

PCURAY

ENRIQUE SANCHEZ HERNANI

**Exclusión y
permanencia
de la palabra en
HORA ZERO:
10 años después**

2

COMITE EDITORIAL

Luis Alberto Castillo C.

Carlos López Degregori

Edgar O'Hara

Luis Rebaza

Enrique Sánchez Hernani

ABRIL 1981

Lima Perú

© de esta edición
RURAY Editores

EXCLUSION Y PERMANENCIA DE LA PALABRA EN HORA ZERO: DIEZ AÑOS DESPUES

I.

El autor del presente artículo hace saber que el trabajo que están empezando a leer, se halla comprendido dentro de lo que él llama "lectura ideológica del texto literario", por lo que persigue un objetivo concreto: evidenciar que el proceso literario-ideológico seguido por el movimiento Hora Zero tiene correlación con circunstancias sociales, políticas ideológicas y culturales específicas que hallamos en el período de tiempo que les tocó vivir en lo que por cuestiones metodológicas llamaremos su 1ra. fase, es decir los años 1970 a 1973.

Pero el análisis quedaría cojo si no cogiéramos otros elementos que puedan enriquecer la exposición, tomados de la estética, la filosofía o la crítica literaria, esperamos que con buenos resultados. Va la aclaración porque queremos diferenciar la lectura ideológica del texto literario de la tradicional crítica literaria, en tanto la primera posee un vínculo más decidido con la realidad entendida como un conjunto orgánico de condiciones económicas y superestructurales que se desenvuelven en la sociedad, impulsado por la permanente pugna entre las clases sociales. La segunda, ha sido hasta ahora —con escasas y valiosas excepciones— un tedioso recuento de apreciaciones subjetivas en torno al hecho literario, mezclado al mayor o menor desconocimiento del mecanismo que incita a la producción del texto que se critica, a compadrazgos o enemistades. Con esto no le negamos la posibilidad del cambio esencial a la crítica, sino que resaltamos el valiente y casi solitario trabajo de personas como Antonio Comejo Polar, Tomás Escajadillo y otros pocos.

Por último, el deslinde va también para no ocultar a nadie —menos a mí mismo— el carácter básicamente sociológico de mi formación universitaria.

Tenemos que agregar que consideramos como 2da. fase del movimiento Hora Zero, al sorprendente reagrupamiento de algunos de los miembros de la 1ra. fase en unidad con otros novísimos, a partir de la edición en el año 1977 de un nuevo manifiesto: *Contragolpe al Viento*, de algunos más publicados posteriormente y de folletos conteniendo poesía, además de algún recital.

"Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa".

Karl Marx

Hace diez años apareció, como un tifón sobre una página en blanco, el que quizá haya sido uno de los hechos más importantes de la historia de la literatura en el país: el movimiento Hora Zero. Y por aquella misma fecha los detentores de la crítica oficial crearon la Generación del 70, donde incluyeron a Hora Zero y a algunos otros poetas más, que publicaron sus primeros poemas en libros o revistas por aquella época, en base a criterios deleznable. La soberbia utilizada desde cómodas posiciones desalentó cualquier posibilidad de enjuiciar aquel proceso desde un punto de vista diferente.

Más que confundir hechos, forzar coincidencias, cubiletear actitudes, creemos que la manera correcta de enfrentar aquel fenómeno que apareció por 1970 es ver la correlación que éste presenta al desenvolvimiento de la historia. Por ello creemos es estéril demarcar "generaciones" cada 10 años en un facilismo sorprendente (la del 50, del 60, del 70 y ahora un mercader nos ofrece a todos sus amigos en la del 80 desde una revista literaria) sino que preferimos hallar cuál es la etapa del desarrollo capitalista del país que motivó tal conjunto de actitudes como un necesario reflejo en la superestructura.

Es así que pensamos en la Generación del 70 como el inicio público de la promoción de escritores e intelectuales jóvenes provenientes de la pequeña burguesía, que culminan la primera etapa de su formación cultural para salir a la escena nacional, bajo el dominio del sector de la clase burguesa que toma el poder en 1968 para iniciar un proyecto reformista claramente contrarrevolucionario que deteriorándose continuó hasta julio de 1980, en su fase de abandono del proyecto reformista y adopción del programa de la fracción burguesa más adicta al imperialismo. Los criterios que puedan exhibirse para conformar una Generación del 80 se invalidan al comprobar que los escritores de esta década, por lo menos en sus primeros años, son la segunda parte de aquella promoción, pues su aprendizaje cultural lo han realizado a la sombra del mismo proceso que los ha marcado con fuerza. Cuando las condiciones varían sensiblemente estaremos en condiciones de esperar el advenimiento de una nueva promoción, que se habrá separado de sus inmediatos antecesores por haber acumulado en su consciencia elementos ideológicos y culturales diferentes, que el nuevo período se encargará de producir.

El gobierno formado luego del golpe de estado en 1968 acaba con el sistema oligárquico de dominación burguesa en el país y con su política medieval de tratamiento de la cultura, con su oscurantismo y su descarada represión, para mediante una política de reformas pretender "controlar" al imperialismo. Lo que realmente hicieron fue cambiar el eje de su penetración provocando con ello contradicciones secundarias que llevaron a muchos a creer que éstas conformaban una auténtica revolución. La fraseología "revolucionaria" y la demagogia populista procuró barnizar la cultura con una relativa apertura democrática, completando el cuadro de confusión.

Hora Zero no se eximió de aquella circunstancia. Desorientados por la falta de una claridad política que tampoco alumbraba bien a la mayoría de la izquierda, van a creer a medias en el proyecto reformista o por lo menos a dudar. Dirán

en sus *Palabras Urgentes*: "Estamos atentos a lo que se está haciendo en el país" y algunos de ellos ingresarán a trabajar como intelectuales en los organismos corporativos creados por el gobierno: SINAMOS y el diario *La Crónica*, de propiedad estatal.

Pero a la vez, la apertura democrática que señalábamos permitió que el desenvolvimiento del movimiento de masas sostuviese algunas conquistas como la de un trabajo más o menos abierto de la izquierda donde declararse comunista no era un suicidio seguro como hasta entonces. Así Hora Zero se declara abiertamente marxista leninista pero más por sentimiento generoso que por convicción cognoscente. Su poética era confusa y no partía de consideración marxista alguna, aunque contenía indudables elementos democráticos y progresistas como su visión positiva frente a las cosas, contraria a la corrosión pesimista de la burguesía.

Más que una visión ortodoxamente marxista el *poema integral* expresaba el choque entre metrópoli y periferie, entre la capital y la provincia, desde la posición del provinciano desolado que descubre paulatinamente la ciudad con sus miserias morales y sus grandezas, entre éstas el acceso a la cultura universal, sobre todo la de reciente factura. La perspectiva de defensa de la nacionalidad no se registraba con claridad, por lo que se coactaba en su impulso revolucionario. De esta época son los poemas *25 minutos en Puerto Supe* de Juan Ramírez Ruiz, *El pan nuestro de cada día* de Feliciano Mejía, *A eso de las 5 pm. de este mi primer invierno en Lima* de José Cerna, entre otros.

Su violento parricidio es posible de explicar por el fuerte deslumbramiento de la cultura occidental y los textos marxistas, que para entonces circulaban profusamente, acusan en la consciencia de los poetas de Hora Zero. La asimilación ávida y desordenada de estos elementos hace que ante sus ojos sean lo mismo la revolución cubana y la revolución beatnik de los poetas de San Francisco, Mao y Pound, abundando las referencias a este hecho en toda su poesía con regular frecuencia. El pasado se convierte en un solo bloque reaccionario que Hora Zero rechaza con vehemencia.

Para superar el trauma de la ciudad necesitan ser más modernos que lo que el conjunto de sus habitantes puede ser dentro de una evolución normal. Todo lo que oía a pasado había que destruirlo, quedando en pie sólo lo que de una forma u otra manifieste su compromiso con la revolución. Así mantienen a Vallejo y Heraldo, muertos venerables mas disímiles poéticamente; liquidan la llamada *poesía social* porque no está de acuerdo a otros de sus gustos: la poesía beatnik norteamericana y alderredores y el molde lumpen de vida que llevan la mayoría de los poetas: escriben y beben con la misma frecuencia con que se respira, habitan cuartos de hoteles o pensiones baratas sintiéndose agredidos fuertemente por todo lo que signifique orden o comodidad.

"La poesía mal denominada social fue practicada hasta la fatiga por una ruma de histéricos insustanciales, perdidos en gritos inconsecuentes, y negada totalmente por sus formas de vida, influenciados por Blas de Otero, Rafael Alberti y los poetas de la guerra civil española" (en *Palabras Urgentes*). Son malos entonces por inconsecuentes y por españolizantes, (¿y su poesía?), sin que lo último significara ataque a una regresión hacia el colonialismo, pues reconocían que la influencia provenía de los poetas de la guerra civil española, socialistas en su mayoría.

Las condiciones del carácter compulsivo con que el gobierno pretendió organizar la cultura se hacen más oprimientes en 1973. La indefinición no podía ser

mantenida por mayor tiempo y Hora Zero estalla. El proceso del choque entre capital y provincia se soluciona para algunos de ellos, como Enrique Verástegui, en una occidentalización casi pedantesca y prefieren el viaje fuera del país a la lucha cotidiana en tierras que han agotado todo lo que podían ofrecerles.

Tras de esta fase dejan el más vivo testimonio de los enfrentamientos ideológicos a los que fueron sometidos los integrantes de la promoción de artistas e intelectuales formados bajo el reformismo, con claros signos propios: la actitud de pretender escribir una "poesía de la calle" y la inclusión en el texto poético del habla cotidiana, la jerga, el lenguaje vivo de los habitantes; la intensa actividad pública hacia las provincias habla de un intento honesto por darle un contorno popular a su poesía, quebrando el ambiente de élite donde se frecuentaba a los anteriores poetas, excepción hecha de los poetas sociales que leían ante concurridas asambleas.

Por todo lo anterior estamos en condiciones de afirmar que Hora Zero en su 1ra. fase quedará en la historia de la Literatura Peruana elevado a la alta categoría de tragedia, tal como Marx la estimara.

Pero la 2da. fase quedará como una farsa. ¿Por qué? Citamos a Marx para entender el razonamiento que seguiremos: "La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionarias es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal". (en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*).

Es cierto que no vivimos una crisis revolucionaria, pero en 1978 la izquierda ha alcanzado un considerable grado de desarrollo e influencia en amplios sectores de masas y ha transcurrido el primer paro nacional del 19 de julio, que muestra a todo el país el inmenso poder de la violencia revolucionaria. Producto de la crisis, el pueblo vira cada vez con mayor decisión hacia la izquierda. Había entonces que "transformarse y transformar las cosas". Pero Hora Zero había muerto y los poetas que lo integraron seguían sus particulares caminos. La incapacidad de ponerse a la altura de las circunstancias y un mal disimulado intento de reflotarse llamando la atención, hizo que se conjurase a "los espíritus del pasado".

Si Hora Zero reflejó creadoramente en su 1ra. fase la expresión de la joven intelectualidad progresista y democrática del país, era imposible que repitiese el plato en 2da. fase, porque la historia es ante todo actos de creación inédita, y las condiciones que posibilitaron su surgimiento habían variado considerablemente. Así lo parecieron entender importantes omisiones de la 2da. fase: Juan Ramírez Ruiz, José Cerna, Rubén Urbizagástegui, y desertiones luego de que la experimentación hacía agua: Feliciano Mejía renuncia a Hora Zero y se integra a un grupo cultural, esta vez sí con un claro tono marxista. El análisis en detalle de la farsa lo dejaremos para el epílogo. Vayamos a otro aspecto.

Luego de que en 1973 se desintegrara Hora Zero, aparecieron en el Perú y el extranjero libros de poesía publicados por algunos de sus ex-miembros. Jorge Pimental publicó *Ave Soul*; Jorge Nájjar, *Patio de Peregrinos*; Juan Ramírez Ruiz, *Vida Perpetua*; Rubén Urbizagástegui, *De la vida y la muerte en el matadero*; Elías Durand, *Días de soul*; Feliciano Mejía, *Tiro de Gracia*.

Creemos que es en estos libros donde se ve la trayectoria seguida por los

miembros de Hora Zero; separado el grupo y maduro el camino individual, la poesía refleja su actual estado de ánimo y comparativamente con la 1ra. fase podemos obtener un breve balance. Por tal motivo nos hemos permitido analizar el conjunto de los anteriores seis libros con el objeto de dar una rápida visión sobre la exclusión o permanencia de la palabra en Hora Zero, diez años después.

AVE SOUL O LA DOBLE PERSONALIDAD.

