

Violencia política y poesía peruana



Paolo de Lima

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. Universidad de Lima. Lima, Perú.

Recibido: octubre de 2022
Aceptado: mayo de 2023

Empecemos por ofrecer, de manera general, un marco epocal relativo a nuestro corpus de estudio. En 1964 el Partido Comunista se divide en dos: el proSoviético y el proChino. Cinco años después, en 1969, en Ayacucho, en el corazón de los Andes peruanos, el filósofo Abimael Guzmán Reynoso, desde la línea proChina, funda el Partido Comunista del Perú —Sendero Luminoso— con el que en 1980 iniciaría una fundamentalista lucha armada que traería como consecuencia una guerra interna que duraría hasta 1992. Ese año, el ingeniero Alberto Fujimori (presidente de la República entre 1990 y 2000) daría un autogolpe de Estado el 5 de abril lo que traería la consecuente captura del líder senderista el 12 de septiembre. Estos doce años (1980-1992) son los del primer período de la violencia política en el Perú. Entre 1992 e inicios del presente siglo se daría paso a un segundo período con relación a la violencia política que va de los años de la dictadura fujimorista hasta la creación de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en 2001. A partir de 2003, tras la entrega del Informe Final de la CVR, y hasta la actualidad, se desarrolla el tercer período.

En mi libro *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)*, publicado en Nueva York en 2013, analizo a seis poetas que hacen su aparición como escritores durante una de las décadas más difíciles de la historia republicana peruana, atravesada por una cruenta guerra interna que dejó un saldo de más de 69.000 muertos, miles de desaparecidos y de viudas, huérfanos, desplazados y mutilados. Esos poetas pertenecen a la pequeña burguesía ilustrada, con lo que tenemos a un grupo de autores cuya visión del país está filtrada, en primer término, por esa pertenencia a una misma región natural históricamente asociada con lo hispano-colonial y lo occidental en general, a diferencia de la sierra andina y la selva amazónica, que guardan una relación de dependencia directa respecto de los grupos dominantes criollos, y su vinculación con las metrópolis occidentales está más mediatizada por la burguesía criolla intermediaria. Son autores que se hicieron de una educación superior en dos prestigiosos centros de estudios ubicados en la capital: la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La Universidad Católica es privada y está considerada como un espacio privilegiado al que solían acceder principalmente las clases acomodadas. San Marcos es una universidad administrada por el Estado, de ahí que sea de acceso gratuito, por lo que siempre ha sido considerada como un microcosmos del país.

Estos poetas son Raúl Mendizábal (Piura, 1956), José Antonio Mazzotti (Lima, 1961) y Eduardo Chirinos (Lima, 1960 – Missoula, 2016), quienes estudiaron en la Universidad Católica, y Domingo de Ramos (Ica, 1960), Roger Santiváñez (Piura, 1956) y Dalmacia Ruiz-Rosas (Lima, 1957), quienes estudiaron en la Universidad de San Marcos.

Hecha signo poético, la violencia política ingresa en sus textos dejando una huella tanto en sus contenidos (referencias a la confrontación social, masacres, torturas, exclusión, marginalidad, locura) como en sus formas particulares del lenguaje utilizado (metáforas, imágenes, sintaxis quebrada, tensiones interculturales, incorporación de formas orales populares, léxico coloquial sumamente agresivo y vulgar, unas veces soez y otras incluso coprolálico). Los signos propios del contexto de la guerra interna, que coinciden con la lógica del neoliberalismo, que empieza a dominar todos los aspectos de la vida política, social y económica del Perú, marcan la experiencia de los sujetos poéticos descuciéndolos, haciéndolos aparecer como desquiciados, inmolados, ambivalentes, confundidos, inestables, periféricos, generalmente en posición de subalternidad o marginalidad, y reactualizando este último aspecto (en términos de esta particular circunstancia histórica) una actitud romántica de aislamiento y rebeldía, con un acento en la contracultura subterránea o *underground*.

