

Tensiones discursivas, desacralización y migrancia en la poesía peruana de la década de los 80

Discursive tensions, desacralization and migration in the Peruvian poetry of the 80's

Guissela Gonzales Fernández

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: ggonzalesf@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1533-9544>

Resumen

En este artículo se examinan las obras de Odi Gonzales y Boris Espezúa, autores cuyas poéticas se configuran a partir de un notable predominio de elementos que pertenecen al imaginario andino. Esta característica genera en sus textos tensiones en el plano discursivo y epistemológico, lo que hace que sus poéticas adopten rasgos peculiares que las distancian de los paradigmas estéticos y literarios desarrollados en la capital limeña durante la década de los 80. El análisis de los textos se enfocará en aquellas marcas geoculturales que muestran la vigencia del imaginario andino, a partir del cual se proponen formas alternas de hacer poesía y entender lo poético.

Palabras clave: Tensiones discursivas; Mito; Rito; Oralidad; Desacralización; Migrancia.

Abstract

In this essay we analyze the works of Odi Gonzales and Boris Espezúa, authors whose poetics come from a remarkable predominance of elements belonging to the Andean imaginary. This special feature generates tensions at the discursive and epistemological level of their texts. This characteristic makes their poetics become peculiar, taking distance from the aesthetic and literary paradigms developed in Lima, the Peruvian capital city during the 80's. The analysis of the texts will focus on those geocultural marks that show the continuity of the Andean imaginary, providing alternate ways of making poetry, and understanding what is poetic.

Keywords: Discursive tensions; Myth; Rite; Orality; Desacralization; Migrant.

Recibido: 02.08.18

Aceptado: 03.10.18

La representatividad poética de la década de los 80 en el Perú ha sido normalmente atribuida a grupos y poetas¹ cuya propuesta estuvo más cercana a los paradigmas literarios y estéticos propios de la modernidad capitalina. Este hecho, independiente de la calidad literaria y la importancia alcanzada por dichas manifestaciones, ocasionó que se mantuviera una visión sesgada del proceso poético de la mencionada década en nuestro país, puesto que no se mostró la diversidad, la complejidad, ni las tensiones propias de expresiones literarias en las que confluyen más de una tradición cultural. Así pues, hasta hace algunos años, propuestas que tomaban distancia de los modelos mencionados permanecieron un tanto al margen de las investigaciones y los estudios críticos. En el presente texto, nos interesa mostrar una de las vertientes que constituyen, también, parte sustancial de la lírica que florece en la década de los ochenta: aquellas poéticas que surgen desde lo que Walter Mignolo y Madina Tlostanova (2009, p. 2) llaman la epistemología de la exterioridad²; así, es posible apreciar en ellas la pervivencia de otras “racionalidades” que se actualizan en el discurso y que subvierten, en buena medida, los paradigmas estéticos provenientes de la modernidad occidental.

El poco interés de la crítica peruana por este tipo de poéticas se explica por una serie de razones: desde el conocimiento superficial que en los ámbitos literarios académicos se tuvo del mundo andino y, por lo tanto, la falta de herramientas hermenéuticas que permitieran profundizar en estas propuestas, hasta cuestiones vinculadas con lo que Catherine Walsh (2004) llama colonialidad del saber; es decir, una diferencia (promovida por la colonialidad del poder) epistémica, en tanto se ha considerado al indígena como ser incapaz de intervenir activamente en la producción de saberes:

[...] el discurso de la modernidad creó la ilusión de que el conocimiento es abstracto, des-incorporado y des-localizado, haciéndonos pensar que el conocimiento es algo universal, que no tiene casa o cuerpo, ni tampoco género o color. Es este mismo discurso de la modernidad que también crea la necesidad, desde todas las regiones del planeta, a “subir” a la epistemología de la modernidad; es decir, acercarnos desde América Latina al modelo eurocéntrico como el único válido del progreso en el campo del saber. (2004, p. 4)

