina!* — a Factor Miraval Meza  
 le fascinaba el Palais Concert / él venía a Lima cada vez que podía  
 —él dejaba los andes para las grandes ocasiones las vernaculares  
 propias de los andes los centrales y los andes septentrionales...  
 en sierras con ceja de selva-cje-cocalero-frutícola  
 Huánuco-Panao-Tingo María / un emporio  
 consagrado a la planta sagrada de los autárquicos incas  
 y sus artes de manejar voluntades  
*(jamás perezoso / jamás ladrón / jamás mentiroso)*  
 y asegurar con ello el pan nuestro de cada día  
 (y su kankachito de cuando en cuando...) (61)

Como se ve, el haz de asociaciones poéticas guevarianas a partir de sus ascendientes es arbóreo y se aleja en tiempo, espacio y materialidad hacia el

nudo conceptual que indisolublemente constituyen la era incaica, la región sierra-montaña y la hoja de coca. Ello no lo equipara exactamente con la enunciación migrante de aquel cuyo nacimiento remite a la tradición andina por razones evidentes, pero sí indica que se produce un rastreo de aspectos comunes y complementarios que permitirán el surgimiento de una poética diferenciada.

El segundo sentido en que puede percibirse el desborde del sujeto de escritura limeño por el fenómeno de la migrancia nos señala que ahora es la voz del hablante popular urbano originado por aquella la que ejerce una influencia más decisiva y, al mismo tiempo, contemporánea. Rara vez Pablo Guevara asume en su poesía la voz de un supuesto subalterno, ya sea un migrante, un mestizo serrano, un indio o un proletario. Tampoco efectúa la operación inversa, es decir, trasladar a la primera persona poética de otros sujetos históricos fundamentalmente populares su propia habla culta, como sucede, por ejemplo, en casi todos los poemas de *Cementerio general* (1989) de Tulio Mora. Más aun, en su escritura adquiere fuerza el distanciamiento de aquellos como ademán de impotencia al no lograr sumarse al cuerpo colectivo y avanzar en una misma dirección, recurso no explotado por la mayoría de los poetas peruanos de su época, y que muy probablemente ha de provocar una mayor conmoción en el lector. Un buen ejemplo de esto último destaca en su *Tren bala*. La primera sección, “Montañas” abre el libro con un liminar homónimo clave respecto de las posibilidades de lectura, no solo de esta obra sino de gran parte de la poética de Guevara. Nos remite a aquella “Tarda” de *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* a la cual hemos hecho mención, en el sentido de que no puede evadirse ya la referencia poética del hombre-masa u hombre-montaña, acumulación colosal de la sociedad contemporánea, ni puede sostenerse como en otros tiempos el canto al futuro héroe de una épica nacional. Frente a las “Montañas”, multitudes crecientes, el poeta reconoce las limitaciones que el vate de antaño creyó no tener cuando tomaba a su cargo la voz del pueblo: “Por eso tampoco fui el fanfarrón de las montañas / nunca me reí de ellas ni dije que sería como ellas / tampoco amenaza con abrir alguna / para que salgan los Amarus que dicen llevar dentro”. (2009 a, 15-16) Frontispicio que advierte sobre el tono escéptico y neo-realista de casi todo el poemario, sobre su crudeza, su

sinceridad por momentos lancinante y casi suicida, enunciada por un sujeto lírico no-suicida.

Aun así, por momentos, la voz poética de Pablo puede atravesar varias instancias y enunciar desde ubicaciones masivas al compartir inevitablemente la experiencia de las condiciones de producción de cualquier trabajador en Lima. Hace ya más de dos décadas, recreaba un viaje imaginario en un microbús que se transformaba de pronto en un cañonazo hacia los cielos, lo cual le permitía, como ahora desde su *Tren bala*, construir cierta visual del trasiego urbano con una altura lo suficientemente crítica. Así lo narraba en 1988, en un artículo publicado por la *Revista Casa de las Américas*: “De repente el ómnibus -palabra eufemística- esa lata de carnes compuestas y/o descompuestas en la que viajamos zigzagueó como herido por un rayo (¿de muerte?) fuimos arrojados a los aires de golpe al vacío como catapultados pasajeros entre los pasajeros de ese viaje nacional (...) como bolas de fuego por este pavoroso Gran Juego del Imperialismo en *pimballs...*”. (1988, 68-70) En *Tren bala* aquel precedente se actualiza con la velocidad propia de la experiencia subjetiva en la mega-urbe. Los pasajeros del tercer mundo continúan siendo comprimidos, reducidos, estrechados en toda su humanidad, incluso allí donde todavía atesoran algo de sensibilidad creadora: “los trenes subdesarrollados generalmente son promiscuos (...) / hay tal promiscuidad en ellos que bajan diez y suben cien”.<sup>6</sup>

A su vez, en otra instancia diferente, recreada en el poemario *Hacia el final*, la voz poética coincide con la perspectiva nostálgica que puede esgrimir cualquier limeño “puro” ante la modernización precaria y traumática de su ciudad, la cual atraerá, inexorablemente, el aluvión migratorio:

Se fueron linotipistas, yeseros de casa moldeadores, motoristas de tranvías, lecheros y fruteros en piájenos, perfumistas de a onzas, turroneiros, pintores retratistas, moneros, iluministas, jardineros de casas, etc. etc. etc., porque si Paquita distraídamente o golosamente se comió al Duque ¿Por qué no iba

---

<sup>6</sup> Estos dos últimos párrafos reproducen fragmentos de nuestro texto “A partir de *Tren bala* (2009) de Pablo Guevara”, que se encuentra en el presente libro.



Lima la engullidora comerse a los organilleros? Porque muchos organilleros de ayer no se hubieran atrevido a transitar y tocar por estas calles de Lima intranquila hoy con sus monos sus loros sus periquitos (55)

Semejante alternancia de lugares de habla adquiere en *Tren bala* un estatuto en la conciencia de la voz poética, la cual dialécticamente asume y problematiza el fenómeno. Esto se observa, a nuestro criterio, en el poema “Salamandras”:

No sé si volveré a pasar por el fuego no sé si lo intentaré una vez más  
por eso paso/repaso —dudo y pienso— antes de pasar otra vez  
por esta cerradura nefasta que es la realidad  
—la realidad que es solo un punto de vista un ojo de aguja—  
un punto sobre el cual verán sólo un punto y establecerán leyes  
(con consenso o sin consenso todo dependerá del punto de vista)  
¿De qué? ¿Modos de ver? ¿De entender? ¿De comprender? ¿De operar?  
Por eso la realidad más exterior es la más fotografiable  
pero no siempre la más artística  
ni la más verdadera porque todo sucede como las telas de cebolla  
sucesivamente unos puntos de vista sobre otros imposibles de ser  
compartidos individualmente / multitudinariamente  
salvo excepciones y eso es lo bueno porque la realidad es irrepresentable  
solo es un ojo de aguja un ojo de objetivo-subjetivo-multiforme  
punto de vista polisémico  
yo creía saber y supe que no sabía nada o muy poco de ella  
y supe que creer entender la totalidad de lo que sea  
es otra de las irrealidades/realidades del ser humano  
pero la cosa sigue  
Ahora todo parece indicar que soy yo el que no quiere entrar  
yo el desamparado, yo el derrotado, yo el vencido  
por no se sabe bien qué o quién  
¡ahhh puede ser la hibridez!  
¡Esa carga tan grande y pesada para nuestras espaldas!  
Ella nos clava nos fija nos dobla y desdobra  
somos lo que ella quiere que seamos  
toallas frazadas banderas sábanas trapos de secar trapos de lavar  
miles de trajes viejos cualquier traje o cualquier manufactura del hombre  
Pesa mucho vivir en la hibridez doblados en dos en cuatro en ocho

en dieciséis en treinta y dos y más dobles cada vez  
¡a la vez todos los sufro! (19-20)

El texto, como se ve, es sumamente reflexivo en torno a la creciente distancia subjetiva respecto de los conceptos clásicos de realidad y totalidad, pero ante ello es que la voz poética prefiere asir una condición gnoseológica diferente. Es entonces cuando sospecha que en la base de su experiencia atribulada gravita, culturalmente hablando, una constitución no homogénea de la conciencia. En la contracara del proceso de migración llevado a la poesía, es decir, en el lugar de enunciación de un poeta que no es en sentido estricto un migrante, Guevara experimenta la serie de transformaciones urbanas y los desplazamientos en el campo de la lengua con un nivel de dramatismo que le provoca inferir que va a la zaga de la realidad, que ésta permanentemente desborda y vuelve más lenta su propia sensibilidad. Hecho que al ser reconocido por el poeta al mismo tiempo señala una toma de conciencia de la propia multiplicidad de lugares de escritura, o mejor habría que decir, basados en la formidable imagen guevariana de la hibridez como serie de “dobles”, la propia *reduplicación* de lugares de escritura. Ello haría coincidir, en varios aspectos, la discursividad poética de los textos de Pablo que hemos examinado aquí con la discursividad espontánea de aquel comediante callejero que Cornejo Polar refiere como ilustrativo de la condición subjetiva migrante, el cual “habla con espontaneidad desde varios lugares, que son los espacios de sus distintas experiencias, autorizando cada segmento del discurso en un locus diverso, con todo lo que ello significa, incluyendo la transformación de la identidad del sujeto, locus que le confiere un sentido de pertenencia y legitimidad y que le permite actuar como emisor fragmentado de un discurso disperso”. (Cornejo, 841) Nosotros propondremos, para concluir, que semejante movilidad por la cadena simbólica no es privativa del *sujeto* migrante, pero tampoco se aleja de su experiencia hecha discurso, sino que precisamente porque ésta es más vigorosa y dinámica que las identidades, ya sean individuales o colectivas, se disemina y penetra en la discursividad de sujetos no migrantes. No constituyen legión los ejemplos, por supuesto, pero consideramos que la multiplicidad de coordenadas sociales en las voces poéticas construidas por Pablo Guevara, las cuales por momentos fingen entrar en contradicción por descuido, representan cifras sintomáticas de

un proceso de transformación del hacer poético en el que, una vez más, el discurso excede al sujeto, pero ahora mediante una sutil construcción de canales entre formas de ver el mundo desencontradas.

## Bibliografía

Arguedas, José María. *Yavar Fiesta*. Bs. As.: Losada, 1977.

—. “¿Una novela sobre las barriadas?”, *La Prensa*, 23 de diciembre de 1958, p. 16.

—. *A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)*. Lima: Ediciones Salqantay, 1962.

—. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985.

—. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: FCEM, 2006.

Basadre, Jorge. “El Perú contemporáneo” en *Fanal*, año VII, Lima, 1953.

—. *Historia de la República del Perú. 1922-1933*. Tomo 15. Lima: Universidad

Ricardo Palma, 1969.

—. *Perú: Problema y Posibilidad*. Lima: Fundación Bustamante De La Fuente, 1994.

—. *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*. Lima: Peisa, 2009.

Burga Díaz, Manuel. “La utopía andina y la construcción de la moderna nación peruana: mito, memoria y política” en *Acta Herediana*. Revista de la Universidad Cayetano Heredia, 2ª época, vol. 41, Lima, abril-septiembre 2007.

Castro Pozo, Hildebrando. *Del Ayllu al cooperativismo socialista*. Lima: Peisa, 1973.

- Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos*. México: FCE, 1989.
- Congrains Martin, Enrique. *Lima, hora cero*. Lima: Populibros, 1954.
- Contreras, Carlos - Cueto, Marcos. *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en Revista Iberoamericana Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996.
- Guevara, Pablo. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Lima: INC, 1972.
- “CALLES / AVENIDAS / PLAZAS...” poema del libro inédito *Casa de padrastros*, publicado en la revista *Harawi*, Lima, 1983.
  - En entrevista con Julio Ortega: “Conversación con Pablo Guevara”, Revista *Socialismo y participación*, n° 23, Lima, 1984.
  - “(A los 50 años, 6) (Plaza Grau y viajes de mierda en microbús)” en Revista *Casa de las Américas*, año 28, n° 166, 1988.
  - *Hospital*. Lima: San Marcos, 2006.
  - *Hacia el final*. Lima: San Marcos, 2007.
  - *Mentadas de madre*. Lima: UNMSM, 2008.
  - *Tren bala*. Lima: San Marcos, 2009 a.
  - “La poesía de Vallejo. Tiempo, presencia e identidad” en *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2009 b.
- Hinostroza, Rodolfo. *Memorial de Casa Grande*. Lima: Lustra, 2005.
- López Degregori, Carlos - Chueca, Luis Fernando y Güich Rodríguez, José. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima: Universidad de Lima, 2006.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

- Mora, Tulio. *Cementerio general*. Lima: Lluvia Editores, 1989.
- Moro, César. *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima, Peisa, 1974.
- Sánchez León, Abelardo. “Presencia de Lima en la poesía actual” en *Quehacer*, Lima, 1980.
- Vallejo, César. *Obra poética*. F.C.E.M. Colección Archivos, Bs. As., 1988.  
Américo Ferrari coordinador.  
— . *Artículos y Crónicas Completos I*. Lima: PUCP, 2002.