Como fenómeno distinto del mero liberalismo clásico, a nivel global “el neoliberalismo”, afirma el historiador inglés Perry Anderson, “nació después de la Segunda Guerra Mundial, en una región de Europa y de América del Norte donde imperaba el capitalismo. Fue una reacción teórica y política vehemente contra el Estado intervencionista y de bienestar. Su texto de origen es *The Road to Serfdom*, de Friedrich Hayek, escrito ya en 1944” (“Balance del neoliberalismo”: 18). Entre el 1 y el 10 de abril de 1947, Hayek convocó a 36 intelectuales (entre economistas, historiadores, filósofos, como Milton Friedman, Karl Popper y Ludwig Von Mises) a una primera reunión de quienes compartían esta orientación ideológica. Esta tuvo lugar en el Hotel du Parc en la villa de Mont Pèlerin, cercana a la ciudad suiza de Montreux, lo que dio lugar a la Mont Pèlerin Society que, a partir de entonces, se ha venido juntando cada dos años en diferentes lugares del mundo. Conviene señalar que el libro de Hayek tuvo una inmediata y masiva difusión. En abril de 1945, *Reader's Digest* publicó una versión ligeramente condensada del mismo con una tirada de 600.000 ejemplares. En 1950, la revista *Look* publicó una versión a modo de historieta, que posteriormente fue estratégicamente divulgada como folleto por la General Motors. Para Michel Foucault (en un curso dictado en el Collège de France durante los primeros meses de 1979), el neoliberalismo germinó en la Escuela de Friburgo (Alemania) con los *ordoliberales*, específicamente en torno a la figura del economista Walter Eucken (1891-1950), quien da paso a dicha doctrina en la revista *Ordo* (que fundara en 1936), y en la cual llegaron a colaborar, entre otros, Karl Popper y el propio Friedrich Hayek, “un personaje muy importante cuya carrera, cuya trayectoria, tuvo en definitiva mucha importancia en la definición del neoliberalismo contemporáneo” (131).

Relaciono posmodernidad y neoliberalismo como dos faces (y no “fases” necesariamente) diferenciadas de un mismo fenómeno general (el capitalismo multinacional), que tiene obvios alcances culturales (la posmodernidad) y socioeconómicos (el neoliberalismo). Las faces son dos instancias simultáneas del mismo problema. Como plural de *faz* o *rostro*, tener dos faces es gozar (o sufrir) de una dualidad sincrónica. Las fases (con *s*) son más bien dos etapas sucesivas, una tras otra en el tiempo; es decir, en el Perú, neoliberalismo y posmodernidad se dan juntos y no son consecuencia uno del otro, sino que se alimentan mutuamente al mismo tiempo.

Tener en cuenta esta diferencia es fundamental para entender la complejidad política de los poetas del período aquí abordado.¹

Así, si damos una mirada a la década de 1960, años de guerrillas de corte guevarista y prorevolución cubana, encontramos que un poeta escribe lo siguiente: “Voy a la guerra por la alegría, por mi patria” (220; 365). La frase forma parte de una carta escrita en 1962 por el jovencísimo poeta peruano Javier Heraud, que por entonces había asumido la causa guerrillera y el correspondiente seudónimo literario de Rodrigo Machado. Así se despedía de su madre poco antes de partir de La Habana hacia el Perú con el propósito de hacer llegar, “como ahora a Cuba, la hora de la justicia social” y conseguir que América Latina entera se “emancipe del imperio que la saquea, de las castas que la explotan, de las fuerzas que la ofenden y reprimen” (18). Estas últimas son las célebres palabras expresadas por Mario Vargas Llosa en su discurso “La literatura es fuego”, de 1967, es decir tan solo cuatro años después de la inmolación de Heraud en la selva peruana un 15 de mayo de 1963. Seguir el modelo emancipador de Cuba, incluso ofreciendo la vida misma, era el anhelo y manera de construirse una identidad literaria entre los escritores latinoamericanos de aquellos años. De este modo, Heraud ejemplifica la resolución entre guerra y escritura literaria, una constante que sería esencial al significado del oficio del escritor a lo largo de la década de 1960 y aún después. Dos destacados pares generacionales de Heraud, Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza, integrarían también, si bien no empuñando un fusil, los movimientos insurreccionales de esa década como son el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), ambos bajo la influencia de la Revolución cubana. Para 1971, en la revista *Textual*, otro miembro de esta generación, Julio Ortega, publica una pieza teatral de carácter documental, *Mesa pelada*, a propósito de la muerte del líder guerrillero Luis de la Puente Uceda en 1965. En una nota, Ortega señala que escribió la pieza para “recuperar, de algún modo, una experiencia emocional, que fue común a los escritores peruanos jóvenes hacia los primeros años de la década del sesenta” (29).²