Las ideas de Walsh no pretenden negar la presencia de la tradición occidental en los procesos históricos, sociales o culturales de nuestro continente, sino que propone —para hablar en palabras de Aníbal Quijano (1992) y Walter Mignolo (2013)— un desprendimiento de los paradigmas occidentales³ Así, a partir de la apertura que sigue al desprendimiento, se podrá comprender —y esto es lo que le interesa señalar a Walsh (2004)— que la historia del conocimiento tiene una marca geohistórica, geopolítica y geocultural; es decir, es importante el lugar desde donde se piensa (o se siente), desde donde se enuncia, pues es desde los espacios sociohistóricos, culturales, discursivos e imaginados que se construyen las subjetividades.

Sobre esta base nos interesa proponer que las poéticas de Odi Gonzales y Boris Espezúa son una muestra de lo que podríamos llamar poéticas de la exterioridad, pues en ellas se advierten saberes y formas creativas marcadas geoculturalmente en tanto están asentadas sobre lo que en términos occidentales podemos llamar “episteme” andina (aunque mejor sería decir horizonte de sentido andino⁴). Sin embargo, no se debe perder de vista que estos elementos coexisten con el castellano (además del inglés, en el caso de Gonzales) y la escritura, lo que genera tensiones en el plano discursivo, característica propia de manifestaciones que responden a más de una tradición cultural. Se hace necesario entonces revisar cuáles son las marcas geoculturales presentes en la obra de estos poetas; cuáles los elementos y recursos que configuran su poética; cómo, en ellos, es posible encontrar huellas que muestran la vigorosa pervivencia del imaginario andino a partir del cual se propone una forma alterna de poetizar.

Poetizar desde otros saberes

Existen tres aspectos que caracterizan al horizonte de sentido andino, según apunta Josef Estermann (2006): presencia simbólica de la realidad, relacionalidad del todo y, lo que este autor denomina, racionalidad no-racionalista. Los tres constituyen parte fundamental de la existencia del hombre andino y revisarlos en relación con las poéticas de Gonzales y Espezúa permitirá entender desde dónde, desde qué aparato epistémico se percibe la realidad, cómo ello se evidencia en sus poéticas, cuál es —en última instancia— su *locus* enunciativo.

a) Presencia simbólica y revelación de la realidad

A nivel del discurso, la celebración y el rito no pasarían de ser dos tópicos medio exóticos y poco comprendidos, en las poéticas de Gonzales y Espezúa, si ambos no cobraran especial relevancia cuando entendemos que el hombre andino establece relaciones con la realidad a través del ritual y la celebración ceremonial:

El primer afán del *runa/jaqi* andino no es la adquisición de un conocimiento teórico y abstractivo del mundo que le rodea, sino la ‘inserción mítica’ y la (re-) presentación cúltrica y ceremonial simbólica de la misma. La realidad se ‘revela’ en la celebración misma, que es más una reproducción que una representación, más un ‘re-crear’ que un ‘re-pensar’. El ser humano no ‘capta’ o ‘concibe’ la realidad como algo ajeno y totalmente ‘día-stático’, sino la hace co-presente como un momento mismo de su ‘ser-junto’ (*Mitsein*), de la originariedad holística. La celebración (‘re-creación’, ‘culto’) no es menos real que la realidad misma que aquella hace presente, sino más bien al revés. En lo celebrativo la realidad se hace más intensa y concentrada (*ymballein*). El ‘símbolo’ es la representación de la realidad en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada, no es una mera ‘re-presentación’ (*Abbild*) cognoscitiva sino una ‘presencia vivencial’ en forma simbólica. (Estermann, 2006, pp. 104-105)