# José Gálvez, sublime viudez de Lima

*Aspecto original también de la vida limeña es el que ofrecen las viudas e indefinidos pensionistas del Estado. Forman una legión devoradora y dolorida; viven del ayer, que con fuerza irremediable los sujeta al recuerdo, los inmoviliza en la visión del pasado y los torna tristes y despechados.*

José Gálvez. *Una Lima que se va.*

José Gálvez no requiere presentación entre los lectores de la Literatura peruana. Sin embargo, con el paso de los años se han disipado un tanto las referencias a su escritura, sobre todo aquella que tematizaba las transformaciones de la Lima virreinal. Si bien puede suscitar cierta desaprobación sociológica en el receptor sensible de nuestro tiempo, no se justifica tanto la desatención de su relevancia. Al descubrirlo, con la candidez propia del lector no peruano sobre las cosas peruanas, estimamos sus crónicas en tanto resultado de una pluma favorecida, así como de hitos culturales ineludibles para el historiador de la literatura. Dos afirmaciones destacan entre las varias hechas respecto de este poeta, cronista y político, ex vicepresidente del Perú, tarmeño de origen a pesar de su identificación con Lima: una de su padrino literario, Don Ricardo Palma; la otra de José Carlos Mariátegui. El autor de las *Tradiciones* procura investir a Gálvez como heredero suyo, y éste, a manera de envite de su propia obra, no deja de recordarlo. Las ediciones diversas de la obra que quisiéramos destacar aquí, *Una Lima que se va* (la primera es de 1921), reproducen las siguientes líneas epistolares de Palma:

Mi queridísimo poeta José Gálvez va a matricularse entre los hombres que viven la vida de la gente seria. Por eso le obsequio la pluma con que escribí mis TRADICIONES, a fin de que la entinte para dar a luz cuadros históricos-sociológicos de Lima. Por los pocos que ha publicado hasta ahora,

puedo augurar que mi pluma, manejada por José Gálvez, enaltecerá siempre el recuerdo de mi nombre.<sup>7</sup>

Mariátegui, en cambio, lo señala como “hierofante del culto al Virreinato en su literatura”. Identifica a Gálvez, inclusive, como un escritor inmerso en una generación de intelectuales, los de 1900, quienes para el autor de los *Siete ensayos* intentaban anexar la figura de Ricardo Palma a su panteón liberal, además de reforzar la tradición limeña colonial.<sup>8</sup>

Pero tal vez ni el espaldarazo de Palma ni la reprobación de Mariátegui deberían necesariamente indicar una recuperación exaltada en un caso, o un desdén petrificante en el otro por parte de sus lectores actuales. Al menos, para comenzar valorando el acervo histórico-literario de *Una Lima que se va*, recordemos que se trata de una retrospectiva cultural plasmada dos años después de la muerte de Palma, y apenas unos meses antes de que César Vallejo acerque a Lima su *Trilce* (1922), tácita proposición de una nueva poesía, y de una renovada matriz de la cultura en el propio centro intelectual de su país, tema sobre el cual había conversado, por esos mismos años, con Abraham Valdelomar y Manuel González Prada, entre otros. Se suele evocar los sucesivos desbordes de la sociedad limeña tradicional, a los que artistas como Vallejo y fenómenos sociales como la migración coadyuvaban, sin duda. Pero no siempre se accede de plano a las concepciones socio-históricas, culturales y literarias hechas cuerpo en esa sociedad limeña, es decir, plasmadas en la letra de sus crónicas o sus poemas. Una lectura revitalizada de *Una Lima que se va* nos permite sortear semejante hiato con cierto deleite artístico, y sin crisparnos a cada paso por lo que puede leerse como reacciones de una clase política, por más que de algún modo lo sean.

En los estudios actuales sobre el vínculo entre las transformaciones de Lima y su literatura, al menos a partir de su época de mayor crisis, es decir desde comienzos de siglo veinte hasta nuestros días, no se suele mencionar

---

<sup>7</sup> Únicas palabras liminares al texto corregido de *Una Lima que se va* en la edición que citamos. Lima: Editorial Universitaria, 1965, p. VI.

<sup>8</sup> Puntualmente en el capítulo IX. “Riva Agüero y su influencia. La generación ‘Futurista’” de sus *Siete ensayos*.



demasiado este libro. Una excepción al respecto es la de Eva María Valero Juan, por ejemplo, en su artículo “Trayectorias literarias para la construcción de la Lima mestiza”, quien señala que “Esta literatura denominada pasatista, que había mitificado un pasado quimérico de paz y felicidad en obras que registran la desintegración de la Lima virreinal —José Gálvez, Enrique A. Carrillo “Cabotín”, Ventura García Calderón, Luis Alayza y Paz Soldán, etc.—, tuvo su respuesta en el ensayo de denuncia, con Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Sebastián Salazar Bondy como autores principales de una tradición ensayística que denunció ese pasado como causa directa de la pervivencia del sistema clasista y de los problemas globales de un país aletargado”.<sup>9</sup> Esto resulta indiscutible desde los puntos de vista sociológico e histórico, y concierne directamente al lector de José Gálvez. Pero creemos que un conjunto de crónicas como *Una Lima que se va* sostiene, a su vez, otra perspectiva, más propia de la enunciación literaria, de la creación de aquel “ser de papel” del que hablaba Roland Barthes. A la par de verdaderas delicias narrativas como son los capítulos “Los mil y un fantasmas de Lima”, “Lima ciudad de campana y de campanilla”, “Las beatitas”, “Los mataperros”, “pensionistas del Estado”, entre todos los que componen el libro, Gálvez genera, y logra sostener, un narrador que habla desde dos lugares fundamentales —habrá otros deslindes, por supuesto—. Uno de ellos, el de la nostalgia retrógrada, del pesimismo respecto del desarrollo social que se avizora. El otro, precisamente, el del sujeto que no avizora, que observa con melancolía la retirada del tiempo que lo identifica, pero asume que no tiene la potestad de vislumbrar si aquello era mejor que lo que adviene, e incluso, por momentos, infiere que quizás sea a la inversa. Como se ve, estas dos locaciones pueden parecer contradictorias, pero estimamos —como señalamos ya en relación con otros documentos literarios de Lima— que no es así, al menos no en el sentido lógico tradicional. Que las dos posiciones conviven en el texto para tornarlo dinámico, supérstite, y no sólo un producto anquilosado —y desesperado— de una clase social agonizante.

A partir de la primera locación, la más conservadora si se quiere y la que más caracteriza al libro en general, el narrador de *Una Lima que se va* no encuentra

---

<sup>9</sup> *Hipertexto*, N° 5, invierno de 2007, p. 22.

sucedáneo a rituales colectivos de la Lima aldea de otros tiempos, como por ejemplo el del “Viático”:

Y es que cada día tiene menos importancia la parroquia. Ya los barrios no guardan el aldeano color que antes tuvieran ya que con el aumento de la población no es fácil conocer a toda la vecindad. La gente se muda de casa con más frecuencia, no hay la patriarcal familiaridad de antaño y naturalmente todas aquellas costumbres que significaban solidaridad y espíritu compasivo naufragan en la indiferencia cosmopolita del pululamiento humano, egoísta por cantidad y por calidad. (80)

Más que el rechazo definitivo de aspectos cohesivos de la cultura popular en general, Gálvez practica la opción de *una forma* de cultura popular por sobre la otra, es decir, la de la sociedad limeña más estabilizada a lo largo de los siglos, incluso en sus estratos más plebeyos, en desmedro de las incipientes migraciones; aunque se cuida siempre bien de dar detalles acerca de las poblaciones u organizaciones sociales que manifiestan semejante descomposición de valores. Se trata sólo de una presencia acechante pero indefinida que amenaza con envolver mortalmente las virtudes de la “ciudad jardín”. El narrador de *Una Lima que se va* jamás llega a expresar una emoción paranoica e intolerante del tipo de las de Carlos Enrique Paz Soldán, por citar el caso flagrante. Este ideólogo, devenido urbanista en un capítulo llamado “Lima: problema metropolitano” de su libro *Lima y sus suburbios* (1957), realizaba afirmaciones como la siguiente:

Los miles de peruanos venidos de todo el territorio nacional hasta Lima en una marcha hacia el bienestar anhelado, y el motor que la anima (sic) es el terror de seguir viviendo en las zonas en que hasta ayer tenían morada esos peregrinos. Tal afluencia de vidas anhelantes de mejoramiento psico-urbano, por haber carecido de una vigilancia como la demandan los grandes éxodos humanos, se ha tornado en este surgir de sórdidas barriadas donde peligra el mañana de la Ciudad. Vecindamientos emergentes de gentes migrantes, estos suburbios limenses son verdaderos arrabales, especie de poblaciones, calles, barrios o cosa parecida que por estar contiguas a la grande urbe se confunden con ella en el convivir colectivo, no obstante que a sus pobladores cabría llamarlos, con propiedad idiomática, “arrabaleros”, y no “ciudadanos”. (Paz Soldán, 133-134)

Esta clase de ensayistas, aún bien entrado el siglo, necesita expresar su drama histórico tornando invisible aquello mismo que afirma ver, e impugnar. Son peruanos, son masivos, habitan Lima pero sólo de forma contigua, son perceptibles, manifiestan necesidades humanas, provocan cambios en la fisonomía de la urbe, pero no poseen dignidad social, no son ciudadanos ni lo deben ser. Brote escritural de pánico por reconocer, en realidad, la gradación de un proceso ya irreversible: el desarrollo —o el regreso— de una Lima de carácter andino.

No es este el tono de Gálvez, cabe aclararlo. El marco de visibilidad del narrador de *Una Lima que se va* no incluye, como veíamos, la existencia de nuevos sujetos de prácticas religiosas, tal vez del mismo fervor. El lugar de esas figuras sociales en retirada lo ocuparía la nada misma: “Aquí donde casi todo se va, sin casi nada que lo sustituya, ¿no es un consuelo que siquiera queden, casi en todo semejantes, a las buenas abuelas, las beatitas?”. (89) Pero la licencia poética que configura esa atmósfera vaga, velada, viciada de nihilismo por lo que no adviene, es al mismo tiempo la que suaviza la diatriba contra las formas culturales de probable desarrollo en los años venideros.

Para que todo ello sea verosímil, es decir, que el universo social de la Lima añorada por Gálvez se nos aparezca armónico, es necesaria la imagen de un conjunto heterogéneo donde rige el concierto de clases sociales, y no la conflictividad de la Lima que adviene. Es allí donde cobra importancia un ritual, una alianza estratégica que fusiona, al menos en ciertas instancias, la red de estratos socio-económicos. Nos referimos al “Padrinazgo”, pero interpretado por nosotros como alianza momentánea para evitar, o posponer, la evidencia de la desigualdad en el espacio urbano, siempre susceptible de confrontaciones. Respecto del padrinazgo como práctica social, Gálvez lo identifica en el vulgo, transformado en reservorio de cultura dentro del apacible cuadro de costumbres:

Donde se conserva en todo su intenso colorido el bautizo clásico es en la clase popular, la cual conservadora por instinto, sirve de reserva a las viejas costumbres que se apoyan en ella para no desaparecer. (...) Como sucediera antaño con el bautizo de los ricos, desde mucho tiempo atrás se

piensa en los padrinos, escogiéndolos cuidadosamente. El padrino correrá con los capillos, derechos parroquiales, gratificaciones y el famoso *sebo* para la chiquillería (...) Lo que se llama el compadrazgo da a padres y padrinos obligaciones recíprocas de la más exquisita consideración. Concluida la ceremonia, padrino y madrina son dos seres superiores a quienes todos deben rendir homenaje. (107)

En ocasiones, más que el sentimiento de pérdida del mundo social de la República Aristocrática, parece provocar mayor angustia en el narrador la incertidumbre acerca de qué formas tendrá el futuro diálogo social, y qué niveles de manifestación tendrá la diferencia inocultable en el control de recursos económicos y culturales. De hecho, lo que sobreviene para Lima posteriormente a ese año de 1921, iniciado ya el oncenio de Augusto Leguía, no es un panorama desembarazado de tensiones sociales, luchas y reivindicaciones obrero-campesinas en el propio seno de la ciudad capital.

Pero por la misma razón que Gálvez reconoce luego que el paso del tiempo y el progreso fueron compañeros de ruta de aquella esperanza por emerger de la crisis previa a 1895, —año en que toma el mando de la República Nicolás de Piérola, prócer principal de su panteón— asume también que las convulsiones históricas en las ciudades suelen acarrear periodos de expectativa optimista. En el capítulo final del libro, titulado simplemente “1895”, el progreso, el crecimiento urbano y otros fenómenos sobre los que el cronista solía guardar reservas más bien pesimistas, son vistos como usinas de expectativas; y ya no adquiere tanta fuerza la melancolía de la Lima en retirada. Claro que todo por obra y gracia de la gestión de Piérola como presidente de la República. Esta etapa dichosa será para Gálvez recompensa de aquella pérdida, y el duelo es asumido en la propia coronación final de las crónicas.

Es justo mencionar aquí que la perspectiva nostálgica de Gálvez, que por momentos parece retardatoria, se sacude de pronto con el ánimo de transformaciones sociales estimulado por el gobierno de Piérola. Y entonces lo que sigue es, a diferencia de lo que matiza una y otra vez el tono del cronista, un horizonte histórico abierto de probable mejoría, siempre en el

marco de su visión ideológica del mundo, en varios aspectos a contramano de los grandes movimientos peruanos de renovación del siglo pasado. Estas son las últimas frases de *Una Lima que se va*: “Es admirable verdaderamente cómo a pesar de la fuerza formidable de supervivencia y conservación que tienen las formas, pudo cambiarse tan radicalmente en todos los órdenes de la vida social. Y aunque deja una impresión de suave melancolía esta mutación tan honda, no debemos negar que hemos ganado y que parece que nos hemos incorporado ya sin vacilaciones al movimiento de la vida universal”. Y más adelante: “Pertenezco a una generación que ha tenido la *fortuna* de asistir a una de las más decisivas transiciones del país”. (164, las cursivas son nuestras.)

Sencillamente ansiamos que estos breves párrafos dedicados aquí a José Gálvez y sus admirables crónicas de Lima, amalgamadas en *Una Lima que se va*, permitan reconstruir la imagen de un escritor singular que se debate entre fascinaciones diversas y reparos propios de su clase, y no sólo la de una figura funcional parapetada en un bloque reaccionario. Es verdad que en 1921, y antes inclusive, otros poetas e intelectuales peruanos -huelga mencionar quienes- vieron mucho más allá. Pero a su vez solemos olvidar que si alguna puerta se abre dentro de la Generación del 900 a la cultura que vendrá, procedente de otras subjetividades del mismo Perú, es porque el cenáculo no es tan homogéneo como pudiera pensarse, y en su seno personalidades como la de Gálvez, que en general parece ponderar en demasía la autoridad y el statu quo, se atreven a distanciarse en algo de las tesis férreas de sus líderes. Por eso estimamos que finalizar con las palabras que un crítico implacable de su generación, como fue Mariátegui en sus *Siete ensayos*, dedica a Gálvez, citando su *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915) cuando éste deja de coincidir con Riva Agüero en un aspecto fundamental de la literatura nacional, es también una suerte de homenaje:

Sus opiniones sobre la posibilidad de una literatura genuinamente nacional son heterodoxas dentro del fenómeno “futurista”. Acerca del americanismo en la literatura, Gálvez, aunque sea con no pocas reservas y concesiones, se declara en desacuerdo con la tesis del líder de su generación y su partido. No lo convence la aserción de que es imposible revivir poéticamente las antiguas

civilizaciones americanas. “Por mucho que sean civilizaciones desaparecidas y por honda que haya sido la influencia española —escribe—, ni el material mismo se ha extinguido, ni tan puros hispanos somos los que más lo fuéramos, que no sintamos vinculaciones con aquella raza, cuya tradición áurea bien merece un recuerdo y cuyas ruinas imponentes y misteriosas nos subyugan y nos impresionan. Precisamente porque andamos tan mezclados y son tan encontradas nuestras raíces históricas, por lo mismo que nuestra cultura no es tan honda como parece, el material literario de aquellas épocas definitivamente muertas es enorme para nosotros, sin que esto signifique que lo consideremos primordial y porque alguna levadura debe haber en nuestras almas de la gestación del imperio incaico y de las luchas de las dos razas, la indígena y la española, cuando aún nos encoge el alma y nos sacude con emoción extraña y dolorida la música temblorosa del yaraví. Además, nuestra historia no puede partir sólo de la Conquista y por vago que fuese el legado psíquico que hayamos recibido de los indios, siempre tenemos algo de aquella raza vencida, que en viviente ruina anda preterida y maltratada en nuestras serranías, constituyendo un grave problema social, que sí palpita dolorosamente en nuestra vida, ¿por qué no puede tener un lugar en nuestra literatura que ha sido tan fecunda en sensaciones históricas de otras razas que realmente nos son extranjeras y peregrinas?”. (*Siete ensayos*, 360)

## Bibliografía

Gálvez, José. *Una Lima que se va*. Lima: Editorial Universitaria, 1965.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

Paz Soldán, Carlos Enrique. “Lima: problema metropolitano” de *Lima y sus suburbios* (1957), reproducido en *Festival de Lima. Edición antológica. Ensayo*, Lima: Concejo Provincial, 1959, pp. 131-136.