El martirio de Heraud se haría sentir prácticamente de inmediato entre los demás poetas surgidos por esos mismos años. Así tenemos, en 1964, la conformación en Ayacucho del “Círculo Literario Javier Heraud” y, entre 1966 y 1968, la del grupo que en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima editó, con auspicio de Cuba, la revista *Estación Reunida*, título nada menos que de uno de los poemarios de Heraud. Los miembros de “Estación Reunida” organizaron recitales, publicaron la revista,

1 Para una profundización del estudio sobre la posmodernidad que permite sopesar con mayor amplitud su relación con el neoliberalismo resultan de utilidad el propio libro de Perry Anderson *Los orígenes de la posmodernidad* (1998), así como *Las ilusiones del posmodernismo* de Terry Eagleton (1996) y *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), texto clásico sobre el tema de Fredric Jameson. Con relación a nuestra América, en su ensayo “Latinoamérica y la postmodernidad”, Nelly Richard explora las particularidades que la condición posmoderna tiene en dicha región. Richard afirma que el trauma de la “marca colonizadora” influye en la desconfianza latinoamericana respecto de sistemas culturales que provienen de otros ámbitos geográficos (211). Los desniveles económico-sociales entre Norte y Sur harían “moralmente improcesables” e intransferibles los “contenidos teórico-críticos de la discusión” (212). Este debate sobre la posmodernidad suele ser visto como una agresión por parte de la generación latinoamericana de los años 1960, suscrita al ideal de la revolución y el hombre nuevo, que ha seguido jugando un papel vigente en el conjunto de representaciones simbólicas de los poetas peruanos aquí comprendidos. Esa generación progresista de 1960 ve como burla la ironía posmoderna que juega a desacreditar el “respaldo ético de su discursividad militante”, como la llama Richard (212). Así pues, en el fondo de esta mirada hay una inteligente intuición política con relación a las dos fases descritas.

2 *Mesa pelada*, dividida en cuatro actos (o ensayos, como su autor los denomina) más un epílogo, está centrada en la insurrección guerrillera del MIR liderada por de la Puente Uceda en Mesa Pelada (Cuzco), y en ella busca preguntarse “por la experiencia misma de una pasión que se levantó en armas —como cualquier otra pasión digna de elogio— y se asumía sin ninguna retórica en la muerte. Esta muerte solo puede ser una forma múltiple de vida: siempre me obsesionó que sobre la muerte de Luis de la Puente se contaran varias versiones contrarias; en esa diversidad creo compartir el nacimiento y la añoranza de un mito” (*Mesa Pelada* 29). Debe quedar claro que esta “experiencia emocional” señalada por Ortega, transparentemente expresada en la carta de despedida de Javier Heraud a su madre a inicios de los años 60, cobraría un tono sombrío a partir de los 80, con la puesta en marcha de la fundamentalista lucha armada senderista.

estudiaron en el círculo “Edgardo Tello”, del cual la revista es órgano de expresión. Tello fue un poeta y guerrillero nacido en Lima en 1942 (igual que Heraud), fallecido en diciembre de 1965 en Ayacucho, como miembro de la guerrilla “Javier Heraud” del Ejército de Liberación Nacional. El “Círculo Literario Javier Heraud”, por su parte, publicaría una revista de título vallejiano, *Masa*, en la que difundiría cuentos y poemas de clara denuncia social, así como manifiestos de estirpe mariateguista y revolucionaria.