La publicación de *Ave Soul* obedece al viaje que hace Jorge Pimentel a España, donde obtiene la posibilidad de publicar bajo el sello de *El Rinoceronte* en Madrid. Se reúnen allí un manojo de poemas inéditos con otros que ya habían sido dados a conocer (*La balada de Alain y María* apareció en septiembre de 1972 en el suplemento dominical del diario *El Comercio* y *El lamento del sargento de Aguas Verdes* en el número 80 de Casa de las Américas, correspondiente a setiembre-octubre de 1973; *Ave Soul* se termina de imprimir el 30 de octubre de 1973 y sólo varios meses después llega al Perú). De su lectura surge la tentación de compararlo con *Kenacort* y *Valium 10*, su primer libro, cosa que hace Félix Grande en una carta dirigida a Pimentel que aparece en la contracarátula de *Ave Soul*. Para él existe "un gran salto", un "hermoso salto" pues halla en éste lo que fundamenta a un poeta: la desobediencia y el dolor".

No vamos a entrar en discusión sobre si es la desobediencia y el dolor lo que fundamenta a un poeta en la sociedad capitalista —España, año de 1973— con el país envuelto aún en el negro manto del fascismo, porque pensamos que más que un análisis del libro, Grande hace un elogio de amigo, lo cual es válido pero inconsistente.

Así la referencia a *Kenacort* es inevitable, más aun si conocemos que Pimentel elaboró y/o firmó aquellos candentes manifiestos de Hora Zero con más frecuencia que sus compañeros. Allí básicamente proponía lo siguiente: "Yo Jorge Pimentel pongo toda mi fuerza y mi cerebro para luchar hasta mi último aliento contra todo lo que signifique alienación, caos, miseria, hambre, enfermedades, despotismos, imperialismo, fascismo, soledad" (*Kenacort*, pág. 31). Y efectivamente, los mejores poemas de aquel libro nos remiten a sus promesas: "Tendamos Marlene este puente de orilla a orilla. /Tendamos esta edificación como un puente por donde/ los seres humanos crucen hacia la otra orilla donde/ nos está esperando la REVOLUCION. /Apura/ es la vida/ Apúrate/ Marlene". (*Sinfonía en Marlene*), o el poema *Violencia*, verdadera imprecación contra la infamia.

Después de 3 años Pimentel deja de luchar contra la soledad para sumergirse en ella, pero a su vez procura poseer aún un sentimiento colectivo que niegue esta soledad. En *Ave Soul* hay dos textos que atestiguan esta confrontación: *Balada para un caballo* y *El lamento del sargento de Aguas Verdes*.

Balada para un caballo es un hermoso escrito de rebeldía donde existe una clara conciencia de la identidad del enemigo, la sociedad brutal del capitalismo: "... y no eres libre de correr sino que te dopan te colocan/ descargas eléctricas, te manosean, te latigan/ con una fusta despellejándote. Y así durante/ un buen tiempo mientras ves acumuladas alforjas/ de oro y plata", se trasluce claramente la metáfora del atesoramiento capitalista en los dos últimos versos, donde si le ofrecen la posibilidad de realización "... en un medio donde la civilización se mata/ y permanecen odios, prefiero ser caballo", y el caballo salvaje cumple aquí el símbolo de la libertad que Pimentel persigue en el poema, tenazmente: "¿No

tienes miedo? No, contesté. Soy libre”.

De manera contradictoria (en un sentido dialéctico), la libertad le produce al poeta un sentimiento de soledad: “Muchas veces me siento solo y llego hasta los helechos/ de los ríos para pensar muy dulce en ti muy triste en tí/ y voy galopando bordeando el río añorando alguna yegua/ que llegó a correr en pareja conmigo”. Observamos que forma una clara bipolaridad en las asociaciones luz-vida contra soledad-noche en versos subsiguientes (“Y con la luz solar que todo lo invade/ suelo dar galopes hacia la vida”; “Cae la noche./ Mi sombra se recobra. /Las ramas crujen. /Y por un instante pensé muy triste en ti muy dulce en tí”).

Freud decía que en el sueño se manifestaba la tendencia represiva del hombre y su afán de regresar a la quietud del mundo inorgánico como expresión del conflicto entre vida (eros) y muerte (thanatos); sabemos además que existe relación entre el sueño-muerte con el tiempo durante el cual se realiza, la noche, y si leemos detenidamente el poema que comentamos nos daremos con que el poeta se muestra incapacitado para luchar contra ella (la soledad-noche, símbolo de la muerte), y la acepta como algo cíclico, ya que luego de evidenciar pérdida la yegua “que llegó a correr en pareja conmigo” concluye en los últimos versos: “Seré libre así y al menos mis guardacaballos cuidarán de mí/ y de mi yegua/ y de mi potrancó”, pasando de la soledad al hallazgo de su pareja sin complicaciones mayores.

En *El lamento del sargento de Aguas Verdes*, se da un plano muy concreto de identificación popular: “Fuí mozo de restaurante en La Victoria/ cargador de bultos en La Parada/ rencauchador de llantas en un grifo perdido. . .”; “mi vida es el triste y célebre triángulo/ cuando la vida de otros es redonda” pero “toda mi vida no va a ser un eterno lamento”, sin concluir la lógica del desenvolvimiento del poema al no plantear una alternativa definida frente a la miseria enunciada. Esta sólo surge en el poema *Escenas de un cuadro de N. Poussin L'Inspiration du poète*: “. . . juntos hacer cosas, planear construcciones/masivas de viviendas, juntar toda la leche y dársela a los niños”, el sentimiento individual que confluye con el sentimiento colectivo, que en un plano real tiene un solo nombre: socialismo.

En el mismo poema Pimentel nos da una definición de sí mismo: “Y me vi retratado/ como lo que soy un poeta un ángel que circunda/ el mundo. . .”, situación contradictoria (ahora formalmente) con lo que anteriormente —unas páginas atrás— se consideraba: “Pronto la poesía humedeció nuestros corazones/ extranjeros —Lumpen— marginales para esta sociedad”, formando otra bipolaridad: el poeta-ángel contra el poeta-lumpen conviviendo perfectamente en el mismo libro y en el mismo tiempo.

La solución a ambas bipolaridades presentes en *Ave Soul* la hallamos en *La balada del hombre del siglo XXI* donde el deseo de permanencia trascendente se decide con la poesía como elemento conciliador: “. . . pero vivirás/ bajo la forma descrita por el poeta/rozando los límites entre la noche y el día”. Esto se explica fácilmente si observamos que las bipolaridades que expone Pimentel en su libro obedecen a su intento de equidistar de las clases básicas de la sociedad: el proletariado y la burguesía, actitud típica de la pequeña burguesía que ante una asunción de su conciencia descubre que tiene que alinearse en uno de los dos bandos; Pimentel prefiere refugiarse en su condición de poeta, pero al ser esto materialmente imposible se desdobra y por ello se debilita.

De otro lado, *Ave Soul* en relación a *Kenacort*, desde el punto de vista estilístico, se ha depurado, la largas anotaciones descriptivas presentes en *Kenacort* son ya infrecuentes en *Ave Soul*, pero lamentablemente son, por ejemplo en el tí-

tulo de una de sus baladas: "*Balada o primer poema para mi padre muerto en un accidente en la carretera a Palpa (Ica), cerca a la pampa del gaimonal, km. 375 de la Panamericana Sur, un 16 de febrero de 1972 cuando iba a 140 km. p.h. en cumplimiento de su trabajo*", farragosa enumeración de detalles que limitan el poder sugestivo del poema, pues el título nos prepara muy avisadamente ante las posibles figuras e imágenes literarias que el poeta intente elaborar en el texto mismo.

El coloquialismo de sus primeros versos se ha reforzado en *Ave Soul*: "Corrí hacia el teléfono y marqué el 220662 y nadie contestó" (*Balada para un amigo*); "Dejo constancia de estos días/agosto 14 de 1972, pero no llegan cartas. . ." (*Escenas de un cuadro de N. Poussin. . .*). Pero esta vez el poeta mismo nos ensaya una defensa de su actitud: "Muerta palabra/ acuérdate/ que eres/ verso dormido" (*Lavina*), dejando constancia de que cualquier tipo de construcción sintáctica podrá ser poesía. Es el mismo Pimentel que con su futura práctica poética podrá verificar la validez de la aserción.

A PUERTAS CERRADAS DENTRO DEL PATIO DE PEREGRINOS.

La permanente unidad contradictoria entre la forma y el contenido es una ley dialéctica que permanece aún dentro de la propia lengua poética, en tanto una particular manera de estructuración de la misma. Hacia demostrar esta concepción estarán apuntados nuestros esfuerzos en la lectura del libro de Jorge Nájjar, *Patio de peregrinos* (Proceso editores, Lima, noviembre de 1976; dibujos y diseño de Teresa Kameya).

Una constante atraviesa el libro escrito por Nájjar: el empleo de un lenguaje absolutamente personal donde el poema remite constantemente a imágenes del mundo interior del poeta, sacrificando por momentos la significación del mismo en beneficio del ritmo, donde las imágenes se suceden una tras otra creando un contexto subjetivo, lírico en los mejores momentos: "Con fuerte viento hemos llegado al mar de San Andrés/ donde ningún remo descascarado ni el agua/lavará en nosotros la vanidad de los orígenes/ ceñida a tu cintura desde la infancia" (*Candabro de Paracas*).

Pero la elección de este lenguaje no es arbitraria, el hermetismo de su poesía —por lo personal, subjetivo— es la forma interna, el modo de conexión de las imágenes e ideas que constituyen el contenido de su obra caracterizada por una vacilación en lo ideológico a lo largo de varios textos: "Viejo Arbens, viejo Arbens/ ya sé que estás hasta el cogote/ mientras los demás están en las calles combatiendo con denuedo, / Pero como tú no agité ninguna bandera gloriosa ni acogí al combatiente/ que me encomendó su familia a cambio de un puesto en la lucha" (*Mate burilado*). El poeta, vemos, se sustrae a la participación directa dentro de la vida social y se distancia, pero inmediatamente se da cuenta de la inutilidad de ello y se autocritica: "Pero que estas escenas de caza y recolección queden grabadas/ en este mate burilado por tus manos/ donde depositamos toda la gloria que nos queda/ ahora que hemos venido a la montaña/ a buscar el perdón de los que cayeron".

Lo mismo acontece en el poema *Kotosh*: "No logré intepretar el mensaje/ de las manos cruzadas de Kotosh: ¿Vacilaciones?/ ¿Traiciones?, ¿Llantos? Y era octubre en el resplandor". Su negativa a insertarse dentro de alguno de los sectores en conflicto lo hace trastabillar y recurre al uso del lenguaje cerrado para recubrir su actitud, o mejor para darle una exacta significación al mismo: "Pero yo

no he luchado para vivir identificando/ el sabor de las frutas silvestres/ o para saber si eres tú la que gime y sonríe/ en esta vieja postal/ ahora que estoy otra vez con un pedazo de sol en mis manos/ y un poco de arena" (*Kotosh*). Es el canto hermoso pero desesperanzado que nos ofrece el poema.

Existe además la propia respuesta del poeta ante la pregunta por los motivos que lo impulsan a esta actitud, una justificación que la encuentra en elementos externos a su propia consciencia: "¿Qué escribes de nuestra lucha? —Me gritan/ les ofrezco el poema pero ellos no quieren volar/ sobre los ojos color naranja del agua" (*El rey*). Es la presencia del dilema del poeta entendido como el marginal a la sociedad, el incomprendido y por ello aislado: "y piden que este sueño acabe si sólo sirvió/ para adornar el tul de Semir de la doncella/ o para acompañar la gordura de la vieja guardia que baja del monte. / Quedo, pues, solo sobre las barandas de este castillo en cenizas". (*El rey*).

Ante tal situación no le queda a Nájjar más que perseguir la incertidumbre para salvarse: "Así, / no canté alabanzas ni silbé a los dioses, / harto de bretones y romanos, / partí tras un reino que aún no ubico" (*De ciegos caminantes*), pero esto no le es cómodo de ningún modo y rechaza esta situación: "Así, heme aquí, en medio de desierto, / haciendo de lazarillo de ciegos caminantes / otra vez sin ningún vuelo, sin mayor altura" (*De ciegos. . .*).