Valero Juan, Eva María. “Trayectorias literarias para la construcción de la Lima mestiza”. Universidad de Texas: *Hipertexto*, N° 5, invierno de 2007.

# Adán entre nosotros: medio siglo con *La mano desasida*

*Tu no eres bello porque no soy bello  
Yo. Eres apenas profundo estar arriba  
De todo su vuelo interminable. Eres el ala que ya voló  
Y que bate todavía.  
Cuando tú mueras, morirá el Hongo  
Y morirá el Aire. Y morirá el Día.  
¡Pero será la Noche, el otro tiempo  
De vivir la vida!  
¿Y cuándo volveré a donde nunca estuve  
En transporte de orgasmo y alegría?  
¿Cuándo será mi ser? ¿Cuándo mi mano  
Ha de asir su ventura fortuita?  
¡Pero tú, Machu Picchu,  
Te yergues sobre ti, porque vacilas!*

Martín Adán. *La mano desasida*

Uno de los mayores poetas de nuestro continente aún espera su lugar entre nosotros, los estudiosos de su género, pues entre sus pares ya lo tiene; así lo atestiguan Allen Ginsberg y casi todos los vates del Perú. Poco se puede reclamar a escritores e instituciones peruanas, en general, sobre todo aquellos que proceden a partir de sus residencias intelectuales en la misma ciudad de Lima, respecto de la gratitud hacia Martín Adán. Mirko Lauer observa que “Adán nació a la crítica con el pie derecho”,<sup>10</sup> por aquello de que Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui acompañaron y ponderaron el valor de sus primeras —casi adolescentes— obras. Mas deberíamos decir, específicamente, “Adán nació a la crítica *peruana* con el pie derecho” porque, más allá de la relevancia extra-nacional de los intelectuales mencionados, con el paso del tiempo algo semejante no ocurriría en el ámbito latinoamericano

---

<sup>10</sup> *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso húmero Ediciones, 1983, p. 25.

a lo largo de casi ochenta y cinco años de excepcional producción literaria desde *La casa de cartón* (1928) hasta hoy; ni qué decir de su obra mayor —a nuestro criterio, también, una de las mayores de la poesía de nuestro continente—, nos referimos a *La mano desasida* (1961-1964) cuyo proceso global de concepción y escritura se encuentra cumpliendo su cincuentenario en nuestros días, no habría que olvidarlo.<sup>11</sup>

De las bibliografías consignadas por Hubert Weller, en su momento (*Bibliografía analítica y anotada de Martín Adán* [Rafael de la Fuente Benavides (1927-1974)] Lima: INC, 1975), y luego Ricardo Silva Santisteban (*Martín Adán. Obra poética en prosa y en verso*. Lima: PUCP, 2008) no escapa demasiado. Esta última, labor cimera hasta hoy de recopilación, crítica y edición, en el centenario del nacimiento del poeta. A pesar del reconocido lugar que, casi por unanimidad, se le otorga en la lírica peruana junto a César Vallejo, nada menos, un sencillo estado de la cuestión nos señala que, a la par del inmensurable volumen crítico sobre el de Chuco, tan sólo un puñado de libros se ha publicado específicamente sobre la poesía de Martín Adán. Quien se proponga abordar esta singular producción deberá tomar como punto de partida los ya conocidos estudios de Edmundo Bendezú Áibar (*La poética de Martín Adán*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1969), Mirko Lauer (*Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983), John Kinsella (*Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989) y muy recientemente Jim Alexander Anchante Arias (*Poesía, ser y quimera. Estudio de la mano desasida de Martín Adán*. Lima: Vicio perpetuo/Vicio perfecto Editores, 2012); eso en cuanto al corpus de libros, luego, salvo un par de monografías y Tesis de Bachiller, quedan algunas decenas de textos entre artículos en revistas especializadas, notas en periódicos, reseñas, números y dossiers de revistas literarias dedicados al poeta. Los más relevantes son: *Quehacer* n° 34, Lima,

---

<sup>11</sup> La sucesión misma de rescrituras de este poemario condiciona su data. En 1963 recibe el premio Fomento a la cultura con él. Fundadamente, Ricardo Silva Santisteban señala que la edición de 1964 es “fragmentaria y arbitraria” (2008, 48). A esto se suman las variantes que el mismo Martín Adán realiza en sus lecturas, todo indica que de modo consciente. Y por último, el añadido de *La piedra absoluta* (1966), que, salvo por su título, da la impresión de ser un tramo más de *La mano desasida*.



1984 y *Martín*, n° 1, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2001, y poco más en general. La recopilación anónima de la *Obra poética* de Martín Adán hecha por el Instituto Nacional de Cultura peruano en 1971 incluye un importante conjunto de juicios críticos acerca de su poesía, entre ellos, los de Luis Alberto Sánchez, Estuardo Nuñez, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Fabio Xammar, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, José Miguel Oviedo, y Julio Ortega. Más allá de los estudiosos peruanos, no son legión los latinoamericanistas o peruanistas que construyen una base hermenéutica para los siguientes lectores de Martín Adán. Al citado caso de John Kinsella se suman trabajos aislados de Antonio Melis y Hugo Verani sobre *La casa de cartón*, y artículos acerca de la poesía de Martín Adán en general de Eva María Valero Juan, Saúl Yurkiévich, Roberto Paoli, Roland Forgues y Julio Vélez, la mayoría de ellos breves.

No viene al caso aquí enumerar las probables causas de semejante desproporción. Se trata de un hecho más que frecuente en cualquier literatura. Nada más, baste decir que la reiterada fórmula de la dificultad de lectura en la poesía de Martín Adán como condicionante para la no proliferación de lectores críticos, no tiene asidero, a nuestro modo de ver. Por ejemplo: sabemos que no hay exageración sino justiprecio en la profusión bibliográfica acerca de César Vallejo. ¿Este, acaso, resulta en general un autor de poemas de fácil lectura, incluso para la crítica? Casi todos los lectores de Adán coincidiremos en que *Travesía de extramares (sonetos a Chopin)* [1950] constituye el momento más abstruso de la poética del autor barranquino. Sin embargo, a diferencia de otros libros suyos, éste ha suscitado más de una decena de artículos, una Tesis de Bachiller de Leónidas Yerovi Díaz: *La poética de Martín Adán en 'Travesía de extramares'*, Lima: PUCP, 1976, y hasta un libro de José Luis Rivarola: *¿Limaduras de un mismo metal? Variantes poéticas de Martín Adán*, Lima: PUCP, 1991. Sin duda, entonces, debemos buscar otra línea de explicaciones para la escasa recepción de su obra. Ni siquiera la corriente actual de poetas y recopiladores autodenominados “neobarrocos” evoca demasiado a Martín Adán para afirmar el núcleo supérstite y temáticamente modernizado de semejante escritura (Machu Picchu, anti-turístico y anti-retórico, por ejemplo, no podría haber sido tema del Lunarejo, Caviedes, Amarilis ni Clarinda), y sí justifica el incluir

en sus muestras producciones como las de Enrique Verástegui, Rodolfo Hinostroza, o el chileno Raúl Zurita, sin duda formidables, pero no desde un criterio que se vincule demasiado con los lenguajes y las líneas de sentido barrocos. En absoluto pretendemos desestimar los trabajos de recopilación y divulgación de Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí en las sucesivas ediciones de *Medusario* (México: FCE, 1996, en adelante), ni es este corpus de poetas, en su extensión continental, nuestra especialidad. Tan sólo nos llama la atención y no hallamos demasiadas explicaciones por parte de los autores respecto de su decisión; únicamente advierten allí: “Hemos preferido no incluir ejemplos de verso métrico tradicional como los llevados a cabo por Martín Adán, Carlos Germán Belli y Severo Sarduy” (9). Sin embargo, el aspecto formal descartado es más que relevante al respecto, y parte de la obra más importante de Adán, por ejemplo *La mano desasida*, no está plasmada rigurosamente dentro de dichos cánones tradicionales, eso es un hecho; mas sí hay allí una edificación verbal y una proliferación de núcleos barrocos.

Precisamente, más que de la falta de resonancia de la obra poética de Martín Adán en general, lo cual sería ambicioso en esta ocasión, quisiéramos examinar las causas de cierta desatención con respecto a aquel poemario: *La mano desasida*. Hemos señalado ya que tanto oscuridad de las referencias como barroquismo de las formas no siempre son factores inhibitorios de una posible crítica. Por otra parte, casi cualquier muestra de esta obra en particular resiste una primera lectura simple, filosófica y placentera, a diferencia de *Travesía de extramares*, “inasible como la música”, tal la fórmula de Gregorio Martínez (*Martín*, n° 1, pp. 44-46). Esta es una de las primeras páginas del peculiar diálogo del poeta con Machu Picchu:

Sí, era todo, sí, pero la cosa  
Estuvo entonces entre las palabras,  
Donde yo no sabía si yo era  
Frente al número de la nada.  
Y el cholo, el hedor, el sombrero,  
Y alguna inimputable mirada.  
Y lo sin razón, en absoluto, aquello  
Que nunca fue ni será nada.

Y el fraile aquel de las grandes ojeras,  
Que viene de cobrar por su misa,  
Y los melones, que aún, me enternecen,  
Y la realidad todavía.  
Y tú, el ejemplo exacto, aterrador,  
Esqueleto de la maravilla. (2008, Op. Cit., 378)

En este soneto encubierto —o tan sólo disimulado— se anuncia gran parte de los núcleos del extenso poemario: el tono mito-genésico que remite una y otra vez a un principio de creación indeterminado, el consecuente dilema entre el ser y la palabra, el cholo como símbolo del devenir de-sacralizado de Machu Picchu —al contrario de Neruda quien será referido luego por Adán junto con los turistas—, el hedor como lo impasible, decadente y despreocupado por la perfección —entre muchas otras variantes significativas, claro— y el fraile como figura de la conclusión/oclusión ontológica de carácter venal, exactamente en las antípodas de la voz poética; la “realidad” perturbadora del ideal<sup>12</sup> y el esqueleto-piedra, símbolo universal de la muerte como condición eviterna, infranqueable, que trasciende al ser, a todos sus esmeros y a su pregunta misma.<sup>13</sup> Así, por ello mismo, se prefigura el concepto de *La piedra absoluta*, poemario sucinto que prolonga *La mano desasida*, sin duda. Al respecto, Saúl Yurkiévich efectúa una descripción reflexiva y a la vez plástica, que bien podría endosarse a ambas obras: “Ese yo atribulado no logra instalarse en lo axial, no puede asirlo, concebirse en

---

<sup>12</sup> No así cuando la palabra comienza con mayúscula: “«Realidad, el ángel que me guía», dice el poeta en el umbral de su obra poética. La realidad parece convertirse aquí en el símbolo de lo ideal al transformarse en un ser irreal: el Ángel. Pero en el terreno del conocimiento, la realidad lo es todo, lo engloba si es que creemos en ella, porque podría, del mismo modo, ser apariencia de acuerdo a ciertas escuelas filosóficas”. Ricardo Silva Santisteban: “Los días y los dioses” Prólogo a Martín Adán, *Obra poética*, Op. Cit., 2008, p. 16.

<sup>13</sup> Señala Julio Vélez al respecto: “En Martín Adán, como posiblemente no pudiera ser de manera distinta en un escritor peruano, el gran símbolo es la piedra. La piedra misteriosa de Macchu Picchu. La genital y la terrestre”. “Martín Adán: la palabra y el laberinto” en *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, abril-junio, 1992, n° 159, p. 670. Julio Ortega, por su parte, sostiene: “La piedra remplaza aquí al símbolo de la rosa y en la piedra el poeta vuelve a figurar la interrogación -más desgarrada, más cerca de la propia persona- por la realidad que huye y la poesía que recupera vestigios”. *Figuración de la persona*. Barcelona: EDHASA, 1971, p. 164.

lo pleno y permanente, alcanzar lo que consolida y da sentido, recobrar la plenitud primigenia, la integridad del comienzo. No toca ya la piedra perpetua dadora de lo denso y prístino, de la duración que no desmejora. Los dioses insensatos (uranianos y no olímpicos) no se han aún separado del caos originario, divergen en desorden y combaten, son pandemonio, promueven las profusas y confusas mezclas entrañables, provienen de la región tenebrosa del infrasentido substancial que precede a la distinción y al deslinde, al código y al decálogo, generan el maremagno y el galimatías. ‘Dioses a chorros’, dioses del estercolero y del matadero que perpetúan el ruido de fondo, el desastroso desvarío”. (2001, 111)

Pero lo curioso, a diferencia de la fama endilgada, es que una vez identificados aquellos núcleos de sentido, incluso de manera espontánea, se tiene una muestra condensada del poemario, y luego el flujo de lectura es propicio a la mayoría de los lectores. No abundan las referencias históricas específicas que a veces requieren de cierta erudición por parte del lector, tampoco el léxico recóndito; más bien, el acervo poético se mece, sin detenerse, acercando al escenario primordial elementos simples, pertrechos universales del vate de toda época, los cuales emergen aquí como resultado de un movimiento cósmico de mareas nocturnas:

¡Tú enseñas a vivir y morir!  
¡Tú enseñas a vivir la muerte y vivir la vida!  
¡y no escuches a ninguno  
Si nace o resucita!  
¡Te lo aconsejo no como vivo ni muerto  
Sino como moribundo  
Que está sufriendo su vida!  
¡La Historia nunca fue cierta.  
Solo es verdad y eternidad la vida!  
¡Yo soy de este mundo, vivo y hediondo,  
Pezuña y de arquitectura y de filosofía!...  
Yo no soy como tú, de pensamiento divino  
Que es a la vista y al cuerpo piedra viva. (429)

Es notorio el ademán que guía al lector a interpretar qué clase de narración histórica representa un artificio para el sujeto poético de *La mano desasida*, y por qué no se debe asimilar su voz con aquella. Pero hay más. No es la “Historia” magna, grandilocuente y apoteótica respecto de los seres humanos creadores y sus propias creaciones la que sostiene *su* Machu Picchu, tampoco la narración cristiana del que “nace o resucita”. En ese punto es curioso que, por una vía distinta, Martín Adán acabe confluyendo con poetas peruanos que desisten del concepto de historia que se centra en los “grandes hombres”, como es el caso de Pablo Guevara en *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1971) donde contrapone al signo oficial representado en los romanos algo así como el símbolo de los Hunos de toda época, anónimos pero forjadores de historia,<sup>14</sup> aquellos que también hieden porque viven y viceversa, como el indio, el cholo y el mismo yo de *La mano desasida*.<sup>15</sup>

Como esos magníficos hombres  
de los que sólo se hallaron sus vestigios después de mil años  
(2 o 3 cráneos en Mozonszentjanos  
—llanuras de Hungría—), así mis hermosos compadres  
dejaron sus restos en mis montañas  
Compadre Guillermo, compadre Paul, ya los encontraremos.  
Llegaron al punto  
En que se volvió a demostrar  
que lo habitual y lo cotidiano  
*es la Historia*  
y que vahos, sudores, llagas, imprecaciones,

---

<sup>14</sup> Inclusive, Guevara en su poesía misma suscribe a la lectura generalizada de Martín Adán como poeta e individuo que cumple la función histórica de desacralizar su propio abolengo social, así como el antiguo relato de Lima: “responde de mala gana asordinada / al nombre de / Rafael de la Fuente Benavides / una fantasía del norte / oligárquico en Lima / que ya no es”. *En el bosque de hielos*. Lima: COPÉ, 1999, pp. 108-109.