Celebración y rito como formas de acercamiento a la realidad, en principio, ponen en cuestión nuestra conocida dicotomía realidad/ficción en tanto el símbolo no representa la realidad, sino que la condensa. La insistente presencia de estos dos “tópicos” en las obras de los dos poetas no se da solo a nivel del discurso, sino que se revela en la estructura misma de algunas de sus obras. En el caso de Gonzales recorren casi toda su producción. Un ejemplo lo hallamos en *Almas en pena* (1998), obra en la que, a partir de los temas de la enfermedad y la muerte se resaltan las figuras y la labor de curanderos y *paqos*, que son precisamente quienes se encargan de restablecer el orden perdido a través de los rituales. Estas presentaciones simbólicas que se dan en el plano del discurso a través de los hablantes líricos y otras voces, engarzan muy bien con la estructura circular que plantea el libro (que corresponde a los distintos momentos del rito) y que tiene también un sentido ordenador. En el caso de Gonzales esta estructura circular, que podría ser entendida como la puesta en escena de un ritual, no solo se encuentra en *Almas en pena* sino en *Avenida sol/ Greenwich Village* (2011),

en distintos episodios de *Valle sagrado* (1993), en los finales abiertos de *Tunupa* (2002) y *La escuela de Cusco* (2005).

Resulta interesante constatar cómo este mismo esquema, esta misma “presencia vivencial en forma simbólica”, a la que alude Estermann, aparece también en la obra de Espezúa en la estructura de por lo menos dos de sus libros, *Gamaliel y el oráculo del agua* (2012) y *Mascaras en el aire. Candelaria, fe y fuego* (2014). Este último, dividido en cuatro secciones (“Entorno”, “La festividad”, “Danzas autóctonas” y “Danzas de luces”), muestra distintos momentos y aspectos de la fiesta de la Candelaria. Las dos primeras secciones explican el origen ancestral, mítico, de la festividad así como los preparativos previos a su realización. Las secciones finales se concentran en el desarrollo de la fiesta a partir de sus dos expresiones, por un lado aquella que rescata la tradición andina y, por otro, la versión moderna más occidentalizada.

Independientemente de que Espezúa se lo haya propuesto o no, la obra muestra una estructura circular, cíclica, ritual y cosmogónica, a través de la cual se pretende reactualizar el tiempo mítico. Esta estructura simbólica aparece como soporte de los otros elementos presentes en el texto y se ve perfectamente engarzada y apoyada por el plano discursivo a través de las diversas voces presentes en él. Además, puede ser entendida, en la obra de ambos autores, como una muestra de lo que Walter Ong (1987, p. 20) llama “molde mental de la oralidad primaria”, cuando plantea que en diferentes grados, algunas culturas conservan en su memoria ciertas estructuras, ciertas fórmulas, que se repiten en su vivir cotidiano.

b) Relacionalidad del todo: ente comunitario

Otra característica presente en las obras de Gonzales y Espezúa es el sentimiento comunitario. Este se muestra a través de los distintos elementos que constituyen sus obras y guarda estrechos lazos con la percepción que el hombre andino tiene de sí mismo como ente relacional. Se trata de un ser que encuentra su lugar en el mundo y le otorga sentido a su existencia a través de las relaciones que entabla con su entorno. Recordemos que en el mundo andino no existe la noción de individuo tal como la concebimos en Occidente:

Para la filosofía andina el individuo como tal es un ‘nada’ (un ‘no-ente’), es algo totalmente perdido, si no se halla insertado en una red de múltiples relaciones. Si una persona ya no pertenece a la comunidad local (*ayllu*) porque fue expulsada o porque se ha excluido por su propio actuar, es como si ya no existiera; una persona aislada y des-relacionada es un ente (socialmente) muerto. Desconectarse de los vínculos naturales y cósmicos (un postulado de la Ilustración), significaría para el *runa/jaqi* de los Andes afirmar su propia sentencia de muerte. El *arje* cartesiano (y *a fortiori*, aunque con excepciones ‘occidental’) de una sustancia indudable (*cogito ergo sum*), se convierte para la filosofía andina en la más completa ‘anarquía’, en la existencia humana sin fundamento (*an-arjé*) en cuanto a ego e individuo. Cuando recorro en mi pensar, actuar y juzgar sólo a mí mismo, porque soy fundamento y norma suficiente (‘autonomía’), entonces yo no ‘soy’ (*non sum*) en sentido estricto, porque me reduzco a una mónada cerrada en un mundo sin relaciones. El verdadero *arjé* para la filosofía andina es justamente la relacionalidad del todo, la red de nexos y vínculos que es la fuerza vital de todo lo que existe. (Estermann, 2006, pp.110-111)

