

POESÍA PERUANA POST-VALLEJO: DE LOS INDIGENISMOS A LAS OPACIDADES

Peruvian post-Vallejo Poetry: From Indigenisms to Opacities

PEDRO GRANADOS AGÜERO
VALLEJO SIN FRONTERAS INSTITUTO (VASINFIN)
Lima, Perú
pgranad@gmail.com

Resumen: César Vallejo sepultó con su obra poética –aunque valiéndose también de sus persuasivas crónicas y ensayos— todos los indigenismos; y sacó adelante un concepto y una práctica que podríamos motejar como Indigenismo-3, pero que preferimos –junto con Édouard Glissant— denominar “opacidad”. En segundo lugar, aunque acaso sea lo más importante aquí, proponer una metodología de lo “opaco” lo más discreta posible y, esperamos, lo más productiva también. Por último, aplicar dicho método en nuestro análisis de algunos hitos de la poesía post-Vallejo: Magdalena Chocano (1957), Vladimir Herrera (1950), Rocío Castro Morgado (1959) y Juan de la Fuente Umetsu (1963), fundamentalmente.

Palabras clave: Poesía peruana post-Vallejo, opacidad cultural, post-indigenismos

Abstract: César Vallejo, in first place, buried all the indigenisms with his poetic work, and also with his persuasive chronicles and essays. And carried out a concept and a practice that we could speculate as Indigenismo-3, that we prefer - together with Édouard Glissant - to denominate "opacity". In second place, although perhaps the most important, we are proposing a methodology of "opaque" as discreet as possible and, hopefully, the most productive too. Finally, we apply this methodology in our analysis of some milestones of post-Vallejo poetry: Magdalena Chocano (1957), Vladimir Herrera (1950), Rocío Castro Morgado (1959) and Juan de la Fuente Umetsu (1963), fundamentally.

Keywords: Peruvian post-Vallejo Poetry, Cultural Opacity, Post-indigenism

De modo semejante a como mi madre¹, ya en la capital del Perú y en “español”, para alcanzar las notas más altas de los cantos de la misa dominical se cambiaba de cultura: viajaba a las procesiones de su pueblo donde se entonaban sentidos cánticos, en quechua, en honor al Señor de Lampa en Ayacucho; es decir, culturalmente no era una sola persona, sino por lo menos dos. Del mismo modo vamos a ventilar aquí, en relación a la poesía peruana post-Vallejo, el complejo tema de la opacidad cultural. En tanto limeño y mestizo que no habla quechua, pero que ha convivido y compartido desde niño –sin alardes de propiedad lingüística ni tuyo ni mío— con esta cultura; de mayor más bien, y no sin cierto desasosiego, siempre nos llamó la atención el uso instrumental –pretendidamente académico, aunque por lo general oportunista o, peor todavía, mercantil— que ponía énfasis en las diferencias o distinciones: esto es quechua, esto es español, esto es de esta cultura y no de la otra, etc. En este sentido, incluso acaso podríamos interpolar nuestra experiencia con el paradójico, aunque no menos elocuente, contraste entre cine mudo y cine hablado que César Vallejo apunta en sus crónicas sobre Rusia:

Eisenstein ha expresado que la palabra sólo puede ser utilizada para reemplazar a la escritura actual en la pantalla y para resolver metronómicamente dificultades en el *découpage*. Por último, política y tácticamente, el cinema hablado no hace sino crear dificultades idiomáticas para la difusión, propaganda y compenetración socialista entre las diversas naciones de la Unión Soviética. El cinema hablado crea nuevas fronteras, separa a los pueblos. Es, desde este punto de vista, antisocialista, contrarrevolucionario. (2002a: p. 147)

Por lo tanto, reaccionado ante nuestra compartimentada adultez, por no decir también frente a la generalizada ficción –hace tiempo ya consolidada— inherente al indigenismo clásico (-1) y al Indigenismo-2,² es como planteamos el presente ensayo. Tiempo de realidad y, por qué no, asimismo de futuro; de manera más o menos semejante a como, por ejemplo, lo expone Julio Ortega destacando en el contexto la agencia o mediación que corresponde al español:

¿Qué tienen en común el quechua y el catalán, el aymara y el gallego, el guaraní y el vasqueño, el mapuche y el bable? El español, digo yo, como lengua mediadora. Las lenguas que

¹ “José María Arguedas y mi mamá”. Testimonio post-mítico, aunque no menos ficticio, sobre la reticencia o “secreto” (Doris Sommer) en torno a las vidas de mi madre, Lastenia Agüero Prado, y José María Arguedas. *Migrantes andinos, ambos, y contemporáneos* (Granados, 2013).

² “el indigenismo-2, fenómeno 'literario, plástico, arquitectónico o musical' que se dio aproximadamente entre 1919 y 1945. Se llama así para distinguirlo del indigenismo socio-político, con el que no tendría una relación de continuidad. En cuanto a sus horizontes literarios y plásticos, no incluye a Arguedas o Vallejo (el de después de *Trilce*)” (Rowe, 1998: p. 112).

promedian con el español pueden atravesar su genealogía autoritaria y, liberándolo de la burocracia y los poderes restrictivos, pueden recobrar su horizonte crítico en el plurilingüismo que nos suma. [...] La literatura que hace esta varia familia, a pesar de traumas y trampas del pasado que insiste en repetirse, es ya una comunidad futura. En la historia cultural iberoamericana, la literatura ha sido siempre una utopía comunicativa”. (Ortega, 2012)

Protagonismo, específico y concreto de la lengua, que es probable no anule algo apuntado por Mirko Lauer sobre, más bien, la política de la cultura; aunque esto último resulte por lo menos gaseoso, verbigracia, al profesor William Rowe:³ “Cuando Lauer habla de 'la capacidad de lo criollo, entendido como de lo no autóctono, para hacerse cargo de la cultura nacional como totalidad' (1997: p. 55), cabe preguntarse si se trata de una entidad ideal más que sustancial —una totalidad imaginaria que surge de la dificultad de imaginar el espacio nacional— y, si es así, ¿no tendría lo indígena la misma característica” (Rowe, 1998: p.113). Elucubraciones ambas, las de Lauer y las de Rowe, ante las que —sin que esto signifique rehuir el diálogo o simplificar los debates— preferimos enfocarnos más bien en los fenómenos o hechos como, por ejemplo en este caso, el español en Nicaragua:

[...] es uno de los países latinoamericanos más democráticos, en el sentido que tiene un lenguaje más horizontal, tiene un lenguaje menos vertical, no hay una forma de hablar autorizada, ni una forma de hablar desautorizada; entonces desde muy temprano —quizá desde el siglo XVIII— porque había muchos grupos indígenas, es una comunidad que ha negociado su diálogo a través del español, entonces son grandes traductores, grandes

³ Aunque para Rowe no resulte en absoluto gaseoso aquello de Ortega y el papel mediador del español: “[la sintaxis] vendría a ser el lastre de la poesía latinoamericana, su deuda para con la lengua, cuyo armazón, a pesar de Westphalen, de Eielson, de Hinostroza, sigue arrastrando un pasado indigesto” (2005: 198). Como tampoco le resultan para nada gaseosos en cuanto a la poesía peruana --y más bien los honra-- los formatos (conversacionista, coloquial, ¿barroco?, etc.) frente a las sensibilidades (Rowe, 2005: p. 200). Ante lo cual deberíamos recordar, por ejemplo, aquella fundamental “Regla Gramatical” vallejana: “Sabido es que cuando más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del poeta, su obra es más universal y colectiva” (Vallejo, 2002b: p. 410). Ni, tampoco, otras significativas intervenciones del autor de *Trilce* en el campo de la didáctica político-artístico-cultural contemporáneas; como, por ejemplo, aquella de “El duelo entre dos literaturas”: “El obrero, al revés del patrón, aspira al entendimiento social de todos [...] A la confusión de lenguas del mundo capitalista, quiere el trabajador sustituir el esperanto de la coordinación y justicia sociales, la lengua de las lenguas” (Vallejo, 2002c: p. 433), desde donde puede vislumbrarse el entusiasmo de Vallejo por Chaplin o Eisenstein y también, acaso, su opción por el español como mediador en el mundo andino. Para no referirnos a su tan socorrido breve ensayo, “Poesía Nueva”: “La poesía nueva [...] se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna” (Vallejo, 2002d: p. 436). Aunque, finalmente, no se trate de definir --no se pueda o no se deba-- lo que respecto a la crítica (y la poesía) consistiría el “espíritu nuevo”: “Eso es idiota” (Vallejo, 2002e: p. 519)

reapropiadores de tradiciones de otras lenguas, como Darío y Cardenal, tienen una dicción, un sentido del ritmo de la conversación que es igualitario –horizontal–, esa fluidez de la comunicación me hace pensar que es la matriz del lenguaje dariano. (Ortega, 2009)

O, asimismo, y ahora para el contexto amazonense, el ejemplo que presenta la estudiosa, Aliza Yanes Viacaba, respecto al cuento “La canción de los delfines”, de Luis Urteaga Cabrera: “a pesar de ser un texto escrito en español que maneja con destreza técnicas literarias propias del sistema 'culto' [...] sin utilizar giros lingüísticos, marcas de oralidad ni estructuras propias de la cultura aborigen de la que se nutre, es una de las más profundas muestras de la tradición oral amazónica, tanto de la cultura shipibo-coniga como de las culturas amazónicas en general, pues desarrolla relaciones de intercambio que existen entre los seres humanos y el río aplicables a toda la Amazonía” (Yanes, 2015: p. 126).

La identidad de Vallejo es un cronotopo y no una nación, ni un estilo, ni siquiera propiamente un autor individual; podríamos precisar incluso que, al leer su obra, estamos sobre todo ante una epifanía o “aura”⁴. Desde un principio, pues, aunque de modo mucho más consistente desde *Trilce*, el peruano es un productor de literatura “transnacional”; es decir, sin gueto, sea éste territorial, folklórico o lingüístico. Aunque dicha impronta no nos impida a los lectores, ni nos soslaye tampoco, percibir sus afinidades o simpatías; con la clase popular, en pleno proceso de modernización de Lima, en el poemario de 1922 (Granados, 2007); con la causa republicana en sus poemas a España; y siempre por el mito --de catadura necesariamente colectiva-- de Inkarrí (Granados, 2014). Sin embargo, puntualizamos, con Vallejo jamás nos hallaremos ante un caso de “eurocentrismo invertido... fundamentalismo latinoamericanista” (Moraña, 1998: p. 246). En este sentido, más bien, nos sumamos al modo complejo --y no menos problemático-- que sobre “indígena” o “indigenismo” ha planteado Martin Lienhard:

Lo que nos permite considerar la posible naturaleza indígena de los textos no es su aspecto, sino más bien su papel dentro de unas prácticas comunicativas específicas. El contenido y el lenguaje no bastan para calificar como indígena a cualquier texto colonial o decimonónico. El uso del contenido como criterio tampoco resiste ningún análisis serio. [...] En cuanto al uso de una lengua amerindia, sabemos que muchos textos escritos en quechua o en aymara forman parte de una literatura de instrucción religiosa, creada por misioneros y sacerdotes españoles cuya motivación era eliminar la idolatría indígena. (Lienhard, 2016: p.168)

⁴ “¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin, 2004: p. 40).

Por lo tanto, “Poesía peruana post-Vallejo: De los indigenismos a las opacidades”, que –tal como algunos de ustedes ya han reparado— rinde también homenaje al filósofo y poeta martiniquense Édouard Glissant, tiene como objetivo principal ahondar e incluso redundar en lo “opaco”; necesaria y gravitante perspectiva actual de los “indigenismos”. Concepto, el de opacidad: “Para poder reaccionar así contra tantas reducciones a la engañosa claridad de los modelos universales” (Glissant, 2006: p.31) el cual, aunque no se calca, tiene un muy sugestivo correlato y una exposición acaso más operativa en Doris Sommer:

Desde hace mucho tiempo, en mundos ajenos a Adorno, la gente ha sabido que su propia protección dependería de ser discreta, lacónica, ambigua o reservada con respecto a su identidad. [Uno de los sentidos, el primero, del “derecho a la opacidad”] Para aprender a leer estos textos reticentes habrá necesidad de percibir los re-paros. Tan inesperados como los rodeos narrativos de Flaubert, las repulsas a la familiaridad deberían producir esas brechas que Gerard Genette describe como figuras retóricas, si las reconociéramos [Otro de sus sentidos, el segundo, de carácter más bien técnico o metodológico]. (2005: p. 36)

Es decir, por el momento, tenemos ya dos aspectos a considerar que alimentan nuestro método de catadura simbólica-icónica-performática; estos son, “opacidad” en tanto 'reticencia' informativa de parte del “otro” y, el segundo aspecto, en cuanto 'figura retórica' aún no investigada por la academia. A lo que habría que sumar un tercer aspecto, relacionado esta vez a los 'límites, complejidad, vitalidad o actualidad del sincretismo'.⁵ Y, finalmente, un cuarto ingrediente que no incide tanto en lo cuantitativo del asunto o del “multiculturalismo” como tal -- número de culturas que confluyen en otra--; sino en algo de tipo cualitativo, es decir, el modo como se modifica, oscila e incluso invierte el valor semántico de un enunciado cultural. Aunque esto último, obvio, en relación a especificidades: el nivel de complejidad y performática⁶ de un texto o poema concreto.