A esta altura del desarrollo de sus antagonismos, el poeta nos da una visión intuitiva de cuál podría ser la solución a sus contradicciones y se desprende —alejándose— de una situación que le podría ser común: la eventualidad de ser un poeta joven: "¿Pero por qué están llorando los poetas/ en el fondo de un bar de Lima?/ La vieja preocupación de ser nuevos los descorazona/ y les pone trampas sobre el viaje", y es este distanciamiento asumido desde una madurez frente al oficio poético el que lo salva, pues su negativa a cantar a los dioses (exclusión) o a acompañar a los héroes (participación) en la que se hallaba atrapado, toma un sentido diferente en este poema al que encontramos en los anteriores que contamos: "El turista que ha venido desde el Fuji/ lee a Kawabata sobre el puente del camino/ mientras Arguedas relampaguea en el retumbar de mis pasos/ y prosigo dando la espalda a los héroes/ mirando las luces que espejean sobre la montaña". (*Epigrama para distinguir entre la montaña o el sol*). Los héroes son aquí las oposiciones a Arguedas, cuya alusión encierra no sólo la admiración por un escritor sino, creemos, por un tipo de escritura que éste representa: una que paulatinamente nos vaya encontrando con lo más auténtico de nuestra nacionalidad y que en buena medida cultivó Arguedas. La encontramos sentido entonces a la elección de algunos títulos en los poemas de Nájjar: Puento de Huarancayoc, Rey Chiclayoc, Kotosh, y a la presencia de algunos versos: "Cóndor de Alas de Plata este Padre Ardiente/ nos detiene caminando/ (. . .)/ Ayúdanos pues a saber con quiénes avanzar/ por los senderos de la montaña" (*Padre de alas ardientes*).

Como parte de este proceso, Nájjar procede a rechazar el consumismo alienante del capitalismo "flores rojas y negras transformadas en flores plásticas / por artes de mercado público" (*Flores (o primera lección de mercadotecnia)*), y se opone a la guerra que él ve producida por los dueños del imperio capitalista: "El TU— 144 soviético y el Concorde anglo-francés / realizaron sus primeros vuelos en el año de la guerra / del Aviv. Y ambos probaron que las aves del / paleolítico están sobre nosotros, confortables y / potentes" (*En Botiflaca he visto a los dinosaurios. . .*).

Aquí podemos entender ya con claridad, que la vacilación de Nájjar y su correspondencia con el particular lenguaje elegido oscila entre la sustracción a la lucha social y su rechazo por lo que esta posición le ofrece, entre la indiferencia y la acción de denuncia o afirmación.

Esta interpretación encuentra una muestra totalizadora del conflicto en el quizá sea el poema más hermoso del libro: *Enroque al rey*. Precisemos además que *Enroque al rey* es el texto final del poemario, lo que significativamente constituye una síntesis del mismo, donde se niega dialécticamente lo viejo —sus textos mismos, formal e ideológicamente— para sustituirlos por lo nuevo que a su vez conserva un nexa con sus etapas precedentes: la continuidad en el desarrollo.

Veamos. *Enroque al rey* se establece como la verdadera poética de Nájjar, a pesar de un poema anterior que lleva ese título, porque recién aquí es donde el poeta se sitúa frente a algunas de las poéticas que le ofrecen: "El poema es un lugar vacío pero eternamente abierto a la significación / dice el brujo Barthes mientras sospecho su traición", "Y otro más, para justificar sus grandes caídas, / aclara que es militante y en consecuencia su poesía también es "militante", "Pero en la noche de los brujos un borracho me grita: / "La más grande tarea del poeta consiste en subvertir el lenguaje". Pero él las niega todas como prácticas falsas: "¿Será ésta la poética? / ¿Tendré que desnudarme para hablar de la Poesía? / Pero a mi pesar ese paraíso no existe", negación que apunta a una búsqueda, ahora mucho más vital, una vez separada la paja del camino: "Y así terminó. Todo está dicho y todo está por decir", aunque el mismo Nájjar no lo note: "La poesía es un juego de poker maldito, un tablero de ajedrez / donde los Alfiles se han enredado con las Reinas". Pero la delimitación de por dónde *no están* las soluciones a la contradicción es ya un avance y por tanto abre una gama riquísima de posibilidades formales y temáticas que nos llevan a señalarle a Jorge Nájjar nuestro desacuerdo con su afirmación de que se haya quedado "sin ninguna Sota de Bastos/ que nos auxilie en esta partida que irremediablemente perderé", sino que por el contrario, le toca decidir con qué nuevo mazo de naipes tendrá que jugar en adelante, para ganar a los sombríos tahúres que le acechan y que van perdiendo, desde ya lo sabemos.

FLUJOS Y REFLUJOS HACIA VIDA PERPETUA.

Una singular y considerable renovación del lenguaje es la emprendida por Juan Ramírez Ruiz en *Vida Perpetua* (Editorial Ames, Lima, enero de 1978) a causa de los diferentes niveles de experimentación lingüística logrados en su escritura. De por sí *Vida Perpetua* ofrece una difícil lectura por la unidad no convencional entre elementos gráficos, imágenes, palabras, señales en el poema, dificultad que puede hacerse angustiosa en los no iniciados; ésta se complica si pretendemos asumir un único punto de vista para analizar el conjunto de la obra, dado el críptico grado de comunicación en que se desenvuelve, y que necesita de más de un camino para llegar a alguna conclusión válida.

Lo anterior, que esperamos disculpa la fragmentaria visión que daremos de *Vida Perpetua*, nos lleva a que tomemos el presente análisis como una forma de pensar en voz alta, pudiendo contribuir en algunos aspectos a la posterior elucidación del significado total de la obra.

La primera consideración necesaria que tendremos que admitir es la de caracterizar a *Vida Perpetua* como una obra de vanguardia dentro del plano latinoamericano de la poesía joven, entendida su acepción como parte del proceso de ruptura e innovación de formas y medios de expresión artísticos en la literatura. No discutiremos el carácter de esta innovación, su cuasi colonialismo de los centros de decisión cultural de occidente, su quizá destiempo de elaboración, por ser éstas características que necesitarían un ensayo particular y que comprendería no sólo al libro de Ramírez Ruiz. La improbable inclusión de *Vida Perpetua*

dentro de alguna de las escuelas conocidas, no invalida nuestra consideración.

Lo dicho también pasa por alto —por considerarlo tácito— el grado de influencia que ejercen sobre la obra diferentes autores; es rastreable la presencia de los *Cantos* poundianos en la utilización de formas no pertenecientes al código escritural del alfabeto latino. Podríamos fijarle también un precedente dentro de la poesía peruana en el libro *Contranatura* de Rodolfo Hinostroza, aparecido en Barcelona el año 1971. Pero este punto ha sido desarrollado suficientemente por los críticos al abordar la lectura del libro de Ramírez Ruiz.

Una vez aceptado esto, la forma de acometer su lectura no puede ser la de explicarse el libro en términos inmediatos de clase, sino estéticos, ya que la vanguardia no presenta una correlación en su desenvolvimiento a la estructura económica en tanto significación del texto. No postulamos la autonomía ideológica de la vanguardia sino que le reservamos un mayor proceso de complejidad a su análisis.

Igualmente no tocaremos lo que podría ser el aspecto de oposición al orden estético literario de la clase dominante en la vanguardia, ya que, con el paso del tiempo, parcialmente el fenómeno vanguardista ha sido absorbido por el circuito mercantil de la burguesía, tomando en pieza de museo (obra que no concuerde revolucionariamente) lo que antes fue protesta radical.

Tal el grado de dificultad de *Vida Perpetua*. La imposibilidad de aplicar un esquema mecanicista de interpretación al libro de Ramírez Ruiz es evidente. Tal vez por esta misma dificultad, opone resistencia a ser absorbido por el Sistema como una mercancía, se aleja del circuito literario habitual y con su hermetismo traba el poder de neutralización que la clase dominante ha extendido a los anteriores ejemplos de la vanguardia latinoamericana y europea. Juan se mantiene como el imperturbable marginal que siempre fue.

Vamos a detenernos en tres características centrales de *Vida Perpetua*.

La primera está vinculada justamente a su resistencia de ser considerada como mercancía. La naturaleza de la producción capitalista hace que sus leyes tiendan a extenderse a todas las actividades humanas, convirtiéndolas en mercancías, incluidos el arte y la literatura. La transformación consiste en que el valor de uso (estético) del producto se sujeta al valor de cambio en el mercado y que, por lo tanto, ajusta a la creación a las leyes de la economía. Al ser el arte y la literatura, ante todo, un trabajo creador, la conversión de sus productos en mercancías es negadora de lo que les es esencial: su creatividad. En esto reside la hostilidad del capitalismo para con el arte, y en especial la poesía, de que hablaba Marx en los *Manuscritos Económico-Filosóficos* de 1844.

Dentro de este marco referencial, la función revolucionaria del arte está en romper la tradicional relación entre el producto artístico o literario y el espectador/lector, o sea, entre la producción y el consumo artísticos. Se trata entonces de invertir radicalmente la función de contemplación asignada al espectador/lector proponiendo a través de la obra artística un objeto no sólo a contemplar sino a transformar activamente, ampliando su área de creatividad. Parcialmente se trató de solucionar el problema con el arte muralista para las masas, pero el modo tradicional de apropiación estética se mantenía: el artista como ser privilegiado ofrecía su creación al público (más amplio ciertamente) que se limitaba a contemplarlo.

La ampliación del área de creatividad se da solamente si la obra producida permite que el espectador/lector continúe el proceso de creación, de tal manera

que el producto entregado por el artista no se constituya en la última etapa de la creación. Estas obras son las que han sido denominadas "abiertas".

Una característica esencial de los textos de Ramírez Ruiz en su libro es que precisamente, es una obra abierta. Toda la segunda parte es una muestra *in extenso* de esto; por ejemplo, el poema *Dodecaedro* permite una sucesión de lecturas de acuerdo a una numeración establecida formando conjuntos, pudiéndose elaborar nuevos textos aparte de la lectura lineal o de la hecha en base a omitir las palabras no numeradas.

Más amplias (e ilimitadas) posibilidades ofrecen *Reverso* y *Rostro de muchacha*, donde la asignación de versos e imágenes a las letras del alfabeto y a los números del 1 al 0, permite la transformación de una palabra o una cifra escogida al azar en un texto poético, relacionando las respectivas equivalencias.

Iguales posibilidades ofrece el poeta en las otras dos partes del libro, como en *Ikiru*, que da la alternativa de una doble lectura: la que se hace leyendo todos los versos (texto 1) y la que se hace siguiendo la numeración correlativa al interior de los versos del texto 1 en algunas palabras (texto 2): un poema dentro de otro.

En la sección XI (partitura) de *Tratado del paisaje*, Ramírez Ruiz otorga equivalencias poéticas a los signos de puntuación. Si prolongamos el hilo de lecturas sucesivas propuestas por el autor, podríamos aplicar las equivalencias de la sección XI no sólo a *Tratado*, . . . sino también a los demás textos, asumiendo en tanto lectores cierta independencia a lo originalmente propuesto por el autor. Pero, ¿se vería alterada la significación del poema con nuestra proposición? ¿acaso no es que Ramírez Ruiz ha proclamado la abolición del uso tradicional de la semántica?

La segunda característica central de *Vida Perpetua* da la respuesta. En unos textos más que en otros, la especial distribución de significantes ha determinado que los versos carezcan de relación entre sí, se aíslen unos de otros a nivel del significado general de la estructura sintáctica del poema, teniendo existencia independiente, sólo agrupados por la página. A esto le llamaremos PERDIDA DEL CONTEXTO.

Citaremos un ejemplo; en *Traducción de las aguas que corren* existen versos cuya forma de enlase es justamente el no tenerlo (salvo la página, como ya dijimos): "Y el mundo gira con tal tribu sin enterarse, / sin / ella está enterrada que / o no existe tal / Yo o tú / no nacimos o / No tengo rostro, nombre, ni voz, / ni / Estamos muertos según su historia:" y podríamos continuar, pero para graficar nuestro caso basta.

La pérdida del contexto tiene su origen en la actitud del poeta de tratar de mantenerse equidistante ante lo nuevo y la tradición, fracturando la significación integral del texto (recuérdese que hablamos desde el punto de vista tradicional de lectura del poema), pues lo convierte en un campo de batalla lingüístico donde asoman elementos de ambos lugares, dejando al lector la solución de sus contradicciones: "(Ningún poema ha sido escrito) / -(haciendo) -(amando) / -(imaginando) / = / No hay tribu, / no hay historia. / La tierra es un planeta sin prestigio, / el mundo es el resto de esta página: "(en *Tratado*, . . ., sección IV (operaciones), parte "a"). El desarraigo frente a las dos orillas se transparenta.

Anotaremos que existen momentos en que hace una débil alusión a algunos autores peruanos, que más que configurar una tradición estarían hablando de sus preferencias personales, como en la sección XVII del poema ya citado: "Y

qué fue de Isaac el más claro. / Dónde está el que elogió a los navegantes. / Dónde está Aloysius Acker". Son reconocibles, en el primer verso el poeta Isaac Rupay, muerto tempranamente y antiguo miembro de Hora Zero; en el segundo, el poeta Juan Ojeda, de la generación del 60 y también muerto prematuramente en un accidente; y en el tercer verso el gran Martín Adán. Salta a la vista que a los tres poetas mencionados los une su situación de marginalidad frente al sistema, la elaboración artesanal y cuidadosa de sus escritos en los dos últimos. La identificación de Ramírez Ruiz con ellos provendría por ésto, pues él mismo es un marginal y un orfebre con la palabra.