La relacionalidad tiene un carácter sagrado y ello explica el fuerte lazo que se entabla con la naturaleza, con el cosmos, con todo lo existente, pero también explica la dinámica circular del espacio-tiempo andino. Todo está relacionado con todo. Se trata de una relacionalidad espacio-temporal que abarca distintas dimensiones que están vigorosamente entrelazadas: lo social, lo afectivo, lo religioso, lo ético.

En la obra de Gonzales ello se manifiesta a través de las acciones de sus personajes que ponen en funcionamiento una dimensión de esta “lógica” relacional: el principio de reciprocidad. Este constituye uno de los fundamentos de la organización social andina y está vinculado a la ética cósmica que, por ejemplo, en *Almas en pena* se aborda a través del tema de la muerte y especialmente de los seres condenados. Desde el tercer poema de la sección Entrada de ánimas (condenados), se nos muestran las peculiaridades del itinerario de las almas. Itinerario que está sujeto a la vida que llevaron en este mundo y, por lo tanto, al principio de reciprocidad que

[...] no solo rige en las interrelaciones humanas (entre personas o grupos), sino en cada tipo de interacción, sea esta intra-humana, entre ser humano y naturaleza, o sea entre ser humano y lo divino. El principio de reciprocidad es universalmente válido y revela un rasgo muy importante de la filosofía andina: la ética no es un asunto limitado

al ser humano y su actuar, sino que tiene dimensiones cósmicas.
(Estermann, 2006, p. 145)

Ello significa que quienes en esta vida atentaron contra las normas comunitarias, una vez muertas no tendrán un tránsito normal hacia la otra vida: son los condenados que se quedan “penando” como una forma de castigo. Se trata de la justicia cósmica andina que tiene que ver, precisamente, con el principio de reciprocidad.

Así, en el libro de Gonzales, el tránsito de las almas que penan es difícil en muchos sentidos y puede expresarse de maneras inclementes a partir de la presencia de algunos personajes como la Ninamula, el cura sin cabeza, el Ninacarro, la sirena o la Uma, quienes pueblan la noche y los lugares desiertos. Son, como dice Ansión (1987, p. 145): “[...] seres de la ‘otra vida’, condenados que buscan su salvación, o personas vivas cuyo mal comportamiento social se manifiesta de noche por las transformaciones que sufren”.

Estos personajes adquieren vida a través de las voces que aluden a ellos y de algún modo nos explican el porqué de su condena. Uno de dichos seres es la Ninamula, personaje acerca del cual existen diferentes versiones, una de ellas sostiene que en vida fue una mujer que convivió con un cura, pero en el texto de Gonzales hay una recreación del relato: “[...] esas mulas de fuego / ninamulas / que se miman se arrullan / entre sí / trezándose las crines / las colas / ¿ves? / son los amantes / que se condenaron / por tener / comercio carnal / siendo hermanos / ¡kakallaw!” (1998, p. 62). Más bien cuando alude al cura sin cabeza en la parte 4 del poema “Habladurías” le atribuye a una mula como su concubina. En cuanto a los otros personajes no hay muchas variantes respecto de los relatos más conocidos; así, el Ninacarro sigue siendo el carro rodeado de huesos humanos que arde en llamas, que viene para llevarse a las personas al infierno. Vale la pena aclarar que las interpretaciones de los relatos populares que hace Gonzales son parte de la dinámica de la tradición oral que explica las variantes que pueden darse de un determinado relato. Esta dinámica, de la que nos ocuparemos más adelante, es muy visible en el poema que le dedica a la Uma o cabeza voladora⁵, en el cual este ser se configura a través de la presencia de distintas voces, lo cual