⁵ “[¿Cuáles son los límites a la elasticidad de los lazos de parentesco?] Cada año la etnología de las sociedades precapitalistas nos ofrecen nuevos datos y dimensiones de la versatilidad, polivalencia y capacidad sincrética de las redes de parentesco” (Murra, 1973: p. 4).

⁶ Lo de la lectura o escritura, que denominamos aquí “performática”, merece una aclaración desde la perspectiva de César Vallejo: “El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema [...] Sólo un hombre *temperamentalmente*, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista” (Vallejo 2002e: p. 517). Es decir, con Vallejo debemos distinguir entre un performance técnico-metodológico, de otro teórico-ideológico; por cierto, ambos simultáneos y “corporales” o “puestas en escena”. Ergo, lo de leer con provecho a César Vallejo implicará ensayar una performance análoga; es decir, y propiamente, más que de leerlo se trataría de acompañarlo.

Nos anima, pues, alentar un efectivo diálogo transversal, trasatlántico e intercultural a través de la lectura de algunos poetas peruanos post-vallejianos: Magdalena Chocano (1957), Vladimir Herrera (1950), Rocío Castro Morgado (1959) y Juan de la Fuente Umetsu (1963), fundamentalmente.⁷ Es decir, observar cómo los autores elegidos --aunque de modo sumario aquí y circunscritos al formato de un artículo-- han evaluado y puesto en práctica en sus obras --consciente o inconscientemente-- algo de aquel extraordinario legado poetológico-político-cultural de César Vallejo.

Magdalena Chocano

En una reseña muy reciente a una antología (*Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*), ubicábamos --aunque de modo sumario-- a Magdalena Chocano en medio de otros poetas de su generación:

Ver cómo, por ejemplo, al escribir Roger Santibáñez quizá se arriesga en el lenguaje, pero no en el diseño de su yo poético, por lo general bien pertrechado, auto-persuadido y docente. U observar, en el polo opuesto, la extraordinaria evaporación del yo y de sus trabajos en los fragmentos de Magdalena Chocano (bebiendo de Adán, Sor Juana y J. E. Eielson). De qué manera, el siempre joven Reynaldo Jiménez, no va más allá de un Javier Sologuren oculto o bien camuflado, ya que un mismo --y de similar modo-- “azahar” a ambos desvela. Ver cómo, la siempre joven y guapa, Patricia Alba, es la verdadera madre del cordero; es decir, de la poesía escrita por mujeres de aquellos años; sin el decoro excesivo, más bien ideológico, de Rosella Di Paolo, ni los desplantes de Rocío Silva Santisteban; y no sólo la escrita por las mujeres. En fin, atisbar la manera por la cual Domingo de Ramos construye la andanada de sus rompecabezas (“como” + encabalgamiento) sin necesidad de ir más lejos, et, etc, etc. (Granados, 2016)

Nuestra reseña lleva el título: “Aguas móviles de la poesía peruana: de los formatos a las sensibilidades” donde esbozábamos y reclamábamos un proyecto de estudio que, desde ya, se toca de modo directo con el presente ensayo: “acaso es tarea de la academia, hoy más que nunca, intentar superar --a modo de un salto cualitativo-- las clasificaciones y taxonomías y atrevernos a evaluar la “poesía nueva” en cuanto y en tanto

⁷ Hemos elegido a estos poetas no sólo por su calidad, innegable en el contexto de la poesía peruana actual, sino porque a su modo --y cada uno en su momento-- debaten con estéticas disímiles a sus propuestas. Aunque, aquéllas, no por ello menos consolidadas o dominantes; y, en uno más que en otro entre sus militantes, de corte neo-indigenista. Por ejemplo, Vladimir Herrera frente al grupo *Hora Zero*, en los 70; o Magdalena Chocano frente a la estética, paradójicamente, contracultural y al mismo tiempo oficial del movimiento *Kloaka* durante los 80-90. Los detalles no los ventilaremos aquí, se hayan vivos y palpitantes, y han llegado hasta lugares --en realidad, auténticos desvanes literarios-- como “Puerto El Hueco (La zona franca de los blogs)”; sino sólo los grandes rasgos del debate.

“sensibilidades nuevas” en o para un contexto determinado. Y, asimismo, atrevemos a trabajar en el aspecto cultural con opacidades (mixturas, híbrides, simultaneidades) ya que, de modo casi unánime, partimos de esencialismos o privilegiamos temas o motivos”. Y un poco es este el marco o común denominador de lo que ahora vamos enhebrando aquí.

Magdalena Chocano estudió historia en la PUC del Perú, realizó una maestría en Ecuador y se doctoró en Estados Unidos. Fue por muchos años, y hasta hace poco, investigadora en la Universidad de Barcelona. Como poeta ha publicado: *Poesía a ciencia incierta*, Lima: Safo ediciones, 1983; *Estratagema en claroscuro*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986; *Contra el ensimismamiento (partituras)*, Barcelona: ediciones insólitas, 2005; y *Otro desenlace*, Barcelona: Veer Books/Insólitas, 2009.