<sup>15</sup> Magdalena Chocano afirma algo semejante: “Indios, cholos y serranos hieden. El mismo Poeta se pregunta por su ‘propio hedor’. Así el hedor unifica y humaniza. Por el hedor y la inmundicia, el Poeta transita a otras identidades y con ellas se identifica”. “La palabra en la piedra: una lectura de Martín Adán” en *Socialismo y participación*, N° 32, diciembre de 1985, p. 91

pies como globos, diarreas, caídas, maldiciones  
a través de muchos kilómetros sin testimonios  
*son la Historia,*  
*otra Historia,*  
y destruyeron el Imperio Romano  
y su injusta *PAX*. (12-13)

Es casi evidente que para Martín Adán un canto a Machu Picchu no se vincula ni con la grandilocuencia acerca del pasado incaico ni con la reelaboración de este tropo para dar cuenta del acaecimiento de la revolución social en América Latina como proeza inexorable. La expectativa política en expresión lírica quedó prácticamente congelada allá en los poemas y los días de juventud, al calor de la vanguardia y las conversaciones con su inmenso tutor, José Carlos Mariátegui. En realidad no rechaza la temática por reacción, ni desiste de ella mediante algún fundamento; tan sólo decide en un momento de su trayectoria poética no ingresar en ese plano, en el que quizás no se sintiera diestro ni encendido. Sí es posible al lector identificar la figura de Pablo Neruda —autor del grandilocuente poema “Alturas de Machu Picchu”— en *La mano desasida*, confinado en un eje de superficialidad donde se hallan los “turistas”, a quienes Adán menciona una y otra vez:<sup>16</sup> “No temas, Machu Picchu, / Que nada te harán los turistas. / Ningún daño te causará Neruda, / Ningún daño te causará la gringa” (441). Mas tarde, una suerte de obsolescencia política del discurso nerudiano sobre Machu Picchu será tema recobrado por otro poeta chileno, Enrique Lihn, pero ya en la atmósfera del desencanto de la década de 1980. En uno de sus poemarios más perturbadores, *El Paseo Abumada* (1983), Lihn se interroga:

¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu  
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia  
siendo que ella se nos está quemando en las manos?  
(...)

---

<sup>16</sup> Incluso desde sus comienzos literarios, aludiendo al instrumento de la cámara fotográfica quizás como un motivo de superficialidad que ya lo perturbaba en el Barranco de *La casa de cartón*: “Miss Annie Doll carga una Kodak (el tema de la cámara Kodak va a obsesionar a Adán el resto de su vida poética)”. Mirko Lauer, Op. Cit., pp. 22-23.

Canto General a los héroes, que caen como grandes desconocidos  
en el campo del simulacro defendiendo a sus ajusticiadores de la luz pública  
a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama  
a las momias prematuras  
Canto General y no caso por caso  
porque el cantante está afásico  
Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos  
cortados que derivan a su segunda muerte  
la muerte de sus nombres en el mar  
anonimato en grande y for ever. (10)

Como se advierte con relación a ciertos aspectos de su obra no muy frecuentes en la poesía latinoamericana, el Martín Adán de *La mano desasida* no está tan solo como pudiera pensarse. Sin embargo, como ya afirmamos, sí lo está en alguna medida en el ámbito de las lecturas críticas continentales, y ellas por más de una razón suelen ser necesarias. Pero arriesguemos causas sobre este punto. Por caso, la des-humanización, el extatismo permanente, o el rictus solipsista, se ubican, como vimos, en las antípodas de su concepción: “¡Yo soy de este mundo, vivo y hediondo, / Pezuña y de arquitectura y de filosofía!..”. No obstante, por obra de aquello que el esfuerzo metacrítico des-oculta, pero que la razón simple no se explica en quienes esgrimen la mayor competencia respecto de una obra, advertiremos que *La mano desasida* en su carácter global, ha sido interpretado por la crítica como un diálogo anímico o filosófico del poeta consigo mismo, y con Machu Picchu como excusa. Es una de los pocas instancias en que se puede reconocer una línea de lectura sostenida por varios estudiosos acerca de un aspecto importante en la obra de Martín Adán, pero su desarrollo, a nuestro modo de ver, es en algunos casos parcial y en otros desacertado.

Practiquemos un breve recorrido en orden cronológico. Existe una serie de artículos iniciales casi sobre la salida a la luz de *La mano desasida*. Curiosamente, cuando una de las recientes caracterizaciones del poeta hecha por Sebastián Salazar Bondy lo representaba como el testigo de una catástrofe, la de su clase social, la burguesía limeña, la de su facción política, el “civilismo”, poeta a quien “la historia lo tendrá por el único conservador que vio la crisis de la alta burguesía peruana, y no quiso responsabilizarse de ella” (“El

conflicto vital de Martín Adán” en *Mercurio peruano*, N° 388, Lima, agosto de 1959, pp. 344-346.), unos años después (entre 1961 y 1964) comienza a vislumbrarse *La mano desasida*, y de inmediato a ser propenso a una serie de lecturas que ya no ponen tanto énfasis en aquello. José Miguel Oviedo dirá que “el poema nos habla más de él, que de la imponente ciudadela incaica. Es sólo un pretexto, un motivo de comparación y aproximación para reflejar su propia crisis, su duda, su desgarramiento. El Machu Picchu que canta es nada más que un arquetipo a la medida de sus lucubraciones metafísicas”, y más adelante: “Más monólogo que diálogo entre el ser y el objeto, el poema es una espiral de interrogantes que van y vienen, percutiendo sobre una misma cuestión, sobre una sola imagen central” (“Martín Adán ante Machu Picchu” en Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 27 de setiembre de 1964, p. 6). Luis Alberto Sánchez añadirá visos de narcicismo y esencialismo: “Martín Adán sólo habla de su esencia. Frente a Machu Picchu sería absurdo hablar de otra cosa, de otro ser. (...) No admira serenamente a Machu Picchu. Se admira desesperadamente a sí mismo (...) Martín Adán continúa yendo y viniendo, subiendo y bajando, saltando y cayendo sobre las faldas *ideales* de su trascendental e *interno* Machu Picchu” (“Martín Adán, el mayor poeta del Perú, alienta” en *El Excelsior*, 24 de abril de 1966, México, citado en la edición de Martín Adán, *Obra poética*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971, pp. 267-271. Las cursivas son nuestras). Hemos referido más arriba el libro *Figuración de la persona* (1971) de Julio Ortega. Allí, en el capítulo denominado “Martín Adán”, el crítico peruano asevera algo muy similar a lo de José Miguel Oviedo: “El poema es otra espiral, otro laberinto: gira en torno a un monólogo múltiple; el poeta pregunta y define con nuevas preguntas: es, soy, eres, se reiteran en un movimiento ávido de capturas. Monólogo que es un diálogo: consigo mismo, con Macchu Picchu, con la poesía” (164). Luego, Roberto Paoli habrá de restringir *La mano desasida* a lo siguiente: “la larga, incontenible verbalidad adaniana, (...) nunca cerrada en una sistematización concluyente, no admite divagaciones, ya que debe girar obsesivamente alrededor del *único problema: el de la identidad personal*” (“Lo hiperformal y lo informal de Martín Adán” en *Cielo abierto*, Lima, Vol. X, N° 30, 1984, p. 18. Las cursivas son nuestras).



En principio, no hay tanto de inexacto en estas apreciaciones, como sí de parcial: *La mano desasida* es monólogo y diálogo, así como es búsqueda de motivos esenciales y ontológicos, mas no sólo intra-literarios y solipsistas (y mucho menos narcisistas<sup>17</sup>), sino que se vinculan con infinidad de aspectos humanos e históricos; y más que una fuga de la realidad, es un minucioso y sufrido reconocimiento de ella, como hemos visto. Tampoco entendemos por qué Lauer sostiene que “A partir del poema ‘La rosa’ (1930), los dedicados a Alberto Ureta, las coplas arequipeñas que les siguen y los poemas que van hasta fines de los 40, los panoramas del mundo exterior se van cerrando, *para nunca volver a reabrirse realmente*” (36, el subrayado es nuestro), y que “lo más importante de *La mano desasida* son las cosas que Adán se dice a sí mismo” (51). Más aún cuando unas páginas más adelante, en su imprescindible libro *Los exilios interiores*, el mismo Lauer sintetiza las propiedades de *La mano desasida* para cuestionar desde múltiples enunciaciones —nunca idénticas— la constitución de la realidad, y entonces sí, también la constitución de la propia identidad:<sup>18</sup>

En Machu Picchu el poeta ha encontrado un gran escenario histórico para cuestionar la historia, un inmenso telón de fondo para medir sus obsesiones, un símbolo que por sí mismo es la otra mitad de su poema. Desde esas alturas Adán precipita un vértigo de interrogaciones que van disolviendo y creando sentido en la repetición. Tal vez inadvertidamente, Adán llega a la salmodia, al mantram oriental donde la recurrencia de los sonidos convoca los sentidos. (48)

El tratamiento de la realidad en *La mano desasida*, al parecer, no implica su negación como consecuencia de la negación del mundo exterior. Estimamos

---

<sup>17</sup> En este punto coincidimos con Ricardo González Vigil: “Propiamente no se celebra a sí mismo, a lo Whitman, ni a Machu Picchu, a lo Neruda o Alberto Hidalgo; Martín Adán plantea el vínculo complejo y misterioso que existe entre el Yo Mismo y la Piedra, la Conciencia y la Cosa, el Individuo y la Especie, el Presente y el Origen, la Soledad y el Absoluto, el Creador (Dios y el poeta) y la Creación.” “Martín Adán: la palabra desasida” en *Revista Poesía*, marzo-junio de 1984, N° 60-61, p. 29.

<sup>18</sup> Interpretado en ese sentido, coincidimos con lo que también sugiere Lauer, que “*La mano desasida* tolera una lectura sicoanalítica”, p. 49.

que, al contrario, comporta una búsqueda gnoseológica intensa, es decir, reconociendo la realidad en su carácter incontestable y profundo, en su “hediondez”, en el “hedor” de sus componentes humanos, el poeta reconecta directamente esa verdad desacralizada del mundo que rodea a Machu Picchu —y a la ciudadela misma— con la verdad de la poesía. Por eso coincidimos con John Kinsella para quien Adán en *La mano desasida*: “prefiere adherirse a cierto conocimiento poético ante la oscuridad del significado de Machu Picchu. En cierta ocasión proclama enérgicamente: ‘Sólo es realidad la Poesía’ (OP 117). Cree que las percepciones que se consiguen con la poesía son la única manera de soportar la realidad, de penetrar detrás del mundo de la apariencia hacia aquel que es la base de todas las cosas” (*Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca azul, 1989, p. 171). Así será también cuando nuestro autor refuerce esta idea mediante el auto-concepto del poeta Adán como hombre del mundo, como ser que no pretende evadir su condición sino que más bien espera la instancia gnoseológica siguiente, la absoluta, la de la muerte, a la cual sólo puede aproximarse por instantes de revelación:

La identificación del poeta con la niña india y la mención del recién nacido que mama, le sitúan dentro de los procesos naturales de la vida. El poeta se considera a sí mismo básicamente como una persona normal con necesidades ordinarias que ha confrontado una realidad extraña y asombrosa. Sin embargo, este conocimiento contenido dentro de las piedras de Machu Picchu es directamente relevante a la vida humana tal y como es vivida; no está basado en abstracciones extraídas de él. (Kinsella, 172)

Por fortuna, esta línea crítica, con sus matices y sus diferentes niveles de sagacidad, no se ha debilitado con el paso de los años. Roland Forgues, en “Martín Adán: el manicomio y la poesía como indagación del ser”, único texto del número inicial de la revista *Martín* en homenaje al poeta que se centra en *La mano desasida*, tampoco da crédito a la lectura de una supuesta evasión, o negación de la realidad material como principio ontológico del poema. Respecto de un asunto en que el espíritu vallejiano tampoco está ausente, como es el de la ausencia de Dios, y la desacralización misma, el crítico francés indica:

Al confiar en *La mano desasida* que se siente solo ‘ya sin Dios / Y todavía con [su] nada’ (p. 166), y al proclamar la eternidad del principio, el poeta va afirmando, en cierto modo, la reversibilidad del cielo y de la tierra, del espíritu y de la materia: ‘Todo está eterno, porque ya era eterno/ Ya en el principio’ (p. 171). No puede haber, creo mejor cuestionamiento de la creación divina que el hecho de fundir eternidad y origen, y negar de esta manera los conceptos de principio y fin, la dicotomía cuerpo / alma. (...) el Dios de Martín Adán es un Dios desacralizado, creado por el hombre, esto es: un Dios hecho Poesía; una poesía elevada a su vez al nivel sagrado del Mito. (110)