en la obra: son almas que penan por las infracciones cometidas. En todo el libro de Gonzales (1998), se recrea la actitud del hombre andino frente a la muerte y, por lo tanto, el tema de la reciprocidad o justicia cósmica —como la llama Estermann (2006)— es muy importante, pues permite entender la organización social y cultural subyacente en el imaginario de esta cultura.

A diferencia de lo que ocurre en la obra de Gonzales, la relacionalidad del todo aparece de manera muy evidente en el plano discursivo de *Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego* (2014), de Espezúa, donde abundan los ejemplos:

[...] la totalidad nos mece. Nosotros también mecemos al universo desde las sílabas lilas de las tardes. De los dedos de mis manos salen extensivos torbellinos, de los dedos de mis pies, hélices de fuego, que levantan humo rojo, verde y azul. Vengo desde adentro del hombre dormido. Yo soy el que pinta el humo del color de la danza

[...]. El hombre al palparse siente el fuego en la piel y miles de cuerpos encienden la emoción desde su lengua muda donde corren los astros [...]. Danzo para hacer vibrar los átomos solares y lunares en los resabios del fuego [...]. (pp. 56 -57)

La voz anónima del citado fragmento no solo se expresa en plural, colectivamente, sino que en su percepción (muy ligada a lo corporal y lo sensible) es posible observar cómo siente que los elementos y fenómenos naturales, el tiempo mismo, son parte de él.

c) Poéticas somáticas

Las indagaciones en el ámbito de la experiencia de lo sensible vienen alcanzando un sitio importante en los campos de la teoría y la crítica literaria, en la medida en que permiten una apertura a posibilidades discursivas que no necesariamente responden a la lógica racionalista, abstracta y des-incorporada de la modernidad occidental.

Las reflexiones de Jacques Fontanille acerca de la dimensión corporal son una muestra de esta apertura. Este autor afirma que el cuerpo es principalmente el centro de la experiencia sensible y también de la relación con el mundo en el sentido de que esa experiencia puede extenderse a prácticas y experiencias estéticas. Por lo tanto, y ya en el ámbito de la antropología, el investigador

[...] sabe muy bien, desde hace tiempo, que el cuerpo es simultáneamente uno de los vectores de la socialidad y de la relación con el otro, el objeto y el soporte de prácticas terapéuticas, rituales y simbólicas, el anclaje principal de las “lógicas de lo sensible” y de las formas de relaciones semióticas con el mundo que lo rodea, características de cada cultura. (Fontanille, 2013, pp. 19-20)

Por otro lado, y refiriéndose a las divergencias entre los modos de aprehensión de la realidad de Occidente y de los Andes, Estermann (2006) señala que la cultura occidental es altamente visual, por lo que el modo más importante de acercamiento a la realidad se da a partir de la vista; esto, anota, es posible detectarlo en el desarrollo de la historia de la filosofía occidental en tanto que, desde Platón, se entiende que

[...] el conocimiento verdadero es una visión de lo verdadero (*eidé*). En los idiomas germánicos, las terminologías “visual” “cognoscitiva” tienen una misma raíz: *Insicht-Sehen, insight-see*. Este rasgo todavía se profundiza por las metáforas de la “luz” y “oscuridad”: *Lumen naturales, illuminatio, einleuchten, enlightmen*, claridad. (pp. 112-113)