Asimismo, otro destacado poeta de los años 60, Marco Martos, en su poemario *Cuaderno de quejas y contentamientos*, de 1969, incluiría dos poemas (“Último informe de don Damián de la Bandera sobre las condiciones objetivas en la muy noble y leal ciudad de Guamanga, en el año del Señor de mil novecientos sesentainueve” y “Relaciones peligrosas”) que guardan estrecha relación con los inicios de Sendero Luminoso, en los años en que el poeta se desempeñaba como profesor en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). Y es que precisamente en 1969 en Ayacucho se iniciaría, paradójicamente durante el gobierno militar nacionalista del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), que promovía la reivindicación del indio y del campesino, un sonado movimiento por la gratuidad de la enseñanza en el que participarían escolares, padres, campesinos y ciudadanos en general, el cual sería implacablemente reprimido con el luctuoso resultado de numerosos muertos, heridos y desaparecidos. Historiadores como Carlos Iván Degregori, por entonces profesor en la UNSCH, en su libro *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979* (1990), señalaría a este movimiento como punto de inicio de lo que se ha dado en llamar la guerra interna peruana. Abimael Guzmán era profesor en dicha universidad y uno de los líderes de tal manifestación. Durante los años 70, Guzmán refundaría y expandiría el Partido Comunista del Perú, comúnmente conocido como Sendero Luminoso, hasta la decisión de iniciar una autodenominada “guerra popular” en 1980, precisamente cuando el Perú reiniciaba un nuevo período democrático electoral.

A finales de esta década, aparecería “Procesiones negras”, poema de catorce versos de Rodolfo Hinostroza escrito en junio de 1989, y publicado ese mismo año en el catálogo de la exposición homónima del artista plástico Armando Andrade realizada en la galería de arte “Camino Brent”, en el residencial distrito limeño de San Isidro. Este poema nace precisamente a partir de los apocalípticos catorce cuadros de Andrade ahí expuestos. El título evoca una larga tradición medieval relativa a los mitos cristianos y, en el plano inmediato, connota a la guerra interna por la que atravesaba el país. Se trata de un diálogo arte/literatura, interesante por la precisión y destreza con que Hinostroza calza cada imagen (literaria) a la imagen (visual, plástica) de Andrade. Este es el poema:

Procesiones negras
Ellos no se dan cuenta
De lo que se viene
Ellos no quieren mirar
A través de las ventanas
El olor de la Muerte
En un atardecer de lágrimas
Viejo muro de quincha
Ellos no quieren oír
Ciega desesperanza
Las torres derribadas
Tumbas, osarios,
Desde el centro del desierto
Ellos no quieren oler
La destrucción.

El poema está referido a un “ellos”, atribuible a la sociedad limeña, representada en “las ventanas”, el “viejo muro de quincha” y “el centro del desierto”, y a la que se enfatiza su condición de no “darse cuenta”, ni “mirar”, “oír” u “oler” la violencia política, mencionada en las imágenes “a través de las ventanas/ el olor de la Muerte”, las “torres derribadas”, las “tumbas, osarios” y, por último, “la destrucción”.

Quiero pasar ahora a comentar dos poemarios publicados en los años finales del primer período, entre 1991 y 1992. Me refiero a *Rincones (Anatomía del tormento)* de Luis Fernando Chueca y “Sobre el brillor todavía de” de Carlos López Degregori. *Rincones*, primer poemario de Chueca, escrito en Lima a finales de la década del 80 y publicado en esta misma ciudad en 1991, es también el primero de la denominada generación del 90 en dialogar con su realidad de violencia política. El libro apareció en el otoño de dicho año, es decir pocos meses antes de *Zona dark* (octubre de 1991) de Montserrat Álvarez, entonces novísima autora cuyo poemario contiene varios poemas *directamente* relacionados con la guerra interna, a diferencia de *Rincones*, cuyo vínculo se da como una *metáfora elusiva* en la que mutilación, quiebre, desestructuración y castigo del sujeto poético se manifiestan a lo largo del libro. Es decir, en *Rincones* las relaciones con la violencia externa son inconscientes, presentes a través de un lenguaje simbólico y mítico.