Ahora, la forma que tenga cada lector de resolver las contradicciones presentes está situada por la particular lectura que posea, lo cual permite una gran amplitud de posibles respuestas condicionadas por la herencia cultural e ideológica del individuo. "La Historia y la Cultura son, en un primer momento, el sustento de la metagramática de estos trazos. El prólogo, entonces, para cada una de las lecturas será, también, la biografía total del lector". nos dice el poeta en el Prefacio a su poema "I".

La tercera característica central de *Vida Perpetua* tiene que ver con el uso estético del avance técnico de la humanidad, presente en sus textos. Según Sánchez Vásquez, el arte se enriquece cuando se sitúa creadoramente ante la técnica y logra usarla estéticamente o estetizando sus mecanismos o los productos industriales. Esto es una particularidad de la relación existente entre el desarrollo y evolución de la poesía y el avance de las fuerzas productivas, a través de uno de los componentes de estas últimas: la técnica; sobre el particular ya había tratado George D. Thomson en su "Marxismo y Poesía" al hablar sobre el nacimiento de los géneros literarios y su posterior transformación.

Esta propuesta teórica tiene varios ejemplos que la confirman. La pérdida de la declamación se debió a la invención de la imprenta y la ulterior popularización del libro en ediciones baratas y de gran tirada, por señalar algo. En *Vida Perpetua* la poesía no puede ser leída en alta voz, es estrictamente para ejercicio individual de pasar los ojos sobre el papel, pues la combinación de signos lingüísticos y dispositivos gráficos impide la transmisión oral. A su manera, Ramírez Ruiz se adecúa al avance técnico de su tiempo, expresando las nuevas dificultades que el progreso trae, contradictoriamente, para los hombres.

La imposibilidad de la lectura oral conlleva también algunas deficiencias solucionables sólo por la especial modulación de la voz al leer ciertos textos. Esto lo indica el poeta en *Territorios alrededor del carpintero*, donde incluye una nota indicando el uso de determinados tonos de voz para ciertos versos o palabras señalizados en el texto.

Todo lo anterior se compila en el libro como algo novedoso que eventualmente podría ayudar al desentrañamiento del significado de los textos, pero, por otro lado, incluye notas que sólo son rasgos de ludismo: "Ver la página 82 entornando los ojos sin leer o, poner el libro a 6 metros de distancia" (al final de *Traducción de las aguas que corren*), o aquella incluida en la parte VII de *Tratado del paisaje*: "Girar el libro 90 grados hacia la derecha" (después del primer verso de la página 134).

Además de las tres características anotadas, Ramírez Ruiz utiliza otras: la distribución espacial de las palabras sobre la página provocando una lectura "óptica" del texto, además de las intelectivas o estéticas: "Las palabras / son la biografía del ojo" nos dice en *Proyecto*. La utilización de figuras que produzcan asociaciones en consonancia con el texto donde van insertas, dejando la lectura abierta como en *Partitura*. O juega con la distribución del poema en el conjunto

del libro alterando la numeración de las páginas, dándonos la idea de que aluden a versos que debieron ir impresos en dos o tres páginas y que no pudo ser por la disposición tipográfica de la presente edición, como en *Ikiru*.

Todas estas experimentaciones no significan eludir el tratamiento y/o reflejo de la realidad: "Oh Realidad, Realidad / y no proscibiré nada tuyo / de mi página!" (en *Proyecto*). Lo que sucede es que la clave de la lectura es visual: "El ojo proyecta en la página. / El verbo es dibujante". (en#). Pero esta misma propuesta llega a límites de erosión de la palabra dentro del poema con el texto "seis" del poema "I", donde desaparece por completo para dar paso a gráficos alegóricos desprovistos de significación inmediata en lo que creemos es un agotamiento de los recursos tradicionales de la comunicación; asumiremos la propia explicación que el autor da de sus textos en el Prefacio del poema "I": "Esta escritura, por principio, está pues separada de la esfera / de los nombres, separada de cualquier código de algún sistema. / No desea controlar el sentido, no quiere ningún poder para / imperar, no autoriza, ni provee interpretaciones. Es libre. Las decisiones que la mente asuma, en el momento de su relación con / los trazos, no guardan aquí programadas".

Vida Perpetua es, así, el recorrido por un laberinto lingüístico edificante, donde surgen todos los conflictos, los límites y las soluciones en la búsqueda de la siempre esquiva Palabra. Siempre que el lector se mantenga atento, claro. En suma, un desafío a la inteligencia.

EN EL MATADERO QUE ES LA VIDA O LA MUERTE.

Destierro y afirmación son inicio y parada dentro de un mismo itinerario en la poesía de Rubén Urbizagástegui. Nacido en la comunidad de Virunhuaira, provincia de Cajatambo (Lima), llega a la poesía "por casualidad, a los 20 años" como lo señala en la revista *Hora Zero* de marzo de 1973. Cinco años más tarde, el 15 de agosto de 1978 su libro *De la Vida y la Muerte en el Matadero* (Ed. Gráfica Mariátegui) aparece en Lima mostrando un rotundo rostro de lo que pueden ser apuntes para el trabajo de una cultura nacional.

Divido en tres partes —Del matadero, De la muerte y De la vida-muestra desde el inicio su voluntad de incluirse dentro del mundo andino de su comunidad. Tradicionalmente, las citas usadas a manera de epígrafes se admiten como el registro de la adopción que hace el que las usa del significado que éstas connotan en todos sus aspectos: literario, ideológico, simbólico o por oposición a todas aquellas posibilidades siempre y cuando se deje notar claramente tal intención. Urbizagástegui también usa los epígrafes, sólo que de una manera innovadora: recoge fragmentos de mulizas, yaravies, huaynos, santiagos, pasacalles o tristes para evidenciar su inserción cultural dentro de la cosmovisión de los habitantes de la comunidad de Virunhuaira —a quienes dedica su libro— y del universo andino en general.

Pero si Urbizagástegui no fuese más allá, la inclusión de los fragmentos de canciones andinas quedarían como simples muestras de exotismo. Su inserción dentro del ámbito ideológico de su comunidad está inscrito en su poesía en varios niveles: recreación de las costumbres y paisaje natural del medio al que aludimos, utilización de la sintaxis quechua para la elaboración de algunos versos pero utilizando palabras españolas, inclusión como parte natural del decurso de los textos de palabras quechuas y, por último, adopción del universo cultural campesino como propio.

El poeta, si bien está perfectamente ubicado dentro de su actual situación urbana, reniega de ésta y se siente más cercano a la comunidad que dejó con su juventud para llegar a insertarse en el ambiente cultural de Lima. "Es difícil vivir en Lima y hasta quizás un poco triste" nos dice en *Mi padre es el verano*, situación que era común por entonces al Movimiento Hora Zero de donde procede, pero su expansión depresiva frente a la urbe toma un giro diferente en él: "que vivo y revivo en sus calles de cenizas / pero mi corazón se emborracha / y nace y muere y habita en Virunhuaira". (*Ancha es la pista al sur Marie Christine*). Comprendemos entonces al poeta, su angustia no es por su incapacidad de poder integrarse plenamente a la ciudad sino por haberse atejado de su comunidad a la que recuerda incluso por oposición al sistema político que halla en la capital contra el que se rebela: "... Lima es sólo 200 balcones donde 200 militares / quisieran tomar el sol" (*Ancha es la pista...*); la alusión a la dictadura que padecemos no puede ser más clara.

Este sentimiento se refuerza en cuanto centra su aspiración frente al mundo en un regreso simbólico al trabajo con la tierra, condición material necesaria para la constitución del campesinado como fracción de clase: "recuerdo cuando niño todavía --con la pala y la racuana-- / (mi padre) en esos campos ordenase: Tienes que Ser Más que Yo/ y en verdad no supe qué era ser más que él/ y me puse a darle fuerte a los terrones" (*Mi padre es el verano*).

Recreación de las costumbres y paisaje natural del medio.

Urbizagástegui al haber adoptado la ciudad como habitat no olvida en ningún momento su procedencia comunera, lo que se refleja en su poesía, por ejemplo en *El día del gran rodeo* al recrear costumbres propias de su pueblo: "los vecinos notables se emborrachan / tumban a tu hermana / aplauden al buen laceador / y al borrego que mejor luce cintas blancas rojas amarillas / amarrados de manos las nalgas le son marcadas". Pero la descripción de la fiesta está dada también desde otros ángulos donde fluye la consciencia adquirida en su confrontación con el medio y con una clara toma de posición: "podrán maniatar al buen alfredo cien alcaldes? / y qué harán con la bella lita por ejemplo? / la verdad que este año mancan los pendejos".

Mas ésta recreación del mundo andino a través del mundo interior del poeta alcanza en otro texto claras connotaciones políticas, muestra de la unidad existente entre el interés individual de Urbizagástegui y los intereses de los comuneros en la lucha diaria: "Sobre la dura tierra altas florecen las retamas en Coriorco / pero los hijos de Jesús y domitila / la lucha siembran / y la tierra". Aquí la voz de Urbizagástegui no es sólo su voz, sino también la de "Jesús y domitila" (*Verdes florecen las retamas en Coriorco*).

Utilización de la sintaxis quechua.

La utilización de la sintaxis quechua para la construcción de determinados versos usando palabras castellanas es otro de los elementos que sitúan a Urbizagástegui dentro del contexto andino que señaláramos. Es reconocido que las diferentes modalidades del habla española en un medio dado obedecen no sólo a diferencias de orden geográfico sino también sociales, culturales e históricas, en tanto todos estos aspectos conforman una unidad coherente que alberga a su interior a la comunidad lingüística que practica tal o cual forma de habla. Por tanto, la adopción en el poeta de la sintaxis quechua para un texto en español no escapa a esta circunstancia.

En el poema *Flor de la Pucarina* resalta con claridad lo expuesto. Tenemos diferentes muestras de ello: "Caminando alta la noche estabas en mí, / solo, en

las procesiones, conmigo, en mí, estabas" (notemos la construcción del segundo verso). Pero lo más admirable de todo esto es la combinación de los dos mundos en que vive el poeta dentro del uso de la sintaxis quechua unida a referencias culturales más urbanas que rurales: "por qué pues flor de la pucarina / por qué así me atormentan los dos puntitos de tus ojos", para inmediatamente decir: "quieres que me vaya a morar cuevas de locura / como van gogh en saint-rémy como dylan thomas". Es evidente que Van Gogh y Dylan Thomas están rodeados de un contexto urbano por alusión al medio donde es posible tomar contacto con ellos. La rebeldía frente al lenguaje es alta, ya que por su construcción sintáctica Urbizagástegui se expone a que desde posiciones conservadoras le acusen de "utilización equivocada del lenguaje" al emplear y rescatar las formas populares del habla.

Inclusión de palabras quechuas en el decurso del texto.

Este aspecto se presenta no solamente como expresiones aisladas dentro del poema, sino como significantes que completan la idea del mismo: "y tengo que gritar / gritar / vidallay vidita" (en *El viento gime en Punta Lachay*); o también como títulos de poemas: *Wañuy Takii*.

Aquí como en el caso anterior la vivencia urbana del poeta se complementa con las vivencias obtenidas en su comunidad originaria mediante la comprensión de los referentes sociales a los que aluden los objetos enumerados, por ejemplo en *Wañuy Takii*: "y nada podrán tus bombas estriadas / . . . / tus lanza cohetes PH -33 / tus torpedos MIG -77 / tus bombas Z -45".

En *El viento gime* . . . también existe otra muestra de esto: 100/200 años bajo una carpa / enterrados hasta el mismo corazón de los chancay/aquí cerámica de colores blanco. La línea diagonal que separa 100 de 200 y la horizontal que rojo separa blanco de rojo tiene, en tanto aprendizaje, un contexto cultural urbano.

Adopción del universo cultural campesino.

Quizá sea éste el elemento de compenetración más importante que exhibe Urbizagástegui para adherirse al campesinado, por la clara alusión ideológica existente.

En *Negro pájaro chivillo* el poema relata una especie de conjuro contra el pájaro negro para conminarlo a que no se coma el centeno ni se tumbe el maíz, mostrando su conocimiento e identificación con las actividades que rodean a la siembra y la cosecha, actividades básicas en el campo.