Se entiende entonces que la razón es el modo más idóneo de “[...] ‘ver’ la realidad tal como es y de ‘captarla’ en concepto [...]” (p. 113). A diferencia de ello —expone este autor—, el hombre andino en su acercamiento a la realidad prioriza facultades no visuales como el tacto, el olfato y el oído:

El *runa/jaqi* “escucha” la tierra, el paisaje y el cielo; “siente” la realidad mediante su corazón. [...] la sensibilidad y la sensibilidad andinas no dan preferencia al “ver”, y por lo tanto, la racionalidad cognoscitiva no es en primer lugar “teórica” (*theorein*), sino más bien emocio-afectiva [...] el acceso privilegiado del ser humano andino a la “realidad” no es la razón, sino una serie de capacidades no racionales (que no son “irracionales”), desde los sentidos clásicos, sentimientos y emociones, hasta relaciones cognoscitivas “parapsicológicas” (presentimientos, afectaciones psico-somáticas, comunicación “telepática”). El *runa/jaqi* “siente” la realidad más que la “conoce” o “piensa”. (Estermann, 2006, pp. 114-115)

Lo afirmado tanto por Fontanille como por Estermann no hace más que corroborar la importancia de la dimensión corporal, de lo afectivo y lo auditivo en la aprehensión de la realidad. El hombre andino percibe la realidad, la conoce y

reconoce a través de sus sentidos y de su experiencia. Se trata de un conocimiento indisolublemente ligado a la práctica que, tanto en la cultura quechua como en la aimara, se entiende como la acumulación de saberes que se transmite de generación en generación por vía oral y actitudinal:

[...] no es el resultado de un esfuerzo intelectual, sino el producto de una experiencia vivida amplia y meta-sensitiva [...]. Los verbos quechuas *yachay* y aimara *yatiña* no solo significan “saber” y “conocer”, sino también “experimentar”; un *yachayniyoq* o un *yatiri* es una persona “experimentada”, un “sabio” en sentido vivencial. (Estermann, 2006, p. 119)

Un ejemplo que ilustra lo anterior se encuentra en el poema “Prescripciones (Medicina popular)” de *Avenida sol/Greenwich Villlage* de Gonzales. En él, el saber se encuentra estrechamente vinculado a prácticas concretas que se instalan en la vida cotidiana del hombre andino:

1
Para curar la nube de los ojos, las cataratas
santo remedio:
pescar dos camaroncillos de río
(pulgas de agua)
introducirlos con cuidado
en el ojo con nube
Cerrar y presionar los ojos
por un instante:

en su afán de querer salir
sus patitas posteriores
irán jalando las nubes
las cataratas

2

Para el zumbido de oídos
exprimir leche materna
directamente al oído

afectado

Se trata del cuerpo que cura al otro cuerpo. Este saber-hacer, propio del mundo andino, involucra los sentidos, las sensaciones y percepciones; en suma, la estesis, que forma parte de la dimensión corporal del hombre y también está

vinculada a la expresión de los sentimientos y las pasiones, a la sensualidad, como ocurre en el parlamento de la chinadiabla de *Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego* de Espezúa:

[...] yo solo sé de mis encantos, de mis movimientos, de mi sino. Mis polleras relucen los zafiros de los ensueños girando mi estrella corporal insinuosa, dadivosa desde los huesos a tus latidos, para enredarme en los cabellos de la fiesta y en la cintura de mi amado. (p. 57)

Sin embargo, el anclaje corporal trasciende lo sensual y alcanza dimensiones míticas en las intervenciones del Ayarachi, el sicuri mayor, personaje del mismo libro, en cuyo discurso a través de lo somático se reactualiza el pasado: “Cuando danzamos los encadenados cuerpos de nuestros antepasados gimen y gritan en nosotros, son aires de esos geranios de camposantos que dan fuerza a los torsos danzantes en los que las fosas ciegas encuentran su luz” (p. 51). Ese anclaje corporal permite a su vez que la estesis se mantenga permanentemente abierta (Fontanille, 2013) y llegue a trascender el discurso no solo a través del énfasis que se pone en las pasiones, los sentimientos de ternura, sensaciones, sentidos, sino mediante el vínculo que se entabla entre el hablante lírico y el poeta.