Desde un inicio, la crítica que comentó el poemario notó los síntomas de tal problemática. Así, Rocío Silva Santisteban lo leyó como “una extraordinaria reflexión sobre el cuerpo y las mutilaciones del cuerpo”, enfatizando paralelamente “la desmembración” y “la búsqueda en los rincones de las derrotas” (9). Rodrigo Quijano apreció una “suerte de *tupacamaru* poético”, y señaló a su vez que “ya desde los *Rincones* que anuncia el título está la idea de una intimidad seccionada. Chueca deshace el cuerpo del poema y convierte el desmembramiento en su poética. Y así, es este descoyuntamiento el que articula los doce poemas de este libro sin secciones: por un lado, la idea analítica de la disección y, por otro, cierto dejo sórdido y oscuro” (63). Y José Güich encontró que “*Rincones* hurga en el cuerpo humano escupido, satanizado, erecto hacia el infinito. Además, en un escenario inmejorable: la ciudad condenada, ambivalente, sujeta al gran vacío. Irguiéndose sobre ella, desafiándola y sometiéndose, un abigarrado conjunto de intestinos, falos, tendones” (88). En suma, los tres críticos coincidieron en que los signos propios del contexto marcan la experiencia del sujeto poético descentrándolo. Y es que, efectivamente, si bien el tratamiento del tema es intimista, las representaciones (cuerpo atormentado, putrefacto, muriéndose y/o ya muerto) recogen el ánimo y “tránsito inútil” de la comunidad nacional del momento. La referencia a la violencia política se da, pues, en forma de una violencia interiorizada.

Lo fundamental en *Rincones* es que hay una desestructuración que se manifiesta en el plano mismo del lenguaje poético, lugar donde se aprecian las resonancias propias de la violencia simbólica y social por medio de una tensión entre, por un lado, los versos cortos y cortados (fracturados) y el expresionismo posible, y, por el otro, el cuidado en el tratamiento del lenguaje en tanto escritura. El repliegue en lo privado y corporal que explícitamente se da en el poemario, y que es manifestación de la crisis de los discursos totalizadores que se desarrollaban en aquellos momentos a la par que estallaban uno a uno los vínculos de la convivencia social, se resuelve, dramáticamente, en un sujeto poético que se inflige violencia como si en medio de ese tiempo de bombas, muertos y desaparecidos no hubiera salida sino en el ejercicio mismo de la violencia.

Por su parte, los siete poemas de “Sobre el brillor todavía de” de López Degregori, incluidos en su reunión poética *Lejos de todas partes*, de 1994, fueron escritos en mayo, junio y julio de 1992; es decir, durante los meses de terribles escaladas terroristas de Sendero Luminoso y del Estado peruano contra viviendas de familias de clase media

en la calle Tarata del distrito limeño de Miraflores, y contra nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación La Cantuta, respectivamente. En ese sentido, los poemas de “Sobre el brillo todavía de” se presentan, como en el caso de *Rincones* de Chueca, como una representación elusiva de la violencia política. Siendo la poesía de López Degregori, desde su primer libro, una poesía que se ha caracterizado siempre por ofrecer un discurso ambiguo en un universo autosuficiente situado “lejos de todas partes”, en un “no lugar” y “no tiempo”, los poemas de “Sobre el brillo todavía de”, como toda la escritura de López Degregori, no proponen un discurso explícito ni testimonial, sino que tratan de sugerir, desde su ambigüedad simbólica, la atmósfera de violencia, irracionalidad y desesperación en la que estaba sumida Lima. Su signo es el dolor y la muerte y los poemas están impregnados de motivos agresivos y sombríos. Casualmente, el primer texto articula una serie de preguntas cuya respuesta está en el lado de la muerte. Los otros poemas se presentan como un contrapunto que va narrando un apocalipsis. En “Sobre el brillo todavía de” hay tres elementos que sitúan los textos en unas coordenadas precisas y que subrayan su identidad como metáforas de la violencia; su filiación es, pues, expresionista. El primer elemento tiene que ver con el hecho de que en la poesía de López Degregori nunca se haya recurrido a los epígrafes; en esta serie hay uno que funciona como ancla y que proviene del Apocalipsis (“Escribe, pues, lo que vieres, tanto lo presente como lo que ha de ser después de esto”). El segundo elemento reside en que estos son los únicos poemas de toda la obra de López Degregori que aparecen fechados (mayo, junio y julio de 1992, como ya he señalado). La fecha es, en ese sentido, un reclamo a su peculiar y dolorosa contextualización nacional. Por último, el tercer elemento está en que en uno de los siete poemas de “Sobre el brillo todavía de”, el titulado “La cita”, aparece un reconocimiento del espacio situándolo en la ciudad de Lima (la ciudad del poemario de Chueca). Esto es algo insólito en la poesía de López Degregori, pues ella siempre ha rehusado y sigue rehusando la contextualización precisa.