Algo semejante sucede en *Matarina*, donde al rodeo del amor se yuxtaponen y se fusionan circunstancias de origen rural en un solo sentimiento: "Por un día de yunta: Dos arrobas de papas / Por una olla Pomarongo: Trigo cebada o maíz / "Lo que cabe / Lo que cabe" / Por tu barriguita inflada / Qué daré / Qué daré / Caramelito", haciéndonos recordar el aliento de los textos de J.M. Arguedas en el tono de la voz y la ternura.

Además de éstas, existen otras tantas referencias desperdigadas en el libro, como aquella señalada en el poema *Wañuy Takii* que se refiere a una vieja costumbre de origen serrano: "vamos a localizar tu guarida con un viejo cuy / y en lo morado de su vientre / leeremos el tiempo / mediremos distancias".

Por último queremos añadir que el libro de Urbizagástegui muestra una visión tremendamente positiva del mundo, diferente a la que muestran los desarrai-

gados poetas coetáneos suyos, frustrados ante la imposibilidad de simbiosis entre sus dos mundos, visión positiva que se expresa con alegría: "Prende fuego a tu incertidumbre / arrójalo a la hoguera / y camina salta corre brinca / el sol se anuncia por el norte/danza ríe baila satori satori grita" (en *Satori Satori*). Es la alegría natural del que se siente ubicado al lado de las fuerzas progresivas de la historia y confía en que éstas algún día vencerán. Entonces Rubén bailará huaynos, santiagos o pasacalles, no ya sobre las páginas de sus libros sino sobre la ancha avenida del futuro. Por la victoria, por su victoria.

TIRO DE GRACIA: A DOS AGUAS ENTRE LA POESÍA Y LA PROPAGANDA.

Tiro de Gracia ha significado para Feliciano Mejía su decidido ingreso en la escritura política de los acontecimientos del país. Editado en junio de 1979 bajo el sello CIED (1ra. edición), despliega la vertiente que podía intuirse al leer *Poemas racionales*, libro que le permitió a Mejía obtener el 2do. premio en los Juegos Florales de San Marcos, género poesía, en 1971.

Pero lo que en *Poemas racionales* era reflejo intuitivo, sugerente, se ha transformado en *Tiro de gracia* en prédica de propaganda, reflexión política intelectual. El signo que recorre todo el libro es el de la violencia practicada por los que están arriba contra los de abajo; su título alude al fin casi generalizado de todas sus víctimas: un tiro en el cuerpo en alguna calle desconocida.

Pero los textos de Mejía han trascendido a la función del poema: se han convertido en crónica de un momento particular de la historia, la individualidad del enemigo clasista contra el que se apostrofa está objetivado en la dictadura militar que subió al poder el año 1968. Y éste, creemos, es el riesgo de la estructura que da coherencia al libro: de pasar tan pronto pase la dictadura, de ser olvidado junto con ella. La objetivación está presente en las diversas alusiones que abundan en los textos: hay los camiones "con sus toldos desbordantes de cascotes" (*Testimonio*), está la dictadura misma en el título de 5 poemas, el toque de queda como característica soldadesca del régimen: "Afuera cruje el viento, amigo. / Ningún carro particular rueda por la autopista. / Sólo verdes tanquetas. . ." (*El terror-Toque de queda*).

La utilización del poema con discurso de propaganda política es consciente en Mejía, pues hay un contexto que permite suponerlo. El libro es presentado por Barrantes Lingán, líder de la izquierda y "lego no iniciado en los misterios" de la poesía como él mismo confiesa en la presentación. Casi todos los poemas están dedicados con nombres, apellidos, señales y circunstancias de su muerte a varias de las centenares de víctimas de la represión militar, cuando esta característica pudo abreviarse con una dedicatoria algo más general. En fin, el tema mismo es recurrente en todas sus páginas.

La opción del poeta es clara, pero ¿es la más apropiada para la poesía? Lo hubiera sido si los textos de Feliciano no hubiesen caído en el común defecto de casi toda la poesía de inspiración ideológico-político-revolucionaria: el lenguaje utilizado no es el más eficaz por retórico, gastado; el descuido del aspecto formal es notorio, parece haber primado el contenido sobre la forma como criterio de calidad.

Por ejemplo, al azar, en *Canción*, texto en verso libre y que no se estructura en base a figuras de sonido, figuran impertinentes dos versos rimados: "y en

sus ojos anida la quietud del tornado, / sabrás que me has hallado". Y más allá, en *Compás de espera*, bajo las mismas características, sucede igual: "sin miedo a los vampiros. / Todavía. Vivos".

El recurso al cual se apela con una insistencia agobiante es la figura literaria lograda por repetición: son profusas las anáforas ("de cómo se herrumbó el metal; / de cómo la noche se adueñó del día" en *Dictadura*), las concatenaciones ("Los gendarmes nos miran / y miran el gesticular de la alegría" en *Dictadura*), las epíforas ("Gente huyendo al pánico, / carnes aulladoras huyendo al pánico". en *Reencuentro*) y la reduplicación (" y lo sabemos. . . / y lo sabemos. . . / y lo sabemos". —sic— en *Tortura*).

Por allí encontramos alguna cacofonía, un mal uso de los puntos suspensivos, alguna inclinación al prosaísmo ("Los soldados sin nombre/disparan placenteros / como fieras autómatas". en *Constancia*). El viejo Pound decía: "No se puede engañar a una persona inteligente esquivando las dificultades del inefablemente difícil arte de la buena prosa mediante el artilugio de fraccionar la composición en versos". Mejía debería saber que esto es ineludiblemente cierto.

Este descuido del trabajo poético en el aspecto formal traba el mensaje ideológico que pretende ser vehiculado de tal modo. El poeta ha caído ante la exigencia "contenidista", su poesía presenta un condicionamiento histórico-ciasista, mecánico y exterior a la obra artística y por ello no logra plasmar de manera orgánica la ideología que desea transmitir, como parte del tejido mismo de la obra poética. Probablemente, cuando alguien reabra a la lectura *Tiro de gracia* lo hará por una necesidad de información, de agitación política, mas no por sentir el goce estético que brinda la simple poesía.

Es preciso recordar lo que al respecto señalaba Julio Cortázar: "Uno escucha con frecuencia discursos cuyo contenido político es positivo y es revolucionario pero que se ve perjudicado y menoscabado y pierde enormemente eficacia porque el vocabulario, el empleo del lenguaje en ese contexto y en ese texto responde a órdenes totalmente caducos; incluso transmite ideas que ya están muertas, por una falta de vigilancia, por una falta de suficiente autocrítica y reflexión sobre el lenguaje. . ." (en *La Imagen del diario La Prensa del 5 de diciembre de 1976*).

El combate del escritor revolucionario no sólo es contra los viejos contenidos sino contra las viejas formas también. Si con el pretexto de la popularización se cometen tales errores, existe entonces una gravísima equivocación. La obra de arte auténtica está llamada a preservarse del tiempo, de lo inmediato y trascender al marco local donde se situó su creación; debe provocar en el hombre del futuro el mismo sentimiento de placer que le reservó a los de su tiempo. Lo revolucionario es lo que permanece y se integra a la herencia general de la humanidad, porque pudo captar la esencia histórica de su época y aportó con su arte como praxis creadora, sacudiéndose de las pequeñas circunstancias que, aunque ruidosas, poco aportan a la línea central de desarrollo artístico.

Lo que siempre ha sucedido es que se han mezclado dentro del manejo teórico, dos niveles diferentes de contradicción, cuya solución dialéctica por lo general no siempre va aparejada: lo popular / lo elitista y lo revolucionario / lo reaccionario.

La agudización de la tendencia capitalista de separar cada vez más el trabajo intelectual del manual y de quitar de las manos de las masas populares la conducción del desarrollo del mundo de las ideas, ha permitido esto.

Esto significa que, por el momento, la solución a estos dos niveles de contradicciones se desenvuelven dentro de dos medios diferentes pero que históricamente, en términos estratégicos, son uno: la contradicción lo popular / lo elitista afecta a las amplias masas de manera directa; para su vanguardia político-cultural esto es materia superada (en términos relativos, claro) pero, a su vez, tiene que resolver la otra contradicción: lo revolucionario / lo reaccionario. Este último proceso no se da en un laboratorio lejos de la práctica revolucionaria de las masas, sino que su solución es posible sobre la base de la *shintetización* de dicha práctica, lo que implica un nivel del pensamiento abstracto en manejo que no es de dominio de las amplias masas pero sí de su vanguardia. La socialización del conocimiento bajo una revolución eliminará esta odiosa diferencia.

Mientras lo anterior no sea comprendido, estará abierto el camino a la demagogia cultural y al facilismo populista que tanto abominaba Lenin: "La popularización —decía— está muy lejos de la vulgarización de la populachería" (en *Sobre la revista Svoboda*).

El riesgo de la poesía de Feliciano Mejía, consiste justamente en asumir todos los errores señalados en aras de la propagandización de la ideología político-revolucionaria, de manera que ésta contribuya a la instauración de nuevas relaciones sociales que permitirán en un futuro, elevar a las masas a un arte verdadero. Al margen de la eficacia o utilidad de la poesía en esta misión, Mejía estaría contribuyendo a la solución del destino final del arte, pues luchar por el socialismo a fin de cuentas es también luchar por crear las condiciones donde la poesía podrá desenvolverse en un verdadero estado de libertad.

Pero, como dijimos, es un riesgo. Y quizá valga la pena, aun a costa de sacrificar ahora la propia poesía.

EL EXILIO VOLUNTARIO DE LOS DIAS DE BLUES.

Como varios de los integrantes de la promoción del 70, Elías Durand marchó fuera del país a completar su ciclo de escritor. Así fue como *Días de Blues* apareció en Madrid el año 1979 bajo la Colección *Sombra del albatros* en una bellísima edición que traía una viñeta de Galvarino Plaza y dos dibujos en codalid de Yulino Dávila, otro de los ex integrantes de Hora Zero que también vive en Europa.

Días de Blues es una brevísima muestra poética que consta de 4 textos, tres de los cuales son de aproximadamente 35 versos y el último de 87 versos. El conjunto guarda una relación estrecha con la manera de poetizar que asumíó Hora Zero en el 70; si bien ofrece una visión intimista de la realidad, emplea elementos que nos remiten a las características externas de la urbe, siendo ésta la relación que el poeta traba con su medio, y que describe los estados de ánimo provocados por este vínculo: "mis dedos son habitados por millares de rutas / la tierra es ondulada más allá de mis manos / ya es mediodía en mi campo de aterrizaje / y cuido mi sucio corazón morado / como una antigua canción de amor". (*Días de blues*, poema en sí bemol).

El enlace que el poeta tiende al mundo se halla marcado por la presencia de la naturaleza como sentimiento de soledad: "Tengo la mente poblada de enormes montañas / y a otras latitudes / sobre mi cabeza rueda el brujo eléctrico / conectándose con mis infiernos/con mi longitud de onda/ vírgenes desnudas/

desolación "(*Cotidiano*); o en *Días de blues*. . . : "Una tormenta en mi pensamiento es una /tormenta pintada en mi soledad".

Este reconocimiento de la naturaleza como símbolo de soledad es tomado a su vez como constatación de vida, por tanto, negación de la soledad: "Y es un mundo / como las lluvias que barren / las calles de gentes / como el mar que es la cosa viva más grande" (*Días de blues*. . .). La relación es posible por la verificación dolorosa que hace Elías Durand de la inversión de la urbe en los ámbitos de la naturaleza, distorsionándola, por lo que le ofrece su secreta solidaridad: "De cuando en cuando la noche se marchita /en bosques metálicos/ jardines líquidos / se comprimen en anchas avenidas invisibles" (*Roto & Raído*).

Elías Durand se opone a la asfixia que el crecimiento urbano, carente de el mínimo de planificación, ocasiona al hombre desplazándolo como motivo central de la transformación. Es la sociedad capitalista reconocida como un impulso nocivo contra la creatividad del artista, dentro de la cual no se reconoce. Su visión lo lleva a desarrollar la vieja idea del poeta como el centro del universo, el estribo último de defensa de la humanidad: ". . . cuando por mi camino pasaba el mundo / a ocho o nueve nudos de fuerza / diciéndome / agárrate / tócame siempre / el arco iris está vivo" (*Sentimiento dominical*). Es una visión romántica de la poesía la que nos ofrece Durand, donde la naturaleza es la medida y el modelo de todas las cosas.

Es así que el hombre y su circunstancia cultural entran en conflicto, la circunstancia se impone al poeta, lo domina, su encuentro con la naturaleza sólo puede producir sensaciones de apacibilidad: "Y en las mañanas silenciosas cuando solía caminar bajo la / lluvia / la orilla del mar / manos en los bolsillos / sintiéndome bien estar en la lluvia". Es la desarticulación frente a su medio (la urbe capitalista) la que permite la angustia que el poeta muestra: "Largos edificios brillan / meciéndome / sobre el smog / en el ambiente roto & raído / millares de sonrisas / productos químicos / circuitos cerrados / y las calles se invaden de extraños presentimientos". La despersonalización a que lo somete la urbe lo empuja a anhelar la serenidad individual, la calma ante el desosiego que halla en la naturaleza: "Pienso en todos los parques que te miran y te cantan/ ligeros racimos de sol al amanecer".