La presencia de la dimensión corporal, somática, en la obra de los dos poetas nos lleva a preguntarnos en qué medida es posible atribuirles, también, un carácter testimonial a sus textos. Si entendemos, con Fontanille, que testimoniar tiene que ver con poder atestiguar un hecho que uno ha visto, escuchado o percibido, pero también con “manifestar y expresar públicamente una creencia o una pertenencia” (2013, p. 305), podemos afirmar que en sus obras es posible hallar un componente testimonial. Ello es muy visible en *La escuela de Cusco*, de Gonzales, libro en el que los pintureros indios van dejando constancia del trabajo que realizan. Lo es también en *Gamaliel y el oráculo del agua*, de Espezúa, puesto que el personaje Gamaliel Churata deja testimonio de los avatares de su vida. Mientras que *Máscaras en el aire. Candelaria fe y fuego* puede ser entendida como una obra en la que los distintos personajes dan testimonio de su participación en el ritual de la fiesta. Más aún, en la obra de Gonzales y Espezúa es posible identificar los tres tipos de operaciones que propone Fontanille refiriéndose al testimonio:

- a) El contacto sensorial con el hecho, que en la obra de los dos poetas se presenta a través del privilegio que se concede a las percepciones, los sentidos y el cuerpo: “Soy la soltura desatada de los huesos, del oído, del gusto y de la vista para poseerme en pleno vuelo y hacer volar pájaros multicolores” (Espezúa, 2014, p. 55).
- b) El “cuerpo-testigo” y sus huellas, que tiene que ver con que el testigo, en tanto se configura como alguien que asiste a los hechos, también puede ser un ente inanimado⁶. Esta idea cobra especial relevancia en la obra de los dos poetas en tanto que los “testigos” no solo son personas, sino elementos de la naturaleza u objetos que poseen vida y pueden testimoniar. En el poema “Taller de Nazareth”, de *La escuela de Cusco*, las correrías del personaje que es el Niño-Dios tienen como testigo mudo a “un angelito murillano [que] observa la escena” (Gonzales, 2005, p. 61).
- c) La inscripción corporal de un contacto sensible original; es decir, si bien el testimonio implica un origen, no siempre este es accesible a la percepción directa. Lo que queda es recobrar la huella que ha quedado sobre los cuerpos gracias al relevo continuo de contacto entre el cuerpo originario y los cuerpos intermediarios. Es lo que se aprecia en los parlamentos del Ayarachi de *Máscaras en el aire. Candelaria fe y fuego*: “El crujir de mis huesos tiene una raíz milenaria, su antigua melodía destiempla todos los peronés de nuestros antepasados aimaras e hinchan sus pulmones con los que nuestros ancestros bebían la atmosfera esférica del universo” (p. 47).

Los ejemplos citados son solo una muestra de cómo los elementos somáticos son parte importante del carácter testimonial presente en el tejido discursivo de la obra de los poetas estudiados, cuya presencia puede resultar perturbadora para las concepciones canónicas sobre la ficción literaria. Presencia simbólica de la realidad, percepciones relacionales y aprehensión sensible de la realidad, son la base sobre la que se construyen las poéticas de Gonzales y

Espezúa. A ellas se añaden otros elementos igual de importantes que refuerzan la presencia de un *locus* de enunciación andino.

d) Oralidad y tensiones discursivas

El carácter testimonial de las obras de Gonzales y Espezúa guarda estrecha relación con la relevante presencia de elementos provenientes de la oralidad, los cuales se configuran de distintos modos: a través de la recreación simbólica del rito y la celebración (que incluso involucra la estructura de sus libros); a través de la presencia de elementos de la tradición oral (como la incorporación de leyendas y relatos populares) y aquellos propios del discurso oral.