¿Por qué en estos dos casos se apela a la metáfora elusiva, a la mención muy puntual de un contexto espacial preciso para hablar del quemante tema de la violencia política? El problema en los años difíciles no era escribir un poema sobre la violencia sino ser, en la Lima de clase media transitada por Chueca o López Degregori, joven, universitario e intelectual ante la mirada represiva del Estado. El asunto no era, pues, si se escribía un poema sobre el tema; la poesía no era importante desde la mirada represiva. Lo cual, claro, no quitaba el miedo que el poeta joven podía sentir y que quizás provocaba su silencio o su sutileza expresiva (el decir veladamente algo sobre lo que pasaba), formas ambas de evidenciar un temor o amenaza. Por ello es importante no perder de vista en los análisis sobre esta poesía sobre la violencia política cómo se veló o cómo se simbolizó, cómo se representó ese procesamiento de los silencios respecto a la guerra interna.

Finalmente, con relación al segundo período, tres ejemplos paradigmáticos son los de estos importantes autores de la generación del 50: Washington Delgado y su *Historia de Artidoro* (1994), Pablo Guevara y su poema “Grandes hielos. Las cordilleras” incluido en *A los ataúdes, a los ataúdes* (1999) y Alejandro Romualdo y su poema “Fragmentos”, incluido en su libro *Ni pan ni circo* (2005). En el caso del poemario de Delgado, publicado en plena consolidación de la dictadura fujimorista, se constata, a través de dos momentos clave de la historia nacional del siglo XX (la insurrección de militantes del partido aprista en la ciudad de Trujillo en 1932, y las guerrillas izquierdistas de estirpe procubana de 1965, ambas develadas con masacres y fusilamientos), una constante de fracasos de luchas armadas frente al Estado burgués, lo que por el contexto elegido para la publicación del poemario es interpretado como una lectura elusiva e implícita del fracaso de la guerra iniciada por Sendero Luminoso en 1980. Más allá de sus obvias diferencias, los procesos insurreccionales terminan siendo derrotados, anulándose la perspectiva llamada utópica.

En cuanto al poema de Guevara, nos habla del Perú en función de períodos similares de violencia política en la Argentina, Bolivia, Chile y Uruguay (décadas del 70 y 80) y a través de significantes comunes que son cambiados culturalmente (por ejemplo el uso de la palabra “charqui”). Dividido en siete (guarismo con repercusiones bíblicas) cantos, estos remiten a la guerra como asunto general desde su acercamiento metonímico a diversos aspectos poetizados como forma de denuncia: la carne tasajeada y conservada en sus distintas maneras de ser nombrada en el espacio sudamericano, lo que remite al sujeto pobre, quebrantado y violentado; diversas formas de asesinato por la vía de la tortura (aire, agua, fuego, electrocutamiento, etc.); atropello a los derechos humanos; prisioneros condenados a la muerte en manos de sus captores militares; lugares de tortura; cuerpos desaparecidos; familiares que los buscan sin ningún resultado. Todo ello desde un manejo del lenguaje espiralado, violentado desde la sonoridad, sus ecos sociolectales y sus convenciones de género (verso, prosa), lo que da cuenta de ciclos de represiones, desde una perspectiva empática con las víctimas.

En el caso del poema de Romualdo, se trata de un acercamiento de carácter elegiaco y bucólico y desde el espacio andino a los efectos traumáticos de la guerra interna y sus estragos devastadores, escombrosos (énfasis en una naturaleza vegetal y animal arrasada, ausencia de seres humanos). Lo irrepresentable de los sucesos de terror es poetizado desde diversos discursos (incluido el bíblico de carácter mesiánico) por medio de un lenguaje roto que rodea (a través de símiles, sinécdoques, metáforas, metonimias, ambivalencias, encabalgamientos) su carácter reprimido, que solo puede ser percibido desde el recuento de su devastación, ruina y sinsentido, a través de una voz que no puede fluir como discurso y cuyos versos están quebrados, astillados, incorporando únicamente sucesivas imágenes, restos de voces fantasmales y significantes de connotaciones lúgubres como bala, espada, zanja, sangre, cementerio, ráfaga, hijos muertos.