Lúcida y auténtica, en la portada de *Estratagema en claroscuro*, que reúne poemas escritos entre 1983 y 1986, podemos leer:

como siempre, aun el aparente reposo es un momento de la transfiguración. El yo de cualquiera es una convención y, cual toda convención, roza la vaciedad. En ese roce estalla y se colma de forma. Dedico este libro a Rosa Virginia, y a José, mis padres; a Lourdes, mi hermana; a Betty, mi tía; a todos mis amigos; a Morrison y a Hendrix, suicidas bajo una misma constelación; a Martín, el poeta; a Sábado; al Che; a García Lorca; a Bowie; a todos los habitantes de la otra cara de la luna; y al olor del mar en la bahía. (Chocano, 1986)

De entrada, pues, ambos breves párrafos configuran como dos hojas - aunque de protocolo, muy distintas en el tono- de una sola puerta. En la primera, en palabras de Edgardo Dobry, encontramos a la poeta en una "posición de mistagogo de un saber que, en cierto sentido, está más allá de lo material o de lo humano. Una actitud, la de Chocano, que describiría al libro como “grimonio de significados ocultos, opacos” (Dobry, 1999: p. 46), gesto típico de lo que para este mismo autor caracteriza, al menos en la poesía argentina, la retórica neobarroca de los años ochenta. Sin embargo, en la hoja opuesta y complementaria de aquella puerta, y creemos que para fortuna de nuestra poeta, encontramos -estableciendo oportuno balance- muy diferente actitud; siguiendo a este mismo crítico: "la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema, su referencia a la realidad; el poeta, su voluntad de pertenencia a una comunidad [...] a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista de los años sesenta y setenta" (Dobry, 1999: pp. 46-7). Por su parte, en palabras del crítico y poeta uruguayo Roberto Echevárren: "La poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido [...] Puede decirse que no tienen estilo [los poetas neobarrocos], ya que más bien se deslizan de un

estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento" (Echevárren, 1992: pp. 145-6).

Aunque considerablemente menos "objetivista" [William Carlos Williams, Wallace Stevens, Pound, Eliot, y un clon peruano como Antonio Cisneros] en su neobarroco, en la poesía de Magdalena Chocano comprobamos esta sabia dialéctica entre el inquietante trazado de una voz autista (neobarroca) y el testimonio (la forma predominante como se ha expresado el objetivismo entre nosotros). A modo de ejemplo, vaya este poema dedicado "A Rosa Virginia", su madre:

X
"Puedo pelear con el pan
con la miel incluso si me falla
Puedo afrentar al árbol
fustigar a la piedra
y al fuego que me hirió el muslo derecho
he castigado ayer
Si me resiente la rosa
le quitaré su nombre
y si el sol me amenaza temerá mi silencio
No. De mis poderes no me jacto.
No me engaño
 y ante el toque sutil de la mar
 sé de mi límite
porque ella me estrechó hasta acercar la muerte
y sin tomarme en cuenta me atenazó los pies". (Chocano, 1996: p. 21)

Sin embargo, en su hasta ahora relativa breve obra, lo que trasciende de Chocano es que no se trata, en términos de Ricardo Piglia, del caso de un "pensador ventrílocuo". Es decir, de "un intelectual [posmoderno] que sabe adaptarse a la lógica de lo posible [a la lengua vigilante de la realpolitik]" (1992: p. 30) y, más bien, trata de ahondar hasta sus últimas consecuencias en que "El poder también se sostiene en la ficción" (Piglia, 1992: p. 32); nosotros agregaríamos, cualquiera que éste sea.

Ahora, con estas contadas claves –sobre todo, aquí, las de la dialéctica entre historia y "ficción"— pasemos a analizar la opacidad, post-indigenista, que nos propone el siguiente poema perteneciente a *Contra el ensimismamiento (partituras)*:

Todavía siento esta **melodía** en la oscuridad
una **partitura**⁸ hecha trizas por familias
de **músicos** que ejecutan una justicia
sumaria en cada recodo de la urbe
¡cuánto castigo cabe en sus **notas** lejanas!
5

⁸ "Una **partitura** es un documento manuscrito o impreso que indica cómo debe interpretarse una composición musical, mediante un lenguaje propio formado por signos musicales y llamado sistema de notación" (Wikipedia).

Esta augusta catalepsia⁹ tiene **oídos**
 para **olés** y **llantos**
 doquier reinan y dividen las leyes draconianas¹⁰
 contra el **tararear** furtivo
 las reparaciones son
 10
 un remolino de hojas
 que se revuelca
 en el gris del otoño
 duelo y vuelo en la santa madrugada,
 ojeras de un sueño repleto de agitados **acordes**
 15
 de rencillas con el más allá porque la belleza
 no cierre el paso a otras bellezas que se niegan
 a marcar el **compás**,
 que niegan el **compás**,
 la máquina de incidentes entreteje 20
 ¡tantos **ayes!**
 ¡tantas manos retorciéndose en desesperados regazos!
 esas **voces** atlánticas se agigantan por los ríos del aire
 vuelve una **rumba** insomne a inundar la orilla del durmiente
 nadie debe aferrarse así
 25
 a un **estribillo**
 de **palabras** que no existen
 nadie que no esté de más
 de más y respirando el acontecimiento
 que se extingue en la lejanía de un **sonido** 30
 has de creer para sentir que tienes algo,
 siendo el tener cada vez más decisivo,
 y el sentir, apenas sombra del tener,
 y no prosigo
 es 40
 evitar la sombra
 tanto como
 evitar la luz. (Chocano, 2005: p. 9; negritas nuestras)

Es un texto inundado, de modo primario o inicial, en el campo semántico de la música (versos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 15, 18, 19, 21, 23, 24,

⁹ “**Catalepsia** (del griego κατάληψις, acción de coger, sorprender) es un trastorno repentino en el sistema nervioso caracterizado por la pérdida momentánea de la movilidad (voluntaria e involuntaria) y de la sensibilidad del cuerpo” (Wikipedia).

¹⁰ “**Dracón de Tesalia** Δράκων (siglo VII a. C.) fue un legislador de Atenas que ocupó el cargo de *arconte epónimo*. Desde ese cargo, Dracón intentó quitarles a los nobles la facultad de juzgar arbitrariamente, mediante la recopilación y publicación de las leyes existentes. Una legislación para todos era el primer paso hacia un gobierno democrático. A Dracón se le atribuye la primera codificación de las leyes de la ciudad, hasta entonces transmitidas oralmente, hacia el año 621 a. C. El rigor del código, que contemplaba penas muy severas aún para infracciones menores, dio origen al adjetivo *draconiano*, el cual hace referencia a una ley, providencia o medida extremadamente severa” (Wikipedia).