Pero pocos trabajos coinciden tanto con la perspectiva de *La mano desasida* que quisiéramos recobrar y enriquecer aquí como el de Magdalena Chocano, “La palabra en la piedra: una lectura de Martín Adán”, publicado en el número 32 (diciembre de 1985) de la revista *Socialismo y participación*. Para ella, el verso adaniano “no encaja con la figura etérea que se difunde complacientemente: Martín el de la angustia, platónico, eternista, poeta de la Rosa, nimbado por el misterio del Aloysius... El verso desmiente la fábula, pues el verso está cargado de Historia” (85). Chocano recupera aquel marco de análisis sociológico de los escritores peruanos visitado con mayor o menor fortuna por Sebastián Salazar Bondy, un tanto rezagado en la crítica adaniana, por cierto. La autora confiere particular atención a la “desposesión” en *La mano desasida* como factor lancinante de la poética de Adán, el cual proviene ya desde su juventud. Si bien resulta demasiado breve al tratar *La mano desasida*, el texto se muestra contundente en cuanto al giro interpretativo que propone sobre este poemario y también acerca de la figura del propio poeta: “Varias resistencias desorientan su lectura: la imagen de ser un poeta ‘puro’, tal vez ‘anticuado’ en temas y lenguaje. Pero al dejar de lado los lugares comunes, se nos revela que su poesía roza con sus manos los dilemas universales del yo escindido en la cultura, y asienta sus plantas en la realidad precisa, histórica y fatal del país” (93). Constituye la de Chocano una forma de modernizar la crítica sobre Adán, y a su vez encauzarla por una senda que permite ampliar el conocimiento de su poesía mediante el trabajo con documentos historiográficos, y ya no sólo con el anecdotario biográfico de la fábula o los marcos filosóficos clásicos en variante sui generis. Es más, dentro de la propia bibliografía compuesta por documentos vivos,

anécdotas y recuerdos de contemporáneos de Martín Adán, indispensables, por cierto, son los mismos lectores amigos —Estuardo Núñez, Juan Mejía Baca, entre otros— quienes sostienen una imagen del poeta que no coincide con la de un ser desinteresado por la historia y los conflictos sociales de su época. Así lo refrenda, por caso, el dirigente y escritor Jorge del Prado en su texto “Un encuentro inesperado”, publicado en *Quehacer*, “Especial sobre Martín Adán” en el número 34, luego de que coincidiera casualmente en un encuentro con el poeta en la clínica en la cual éste permanecía internado ya en sus días finales:

El era un creador de belleza no para su consumo interno. Entre remembranzas, opiniones y observaciones certeras, dichas generalmente en tono jocoso, afloraba su profunda preocupación por el destino de nuestro pueblo y se hacía presente con una fuerza inusitada su sensibilidad social y su entereza en el juzgamiento de los hechos actuales y sus protagonistas políticos, con comillas y sin ellas. Se hizo igualmente muy claro para mí que él nunca había dejado de ser —tal vez sin creerlo— cercano amigo de Mariátegui y de sus ideas: nunca había dejado de comprender que el esfuerzo de nuestro Amauta estuvo orientado —como él mismo dijera— a “dignificar y embellecer la vida”. (90)

En suma, este y otros aspectos sólo pueden ser dirimidos, ya en un plano continental como reclamamos, con una mayor lectura de su obra, y puntualmente de *La mano desasida* en tanto epítome y fuente inextinguible de su perspectiva poética del mundo. Lo cual implicará dejar de concebir la escritura de Martín Adán como una restricción al vanguardismo de los años 20, y luego al hermetismo. Recobrar estos versos en revistas literarias y/o críticas de Latinoamérica, celebrarlos y luego tomarles el pulso en ocasiones pertinentes, representará un esmero que ha de prolongar el llamado de atención de Mirko Lauer: “Falta que el Perú se familiarice con él. Precisa más lectura y más lectores, para que la recomposición de sus centenares de detalles vaya introduciendo entre nosotros una imagen cabal de éste el más importante poema individual de nuestro siglo XX, y tal vez de toda la literatura” (52). Bien podemos emular nosotros a Lauer y afirmar: “Falta que Latinoamérica se familiarice con él” manteniendo intacto lo demás. Pero para ello, asimismo, será necesario variar ciertas claves de lectura que

han sugerido comprender dicha poética, y al autor mismo, como hechos artísticos exclusivos y excluyentes. Cómo, entonces, no comenzar a mirar de frente a Martín Adán sin intimidarnos; cómo no practicar la lectura abierta de una poesía que ha quedado asida a palabras comunes para expresar lo complejo, como aquellas de *La piedra absoluta* que dan por concluida la sublime reflexión sobre Machu Picchu, y algo más:

¡Déjame los sueños,  
Déjame los sinembargos!  
¡Eres eterno y has de ir un día,  
Entre los pensamientos y los algos,  
Entre eternidades sin objetos,  
Que te remiran como madres sin manos!...

Todo distante...

Todo extraño...

Todo perfecto...

Y raro...

## Bibliografía

Adán, Martín. *Obra poética en prosa y en verso*. Lima: PUCP, 2008

—. *Obra poética*. Lima: INC, 1971.

Anchante Arias, Jim Alexander. *Poesía, ser y quimera. Estudio de la mano desasida de Martín Adán*. Lima: Vicio perpetuo/Vicio perfecto Editores, 2012.

Bendezú Áibar, Edmundo. *La poética de Martín Adán*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1969.

Chocano, Magdalena. “La palabra en la piedra: una lectura de Martín Adán” en *Socialismo y participación*, N° 32, diciembre de 1985, pp. 85-94.

Del Prado, Jorge. “Un encuentro inesperado” en *Quehacer* n° 34, Lima, 1984, pp. 90-91.

Echavarren, Roberto - Kozler, José y Sefamí, Jacobo. *Medusario*. México: FCE, 1996.

Forgues, Roland. “Martín Adán: el manicomio y la poesía como indagación del ser” en *Martín* (En homenaje a Martín Adán), n° 1, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2001, pp. 106-110.

González Vigil, Ricardo. “Martín Adán: la palabra desasida” en *Revista Poesía*, marzo-junio de 1984, N° 60-61, pp. 28-29.

Guevara, Pablo. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Lima: INC, 1972.  
— *En el bosque de hielos*. Lima: COPÉ, 1999.

Kinsella, John. *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.

Lauer, Mirko. *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983.

Lihn, Enrique. *El Paseo Abumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983.

Martínez, Gregorio. “inasible como la música” en *Martín* (En homenaje a Martín Adán), n° 1, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2001, pp. 44-46.

Ortega, Julio. *Figuración de la persona*. Barcelona: EDHASA, 1971.

Oviedo, José Miguel. “Martín Adán ante Machu Picchu” en Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 27 de setiembre de 1964, p. 6.

- Paoli, Roberto. “Lo hiperformal y lo informal de Martín Adán” en *Cielo abierto*, Lima, Vol. X, N° 30, 1984, pp. 12-19.
- Rivarola, José Luis. *¿Limaduras de un mismo metal? Variantes poéticas de Martín Adán*, Lima: PUCP, 1991.
- Salazar Bondy, Sebastián. “El conflicto vital de Martín Adán” en *Mercurio peruano*, N° 388, Lima, agosto de 1959, pp. 344-346.
- Sánchez, Luis Alberto. “Martín Adán, el mayor poeta del Perú, alienta” en *El Excelsior*, 24 de abril de 1966, México, citado en la edición de Martín Adán, *Obra poética*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971, pp. 267-271.
- Silva Santisteban, Ricardo. “Los días y los dioses” Prólogo a Martín Adán, *Obra poética*. Lima: PUCP, 2008.
- Valero Juan, Eva María. *Martín Adán: de la urbe moderna a la ciudad ancestral. Philología hispalensis*, n° 18, 2004, 215-225.
- Vélez, Julio. “Martín Adán: la palabra y el laberinto” en *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, abril-junio, 1992, n° 159, pp. 657-671.
- Weller, Hubert. *Bibliografía analítica y anotada de Martín Adán* [Rafael de la Fuente Benavides (1927-1974)] Lima: INC, 1975.
- Yerovi Díaz, Leónidas: *La poética de Martín Adán en ‘Travesía de extramares’* (Tesis de Bachiller), Lima: PUCP, 1976.
- Yurkiévich, Saúl. “Medida desmesura de Martín Adán” en *Hispanamérica*, n° 88, año XXX, 2001, pp. 107-112.





# A partir de *Tren bala* (2009) de Pablo Guevara<sup>19</sup>

*Abora son los fuegos de una salamandra enorme que arde sobre  
un fondo de pared toda de huesos dando extrañas figuras  
que dan en las cenizas mensajes y dan a veces figuras sobre una pared  
que veo hecha de restos óseos ¿Acaso papel pintado? ¿De huesos?  
-entonces ver otros paisajes de infancia no es posible  
v. gr. atraviesas una puerta y te cae multitud- miras por una ventana  
y casi ves un osario tomas la mano de un amigo o su brazo o abrazas  
a un ser querido y sientes sus huesos  
ya no hay dilaciones ni dilemas  
vamos de frente todos hacia el bosque de los huesos*

Pablo Guevara. *Tren bala*.

Un inagotable ramal poético llamado Pablo no cesa de prolongar su trasiego por estos años-durmientes. Quien hubo de transformarse en creaturas, transatlánticos, hijo “mentor”, Pound, Westphalen, en Proteo lírico en definitiva, nos ha legado una de sus formas finales y más logradas, la del *Tren bala* que atraviesa diversas instancias de lo que dificultosamente llama “realidad”. Se trata de un modo de hacer poesía señalando un vínculo problemático con la subjetivación y la percepción de la realidad, con la instancia dicotómica y dialéctica de hombre-masa. Modo público, crítico e íntimo, todo a un tiempo. Hace ya más de dos décadas, Pablo recreaba un viaje imaginario en un microbús que se transformaba de pronto en un cañonazo hacia los cielos, lo cual le permitía, como ahora desde su *Tren bala*, construir cierta visual con una altura crítica. Así lo narraba en 1988, en un artículo publicado por la *Revista Casa de las Américas*: “De repente el ómnibus —palabra eufemística— esa lata de carnes compuestas y/o descompuestas

---

<sup>19</sup> Este breve ensayo resulta de ciertas modificaciones y añadidos a la reseña “Pablo Guevara, *Tren bala*”, publicada en revista *Desde el sur*, volumen 2, N° 1, Lima, noviembre de 2009-abril de 2010, pp. 75-78.

en la que viajamos zigzagueó como herido por un rayo (¿de muerte?) fuimos arrojados a los aires de golpe al vacío como catapultados pasajeros entre los pasajeros de ese viaje nacional (...) como bolas de fuego por este pavoroso Gran Juego del Imperialismo en *pimballs...*”.<sup>20</sup> Ahora, en este poemario póstumo recobrado a fines de 2009, este precedente se actualiza con la velocidad propia de la experiencia subjetiva en la mega-urbe contemporánea. Los pasajeros del tercer mundo continúan siendo comprimidos, reducidos, estrechados en toda su humanidad, incluso allí donde todavía atesoran algo de sensibilidad creadora: “los trenes subdesarrollados generalmente son promiscuos (...) / hay tal promiscuidad en ellos que bajan diez y suben cien”. La vivencia del elemento masivo en la sociedad contemporánea, pauperizada en diversos aspectos, no genera únicamente un canto alienado del desencanto sino que se debate en una secuencia compleja, una yuxtaposición anímica e intelectual, pero fundamentalmente poética, de “soledad-silencio-ilusión-desesperación-desilusión-aburrimiento”.

Otra inagotable, locomotriz editora y heredera lírica de Pablo, Gladys Flores Heredia, toma a su cargo la edición de esta obra para la editorial San Marcos, labor en la cual debió contrastar y seleccionar el material más fiel al probable proyecto originario de Pablo en base a catorce manuscritos. Reconoce Gladys en tal trance que “queda la incertidumbre en cuanto a la orientación de las fechas en que fueron compuestos los distintos manuscritos”. Se conoce, no obstante, que el poeta consideraba la posibilidad de publicarlo pues como señala otra vez Gladys “lo consigna Pablo en la solapa de los cinco libros que forman parte de *La colisión*”, con todo lo cual queremos sostener la argumentación de que se trata de un poemario escrito y corregido cualitativamente durante la década de los '90, con mayor precisión hasta 1998, fecha en que finaliza su concepto pentalógico de *La colisión* (1999), y quizás retocado entre este año y el del fallecimiento del autor. Hemos tenido oportunidad de observar los manuscritos de *Tren bala*, así como de analizar otros de Guevara y lo que se desprende claramente es que de los '90 hacia atrás los documentos son, en general, mecanografiados, y en adelante

---

<sup>20</sup> Pablo Guevara. “(A los 50 años, 6) (Plaza Grau y viajes de mierda en microbús)” en *Revista Casa de las Américas*, año 28, n° 166, 1988, pp. 68-70.

son impresos a partir de un archivo informático. ¿Es probable que Pablo también considerara en algún momento incluir parte o la totalidad de *Tren bala*, dentro de *La colisión*? Es algo que hoy no podemos verificar. En todo caso, lo que nos interesa es la relación de *Tren bala* con el espíritu social y cultural de la década de 1990 en el Perú y Latinoamérica, con el desmesurado, incontrollable e inopinado crecimiento urbano, expuesta la sociedad a diversos modos de experimentación neoliberal en todo su carácter vital. Por ello, la estructuración del libro en dos grandes módulos, “Montañas” y “Tren bala”, resulta más que fiel al ojo radiográfico y plástico de su autor: el cúmulo, promontorio o montículo social contemporáneo, por un lado, y el armatoste precario e incandescente que lo horada, al mismo tiempo que recoge y desecha partículas, limaduras, restos patógenos y fragmentos de hombres, los comunes y no siempre los virtuosos, aquellos dilectos de la escritura tan solo declamatoria y homogénea, pues el sujeto lírico reconoce: “tren loco yo sería tu mejor camarero si los que viajaran fueran / seres libres / los mejores hombres y mujeres del mundo / pero suele suceder que viajan los peores”.

La primera sección, “Montañas” abre el libro con un liminar homónimo clave respecto de las posibilidades de lectura, no solo de esta obra sino de gran parte de la poética de Guevara. Nos remite a aquella “Tarda” de *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1971), aquella que “se corre la paja, menstrúa unas veces, / otras veces no y se piensa que va a dar a luz / un vástago hermoso y justiciero, pero no pasa nada”,<sup>21</sup> en el sentido de que no puede evadirse ya la referencia poética del hombre-masa u hombre-montaña, acumulación colosal de la sociedad contemporánea, ni puede sostenerse como en otros tiempos el canto al futuro héroe épico-nacional.<sup>22</sup> Curiosamente, las primeras palabras de Pablo en *Tren bala* se concentran en un epígrafe suyo dispuesto también en orden lírico: “en mi juventud veía luchar al Hombre Montaña era enorme / era muy fuerte muy peludo y casi

---

<sup>21</sup> Pablo Guevara. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Lima: INC, 1972, p. 71.