El poema, así, cumpliendo su propósito moral, ha dado cuenta de las reverberaciones de la Historia.³

³ Esta Historia, atravesada por los años de guerra interna, hasta el día de hoy no cesa de ser expresada por la ciudad letrada de múltiples formas y maneras. Porque el período de guerra interna ha interpelado profundamente a los autores desde su conciencia escrituraria, ciudadana y humana. Sería profuso realizar una lista de obras sobre el tema, dado que prácticamente no existe un escritor que, ya sea de manera directa o velada, haya dejado de dar cabida en sus poemas, cuentos, novelas o piezas teatrales a esta historia peruana, acaso la más difícil de su vida republicana, y que hasta el día de hoy (el aún inconcluso tercer período) no cesa de retumbar.

Bibliografía

- » Álvarez, M. (1991). *Zona dark*. Lima, CONCYTEC.
- » Anderson, P. (2000 [1998]). *Los orígenes de la posmodernidad*. Bredlow, L. A. (trad.). Barcelona, Anagrama.
- » Anderson, P. (2003). Balance del neoliberalismo: lecciones para la izquierda. *Revista de Crítica Cultural*, N° 26: 18-23.
- » Chueca, L. F. (1991). *Rincones (Anatomía del tormento)*. Lima, Colmillito Blanco.
- » Degregori, C. I. (1990). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979. Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- » De Lima, P. (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)*. Nueva York, The Edwin Mellen Press.
- » Delgado, W. (1994). *Historia de Artidoro*. Lima, Colmillito Blanco y Seglusa.
- » Eagleton, T. (1998 [1996]). *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona, Paidós.
- » Foucault, M. (2007 [2004]). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Pons, H. (trad.). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Guevara, P. (1999). Grandes hielos. Las cordilleras. En *A los ataúdes, a los ataúdes*, pp. 29-55. Lima, Copé.
- » Güich Rodríguez, J. (1991). *Rincones*. Columna Olor a tinta. *Caretas*: 88.
- » Hayek, F. (1944). *The Road to Serfdom*. Londres, Routledge Press.
- » Heraud, J. (1989). Voy a la guerra por la alegría. Heraud Pérez, C. (comp.). *Vida y muerte de Javier Heraud: recuerdos, testimonios y documentos*, p. 20. Lima, Mosca Azul y Francisco Campodónico.
- » Heraud, J. (2013). Voy a la guerra por la alegría. En Heraud Pérez, C. (comp.). *Entre los ríos: Javier Heraud (1942-1963)*, p. 365. Lima, Fondo Editorial PUCP.
- » Hinostroza, R. (1989). *Procesiones negras*. Catálogo Exposición Armando Andrade. Lima, Galería Camino Brent.
- » *Informe Final* (2003). Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- » Jameson, F. (2011 [1984]). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- » López Degregori, C. (1994). Sobre el brillo todavía de. En *Lejos de todas partes*, pp. 259-268. Lima, Universidad de Lima.
- » Martos, M. (1969). Último informe de don Damián de la Bandera sobre las condiciones objetivas en la muy noble y leal ciudad de Guamanga, en el año del Señor de mil novecientos sesentainueve, Relaciones peligrosas. En *Cuaderno de quejas y contentamientos*, pp. 15-16. Lima, CMB/ediciones.
- » Ortega, J. (1971). *Mesa Pelada. 4 ensayos*. *Textual* 2: 20-29.
- » Quijano, R. (28/10/1991). *Rincones*. *Sí*: 63.
- » Richard, N. (1994). Latinoamérica y la postmodernidad. En Herlinghaus, H. y

Walker, M. (eds.). *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, pp. 210-222. Berlín, Langer Verlag.

- » Romualdo, A. (2005). Fragmentos. En *Ni pan ni circo*, pp. 27-57. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- » Silva Santisteban, R. (26/10/1991). Me desgarran las palabras (espadas como labios). En *Somos de El Comercio*, p. 9.
- » Vargas Llosa, M. (agosto de 1967). La literatura es fuego. En *Visión del Perú* 2: 16-20, Lima.