26, 27 y 30, aquello puesto en negrita); que incluso hace que las “palabras” sean análogas a “sonidos”: versos 27 y 30, respectivamente. Donde, a este nivel, habría como dos tipos de “partituras”, una canónica, dominante o que representa y sustenta el poder; y, la otra, indeseada, supeditada y controlada: “doquier reinan y dividen las leyes draconianas/ contra el **tararear** furtivo (versos 8-9). Y donde, además, si las notas de lo “furtivo” reapareciesen en la “urbe” (verso 4) tienen garantizado el fracaso, la destrucción y casi el olvido: “un remolino de hojas/ que se revuelca/ en el gris del otoño” (versos 11-13). Menos, de modo muy significativo, en la memoria del propio sujeto poético: “Todavía siento esta **melodía** en la oscuridad” (verso 1); a su modo, entonces, un músico –en la “oscuridad” como aquel “tararear furtivo”– contrario o de bando distinto a aquellos otros “músicos” (v.3) oficiales. Hechos, todos, que ocurrieron en el pasado, pero que cuentan o son efectivos también en el presente. Y que, aunque no sólo respecto a su importancia en el Perú o en América, gravitan –gravitaron– en el espacio y agencia del Atlántico [*adj.* Relativo al océano del mismo nombre o al titán o monte Atlas” (Wikipedia)], “voces atlánticas” (verso 23), en suma, o europeas de origen propiamente dichas.

Asimismo, una vez que paulatinamente nos abrimos paso entre la complejidad del poema y, además, va cediendo su reticencia, advertimos que aquel “**estribillo/ de palabras** que no existen” (versos 26-27), o censurado, describe también un talante o incluso una personificación: “Esta augusta catalepsia” [aunque todavía viva] “tiene **oídos** para **olés** y **llantos**” (versos 6-7). Por lo tanto, vemos configurada, además por aquello de “augusta”, la figura de Inkarrí. Y con ello confirmado, asimismo, aquel aspecto de la opacidad apuntado más arriba: “límites, complejidad, vitalidad o actualidad del sincretismo”, en este caso, en la poesía de Magdalena Chocano. Es decir, ya que aquel héroe cultural no constituye propiamente parte del mundo exterior o vigente --ni de su luz ni de su sombra (versos 41-43)--, el sujeto poético queda advertido, tal como reza el final mismo del poema, de sortearlas o evitarlas. Es decir, no acreditar ni, por lo tanto, comprometerse física, intelectual o espiritualmente con él. El actual, constituiría un mundo –incluido su “más allá” (verso 6)– usurpador, manipulador y plagado de engaños o ficciones¹¹. A otro nivel, entonces, “partituras” pasa de mostrarnos de modo figurativo la historia colonial en debate o disputa –a través de la clave de la propiedad y administración de la música y los sonidos

¹¹ Es por este motivo que, en general, la plenitud o el gozo en esta poesía se afianza en un lugar radicalmente alterno; incluso en su poemario más reciente, *Otro desenlace*, por ejemplo en el poema “36”: “este es el vacío vívido y poderoso que ningún aliento empaña // ante su áurea membrana / la especie titubea // en la sangre / está reencarnado / se extiende movedizo bajo ninguna nave // en su incandescencia inexplorable / el brillo de la mirada palidece // cuán remoto este olor / cuán infinito // este es el sobresalto / la osadía // lo que sin desear se ha deseado / la bienvenida muerte” (citado en Oquendo, 2009).

(palabras)— a presentarnos paralelamente el mito de un Inkarrí asimismo en “partituras”.¹²

Vladimir Herrera

Ha publicado: *Mate de cedrón* (1974), *Del verano inculto* (1980), *Pobre poesía peruana* (1989), *Almanaque* (1990), *Kiosko de malaquita* (1993) y, su poesía reunida hasta ahora, *Poemas incorregibles* (Barcelona: Tusquest, 2000).¹³ Aunque ya se anuncia “Nuevos poemas incorregibles”, a ser editado también en la colección Nuevos Textos Sagrados de Editorial Tusquest.

Lo primero que llama la atención en Herrera, aparte de lo medido y acendrado de sus versos, es la intensa sexualidad de su poesía, como muestra baste un botón: “El verano:/ Los besos que en las verijas tendrán/ Que olvidarse, como la lengua serán en sí/ Recordados” (Herrera, 2005: p. 66). Poema, este último, que anima a decir a Américo Ferrari: “acto de la lengua, carnal, que lame y hace vibrar el sexo femenino y como el acto de la lengua, poemática, que hace vibrar al poema, ese también agujero negro, y en esa vibración le da luz y lo da a luz” (2001: p. 173). Sin embargo, no son menos relevantes sus indagaciones sobre lo real/ imaginario o realidad/ deseo:

Y la idea de lo real en perspectiva de aguas da fondo
Al artificio: un pulcro paisaje de veleros que enfilan
En sentido opuesto al retrato movedizo del deseo. (Herrera, 2005:
p. 72)

Asimismo, como un corolario de esto último, y a pesar del carácter tan marcadamente paralelístico de su escritura, la paradójica apuesta por lo no artificioso o natural, como en este “Vallejianas: italianas” del poemario “Soledad de la manzanilla”:

Cuando el poema se adensa
No triste dispensario
No sensación de lenguaje en el poema
Más bien la nunitura del arte
La tintura del poema como
Destilación del ensueño
Sin voz

¹² O, en palabras de William Rowe, aunque lo de Inkarrí se presente aquí de un modo más indeterminado: “El libro [*Contra el ensamamiento*] vuelve al territorio de la poesía de Rodolfo Hinostroza, en el que la palabra poética se encuentra atravesada por la historia, pero también por el tiempo cíclico/utópico del mito” (Rowe, 2005: p. 197).

¹³ En *Poemas incorregibles* la secuencia de los poemarios que lo integran va en vía inversa; es decir, *Poemas incorregibles* se abre con “Últimos poemas” y se cierra con “Soledad de la manzanilla”, conjunto de poemas que debe ser anterior a 1980 -año de *Verano inculto*-, aunque uno de ellos, “Poesía a sus paisanos”, aparezca recién en el No 14 de *Hueso húmero* de julio de 1982.