<sup>22</sup> Ricardo González Vigil interpreta estos versos en otra dirección que vale la pena presentar: “Las montañas simbolizan la naturaleza (o creación, pero de un dios socavado en su divinidad [...]), siendo los astros y las montañas esos fragmentos”. “Un tren llamado poesía”, reseña en el diario *El Comercio* de Lima, martes 2 de febrero de 2010.

invencible / era cachascanista y yo un intelectual enclenque”. (13) Preámbulo que sienta condiciones para una dialéctica poética entre el Hombre Montaña y las “Montañas”. Frente a ellas, multitudes crecientes, el poeta reconoce las limitaciones que el vate de antaño creyó no tener cuando tomaba a su cargo la voz del pueblo:

No miraré más crecer las montañas  
no puedo seguir viéndolas crecer indefinidamente  
(...)  
empedernido solitario tengo que convivir con ellas  
con todos sus tamaños  
y por supuesto se hacen remotas las posibilidades de reciprocidad  
Por eso tampoco fui el fanfarrón de las montañas  
nunca me reí de ellas ni dije que sería como ellas  
tampoco amenazo con abrir alguna  
para que salgan los Amarus que dicen llevar dentro. (15-16)

Frontispicio que advierte sobre el tono del poemario entero, sobre su crudeza, su sinceridad por momentos lancinante y casi suicida, enunciada por un sujeto lírico no-suicida. La sección continúa con “Salamandras”, poema multitonal, reflexivo acerca de la existencia y la representación de la realidad, secuencia en la cual finalmente, al modo vallejiano, tras la serie de formas con que las “irrealidades / realidades” emulan el reflejo de una salamandra “sobre un fondo de pared toda de huesos dando extrañas figuras”, se retorna a la esencia humana, es decir al osario colectivo en el cual se disuelven jerarquías, enconos y veleidades mundanas: “...abrazas / a un ser querido y sientes sus huesos (...) / vamos de frente todos hacia el bosque de los huesos”.

La tercera composición, “Gimnasias”, describe una pugna interna y sensorial entre diversos aspectos de la subjetividad del hablante, la imposibilidad de percibir el mundo combinada con la negación para hacerlo en virtud de la propia conservación del poeta: “la prescripción después del diagnóstico médico es / *Usted está en peligro de desaparición. / No vea usted más hombres y mujeres / por el resto de su vida...*”. El poema siguiente, “Mediaciones”, atraviesa la zona de conflictividad vital más importante, hasta el punto de afirmar el poeta “No

quiero volver a nacer ni vivir en la tierra ni en ningún / otro lugar”. “Odres y basureros” es otro texto que construye la imagen de una ciudad ficticia pero *realmente* descarnada en tanto sus habitantes no superan en su tránsito diario la condición de desechos, de “miasmas y tragedias del mundo”, a pesar de poseer, inútilmente, órganos para el desarrollo de la sensibilidad comunicativa: “¿Qué pueden ver? ¿Ven algo nunca visto? (...) / ¿pero escuchan? ¿Cultivan esa vasta extensión: la(s) escuchas(s)?”. Del mismo modo, “Tarsos y metatarsos / carpos y metacarpos” reivindica la sinécdoque de la mano que escribe, que se dispone a “tejer prontamente las cestas / a hornear los ceramios los cacharros” y edificar una vez más la expectativa histórica del poeta: “me ilusiono por todo / eso lo saben muy bien mi mujer y mis hijos”. Curiosamente dicha ilusión se desmorona en el tono subsiguiente de “Suicidios malentendidos”, un descenso lírico hacia el abismo anímico de las relaciones entre el artista y su sociedad, a la vez que un diálogo comprensivo con poetas suicidas como Sexton, Plath, Berryman y Costafreda.

Párrafo aparte merece el comentario y la valoración final de la sección “Tren bala”, dividida en cinco poemas. Una verdadera adaptación poética a la dinámica, al vértigo del tráfico megaurbano contemporáneo, con el corazón denunciante ileso, aquel que no se cansa de reiterar con Pound “con usura...”. El eje en el que se producen los sucesivos y cataclísmicos descarrilamientos continúa siendo el de “Ilusión-Desesperación”. La serie cromática del libro se enciende en un rojo apocalíptico, el de una suerte de colapso global, y en él, el punto de fuga del poeta-creador-artista:

En la vía sigue caída la Luna  
Luna llena o cuarto creciente o cuarto menguante  
Luna Tumi  
todos amanecen degollados en un mundo de ceremoniales  
los vagones parecen piscinas de sangre.  
(...)  
Ah poder escuchar algún día que un tren saliera hacia la Imaginación  
muchos correrían hacia él (55-56)

Gobernantes, multitudes, sabios, prelados, todos “son el mismo Nadie y Nadie es Nadie”. Pablo logra aquí un tono lírico y casi trágico de sospecha

del rumbo humano; así como la “colisión” de la sociedad moderna era ya un hecho en su poesía de fines los ‘90, hoy este tren desvencijado se arriesga al choque frontal-fatal y entra-sale del tándem tormenta / ojo de la tormenta, es decir, desgracia social / conveniencia social. Resulta ineludible aquí la perspectiva de una gran ciudad tercermundista, arrasada por la compulsión y la necesidad de crecimiento, que parece más bien acumular con violencia chatarrería desmesurada una sobre otra, precariedad sobre pobreza, y comprimir todo ello en espacios mínimos de indignidad. Mientras, un ceremonioso centro urbano dechado de pulcritud enmascara la verdadera acumulación social, y otorga una imagen apacible, “moderna” del mundo en nuestras latitudes: “siempre que convengan al sistema se estará en el ojo de la tormenta (...) / vuelan las casas bajo los tornados / y yo vuelo también (si no estoy en el ojo de la tormenta)”. Un solo punto de apoyo queda en medio de semejante incertidumbre de nuestra era: la poesía. Claro que para no sucumbir a la linealidad o al optimismo vago (cuidado de pocos, pero sí de Pablo) el autor decide conservarlo en una interrogante: “sin duda será catastrófico para tantos humanos / pero solo tú ¿no lo serás Poesía?”.

## Bibliografía

González Vigil, Ricardo. “Un tren llamado poesía”, reseña en el diario *El Comercio* de Lima, martes 2 de febrero de 2010.

Guevara, Pablo. *Tren bala*. Lima: San Marcos, 2009.

- . “(A los 50 años, 6) (Plaza Grau y viajes de mierda en microbús)” en *Revista Casa de las Américas*, año 28, n° 166, 1988, pp. 68-70.
- . *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Lima: INC, 1972.

## Actualidad de un entusiasmo y varias admoniciones: Arguedas ensayista del Perú de ayer y hoy<sup>23</sup>

Sabemos que vida y obra, biografía y ficción literaria, totalidades indisolubles en la figura de José María Arguedas constituyen una verdadera masa textual de ensayo sobre la cultura peruana. No sólo en su escritura ensayística se hallan los núcleos expositivos de los elementos más complejos de la historia de su país; en cada género cultivado por nuestro autor se defiende, sin enconos pero con énfasis, una perspectiva política y cultural de lo que el Perú es, de lo que puede llegar a ser, y de lo que muy probablemente sea. Reside allí un denodado empeño en describir el entusiasmo y las expectativas contradictorias que le suscitaba el proceso de transculturación casi consumado en ciertos territorios de su nación. Desde la década del 30 hasta el año de su muerte su compromiso se debatió entre las posibilidades y los límites de la integración cultural en el Perú, entre los elementos más optimistas (prosperidad de comunidades migrantes en las capitales de provincia, ocupación y construcción de una nueva Lima) y los más admonitorios, o llegado el caso preocupantes, (penetración cultural imperialista, ruptura de lazos ancestrales, lumpenización alienante en las ciudades). Por varias razones coincidimos con Martin Lienhard quien hace casi dos décadas afirmaba que “Arguedas, en efecto, es más un escritor del

---

<sup>23</sup> Texto presentado como ponencia en el “Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra”. Academia peruana de la lengua. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 18 al 20 de abril de 2011”, y luego publicado en las Actas del mismo: *Arguedas centenario*, Lima: San Marcos, 2011, pp. 336-344.

presente y del futuro que del pasado” (Lienhard, 14). Aseveración que se hace fuerte frente a su objeto de estudio: la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, especie de síntesis de los registros arguedianos, ya que recoge perspectivas de todos los géneros practicados por el escritor, desde la antropología y la narración hasta la escritura intimista abierta y colectiva con visos de epístola. Todo lo cual, sin embargo, no significa que allí se postule un estadio de superación de las problemáticas abordadas en sus obras anteriores ni mucho menos. Podemos argumentar que el imaginario arguediano más programático, aquel que atraviesa sus diversos géneros de escritura, no culmina en una expresión *homogénea* de lo que ha de ser el Perú, aun cuando del ya ilustre “hervidero” chimbotano de *Los zorros*, como metonimia de un proceso mayor, pudiera emerger una nacionalidad menos caótica e informe. El movimiento de su escritura se vincula mejor a los principios andinos de dualidad que al pensamiento dialéctico, parte de esto ya ha sido abordado por la crítica. Lo que no consideramos suficientemente enfatizado por las lecturas especializadas es el ensayo de un pensamiento arguediano post-Arguedas, es decir representarnos y ensayar, en la medida de lo posible, la perspectiva de nuestro autor para el Perú que sigue, el que se desarrolla desde 1969 hasta nuestros días.

La perspectiva arguediana del crecimiento y la prosperidad de las ciudades cabecera de provincia evidencia un mayor optimismo, y particularmente un modelo de mestizaje y transculturación en el territorio peruano. Huancayo es la capital más representativa al respecto y el Valle del Mantaro la región que atesora las potencialidades de una modernización controlada, así como también los anticuerpos contra el elemento alienante de la economía capitalista en plena penetración por aquellos años y en la actualidad.<sup>24</sup> Cinco años después de la muerte de Arguedas, ya casi en el final del gobierno del

---

<sup>24</sup> Consultar, entre otros, Arguedas: “Evolución de las comunidades indígenas. El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo, un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial”, *Revista del Museo Nacional*, Vol. XXVI, 1957, pp. 78-151. También en la compilación de Ángel Rama: *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México: Siglo XXI, 1981. Para un análisis completo de la perspectiva arguediana sobre el Mantaro ver, entre otros aportes de la misma autora, el artículo Eve-Marie Fell: “Arguedas y Huancayo: hacia un nuevo modelo mestizo” en AAVV. *José María Arguedas. Vida y obra*, Lima: Amaru, 1991, pp. 85-95.



General Juan Velasco Alvarado, estudiosos como Giorgio Alberti y Rodrigo Sánchez mantenían, con fundamentos, el entusiasmo de Arguedas con respecto al Valle del Mantaro y lo describían como una zona de procesos de cambio en las relaciones región-nación. (En *Poder y conflicto social en el valle del Mantaro*, Lima: IEP, 1974.)

Sin embargo, con respecto al eje de relaciones entre las regiones serranas y las urbes costeñas, es decir al eje que se aproxima al problema de la nacionalidad en el Perú, los diagnósticos y las expectativas eran diferentes. Al presenciar los nuevos vínculos de los migrantes con el febril capitalismo pesquero de Chimbote, y sus consecuencias en toda la ciudad, el tono del convencimiento de Arguedas no es el mismo que el de su escritura antropológica; por caso, el que se hace ostensible en su conocido texto “El indigenismo en el Perú” de 1965, preparado para el Coloquio de escritores de Génova. Allí Arguedas aseguraba:

la integración de las culturas criollas e india, que evolucionaron paralelamente, dominando la una a la otra, se ha iniciado por la insurgencia y el desarrollo de las virtualidades antes constreñidas de la triunfalmente perviviente cultura tradicional indígena mantenida por una vasta mayoría de la población del país. Tal integración no podrá ser condicionada ni orientada en la dirección que la minoría, todavía política y económicamente dominante, pretende darle. Creemos que el quechua alcanzará a ser el segundo idioma oficial del Perú y que se impondrá la ideología que sostiene que la marcha hacia delante del ser humano no depende del enfrentamiento devorador del individualismo sino, por el contrario, de la fraternidad comunal que estimula la creación como un bien en sí mismo y para los demás...” (1985, 27).

En el periodo de producción de *Los zorros*, como bien señala César Germaná “se enfrenta a Chimbote ‘extrañadísimo y asustado’, sintiendo que se le han acabado los temas de su niñez y de la cultura quechua y concluirá señalando que ‘ahora se trata de otra cosa’. Inclusive, como si se considerara ciego para percibir el nuevo orden que está emergiendo, afirma que no puede continuar con el capítulo III de la novela ‘porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo’ (1991, 113). De lo que adviene luego de su muerte Arguedas, naturalmente, sólo podía esgrimir una

serie de intuiciones. Así fue que pocos como él en el Perú habrían de padecer en su más profunda humanidad la inconducencia que se revelaría luego en aspectos vitales de las ya transformadas metrópolis peruanas. Es decir, el proceso de transculturación y cambio habría de consumarse, pero ofreciendo dos caras no necesariamente sintéticas ni armoniosas: la migración podía modificar el espíritu individualista de la sociedad capitalina y prodigarle sus virtudes, en algunos casos era cierto; pero la lumpenización a que propendían —y aún propenden— las indignas condiciones de vida de la periferia urbana también podía sacar a luz lo peor de la degradación humana, inclusive entre las familias serranas, tradicionalmente comunitarias. Si bien es cierto que, por ejemplo, en los últimos casi cincuenta años el éxodo hacia Lima no produjo el panorama virtuoso y optimista que puede desprenderse de una lectura algo programática de textos como *A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)* [1962], sí es factible reconocer tachaduras radicales del orden colonial de la otrora Ciudad de Reyes. Como advierte Cornejo Polar al respecto, en un texto primordial para comprender las respuestas discursivas múltiples del migrante frente al nuevo entorno urbano:

La utopía arguediana (simbolizada en la “ciudad feliz”) no se cumplió, por supuesto, pero la gran ola migrante logró metas fundamentales y transformó radicalmente el orden de una ciudad que nunca más repetirá —salvo en parodias desintencionadas— su hechiza heráldica virreinal. Es importante evitar, entonces, la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende, y de su discurso no más que un largo lamento del desarraigo; pero igualmente, es importante no caer en estereotipos puramente celebratorios (1996, 841)

Una perspectiva un tanto lineal de la historia bien podría tentarse de concebir el desarrollo del proceso de migración en el Perú desde los años sesenta hasta nuestros días como una transición en la cual gran parte de la hegemonía cultural de la oligarquía criolla habría sido depuesta, a la espera del surgimiento de una nueva formación comunitaria, evocadora del incario o de los socialismos del siglo veinte. Algo es seguro, y es que Lima, en su matriz de producción cultural, ya no volverá a ser la de los tiempos aristocráticos de Palma, Santos Chocano, y Riva Agüero.