Es claro entonces que Elías apostrofe a todas aquellas circunstancias que lo empuje a verse confundido con masas grises, alienadas, carentes de individualidad, por tanto de creación: "la gente que se estrella contra su propia piel"; es comprensible su angustia bajo este punto de vista: "Sao Paulo se dibuja en un aviso/ ténicolor / una brisa de anhídrido carbónico me deja / la boca con el amargo sabor de este siglo" (*Roto & Raído*).

Imaginamos que el choque con un continente como Europa o la industrializada Sao Paulo debe ser brutal para todos los que vayan de la lejana provincia del Perú; los rasgos de soledad se acentúan hasta quebrar el tórax más amplio, la esperanza más tenaz.

Días de Blues es un testimonio de sinceridad frente a todo esto, es la exhibición de los tributos pagados al estómago del monstruo en precio por el exilio. De aquí Elías Durand habrá aprendido que la auténtica identidad poética sólo es posible hallarla en contacto con los hombres, en un sistema diferente al que padecemos. Sus poemas nos lo han hecho conocer.

EPILOGO

Evidentemente, no fueron los temores de los que se hallaban al otro lado del largo dedo acusador de Hora Zero, sus puyas, su silencio en las columnas de opinión de los periódicos o sus salidas ingeniosas lo que trajo abajo al movimiento. Fue la propia historia nacional, que empezaba a desprenderse de la experiencia reformista militar, con la lenta y persistente maduración de sus contradicciones la que desfasó a aquella promoción de jóvenes poetas. No pudieron asumir en tanto grupo lo que el resto de componentes de la misma promoción en las diferentes áreas del quehacer intelectual habían asimilado a su madurez: el movimiento de masas en ascenso y el desarrollo político-ideológico de la izquierda marxista peruana.

Situarse fuera del proceso o indiferente a él, era motivo para muerte segura. Y así fue: Hora Zero se discontinuó poco después de aparecido el último tabloide literario en marzo de 1973.

Inesperadamente, como un Ave Fénix con sombra equívoca o como la "farsa" de Marx, en 1977 reapareció Hora Zero. No se sabrá con exactitud lo que impulsó a parte de los muchachos a fusionarse nuevamente e intentar una 2da. fase: la aparición de nuevos (novísimos) poetas jóvenes y sus correspondientes manifiestos, su inexistencia en el ambiente cultural, el olvido.

Lo que sí sabemos es que volvieron igualitos. Pero la cosa (histórica) era otra. Y aquí empieza el último acto de la farsa.

Los Manifiestos.

Hasta el momento, han aparecido 4 nuevos manifiestos (Contragolpe al viento en 1977, Mensaje desde adentro en 1978, La última generación y Despidos por la historia!! en 1979), además se imprimió un tabloide candorosamente anónimo —y cruelementa reconocible— en junio de 1978 con el nombre de "22 y 23".

Vamos uno por uno. Igual a sus primeros manifiestos, en esta 2da. fase HZ irrumpe lleno de interjecciones, afirmaciones que no se demuestran, insultos a los que se hallan más allá de las fronteras del grupo, pirotecnia verbal, desde una actitud de perfecta tranquilidad que nos causa escozor.

Sería imposible andar demostrando, frase a frase, todas las incoherencias del grupo, así que indicaremos sólo las principales.

En "Contragolpe al viento" el Big Stick que esgrimieron contra lo caduco desde 1970 se convierte en autogolpe a su propia experiencia que había que justificar. En su antiguo manifiesto del 70 "Destruir para construir" afirmaban: "Entendámoslo definitivamente, estamos en guerra, en una guerra contra todo lo establecido porque todo lo establecido es corrupto" y en "Palabras urgentes" fustigaban a "los jóvenes que llenan los cafés o inflan la burocracia" (*Kenacort. . .*).

Quién diría que andando el tiempo aquellos mismos manifestantes inflarían los cafés y la burocracia, por lo que en "Contragolpe al viento" se disculpan: "algunos de ellos (miembros de HZ) actuaron como simples trabajadores, (en SINAMOS, La Crónica) sin ningún poder de decisión y sin ninguna influencia

en las cúpulas políticas de entonces, como un obrero que trabaja en una fábrica que no es suya" (pp. 4 y 5).

Que nosotros sepamos, ninguno de los miembros de HZ que pasó por las mullidas oficinas de SINAMOS o La Crónica fue portapliegos o conserje. Todos fueron productores de elementos ideológicos, pusieron sus conocimientos técnicos como escritores al servicio del cuco que hasta no hace mucho combatían, por ello la comparación con los obreros es forzada: éstos trabajan en la estructura económica de la sociedad y su ubicación los convierte en una clase revolucionaria, y aquellos en el cerebro del monstruo corporativo creado con el fin de atar tras el carro militar al movimiento popular.

Nadie puede disculparse de esa manera de haber trabajado en el centro mismo de lo que constituyó el partido reaccionario del gobierno (SINAMOS) o en su vocero ideológico (La Crónica). Esto sólo hace evidente el oportunismo de su nueva posición. Hubieran sido más sinceros, nos hubieran dicho fue el hambre, la confusión del momento, y nosotros les hubiésemos creído, y hubiera sido una autocrítica honesta.

Pero, en cambio, el oportunismo se hace grandilocuente en "Contragolpe al viento": "Hora Zero se reconoca como un Movimiento Cultural Revolucionario Marxista-Leninista y vanguardia —en el campo de la cultura— del proletariado, campesinado y de todas las capas oprimidas del pueblo peruano" (p. 7).

No es necesario esforzar demasiado la vista para ver que estamos ante las viejas tesis de la pequeña burguesía que sueña con ir al frente de la revolución, de larga tradición en el país (cf. el Apra). HZ desconoce que el leninismo —marxismo de la época del imperialismo y la revolución proletaria— indica concretamente, una teoría y una práctica de la revolución proletaria en general y la teoría y táctica de la dictadura del proletariado en particular, es decir, una rigurosa praxis revolucionaria.

HZ al asumirse marxista-leninista elimina de su análisis la práctica política dentro de un partido proletario, única vía para ser leninista en la actualidad. Cualquier práctica al margen es anarquismo puro, aunque vaya revestida de citas de Marx o Trotski. El mismo Lenin, del que HZ se supone heredero, decía que "Negar la necesidad del partido y de la disciplina del partido (. . .) equivale a desarmar por completo al proletariado en beneficio de la burguesía" (Obras Completas, Ed. Cartago, T. 2, p. 712).

Su asimilación al Focep —anécdota triste que veremos más adelante (triste por el Focep, no por HZ)— se da mucho después de esta afirmación; y tampoco produjo una práctica de intelectuales orgánicos. HZ se limitó a la pose insolente, a algún recital en un barrio popular, pero nunca tuvo una real militancia (tal vez individualmente hubo o hay alguna, pero no redime la práctica grupal). Aquí les hubiésemos reclamado igualmente mayor modestia, sujeción a lo que realmente eran: un grupo de poetas a la búsqueda de una alternativa popular.

En muchas partes HZ exhibe una desfachatada ignorancia, y sobre ella edifica asertos. Por ejemplo, nos dicen: "y condena (HZ) . . . la política represiva del Stalinismo que fue intolerante con la crítica revolucionaria de los miembros del futurismo" (p. 15). Aquí sólo hay desconocimiento de la más elemental historiografía de la Revolución Bolchevique, de la que se aprovechan los troskistas y acostumbran usar para polémica los ingenuos.

Para que se entienda lo que decimos vamos a hacer un breve esquema de

los principales acontecimientos relacionados al hecho (y que puede sostenerse como verídica consultando cualquier libro insospechable de stalinismo):

- 1910-1912: Viajes de Marinetti a Moscú; inicio de la fiebre futurista en Rusia.
1912: Aparece el 1er. manifiesto futurista ruso "Una bofetada a la opinión pública". Lo firman Mayakovski, Kliebnicok, Kruchénik y Burluke.
1918: La editorial del Estado publica una Antología Futurista con prólogo de Lunacharsky, Comisario del Pueblo para la Educación Pública.
1920: Kliebnicok, fundador del futurismo ruso, muere.
1923: Aparece LEF (Frente Artístico de Izquierda) integrado por la mayoría de los ex-futuristas. Desaparece el futurismo.
1923-1925: Mayakovski dirige la revista del LEF.
1924: Muere Lenin. Una "troika" integrada por Stalin, Zinoviev y Kamenev asume el poder.
1926: Sale a la luz "Arte y Producción", manifiesto del Productivismo, última etapa del izquierdismo artístico en la URSS, redactado por Arvátov, ex-teórico del LEF y ex-futurista.
1927: Expulsión de Trotski del PC(b) de la URSS. Se deshace la troika y Stalin toma en sus manos el poder.
1929: Lunacharsky termina en sus funciones como Comisario del Pueblo para la Educación Pública.
1930: Se suicida Mayakovsky.
1932: La polémica sobre Arte en la URSS se zanja en favor del Realismo Socialista.
1934: Primer Congreso de Escritores de la URSS donde Zhadánov, Radek y Gorki definen el principio del Realismo Socialista. Inicio de los procesos de Moscú.

En resumen, si apreciamos con cuidado el esquema anterior podremos ver, sin abundar en argumentos, que mal pudo Stalin ser intolerante con el Futurismo si éste se había disuelto en 1923 para dar paso al LEF, ya que por la época el que decidía en aquellos asuntos era el Comisario del Pueblo A.V Lunacharsky, quien incluso prologó una Antología futurista hecha por la editorial del Estado.

Cuando Stalin tuvo la ocasión de ser intolerante con el Futurismo (asumamos con generosidad en 1924, donde asume parte del poder), hacía ya un año que el Futurismo no existía y sí el LEF; si extremamos, el zanjamiento en favor del realismo socialista se produce dos años después de la muerte de Mayakovski y casi diez años después de la muerte del futurismo.

Existe además una anécdota contada por Pablo Neruda en *Confieso que he vivido, Memorias*: ". . . Ya había muerto Maiakovski, pero sus recalcitrantes y reaccionarios enemigos atacaban con dientes y cuchillos la memoria del poeta, empecinados en borrarlo del mapa de la literatura soviética. Entonces ocurrió un hecho que trastornó aquellos propósitos. Su amada Lily Brick escribió una carta a Stalin señalándole lo desvergonzado de esos ataques y alegando apasionadamente en defensa de la poesía de Maiakovski. Los agresores se creían impunes, protegidos por su mediocridad asociativa. Se llevaron un chasco. Stalin escribió al margen de la carta de Lily Brick: "Maiakovski es el mejor poeta de la era soviética".

Imaginamos la sorpresa en los firmantes de los borroneados manifiestos de HZ al saber de la alianza de Stalin al autor de *La nube en pantalones*. Sería necio sostener que Stalin fue "intolerante" con el futurismo.

Pero existe algo más que aumentará la sorpresa: "El hecho de que los futuristas rechazan exageradamente el pasado, no tiene nada de revolucionario proletario, sino de nihilismo bohemio", y también "... las letanías (del futurismo) ... están hoy día totalmente superadas". Y quien dice esto no es Stalin, sino el santo patrón de HZ: Leon Trotski. La cita puede ser hallada en "Literatura y Revolución" dentro del artículo que sobre el futurismo escribe Trotski. Además, parece que también vale contra la propia actitud de HZ con relación al pasado.

En "Mensaje desde adentro" pretende zanjar con la poesía coyuntural de Cesáreo Martínez, con la poesía proletaria del Grupo Tro. de Mayo y con la escrita por los integrantes de La Sagrada Familia.

No vamos a abundar en hablar sobre las faltas ortográficas del redactor oficial de los manifiestos de HZ, o sobre la retahíla de insultos que descarga sobre sus contendores eludiendo los argumentos. Sólo diremos que en abril del mismo año en que aparece "Mensaje desde adentro", 1978, el mismo HZ invitó públicamente, con un volante para un recital conjunto en homenaje a Vallejo, a tres de los vilipendiados: Cesáreo Martínez, Roger Santiviáñez y Enrique Sánchez Hernani. ¿Oportunismo? ¿Despecho porque ninguno de los tres invitados quiso leer poemas aquel día? No lo sabemos, pero sí creemos que nadie puede cambiar violentamente de opinión sobre la poesía de alguien en menos de dos meses, y menos si se trata de personas que frecuentan regularmente el ejercicio literario.