Sin nadie
Sólo unos campesinos van por delante de sus bestias. (Herrera,
2005: p. 75)

Las consecuencias teóricas de esta poética son múltiples. Nomás quisiéramos advertir al lector que la poesía de Vladimir Herrera, tan densamente barroca, es –por aquella paradoja— de vocación al mismo tiempo profundamente antibarroca y, en consecuencia también, resueltamente antiliteraria. Esto se debe a que la poesía de Herrera, especialmente desde estos años –una vez superada su inicial ligazón con las estéticas predominantes a principios de los años 70 en el Perú—, está creativamente entroncada con la de su compatriota Martín Adán. Es decir, ambos poetas peruanos, con su más y su menos, comparten el mismo esquema de influencias o herencias culturales, como explica muy bien Roberto Paoli al referirse al autor de *Diario de poeta*:

las dos líneas posbaudelarianas, la que une Rimbaud con el surrealismo y la que de Mallarmé desciende hasta Valéry y Guillén, conviven en la poesía de Martín Adán, que hereda, de la primera, el irracionalismo, la disolución del sentido, la aventura de la palabra en lo desconocido o en el subconsciente [...] mientras deriva de la segunda la compostura musical, métrica, la forma cerrada, la elegancia intelectual de las opciones léxicas”. (Paoli, 1985: p. 42)

Discreta, aunque también ambos contundentemente humoristas, los *Poemas incorregibles* aluden finalmente a un tipo de conducta: dadaísta, inconforme, díscola o comprometida; o mejor deberíamos decir: y comprometida, lúcida del mundo que a uno le ha tocado vivir.

Sin embargo, aunque la factura a crochet sea acaso la misma –panes de diverso diseño y espesor conectados en una misma graciosa manga, a una sabia mano que teje y a un grito— un tono cálido, más próximo al lector, pareciera inundar los “Nuevos poemas incorregibles”. En este nuevo libro que se anuncia, ¿del tema erótico habremos pasado al familiar; del pozo personal a la savia colectiva? Esto, sumado a otras indagaciones sobre la opacidad de esta poesía, lo pasaremos a analizar enseguida:

RANHUAILLA

1

La lluvia ha golpeado el río clandestino
Oscuro de vegetación imaginaria
Como el tren en la novela rusa¹⁴ o como
La Anaconda fiel del cuaderno de primaria

¹⁴ Probablemente se alude a la novela de Tolstoy, Anna Karenina: “La ira de Anna estalla al convencerse sinceramente de la “traición” de Vronski y, desesperada, marcha a la misma estación ferroviaria moscovita donde conoció a Vronski. En paralelo con el evento visto al inicio de la obra, Anna se lanza a las vías para suicidarse (Wikipedia).

2	
El tigre de la lluvia ha golpeado el presente	5
Enamorado Torrentoso Fiel Siempre	
Hasta no ser posible tan harta la lluvia	
Que ha golpeado El Maíz El País	
De mis niños Su Pequeña República	
Hoy nos levantamos del barro	10
Con Papas Con Habas en las canastas	
Y jugamos al Tigre y al Ratón	
Son meses de Latidos Mojados	
Mis niños casi rubios casi rusos	
Vuelan cometas	15
En su Pequeña y Soleada República	
Y ya es agosto Entrado el año de siembra	
No hay agua Todo es polvo sideral en la montaña	
Y crece la lluvia Sin Duda Nada. (Granados, 2010)	

Acierta Helena Usandizaga cuando, en “La selva del espejo: la poesía de Vladimir Herrera”,¹⁵ describe la dialéctica aquí entre realidad y arte:

En este libro [*Del verano inculto*] se propone ya la relación entre el arte y la vida como ligados por un espejo que no refleja sino que construye [...] el arte es una especie de iluminación o cristalización de lo real; pero una cristalización que la luz del poema convierte en aún más móvil y fluida que la de la experiencia común: es un ritmo que altera y revela el ritmo de lo real. Hay pues una continuidad de iluminación entre ambos: el espejo no desdobra al objeto en reflejante y reflejado; no nos perdemos en la selva del espejo para olvidar lo real, sino que finalmente el arte ilumina a lo real y viceversa” (2007).

Decimos esto porque “Ranhuaila”, finalmente, no ilustra otra cosa, aunque ésta tenga varios y paradójicos niveles. La dialéctica, en este caso, entre lo imaginario –vinculado a la adolescencia e infancia del sujeto poético— de la primera parte (“1”); versus la realidad presente, en la segunda parte del poema (“2”), y marcada por un plural: “De mis niños Su Pequeña República” (verso 9). Lluvia imaginada y peligrosamente abundante: “El tigre de la lluvia ha golpeado el presente” (verso 5) – como, antes, asimismo: “el río clandestino” (verso 1)— y aunque aparentemente no haya sequía de agua, se ha trasladado para –sin proponérselo de modo consciente el sujeto poético— poner en jaque aquella dorada “República”. Aunque, felizmente para todos, ya haya pasado el grave temporal: “Hoy nos levantamos del barro” (verso 10); con la consciencia y convicción adicional, por parte del sujeto poético, que de sucederse otra lluvia semejante –sea ésta imaginaria o real— constituirá: “Sin Duda Nada” (verso final). Obvio, sin que podamos tampoco secar a voluntad aquel “río clandestino” (¿Amaru, en tanto

¹⁵ Este ensayo de Helena Usandizaga brinda asimismo, y aunque sumario, un consistente panorama del tiempo y lugar herrerianos.

culebra y en tanto subversivo?) que –en el juego de espejos o dialéctica herreriana— remite o refleja otra experiencia o escena semejante, antigua o incluso remota. Donde, acaso, se remeció no la “Pequeña República” de sus niños, sino la suya propia. Es decir, en cuanto tiempo-espacio doméstico o familiar del poema todo está a salvo; e igualmente lo está a nivel del cronotopo mítico: “Y ya es agosto” (verso 17); aunque el “Sin Duda Nada” (verso 19) aquí constituya, más bien, la aceptación natural e inevitable de una nueva rebelión o una nueva tormenta. En la poesía de Vladimir Herrera conviven, pues, un Inkarrí intenso, con otro, no menos contenido. Como en el caso de Magdalena Chocano, ambos son sensibles y adeptos al mito, y ya prácticos en la materia, aunque precavidos --tal como César Vallejo en tanto poeta-- de pasar por officiantes del mismo.