Lo que no muestra un desenlace tan diáfano es la emergencia de un nuevo movimiento político o cultural, cuyos cuadros provengan de la nueva fisonomía capitalina, o del seno de los considerados por Mirko Lauer ya en 1989 como “postmigrantes”, con todas sus implicancias teóricas y programáticas.<sup>25</sup> Ante esta situación, el discurso mediático de la cultura oficial, aquella que ya no domina los campos más relevantes de la producción intelectual, se ve en la coyuntura de interpretar y seleccionar un supuesto Arguedas sui generis y conciliatorio, el cual le aseguraría la transmisión ideológica de un esquema de convivencia semejante al del “crisol de razas”, con la consecuente aceptación de las relaciones sociales actuales en la capital y en todo el Perú. Claro ejemplo de semejantes operaciones discursivas es el que surge de una lectura atenta del suplemento “El Dominical” del periódico *El Comercio* de Lima, publicado el día 16 de enero de 2011 en ocasión de celebrar el centenario de José María Arguedas junto con el aniversario 476 de la capital peruana. Allí la metáfora arguediana de “todas las sangres” de pronto es reconvertida en una figura homogeneizadora y sintetizante de las contradicciones sociales. Aparentemente Lima “es hoy la ciudad que José María Arguedas vislumbró”, según Eduardo Arroyo, autor del artículo “Una Lima de todas las Sangres”, el más extenso del suplemento. La conflictividad social en el seno de Lima, la confrontación desigual entre clases sociales y grupos étnicos, e infinidad de problemáticas propias de la megaurbe se transforman y prácticamente se anulan en los supuestos eufemismos arguedianos que se encadenarían del siguiente modo: utopía andina-mestizaje-todas las sangres-multiculturalidad y, como marco apacible e inocuo al cual no costaría adaptarse, el concepto de globalización. Así lo manifiesta el autor del artículo: “En todo caso, la globalización puede convivir con la pluriidentidad nacional, lo nacional convivir con lo cosmopolita” (Arroyo, 7). Inclusive, nada menos que el problema del centralismo en el Perú parece estar resuelto en la actualidad al curioso modo de ver del columnista: “El desborde popular, la oposición entre el Perú oficial y el profundo, hacen que esta ciudad ya

---

<sup>25</sup> “el Perú no ha querido reconocerse hasta ahora en la literatura como un país de migrantes, es decir como un país cuyos espacios centrales todavía deben ser culturalmente tomados -...- por sus mayorías. Ahora ya es tarde para hacerlo, en cuanto las mayorías de la periferia urbana ya no son migrantes en un sentido estricto, sino postmigrantes”. Mirko Lauer. *El sitio de la literatura*, Lima: Mosca Azul, 1989, p. 73.

no excluya al resto del país”. Semejante apropiación de la obra de Arguedas por un discurso masivizante y atenuador es refrendada por el editorial de su autoridad principal, Martha Meier Miró Quesada, quien afirma “Ciudad de todas las sangres y de todas las lenguas. Nuestra capital es un Perú en chiquito, un pequeño planeta que ha crecido desordenada y caóticamente, en gran parte por la falta de diálogo entre las diferentes cosmovisiones, tradiciones y costumbres que la pueblan pared o estera de por medio” (2). El insostenible argumento de que una presunta “falta de diálogo” o un malentendido cultural sería el causante del crecimiento inarmónico de una ciudad como Lima, y por extensión del Perú, no es novedoso, su uso ya ha sido funcional a otros postulados conservadores que no es relevante analizar aquí, pero que recurren al mismo ocultamiento del aspecto más importante de la realidad: la extrema desigualdad social, la pobreza, el sentimiento -siempre desarticulado- de pánico en la población debido a los altísimos índices de criminalidad y siniestralidad urbanas, y la conciencia de indignidad que todo ello genera, no sólo en Lima. De hecho, el suplemento de aniversario se cuida muy bien de ni siquiera mencionar estos términos, así como de incluir fotografías o representaciones pictóricas que puedan sugerirlos.

Se trata, a nuestro modo de ver, de la modalidad conservadora más representativa en la exegesis de la obra de Arguedas, la cual si bien no circula por los canales de la crítica académica especializada, ni pone en funcionamiento insumos teóricos sofisticados, suele transmitir su mensaje de manera más eficiente que los esmeros más ilustres de nuestro medio intelectual. Por razones de conveniencia, en un sector que atisba atentamente la posibilidad de que un buen día el conjunto de trabajadores migrantes logre profundizar los cambios ya operados en la fisonomía de la sociedad peruana, es más factible que se difunda un mensaje como el del “Dominical” de *El Comercio* que el de un historiador demasiado sincero como Heraclio Bonilla, quien advierte en un reciente libro sugestivamente titulado *La trayectoria del desencanto* (2009) lo siguiente:

Para una ciudad que no contaba, y no cuenta, con la capacidad de albergar adecuadamente a estos inesperados migrantes, salvo que se establecieran en los cerros del entorno o que tugarizaran aún más sus barrios céntricos,

aquella Lima descrita en la década de 1960 de manera premonitoria por Sebastián Salazar Bondy como “la horrible”, se convirtió en algo peor: una babilonia informe, donde “todas las sangres” se mezclaron sin coherencia y sin rumbo, y de donde surgieron expresiones culturales, formas religiosas, normas de conducta y maneras de hablar absolutamente peculiares. (48)

Sin ir más lejos, revisando los programáticos textos que Arguedas escribía para el periódico *Expreso* de Lima durante la primera mitad de la década del 60, hallaremos que él mismo se mantenía atento respecto de la circulación de discursos masivos en la propia Lima, y que fundamentalmente era un sector de la población capitalina el que con su recepción acrítica de los mensajes mediáticos —ya por aquellos años— hacía de contrapeso de los logros alcanzados por el sector migrante de origen provinciano: la clase media. Bajo el gobierno de Fernando Belaúnde en el año 1964, dirigiendo ya por entonces la Casa de la Cultura, cargo al cual habría de renunciar en agosto de ese mismo año, Arguedas publica en *Expreso*, con fecha del 1 de marzo, un artículo titulado precisamente “La clase media”. Señalaba allí que ésta “no está firmemente sostenida por una tradición propia, se encuentra más inerme ante la influencia de estos agentes de difusión que moldean en grado alarmante su conducta y sus aspiraciones. ¿Cómo y con cuál orientación, el Municipio y las otras instituciones públicas pueden contrarrestar o moderar la influencia de tan poderosos agentes?” (8). Como vemos, nuestro autor no se plegaba al discurso mediático evasivo y conformista, así como también era capaz de esbozar una programática que contemplara no sólo los problemas de *un* sector de la sociedad. Postulaba una política cultural para los migrantes andinos pero también otra para la clase media; además de abrigar una expectativa de prosperidad para el destino de los primeros, Arguedas era consciente de que el éxodo no podía prolongarse en el tiempo indefinidamente, pues ello produciría un caos estructural, como indica Bonilla más arriba, y un vaciamiento de los pueblos de la región serrana que no sería sólo poblacional sino por último relativo a su esperanza vital y a su cultura. Justamente, una conceptualización al mismo tiempo poética y ensayística de la Esperanza es practicada por nuestro autor en la época de sus aportes en el mencionado *Expreso* de Lima. En dos de los artículos publicados allí Arguedas sitúa en zaga los contenidos en torno a la antinomia entre

Esperanza y Desesperanza. En el primero de ellos, “El Perú y las barriadas”, del 24 de octubre de 1961, advierte que el habitante de las regiones internas opta por el panorama dantesco de las barriadas limeñas ante el horizonte de desesperanza cultural que lo ciñe en su propia comunidad:

En la peor barriada de Lima hay algo que no existe en la mayor parte de los pueblos y aldeas desde los cuales ha emigrado a Lima especialmente el campesino andino: la posibilidad de la emergencia, del ascenso, de la promoción. La organización social y política que se mantiene congelada en las provincias andinas, no sólo han sumido en una miseria espantosa al campesino, sino que esta miseria le ha quitado lo que constituía a veces una compensación suficiente a su dura vida: las fiestas, la recreación profunda que, según sus antiguas usanzas, estas fiestas constituían (10).

En todo caso, el entusiasmo y el optimismo casi indestructibles de Arguedas no menoscaban jamás el hecho de que el migrante no llega a Lima precisamente porque allí lo espere un marco social de convivencia y de construcción armónica de una confluencia de “todas las sangres”, sino que lo hace por el impulso extremo de ver que en su pueblo de origen la esperanza —no solo económica— se encuentra suspendida en el tiempo. Huancayo, en su época, pudo ser un modelo de mestizaje, de transculturación, y de prosperidad económica, pero no en todo el interior del Perú sucedería lo que en la ciudad Incontrastable. En “La caída del ángel”, con fecha del 19 de diciembre de 1962, el artículo subsiguiente que dialoga con “El Perú y las barriadas”, y que funciona como su demostración o testimonio de su postulado, al relatar el caso de una población decidida a tomar tierras no utilizadas en las márgenes de Lima, y a resistir los desalojos operados por el gobierno, Arguedas advierte que “la invasión de Lima, y de muchas otras ciudades de la Costa, por masas de indios y mestizos, se había producido y continuaría más caudalosamente si no se abría un camino para la ESPERANZA en la semicolonial región de los Andes. Recordemos la sentencia del Dante colocada a la entrada del Infierno: ‘El que ingresa aquí debe renunciar a la esperanza’. INFIERNO Y DESESPERANZA SON, PUES, LA MISMA COSA” (10). Con lo cual esboza una propuesta entusiasta pero también un tono admonitorio relativo a los dos frentes de conflicto en dos regiones diferentes del territorio peruano; respecto de la toma de tierras y la construcción de

un nuevo barrio en la montaña de “La caída del ángel”: “Que el Gobierno medite, como lo ha hecho este periódico, acerca de la nueva gente que agoniza sobre el banco de oro”, y respecto de la causa del precario flujo, la situación de la sierra peruana que a su criterio brindaría una nueva esperanza “Siempre que, entretanto, se contenga la verdadera invasión, reformando la posesión de la tierra en los Andes. Allá también se puede construir paraísos en los mismos sitios en que el infierno se extiende, ahora, señores, como la sombra de un cóndor que trajera el mensaje de la muerte”. La fecha de elaboración de este artículo nos señala que Arguedas, sumamente identificado y sensibilizado con la causa, presenciaba la ocupación de tierras, la represión y la resistencia de sus pobladores andinos, por la misma época en que componía su formidable *A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)*. Nada en los textos referidos aquí puede llevarnos a imaginar hoy un Arguedas parlamentario o sencillamente conformista, menos aún si consideramos el grado de penetración actual del capitalismo en el Perú, y las transformaciones culturales que ello propone. Lo que sí se deslinda aún del legado de Arguedas como elemento movilizador es que esa misma relación contradictoria entre Esperanza y Desesperanza, entre el pequeño infierno y el infierno irreversible, mantiene sus dos términos siempre vivos, siempre latentes, al punto de que a la par de las mayores infamias de la historia, desde la llegada de Pizarro hasta nuestros días, el Perú resiste con sus diversas Caídas del ángel, o la expresión mayor de la virtud humana, a cuyo hijo mayor hemos querido homenajear con estas breves líneas.

## Bibliografía

Alberti, Giorgio y Sánchez, Rodrigo. *Poder y conflicto social en el valle del Mantaro*, Lima: IEP, 1974.

Arguedas, José María. “El indigenismo en el Perú” en *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985.

—. “Evolución de las comunidades indígenas. El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo, un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial”, *Revista del Museo Nacional*, Vol. XXVI, 1957, pp. 78-151.

—. “El Perú y las barriadas” en *Expreso* del 24 de octubre de 1961, Lima, p. 10.

—. “La caída del ángel” en *Expreso* del 19 de diciembre de 1962, Lima, p. 10.

—. “La clase media” en *Expreso* del 1 de marzo de 1964, Lima, p. 8.

—. *Formación de una cultura nacional indoamericana*, (Ángel Rama compilador) México: Siglo XXI, 1981.

—. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en *Obras completas*, Lima: Horizonte, 1983, tomo V.

—. *A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)* en *Obras completas*, Lima: Horizonte, 1983, tomo V.

Arroyo, Eduardo. “Una Lima de todas las Sangres” en “El dominical”, *El Comercio*, Lima, 16 de enero del 2011, pp. 6-7.

Bonilla, Heraclio. *La trayectoria del desencanto*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, 2009.

Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996, pp. 837-844.

Germaná, César. “El sueño del Perú en ‘Los zorros’ de Arguedas” en en AAVV. *José María Arguedas. Vida y obra*, Lima: Amaru, 1991, pp. 107-121.



Fell, Eve-Marie: “Arguedas y Huancayo: hacia un nuevo modelo mestizo” en AAVV. *José María Arguedas. Vida y obra*, Lima: Amaru, 1991, pp. 85-95.

Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura*, Lima: Mosca Azul, 1989.

Lienhard, Martin. *Cultura andina y forma novelesca*. Lima: Horizonte, 1981.

Miró Quesada, Martha Meier. Nota Editorial de “El dominical”, *El Comercio*, Lima, 16 de enero del 2011, p. 2.



## “Este Lima” de Óscar Colchado

José María Arguedas nos ha transmitido en diversos registros su proyección esperanzada de la Lima que se construiría años después: artículos breves, uno que otro ensayo, y fundamentalmente el poema “A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)” [1962]. En este último género, los poetas que le siguieron hasta nuestros días no emularon demasiado su tono. Esto convierte su un caso en uno similar al de César Vallejo, al menos en un sentido. Los poetas peruanos más renombrados entre los que suceden a éste no se consagran a imitarlo ni mucho menos, y los que más declaradamente recogen su influencia, a veces lo hacen en cuanto a la temática, pero no en cuanto a las voces y los matices tonales que caracterizan su escritura. Si Mirko Lauer en su libro *El sitio de la literatura* (1989, 73-79) se pregunta por qué en Perú no se ha producido una narrativa de la migración más allá de Arguedas, nosotros podemos complementar ese reclamo con el de una poesía acerca del migrante, al menos más autoafirmada y colectiva, a partir de la experiencia de construir una nueva Lima. Mario Florián es, sin duda, uno de los continuadores de la poesía arguediana, pero no en la línea que señalamos, sino más bien en relación a las reivindicaciones indígenas aún pendientes. Leoncio Bueno es un poeta que prolonga aquel entusiasmo arguediano [expresado en “A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru (Himno-Canción)”] por la construcción comunitaria de un distrito de identidad migrante en Lima, como es el caso de Comas. Abelardo Sánchez León afirma al respecto: “En su poema **El Wayno de Comas**, Bueno introduce por primera vez la

Lima barrial, a través de una especie de himno épico que realza la fortaleza, la tenacidad y la convicción del poblador de los barrios”. (100)

Semejante a estos últimos, en algunos aspectos, es el caso de Óscar Colchado Lucio, quien por su parte también destaca en la narrativa —género que le ha dado mayor difusión entre los lectores no especializados, o no ligados a la producción literaria—. Si nos concentramos, por ejemplo, en su libro *Arpa de Wuamani* (1988), observamos que gran parte de su poesía es de tono reivindicativo, al menos en textos como “Inkarti”, “Aya Taki”, o “En otros tiempos”, reunidos allí. Sin embargo, hallamos en este mismo libro un poema, “Este Lima”, formidable por cierto, que forma parte de un conjunto de composiciones en las cuales Colchado recrea la voz migrante en el contexto urbano, ya sobre el fondo de una utopía andina aggiornada, dispuesta a la reformulación histórica:

Bonita ciudad este Lima  
con sus luces que relumbran ¡achallau!  
como tus ojos Emicha  
cuando machucao te tengo  
allá en La Parada en nuestro puesto  
sobre los sacos de pallar.