Pero lo más delicioso es la argumentación pueril que usan para "destruir" a sus contendores: citando el verso de Martínez "Nos meterán arena con rocoto en los ojos / y no nos rendiremos" llegan a la conclusión que es "demagógico, falso y peligroso" (p. 4) porque "que algún lector de esos versos se arriesgue a hacer lo que Martínez le propone y vamos a ver si no se rinde, si no podrán matarlo" (ibid). Lo infantil del argumento sólo puede producirnos risa.

Con lo anterior, HZ nos muestra su descamada ignorancia acerca de la capacidad transfiguradora de la literatura, de su independencia con lo material para elaborar sus imágenes, de su posibilidad de poder apelar a la fantasía. No necesitamos de más comentarios: evidentemente, Martínez no propone que literalmente le metan arena y rocoto a los ojos, sino que hiperbólicamente exalta el valor.

Una de las principales diferencias que mantienen en relación a la poesía coyuntural y a la poesía proletaria "está referido a su exclusivismo político en los temas poéticos que, en la mayoría de los casos no está a la altura de los acontecimientos que el poema narra" (p. 4). Parece que es la herida la que respira. Hubieran sido consecuentes con su propuesta y no hubieran publicado como parte de su producción literaria, por ejemplo, el poema "Comentario de Vitarte" de Enrique Verástegui (¡quién iba a imaginarlo!) donde abunda la oratoria de mitin, y si no, que HZ diga en qué se diferencia lo que ellos tanto critican de los siguientes versos: "Las paredes se han pintado con consignas. / La carretera de Chosica está bloqueada. / El gobernante ordena reprimir todo signo / de dignidad, todo indicio de pensamiento. / Florecen Asambleas Populares en la sombra. / Hay más impuestos, todo cuesta más. / El hombre que trabaja no puede ya ni hablar. / los dirigentes ruedan en la cárcel / extrañados del país sin documentos, reprimidos. / La policía viola domicilios, cartas, / intercepta teléfonos, dispara y quema libros". (en *Hora Zero Focep*).

La polémica con La Sagrada Familia es convertida por HZ en síntoma hepático. Los acusa de representar a "la burguesía y pequeña burguesía alta con mala consciencia" (p. 7) sin mostrar ningún argumento para luego imputarlos como "izquierdistas" (ibid). Pero a su vez los fija como miembros de la UDP y protegidos por Marka.

Un momento, queridos amigos de HZ, nadie puede ser cosas tan opuestas a la vez sólo porque Uds. tengan una ensalada en la cabeza. Ni la UDP ni la revista Marka se caracterizan por su "izquierdismo", entonces, ¿cómo los izquierdistas de LSF escogen tal camino? y aún más, ¿cómo son aceptados en tales organismos si LSF representa a la burguesía y pequeña burguesía? HZ no se detiene a razonar sobre esto, simplemente saca pecho porque la UDP no obtuvo "la confianza del pueblo" con el voto para la Asamblea Constituyente y sí el Focep, en el que ellos se alínean: Suponemos lo que dirían ahora con los resultados de las elecciones presidenciales de 1980 donde el Focep ocupó un honroso último lugar dentro del voto de la izquierda.

Además apelan al engaño, la mentira, y tratan de sorprender a los lectores poco avisados. Dicen que La Sagrada Familia fue confesada como "anarquista" por ellos mismos" (p. 7) y citan un artículo de Carlos Orellana publicado en el diario La Prensa. HZ lo sabe pero lo oculta porque no le conviene: Carlos Orellana no integró jamás —ni de lejos— La Sagrada Familia, nunca apareció siquiera vinculado a ella; por tanto, mal podría ser una autoconfesión de parte lo que Orellana piense de LSF. Y si leen bien compañeros de HZ, cosa de la cual no estamos muy seguros que puedan, el referido artículo está escrito *contra* LSF.

No podemos dejar de destacar en relación a los dos últimos manifiestos, el evidente cambio de redactor que coincide con el viaje al exterior de uno de los novísimos miembros de HZ. Los insultos disminuyen, los despropósitos son menores, prueba de que no todos padecen la estulticia del primer redactor. Hay gente inteligente dentro.

En términos generales, coincidimos con lo central de la crítica a lo que Lauer cree es la Generación del 80 y que HZ destaca en ambos manifiestos. Contra lo que sí definitivamente estamos es en el remate de "La última generación": "Hora Zero en ese sentido abre la última generación. . . porque los poetas del año dos mil encontrarán en Hora Zero los inicios generacionales de lo que ellos mismos serán continuadores" (p. 5). El parricidio se prolonga en una suerte de ineluctable fatalismo histórico: "De modo que las generaciones desde el punto de vista histórico ya se acabaron" (ibid).

Esta es una suerte de teoría inmovilista que ve la historia como algo acabado y sin movimiento, pensando que la lucha de clases, en tanto motor de la historia nacional, ha entrado en una etapa de equilibrio donde nada puede variar. La Revolución entonces aparece como una esquina brusca que se habrá de doblar sin que los hombres sean los actores de ese cambio; todo se convierte en fatalismo, por tanto no habrá nuevas condiciones materiales, políticas e ideológicas posibles de representar "hasta el año 2000" ya que todo está en el aquí y el futuro no existe. Nosotros sabemos que sólo es el deseo —proyectado en una teoría— de HZ por impedir que nuevas promociones de poetas jóvenes puedan, sensibles a las transformaciones, reflejar en sus productos literarios los cambios que de hecho se producirán y aportar, de esta manera, en forma inédita a la poesía nacional.

La historia peruana de los últimos años ha demostrado el gran desarrollo alcanzado por la lucha de las masas camino a su emancipación; hemos visto además como HZ se entronca históricamente, en su 1ra. etapa, a los primeros vestigios de la nuevas condiciones abiertas por el reformismo burgués. Estas condiciones están cambiando, y la modificación del periodo táctico engendrará nuevas voces que bajo formas nuevas y diferentes habrán de interpretar ese cambio, sucesivamente y de manera dialéctica. Esto no es mecanicismo sino una ley general del desarrollo histórico descubierta por Marx: "son los hombres los que al desarrollar su producción material y sus relaciones materiales modifican, junto con su

existencia real, su pensamiento y los productos de su pensamiento" (en *La Ideología Alemana*).

Otra forma de entender las incongruencias de HZ es la de disculpar su ignorancia en materia económica y política a causa de su condición de poetas. "Son poetas, no políticos" se acostumbra a decir y se permite toda suerte de afirmaciones irresponsables, aun de aquellos que, como HZ, se reclaman marxistas-leninistas. Pero ésta es una disculpa equívoca, Brecht hace tiempo se encargó de echarla por los suelos: "A todos los escritores de este tiempo de confusión y grandes cambios les es preciso conocer la dialéctica materialista, la economía y la historia" (en *Cinco obstáculos para escribir la verdad*). Ahora que, claro, esto no es necesario para los escritores reaccionarios: ellos hacen de la indeferencia por estos temas su forma de conocer el mundo.

En "Despedidos por la historia!", por primera vez, hay una fundamentación del entronque entre HZ y la tradición literaria peruana, formulada sin ánimos parricidas. Se reconocen cercanos a Vallejo, Hidalgo y Oquendo de Amat, e internacionalmente "Con el surrealismo, el futurismo ruso y cierta vanguardia latinoamericana" (p. 3).

Es esta forma de apreciar el propio trabajo el que tal vez hubiese salvado a HZ en su 1ra. etapa de una inicial disolución. Diez años después nos suena a descubrimientos tardío, incapaz de dar validez histórica por sí solo al reagrupamiento de los antiguos jóvenes iconoclastas.

Finalmente, para concluir con esta sección, deseáramos incluir una última muestra de mala fe por parte de HZ al momento de usar la polémica. En "Despedidos por la historia!" señalan: Esta misma aventura (de inventar generaciones) ya habían corrido Cisneros y Martos con una generación del 75 que se encontraron en el Wony, La Sagrada Familia. . .". Primera aclaración: La Sagrada Familia no se reunía en el bar Wony sino en el bar Melíbea de la plaza San Francisco, por cierto este dato no tienen que saberlo quienes nunca fueron nuestros amigos. Segunda aclaración: la idea de agrupar a un conjunto de poetas en una generación del 75 no fue de Cisneros o Martos sino de Rodrigo Silva, redactor de la revista Variedades del diario La Crónica, entre agosto y setiembre de 1977 (nros. 1418, 1419 y 1423 de la mencionada revista); a diferencia de lo anterior, esto sí lo sabía HZ al deslizarse su baja: uno de los entrevistados en aquella oportunidad fue Eloy Jáuregui, miembro activo de HZ.

Con estos métodos ni marxistas ni leninistas, HZ se empantará en el charco de sus contradicciones y no podrá superarlas, pues posee coraza a prueba de cualquier crítica constructiva, no desean realmente polemizar, ellos son ya unos pequeños dioses aunque mantengan escasos fieles en su 2da. etapa. De no madurar, de no combatir sus errores terminarán ahogándose en una segunda, y definitiva, disolución.

Los poemas.

Los poemas publicados bajo la 2da. fase han sido escasos y se reúnen centralmente en dos pequeñas ediciones: "Hora Zero Focep" (1979) y "Poesía de lucha" (abril de 1978). No contamos los poemas aparecidos en "22 y 23" por ser reimpresión de los aparecidos en "Poesía de lucha".

También tenemos a la mano un folletín que bajo el título "Hora Zero del Centro" reunió la producción de Sergio Castillo Falconí, Pepe Zapata, Arturo Alfonso Concepción, María Elana Montero, Flor de María Ayala, Raúl Torres Huaynalaya, Rider Pérez Chávez, César Gamarra y dibujos de Eduardo Moisés Inga. Lo más logrado es el poema de Gamarra *Balada sobre los dioses* que muestra una visión religiosa trasladada al discurrir cotidiano donde lo trascendente y lo efímero se unen, empleando un lenguaje común a HZ: coloquial, directo, sin caer a falsos recursos.

De las primeras dos publicaciones, nos sorprende gratamente el trabajo rítmico de Pimentel en su *Tromba de agosto*: "Córtenle el agua córtenle la luz / Jórdanlo sin matarlo sin cansarlo cánselo / Reviéntenlo sin reventarlo sin ahogarlo a hóguenlo / Que no coma porque si come mátenlo / Que no ame porque si besa destrúyanlo", donde logra una composición armónica de elementos disímiles: "Cuyes, tricidos, perros, alcachofas, jabones/ detergentes, pernos, llantas, aceites" a la manera de un gran inventario de lo cotidiano. Por momentos cobra una inusitada ternura: "Acaricio porque si no como patéento" donde pueden convivir signos de violencia sin alterar la atmósfera general. Es la historia del propio poeta recorrida/ recogida por la realidad y transformada en historia diaria de los demás hombres. De allí al efecto que produce su lectura.

De igual manera creemos que el trabajo de elaboración presente en *Tromba de agosto* se debilita en los fragmentos publicados de *Muerte Natural*, extenso poema del que se han editado —hasta el momento— las secciones 2 y 3 en "Poesía de lucha". La reflexión sobre la muerte se realiza a través de la narración autobiográfica del poeta, excediéndose por momentos. Mas en términos generales creemos que se trata de uno de esos poemas que utiliza Pimentel para leer ante el público usando recursos histrionicos con muy buenos resultados. Será por ello que el texto al ser leído no causa la misma impresión que cuando es visto / escuchado en la interpretación de su autor. Esperamos ver lista la edición total del poema para adelantar mayores juicios.

Quisiéramos señalar además que Pimentel ganaría mucho si continúa la línea del poema aparecido en el catálogo de exposición de las pinturas del artista Ostolaza. No contamos con el texto a la mano lo que nos impide citar partes realmente bellas.

Otro de los autores que muestra calidad en su poesía es Eloy Jáuregui. En las dos breves publicaciones de HZ, Eloy muestra lo que parecen ser dos fragmentos distintos bajo el título de *Instantánea 3* y *4* de un poema extenso redactado in memoriam del estudiante Fernando Lozano, asesinado por el aparato policial de la dictadura militar.

El trato al referente político presente en el poema cobra matices líricos que suavizan la dureza inherente que podría tener la rememoración de un asesinato: "imaginación muerta en trozos de botellas, / resonancias del líder que ya no sue-lo imitar; / si tu sonrisa que en dardo azul me torna / y como ciega cometa, coletea, coletea y cae / en el blanco perfecto de tu boca, / barquito de papel. . ." (*Instantánea 3*).