“Premio Copé Internacional 2007”

Si abordamos los trabajos ganadores de la XIII Bienal de Poesía “Premio Copé Internacional 2007” como si fueran todos parte de una única antología, podemos percatarnos de algunas sugestivas coincidencias. Entre éstas, quizá la fundamental, es que estos poemas ejercitan una suerte de amnesia generalizada; no en pos de negar la memoria, sino más bien –tal como precisa Nicomedes Suárez— de expandir la conciencia. Aquellos trabajos premiados habríanse propuesto, por lo tanto, despolitizar lo que resulta aparentemente político y politizar lo que supuestamente no lo es; entre esto último, las marcas de megalomanía o autoritarismo del yo poético en su comercio con el desocupado lector. Es precisamente esta aguda conciencia lo que lleva, por ejemplo, a Rocío Castro Morgado¹⁶ en su *Zoo a través del cristal*, a limar sistemáticamente las aristas de asomo de cualquier texto tutor; de cualquier exabrupto que pueda echar por tierra la frágil pátina por donde mira. Objetividad, imparcialidad y mesura no contradicen sino, por el contario, afinan y matizan una mejor calidad en la observación y, acaso, subsecuentes mejores compromiso y liderazgo para hacer de este mundo algo mejor:

En Londres
la bruma me envuelve con su pálido
esplendor

en el parque
una ardilla roe plácidamente
una bellota
sobre el grass

los niños ríen
cuando lanzan
un disco

¹⁶ *Húmeda piel* (2001), *Fábula del grial con castillo, dragón y princesa* (2007) y *El zoo a través del cristal* (2008).

que surca el paisaje como un
cometa.

Brevísimo
e inalterable
es su fulgor.

En mi país
donde un astro de fuego
incendia el cielo añil
y las aves
beben de fuentes en las que se
diluye
el sol
una sombra blande una
espada
que corta el perfil del aire
la canción de los jilgueros
el amanecer.

Me hieren
los ojos rasgados por el
asombro
de un niño
su gesto que se esfuma
su inaudible voz.

Extiendo mis manos al vacío
para recobrar
su risa
con mi dolor.

Debo volver
a mi país. (Castro Morgado, 2008: p. 45)

De este modo, similar actitud de despojamiento ideológico y narcisista podemos encontrar también en otros poetas incluidos en esta «antología». Sea a través de la relevancia del «desierto» convocado y anhelado por Juan Carlos de la Fuente Umetsu¹⁷ en «Origen»:

No saber
no pensar que esta luna
que esta calle

¹⁷ Ha publicado los poemarios “Declaración de ausencia” en 1999, “Las barcas que se despiden del sol” en 2008 y *Puentes para atravesar la noche* en 2016. Detrás de una propuesta orgánicamente lírica hallamos una sutil y no menos honda distorsión que echa a perder la predeterminada estampa zen o los versos canónicos que en Hispanoamérica –al menos desde Juan José Tablada— reconocemos como japonismo. De la Fuente, por ahora un tanto de modo intuitivo y discontinuo, es en el fondo un aguafiestas de su propia tradición poética, una poesía nikkei sin fecha de caducidad.

se levantan sobre ti sin piedad
para alcanzarte antes de que empieces
a salirte del mar y llegues
a nosotros
desierto. (De la Fuente, s/p.)

Sea a través de cierta anagnórisis que encuentra en la «noche» el objeto y sujeto del carné de identidad de un migrante sudamericano, como en «Amsterdam» de Luis Eduardo García:

Entonces reparo
que en los pasillos del *Airport Schipol*
el sol ingresa vestido de rojo, tristísimo rojo.
La noche ha llegado y me cubre con amable abrigo,
con perdurable congoja.
Tras las puertas los pasajeros se esfuman lentamente
y el viento sopla en sentido inverso a mi destino.
Será que nadie ha venido a despedirme.
Será que el migrante ha descubierto sus íntimos quebrantos.
Será que será y nunca ha sido.
Quiero decir:
será que en el *Airport Schipol* nunca termina de anochecer de
verdad. (en Granados, 2008: s/p.)

Sea a través de la consagrada poeta mexicana, Jeannette L. Clariond, de cuyo elocuente poema, «Sequía», copiamos algunos versos:

Erotizo mis palabras
Porque no puedo
Erotizar mi cuerpo
...
Erotizo mi voz
Mis senos contra el vidrio
La máscara del Buda en el buró
La pobre cruz de Cristo
Su sangre
Sus espinas
Después de todo
Nada es pasión
Sino madero irredento
¡Solo un madero irredento! (en Granados, 2008, s/p)

En fin, especie de grado cero del didactismo y de la megalomanía donde el enunciado pareciera haberse trasladado --desde una letra institucional, consolidada o autoritaria-- a las inseguridades y fragilidades del yo enunciador. Sin embargo, denominador común que no anula a estos poetas experimentar ávidos con las virtualidades de nuestra lengua; es decir, no todo es coloquialismo y existen, en buena hora, otras interesantes propuestas también. Entre trilceanas y surrealistas algunas de estas últimas; entre horrisonas y patafísicas, otras; entre depuradas, sabias

e inolvidables incluso algunas otras más, como en el caso de Norman Mendoza Roca y su extraordinario poema «cuerpo de amar»:

ella había una vez y se iba,
 había y cerraba la puerta,
 había las canciones,
 había una fiesta con sus ropas,
 se había ella misma
 y me había contra ella
 tatuado en el muro.
 ella había una vez
 me había al oído una historia
 que se había de mí
 y luego se había con sus ropas,
 se había sonriendo y se iba.
 ella había una vez,
 había todos los días una vez. (en Granados, 2008, s/p)

Por último, antología que no es renuente a la frescura y al sentido del humor, tal el poema inmediatamente anterior, y donde no es infrecuente se conjugue asimismo este plus de sabiduría con la necesidad de urdir pequeñas fábulas, tal como el caso de *El zoo a través del cristal* y, acaso no menos, de Amanda Wingfield en *The Glass Menagerie* (Tennessee Williams); de recurrir a emblemáticos animales quizá en salvaguarda de nuestra especie.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2004), "Pequeña historia de la fotografía", en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, pp. 21-53.
- CASTRO MORGADO, Rocío (2008), *El zoo a través del cristal*. Lima, Ediciones Copé, Petroperú.
- DOBRY, Edgardo (1999), "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo", en Cuadernos hispanoamericanos, No 588, pp. 45-57.
- CHOCANO, Magdalena (2005), *Contra el ensimismamiento (partituras)*, Barcelona: ediciones insólitas.
- _____ (1986), *Estratagema en claroscuro*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- DE LA FUENTE UMETSU, Juan (2009), "La belleza no es un lugar", en <<http://jc-noticiasdelinterior.blogspot.mx/2009/07/la-belleza-no-es-un-lugar.html>> (consultado en julio de 2017).
- ECHEVÁRREN, Roberto (1992), "Barroco y neobarroco: los nuevos poetas", en Horacio Costa (coor.), *A palabra poética na América Latina. Avaliação de uma Geração*. Sao Paulo, Memorial, pp. 143-57.
- Ferrari, Américo (2001), "La poesía de Vladimir Herrera: signos en la oquedad tomada". *Hueso Húmero*, No 38. 172-176.