Acostumbrada a caminar por quebradas y cerros  
tropiezas nomás en la vereda  
y medio de nariz a cada rato te quieres ir.  
Aun no sabes pues andar con tacones Emicha.

Ah warmicha querida  
qué para hacer pues  
aquí en este cemento duro viviremos  
aquí entre ruidos, humo y apretadera en los micros.  
Aquí nacerán nuestros hijos  
otras costumbres tendrán  
serán otra laya de gente  
más mejores que nosotros quizá;  
y mientras tanto  
para que tú y yo no extrañemos nuestra tierra  
haremos china como que ahí nomás estamos

para eso  
nuestro ganadito será la gente  
chacritas los parques  
dioses wamanis los rascacielos  
jarjachas demonios nuestros patrones. (45)

Precisamente porque Arguedas no elaboró su poesía rescribiendo el testimonio del habla migrante mediante la conservación de su tono y sus locuciones precisas —el hablante de “A Nuestro Padre Creador Tupac Amaru” y “Llamado a algunos doctores”, por ejemplo, no muestra elementos diglósicos en sus versiones en español— es que este poema de Colchado sostiene las dos actitudes que mencionamos más arriba: recobra su imaginario acerca de una Lima mestiza, pero a su vez se diferencia evocando la oralidad bilingüe y los puntos de vista del serrano en la (mega) urbe costeña. Algo que Arguedas sí practicó en su narrativa, por supuesto, pero en relación a Chimbote como destino de las sucesivas peregrinaciones del serrano en busca de bienestar económico.

Julio Noriega<sup>26</sup> ha caracterizado muy bien la misma voz migrante que se nos presenta en textos como “Este Lima” en tanto rescritura del “testimonio” del indígena o del mestizo en las grandes ciudades:

El testimonio andino quechua se caracteriza por su profundo hibridismo entre la oralidad y la escritura que se entrecruzan constantemente. No solo es producto de la intervención de dos sujetos distintos, el narrador oral y el escribiente letrado, que se funden en otro sujeto literario mayor, el autor-personaje, sino que pone en acción el campo con la ciudad, el mito con la historia, el quechua con el español y que, sobre todo como género literario, se realiza como un constructo basado en la combinación magistral de la auto-biografía con el ensayo y la poesía en un solo texto experimental. (57)

Como vemos, cada uno de estos rasgos distintivos se presenta, a su modo, en el mencionado poema de Óscar Colchado. Por lo cual, en la línea de

---

<sup>26</sup> “Propuesta para una poética quechua del migrante andino”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 23, No. 46 (1997), pp. 53-65.

investigación de Noriega no podemos agregar demasiado; pero sí advertir que lo representado en “Este Lima” trata de un corte narrativo, un segmento dentro de una secuencia de vida, en el que no todo coincide con lo que más adelante describe Noriega:

Lo más importante en la mayoría de los testimonios quechuas es, sin embargo, el motivo arquetípico del viaje de reconquista. La obra misma se estructura estrictamente en torno a las etapas del viaje: el despojo o la despedida del pueblo andino en que pasó su infancia el personaje, las interminables jornadas de camino hacia la ciudad, *la reconquista mítica de los centros urbanos*, el desarraigo y, finalmente, el retorno del héroe a su pueblo natal. (58)

Solamente el aspecto que destacamos en cursiva se corresponde con la experiencia relatada, y cantada, en el poema “Este Lima”. Los demás hitos bien pueden acompañar, preceder y prolongar, iniciar y coronar, dicha trayectoria, pero no son expresados en su escena literal. Inclusive, hechos puntuales como “el desarraigo” o “el retorno del héroe a su pueblo natal” pueden no recrearse, o presentarse mitigados sobremanera, sin que ello altere demasiado las potencialidades comunicativas y empáticas del texto, así como su condición de documento de migrancia. Inclusive, el espíritu que alcanza el tono humorístico de Colchado, no sólo en “Este Lima” sino en parte del libro, reconvierte aquellos valores del testimonio migrante, modificando principalmente sus caracteres dramáticos y nostálgicos, siempre asociados a la literatura andina, como si ella no fuese capaz de reír del mundo y de sus propios avatares.

Por todo ello, estimamos aquel texto de Colchado de tal riqueza en significados relativos a estos y otros motivos, tanto así que nos permite la puesta en práctica de un análisis verso por verso y, en la medida de lo posible, término por término. Nuestra propuesta debe comenzar por un significativo título: “Este Lima”. Cualquier comprensión del uso del pronombre “Este” sugiere una relación de cercanía entre el hablante y una presencia otra. Ya no se trata de “aquella” Lima que se va de Gálvez, ni de “esa” Lima desfigurada de Salazar Bondy, tampoco del bello puente imaginario entre el “aquella” y el “esa” de Antonio Cisneros y Pablo Guevara. El vínculo es de proximidad,

más aún cuanto el hablante del poema lo expresa mediante una flexión diglósica, “incorrecta”. Como resonancia mítica, comenzar a nombrar las cosas por medio de *otra expresión* lingüística, de otro lenguaje cultural, es al mismo tiempo iniciar el proceso de apropiación. Bien o mal, se comienza a mencionar aquello que será transitado, hollado, disputado. A medida que se reiteran, expresiones castizas y ortodoxas de todo tipo pierden su brillo significante: “La Ciudad de los reyes”, “la Tres veces coronada villa”, etc. “Este Lima” parece sostenerse en aquello que el sujeto poético desconoce de la tradición, aquello que nombra aun de manera “incorrecta”, o aquello que no admite rectificaciones porque nace en el principio de un tiempo, como en una escena de cosmo-génesis. De hecho, “Lima” es expresión castellana desfigurada de una voz no castiza sino originaria.

Bonita ciudad este Lima

Contra la perspectiva de “la horrible”, el migrante desconoce la línea de gradación histórica que deforma Lima. Poco importa si supo ser Arcadia, jardín, o aldea apacible, y al punto se diga ciudad mostrenca; al ojo creador de aquel, Lima es “Bonita”, y no se menciona si lo fue más o menos. La Lima de los ochentas, más tugarizada y precarizada aún que la “horrible” de Salazar Bondy, resulta “Bonita” para el hablante poético, precisamente porque no interpola retrospectivas imaginarias y conceptos historiográficos, sino su ojo, su punto de vista, relativo, como toda manifestación social. No hay estética, ni conversión, ni reivindicación de lo feo, porque si hay algo considerado feo, el hablante no hace foco en ello; sencillamente la ciudad que sus ojos perciben le parece “Bonita”.

con sus luces que relumbran ¡achallau!  
como tus ojos Emicha

La compañera migrante aparece en la escena poética con Lima en el cuerpo, con fulgores de sus latencias diversas. Al igual que la ciudad capital, el cuerpo de “Emicha” será el sitio de la fecundidad de una nueva vida social. No en vano Lima se refleja en sus ojos y parece fecundarla. A partir de semejante revelación luminosa de Lima, revelación del Amor, y al mismo tiempo del

futuro colectivo que comienza en ellos, ya no será trance de vacilaciones: “¡achallau!”, así es pues, así será pues.

cuando machucao te tengo  
allá en La Parada en nuestro puesto  
sobre los sacos de pallar.

En el escenario pleno de una sensualidad de la pobreza y el trabajo —“La Parada” es un sitio mercantil de carga y descarga, un gran mercado callejero precarizado y sin infraestructura, hoy como hace treinta años— la flexión “incorrecta”, el hablar serrano, retornan una y otra vez —“machucao”— para representar el modo inconsciente que tiene el migrante de llevar las marcas sociales en el cuerpo. Si Lima es el escenario a ser apropiado para recrear el amor que engendra el futuro social, el lecho ocasional se compone de puro “valor” agrario-andino: el “pallar”. Valor de uso que alimenta a Lima, corre por su sangre, y sostiene los cuerpos progenitores de los “cholos” como su prosperidad: “nuestro puesto”. En el marginal mercado de “La Parada” se ama, se fecunda y se distribuye la sangre de la futura Lima; sobre los granos, precisamente, germina un mundo urbano nuevo y una nueva perspectiva del mismo.

Acostumbrada a caminar por quebradas y cerros  
tropezadas nomás en la vereda  
y medio de nariz a cada rato te quieres ir.  
Aun no sabes pues andar con tacones Emicha.

El testimonio como sustrato de la poesía requiere de figuras precisas que indican la procedencia migrante, pues esta también podría ser costeña o selvática, pero significativamente es serrana: “por quebradas y Cerros”. “Emicha” se entrega a una nueva ortopedia cultural —¿nos permitirán los lacanianos ver en esa ortopedia, en ese control de “tacones” el forjado del equilibrio necesario para constituir la identidad del yo migrante por una nueva imagen del cuerpo femenino, para el cual “caminar” es sinónimo de ser y vivir?— sin mayor dramatismo que el de un probable tropezón, necesario, por cierto, para reconocer y poseer el suelo, como en las bromas populares



cuando alguien se cae. El término germinal y relevante aquí es “Aun”, así como en *Trilce* gravitaba una nueva temporalidad, una nueva poética en los “aunes que gatean”.

Ah warmicha querida  
qué para hacer pues  
aquí en este cemento duro viviremos  
aquí entre ruidos, humo y apretadera en los micros.

La transculturación lingüística que practica el poema emerge a la superficie verbal en sus momentos de mayor sensibilidad y afecto: “¡achallau!”, “machuca”, “Emicha” que en tanto mujer “querida” precisamente será no sólo mujer sino “warmicha”, y más adelante conoceremos “wamanis” y “Jarjachas”. Porque la migración no es un conjunto de desplazamientos apacibles y de origen heurístico para sus peregrinos, sino que la precede un episodio traumático de abandono de aquellas “quebradas” y “Cerros” por necesidad, es que persiste una dialéctica en el poema: “qué para hacer pues”, fatalismo creativo, principio de libertad, ya que no se ignora el condicionamiento histórico ni el propio lugar en las jerarquías sociales, la propia exposición al daño urbano: “cemento duro”, “ruidos, humo y apretadera”. Pero tampoco se desconoce el propio campo de posibles dentro de semejante situación de determinación social; es más, ¿diremos con Sartre que el hablante poético y Emicha practican la libertad de decidir qué hacer con lo que hicieron de ellos?

Aquí nacerán nuestros hijos  
otras costumbres tendrán  
serán otra laya de gente  
más mejores que nosotros quizá;

No hay lugar para conservadurismos paralizantes ni elemento alguno retardatario que valorice indefinidamente todo tiempo o costumbre pasados. La transformación cultural de sus vástagos en el tiempo venidero es una certeza: “otras costumbres”, y ello, sin embargo, no provoca reacciones en el yo poético ni en Emicha. La alteridad como resultado también es una certeza:

“otra laya de gente”. La virtud, en cambio, no necesariamente lo será: “quizá”. Así y todo, la edificación de la nueva Lima se realiza sobre enunciados ni pasadistas ni pesimistas, ni nostálgicos ni apocalípticos: “más mejores que nosotros”. Traza distintiva del discurso poético migrante, hacer *literatura* desconociendo, desechando textualmente lugares comunes más propios de la filosofía y la *Literatura*, es decir, de visiones del mundo de otras clases sociales.<sup>27</sup>

y mientras tanto  
para que tú y yo no extrañemos nuestra tierra  
haremos china como que ahí nomás estamos  
para eso

No obstante, el poema no sostiene la alienación altruista de la vida los migrantes en pos de su prole, de sus nuevos limeños. No se trata de un texto de post-migrantes, sino de migrantes. El tramo de su existencia, el “mientras tanto”, importa y mucho aquí. El desarraigo debe ser mitigado, ya que no puede ser conjurado del todo: “no extrañemos *nuestra tierra*”, precisamente porque aún “nuestra tierra” es aquella, y no Lima. Sólo así, en el tránsito de vida(s), es eficaz y aceptable la alienación: “haremos china como que”.

nuestro ganadito será la gente  
chacritas los parques  
dioses wamanis los rascacielos  
jarjachas demonios nuestros patrones.

Y finalmente las resoluciones imaginarias más vigorosas y bellas al mismo tiempo. Reconocer el hecho de que el ser migrante es, en realidad, *personificar* al migrante. Así, ellos bien pueden personificar al no migrante, si así lo interpretan, y reconstituirse como serranos a cuya subjetividad se aproxima una urbe, con sus topografías y sus personificaciones. Relativismo del

---

<sup>27</sup> Así, coincidimos nuevamente con Julio Noriega: “el discurso poético, como proyección de la voz de los dioses del panteón andino, se basa también en la experiencia mítica del viaje desde adentro hacia afuera, desde el espacio andino de origen hacia las metrópolis de reconquista, donde *el sujeto migrante pretende instalarse e imponer su visión utópica sobre la racional y la libresca en un esfuerzo por andinizar las modernas ciudades y universalizar la utopía andina*”. (63)  
Las cursivas son nuestras.

imaginario, relativismo einsteniano del orden de lo social y de lo físico al mismo tiempo. Los elementos urbanos resisten la a(ex)propiación material, pero no la subjetiva, a su vez condición de aquella. Para ello acechan los “jarjachas demonios”, pues el texto no asume su extinción. Pero es necesario conjurarlos en el orden simbólico, como los rituales festivos lo hacen en el imaginario: concibiéndolos como en una mascarada, es decir, reconociendo que las jerarquías sociales son sólo *personificaciones* en la metrópoli capitalista.<sup>28</sup> No habrá revolución migrante sin su relato subjetivo y re-sacralizado: “dioses wamanis los rascacielos”. No habrá relato poético de re-apropiación y edificación de un mundo nuevo en Lima sin ternura lúdica, mas no por ello inocua: “ganadito será la gente / chacritas los parques”, la infantil, la de *Trilce*, la de *Los ríos profundos*, la de *Gregorio*, la del Perú insondable, poco a poco señor de Lima.

## Bibliografía

Colchado Lucio, Óscar. *Arpa de Wuamani*. Lima: Alqamari Editores, 1988.

Del Barco, Oscar. *El Otro Marx*. Buenos Aires: milena caserola, 2008.

Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima, Peisa, 1974.

Sánchez León, Abelardo. “Presencia de Lima en la poesía actual” en *Quehacer*, Lima, 1980.

---

<sup>28</sup> Así como también lo eran en el pensamiento de Marx, según Oscar del Barco: “Marx entiende al sistema en su conjunto como un inmenso flujo de trabajo que se coagula en diferentes lugares constituyendo así sus distintas *personificaciones y formas*; en conclusión, nada puede desaparecer y lo que desaparece en un lugar debe aparecer en el otro (salvo que uno crea en milagros)”. *El Otro Marx*. Buenos Aires: milena caserola, 2008, p. 38. Las cursivas pertenecen a del Barco.