La indentificación con la tragedia de Lozano se desplaza en los niveles mismos de la identidad del poeta: recuerdos ("En este parque que antes fue un bosque / (polvo, ratas, malas costumbres, pero nuestro)'), preferencias intelectuales ("Viejos árboles que rozan azoteas / paseos de domingo / poesía sajona"), transformado en el cuerpo mismo por donde "Alto el volumen de la radio/ corto interrogatorio/ el dolor trepa estas columnas". El esfuerzo de indentificación alre-

dedor del tema de la tortura es notable, da la impresión de estar ante un fresco con los temas abigarrados de la cotidianidad desgarrados por la irrupción de la violencia.

Al lado de estas dos buenas impresiones hay una sorpresa: no hubiésemos imaginado a Verástegui —recursos formales logrados de por medio, capacidad para elaborar imágenes, talento, etc.— como autor de los siguientes versos: "Diez meses después sólo quedaron escombros mientras el gobierno ladra como un perro / invocando producción, sudor, diálogo, fraternidad y gruñe y amenaza y mente / desde el miserable televisor que le devuelve el eco solitario de su estupidez" (*¡¡ (abril/mayo/1976) en Poesía de Luchá*).

Lo que en Jáuregui es fresca y manejo del referente político en niveles poéticos, se convierte en Verástegui en crónica descriptiva de una serie de hechos, quitándole al texto el elemento que permite darle un halo poético: la capacidad de sugerencia. En Verástegui todo está expuesto, las conclusiones son claras y no queda más que aceptarlas, el poema no busca emanar placer sino convencimiento.

El enjuiciamiento de la obra de Verástegui, posterior a los *Extramuros*, no es materia del presente artículo. Además estaríamos siendo injustos por lo reducido del material presentado y que no niega que el poeta esté trabajando en otros niveles de tratamiento de la palabra. Pero queremos llamar la atención sobre las posibilidades del uso del panfleto en la poesía. Estamos de acuerdo con Lunacharsky cuando señala: "El escritor que ilustra en su obra puntos de nuestro programa que ya han sido plenamente desarrollados, es un mal artista. Un escritor es valioso cuando cultiva suelo virgen, cuando *intuitivamente* irrumpe en un ámbito que resulta difícil de penetrar para la lógica y las estadísticas". (*en Tesis sobre el problema de la crítica marxista; los subrayados son nuestros*).

Y es que éste es el mayor peligro para la poesía política: no saber distinguir los niveles del discurso dentro de los se mueve el poema y el panfleto político, mezclándolos y alterando consiguientemente la eficacia del mensaje estético del poema.

Con desniveles, la poesía de Feliciano Mejía recogida en las publicaciones de HZ presenta algunos logros. Después de sus *Poemas racionales*, Mejía ha venido trabajando la vertiente de denuncia en su poesía, logrando efectos disparejos; por momentos la presentación del tema cobra rigor de anécdota: "El General ya no escucha / sino a su pecho podrido. / El General ya no escucha ni escuchará / porque habla en otra lengua / en la embajada estirada / donde flamean / las barras y las estrellas / de los Estados Unidos / donde fabrican las armas". (*Para matar han venido en Hora Zero Focep*).

El abuso de cierta retórica reconocible como proveniente de vertientes ajenas a la poesía, como la gacetiña periodística, no es bien asimilada por el autor. En este caso estaríamos en condiciones de señalarle las mismas deficiencias acotadas a la poesía de Verástegui. Y aquí queremos que se nos entienda bien: no estamos contra el uso de elementos que tradicionalmente no han sido del manejo del arte poética, sino con su especial ensamblaje, en particular en Mejía y Verástegui ahora, que disminuyen la capacidad de comunicación poética entre el texto y sus lectores. De persistir esta manera especial de mixturizar elementos tan dispersos, se estaría atentando contra la definición misma de lo que es poesía para ailiarla con otros géneros como la narración, el periodismo, la crónica, hasta hacerla desaparecer. Y no creo que ésta sea la intención.

Pero Mejía también llega esporádicamente a niveles de buena poesía sobre

el mismo tema, especialmente cuando es parco: "No es posible andar a solas / por aquí. / En segundos, la soledad / puede ser una lápida, también. / Y saludarte, y andar / contigo y estrecharte la mano / puede ser / considerado un delito, también". (*El terror*).

En este caso hasta la misma disposición de los versos ayuda al logro de un mejor efecto poético, se busca la sorpresa, la parquedad para aludir al nivel máximo que puede alcanzar el terror. Me parece que por aquí podría estar la salida para la poesía de Feliciano, en el caso de que persista en encontrar nuevas significaciones dentro del mismo motivo.

Poco podríamos decir de Miguel Burga, Ricardo Paredes y Mario Luna, quienes acompañan a los ya comentados. Sólo que transitan por caminos comunes ya hollados por otros en búsqueda de su propia personalidad. La persistencia en el oficio y la madurez de sus recursos hablarán por ellos en el futuro.

Hemos dejado adrede para el final a Tulio Mora, poeta del 70, ex-integrante del grupo Estación Reunida y que resistió a los intentos unificadores durante la 1ra. fase de HZ. No sabemos qué le hizo cambiar de opinión, sólo que algunos rumores lo sindicaron como uno de los más ardorosos impulsores de la 2da. fase.

El haber dejado para el final a Tulio tiene su razón en algo simple: casi a todos los poetas aludidos en el presente trabajo podemos rastrearlos en una anterior experiencia común al interior de HZ y otros se ubican aún como novicios en los afanes literarios, sin pasado en otros grupos o experiencias. Por el contrario, Mora está vinculado a la Generación del 70 en conjunto, a Estación Reunida y no ofrece comparabilidad con la 1ra. fase de HZ pues fue más bien un casi antagonista. Escapa por ello la norma general seguida para comentar la producción literaria de los demás.

Mora publica dos textos: *Escrito en el río Napo* y *En Torres Paz / octubre del 76*. Particularmente nos gusta más el segundo; aquí el principal logro es la mezcla de varios niveles de discurso: la descripción, la reflexión, el diálogo, la captación del momento en imágenes, dando una buena muestra de la madurez alcanzada en el oficio. Utiliza además una especial disposición de los versos en el espacio de la página que contribuye a dar determinados efectos sobre el lector. Citamos unos versos que en algo nos recuerdan a la atmósfera generacional del 70: "un laúd / de cuerdas decapitadas / cayendo como agua de cántaro sobre su espalda / y mi ebriedad era limpia / recordando a los poetas chinos" (*En Torres Paz*. . .), la presencia del cultismo en las imágenes al lado de situaciones de la cotidianidad.

Con la misma simpatía que hemos leído el anterior poema, creemos que en *Escrito en el río Napo* no existen las cualidades del primero, pierde fluidez y determinadas imágenes parecen puestas "desde fuera", al margen de la situación que se poetiza, haciéndose innecesarios: "Lima arde como un leño mojado / mientras escribo al pie de dos velas / en la escuela de una Comunidad Nativa / cuyo nombre es también Miraflores / pero distinta a la cueva de los burgueses". El último verso no contribuye a reafirmar nada, su alusión sólo alcanza a la historia localista del autor y podría muy bien desaparecer del texto sin que reste fuerza al conjunto. Nadie sería capaz de asociar una Comunidad Nativa con un barrio elegante, ¿adónde va pues la distinción?. Para justificar esta imagen Mora se ve obligado a incluir dos versos más: "que los huelguistas intentaron saquear hace días / (según comentario de radio Cauca en Colombia)" estorbando un poema que hubiera podido terminar redondo sin esta alusión.

En última instancia, el balance de la poesía de Mora no se halla aquí sino en su libro "Mitología", que no es materia de estas notas.

Buzón de alcance.

Sabemos de la existencia de algunos libros escritos por los miembros de HZ, primera y segunda fase, que hubiéramos querido conseguir pero que nos fue materialmente imposible.

"Temblando en las arenas de Lutecia" de Jorge Nájjar se publicó en Madrid y nunca llegó a librerías peruanas. Lo mismo sucedió con dos libros publicados por José Carlos Rodríguez en París.

Por publicarse están: "Monte de goce", "Concierto a máquina" y "Praxis asalto y destrucción del infierno" de Enrique Verástegui. En preparación parece que se encuentran "Fotografías" de Ely Jáuregui y "Muerte Natural" de Jorge Pimentel. Al momento de concluir este artículo, se publicó "Poema para mis 30 años" de Mario Luna, que no pudimos reseñar.

Idéntica suerte corrió un tabloide que bajo el nombre "Hora Zero" y fechado en mayo de 1980 —pero que circuló recién a mediados de año— llegó a nuestras manos. En esta publicación apuntaremos rápidamente la calidad y ternura del poema de Carmen Ollé (deparará gratas sorpresas) y la soltura para manejar el tema en Ricardo Paredes. Hay un nuevo texto de Verástegui que procuraremos leer en su integridad, pues se publica solamente un fragmento.

Si creemos en el pantagruélico anuncio de Feliciano Mejía durante un recital de HZ en abril de 1978, existen "cerca de 12 libros de poesía inéditos de HZ". Caramba, muchachos.

No tocamos "Mitología" de Tulio Mora por lo ya expresado al momento de comentar sus textos en el capítulo dedicado a los poemas de la 2da. fase. Adelantamos que nos parece un libro de madurez y buena muestra de poesía.

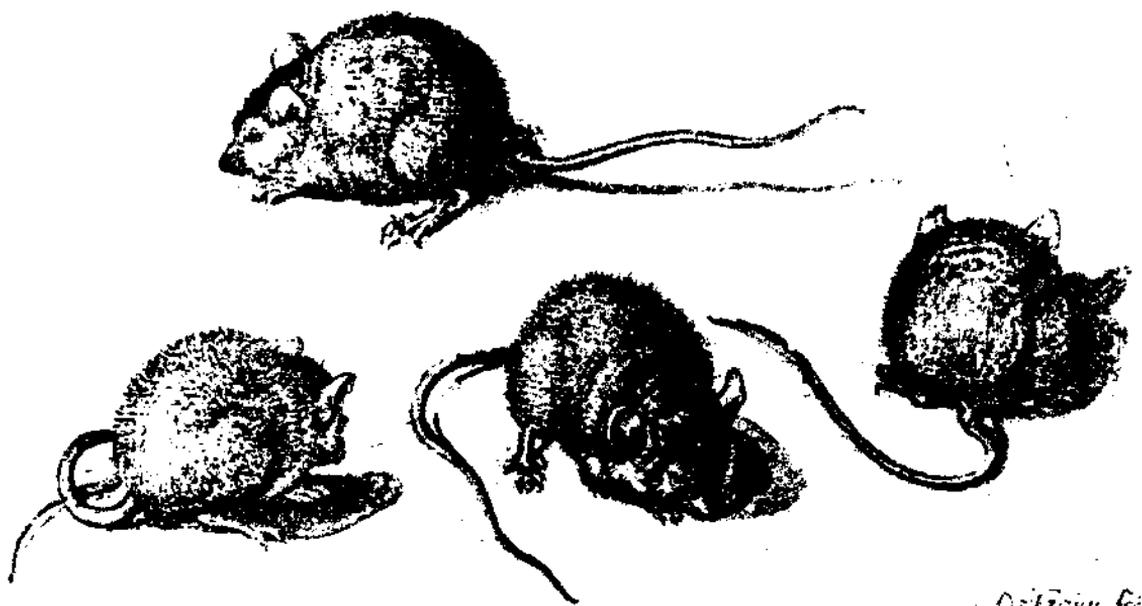
Si a algunos les ha parecido arbitraria la forma como hemos abordado al Movimiento Hora Zero, les contestaremos, siguiendo una costumbre antigua de disimular con citas de otros las propias carencias, con una idea de Brecht: "No hay que juzgar la literatura desde la literatura, sino desde el mundo, por ejemplo, desde la parte del mundo que aquella trate. De la historia de la literatura no hay que hacer una historia de los estilos narrativos del mundo, no hay que hacer una historia de los estilos narrativos del mundo, no hay que confrontar una novela de Dos Pasos con una de Balzac, sino con la realidad de los barrios pobres neoyorquinos que Dos Pasos describe".

Gracias Bertolt, salvaste la noche.

(Lima, agosto de 1980)

El Movimiento Hora Zero en su 1ra. fase. El proceso reformista burgués y la Generación del 70. La poesía de la calle en el contexto histórico. Análisis de los libros de poemas: Ave Soul, Patio de peregrinos, Vida perpetua, De la vida y la muerte en el matadero, Tiro de gracia y Días de blues. Un polémico examen de los postulados de la 2da. fase del Movimiento y la poesía de sus principales miembros.

Enrique Sánchez Hernani es autor de los libros de poemas "Por la bocacalle de la locura" y "Violencia de sol". Terminó estudios de sociología en San Marcos e integró el grupo literario La Sagrada Familia.



De Gheyn fecit

JAKOB DE GHEYN I. Estudio de ratones
Óluma y aguada sobre un fondo preparado. 12,7 x 17,2 cm. Amstel. sm, Rijksmuseum