- GLISSANT, Édouard (2006), *Tratado de Todo-Mundo*. Teresa Gallego Urrutia (ed.). Barcelona, El Cobre Editores.
- _____ (2002a), "Las Américas barrocas", en Resonancias. <<http://www.resonancias.org/content/read/238/las-americas-barrocas-por-edouard-glissant/>> (15 febrero, 2017).
- _____ (2002b), Introducción a una poética de lo diverso, en Luis Pérez Cano (trad.), Barcelona, El Cobre Editores. <<http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/glissant.pdf>>.
- Granados, Pedro (2016), "Aguas móviles de la poesía peruana: De los formatos a las sensibilidades", Blog de Pedro Granados. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2016/08/30/aguas-moviles-de-la-poesia-peruana-de-los-formatos-a-las-sensibilidades/>> (3 febrero, 2017).
- _____ (2014), *Trilce: húmeros para bailar*, Lima, VASINFIN.
- _____ (2013), "José María Arguedas y mi mamá", *Sures*, No1. <<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/viewFile/17/15>>
- _____ (2010), "RANHUAILLA/ Vladimir Herrera", *Blog de Pedro Granados*, 11/10. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2010/11/22/ranhuailla-vladimir-herrera/>> (3 enero, 2017).
- _____ (2008), "Copé Internacional de Poesía 2007: por una lúcida amnesia", en <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2008/08/01/copeinternacional-de-poesia-2007-por-una-lucida-amnesia/>> (consultado en julio de 2017).
- _____ (2007), "Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana", *Lexis*, Vol. 31, Núm. 1-2, pp. 151-164.
- GUILLÉN, Paul (2016), *Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*. Lima, Perro de Ambiente.
- HERRERA, Vladimir (2000), *Poemas incorregible*. Barcelona, Tusquets Editores.
- LAUER, Mirko (1997), *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*, Lima, CBC/SUR.
- LIENHARD, Martin (2016), "Textos indígenas", en Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, Vol. I. Lima, PUCP Fondo editorial, pp.167-195.
- MORAÑA, Mabel (1998), "Indigenismo y globalización", en *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Mabel Moraña (ed.), Pittsburgh, ILLI, Biblioteca de América, pp. 243-252. <https://www.academia.edu/29441532/_Indigenismo_y_globalizaci%C3%B3n._Indigenismo_hacia_el_fin_del_milenio>.
- MURRA, John (1973), "Los límites y las limitaciones del 'Archipiélago Vertical' en los Andes", *Congreso Chileno del Hombre Andino*. Simposio no. 2, Arica, Junio. p.7.
- OQUENDO, Abelardo (2009), "Poesía de Magdalena Chocano", *La República*, 22/03.

- <[[http://larepublica.pe/columnistas/inquisiciones/poesia-de-magdalena-chocano-22-03-2009art Granados.doc](http://larepublica.pe/columnistas/inquisiciones/poesia-de-magdalena-chocano-22-03-2009art%20Granados.doc)]> (3 enero, 2017)
- ORTEGA, Julio (2012), "El algoritmo barroco (Literatura atlántica y crítica del lenguaje)", *Revista Laboratorio*. <[http://revistalaboratorio.udp.cl/num6_2012_art1_ortega/]> (5 enero, 2017).
- _____ (2009), "El proyecto trasatlántico", *Blog de Pedro Granados*, 13/09 <[[http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2009/09/13/el-proyecto-trasatlantico-julio-ortega/art Granados.doc](http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2009/09/13/el-proyecto-trasatlantico-julio-ortega/art%20Granados.doc)]> (20 febrero, 2017).
- PAOLI, Roberto (1985), *Estudios sobre Literatura Peruana Contemporánea*. Firenze, Parenti.
- PIGLIA, Ricardo (1992), "Los pensadores ventrílocuos", en Raquel Angel (ed.), *Rebeldes y domesticados. Los intelectuales frente al poder*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, pp. 27-35.
- ROWE, William (2005), "Poemas de Magdalena Chocano", *Hueso húmero*, No 47, pp. 96-200.
- _____ (1998), "De los indigenismo en el Perú: Examen de argumentos", *Márgenes*, Año XI, No 16, pp. 111-120.
- SOMMER, Doris (2005), *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor*, México, FCE.
- USANDIZAGA, Helena (2007), "La selva del espejo: la poesía de Vladimir Herrera", *Sol Negro*, No2, octubre. <[http://www.geocities.ws/cuadernos_aucells/HelenaUsandizaga.htm]> (1 febrero, 2017).
- VALLEJO, César (2002^a), "XIV. El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla". *César Vallejo. Ensayos y reportajes completos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 147-156.
- _____ (2002b), "Regla gramatical", *César Vallejo. Ensayos y reportajes completos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 410.
- _____ (2002c), "El duelo entre dos literaturas", *César Vallejo. Ensayos y reportajes completos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 431-434.
- _____ (2002d), "Poesía Nueva", *César Vallejo. Ensayos y reportajes completos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 435-436.
- _____ (2002e), "Notas sobre Contra el secreto profesional", *César Vallejo. Ensayos y reportajes completos*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 513-534.
- YANES VIACABA, Aliza (2015), "Las leyes de intercambio con el río, en 'La canción de los delfines', de Luis Urteaga Cabrera". Gerson Rodrigues de Albuquerque, Miguel Nenevé y Sônia Maria Gomes Sampaio (coords.), *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco, Nepan Editora, pp. 111-127.