Desde *Valle sagrado*, segundo libro de Gonzales, hacia adelante, se incorporan con profusión onomatopeyas, formas coloquiales orales, tono conversacional, formas del habla popular, que confluyen en un discurso cuya sintaxis muestra una fuerte influencia del quechua. Estos elementos se proponen como parte central de su poética, no en vano *Almas en pena* (1998) se abre con el siguiente pedido: “Uyariqkuna willaripaychis / favor / Los que oyeran, contadlo / por favor” (p. 9).

La dimensión oral se ve reforzada en la obra de este poeta por el carácter agonístico que adoptan sus versos y del que Ong se ocupa al señalar las diferencias entre oralidad y escritura:

La escritura propicia abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Aparta al que sabe de lo sabido. Al mantener incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de su contexto de lucha. (1987, pp. 49-50)

Efectivamente, la actitud confrontativa y beligerante es muy visible en los poemas de *Almas en pena*, como en “La pelea del arpa con el ataúd”, poema en el que aquella le dice a su contrincante: “—¡presumido / feto de piojo! / nudo de heces! / ano suelto!” (p. 67) o en el poema *Adversarios*, del mismo libro:

[...] —¡suéltala, carajo!, le ordenó
el que habla con las montañas
y los lagos:

—¡suéltala ya

so destetado

con orín de zorrino!

—¡jamás!

—dijo
el otro:

no voy a soltar
a quien me ha ensuciado:

¡ve a soplar
el ano de las mulas! (p. 45)

Se trata, como lo explica Ong, de una suerte de combate verbal en el que los insultos recíprocos y las hostilidades son algo común: “[...] la fanfarronería sobre la proeza personal o las frases hirientes del rival figuran regularmente en los enfrentamientos entre los personajes” (1987, p. 50). En la base de estos enfrentamientos es posible también identificar una intención dialógica que se enlaza con el carácter ilocutivo de las expresiones emitidas por las distintas voces que pueblan el libro:

[...] ¿por qué
le confiaste tu cuerpo
sabiendo
que ya andaba
tras el olor de mujer?

¿te puso acaso
puñal pecho?

¡lisura! (p. 27)

Estas características, que recrean los modos expresivos orales, se complementan con expresiones provenientes del quechua y con la reiterada inserción de onomatopeyas: “¡siw! ¡saw! pasó” (“Nina karro”); “tautin tautin / tañía el arpa”, “—¡chaqchán chaqchan! Corrió / con diminutos pasos / el arpa” (“La pelea del arpa con el ataúd”); “¡llip! Relumbra / el relámpago” (“Pago a la tierra”); “los genitales / colgándoles / wálin wálin”, etc.

Por otro lado, el predominio de lo auditivo se halla fuertemente vinculado a otro aspecto que proponemos denominar enunciación sincrónica, es decir, la

presencia simultánea de una diversidad de voces, rasgo que en cada poeta hallará su propia peculiaridad. En la obra de Espezúa se hace más que evidente a partir de su libro *Tránsito de Amautas y otros poemas* (1990) que se inicia con una nota en la cual se enfatiza precisamente la dimensión oral de la obra y su carácter dialógico:

Léase estos poemas como quien escucha por dentro y por fuera una clase alegórica, atemporal y entrecortada de la enseñanza de la Historia del Perú entre José Antonio Encinas y Gamaliel Churata en el centro escolar 881, cerca a un mercado imaginario en la ciudad de Puno. (p. 17)

Pero esta nota también nos advierte de la presencia simultánea de voces que entrecruzan el diálogo principal. Así, entre los parlamentos de Encinas o Churata se insertan la voz del hablante lírico, canciones y expresiones de personajes que pueblan el mercado, como en el primer poema en el que los dos maestros dialogan sobre las culturas prehispánicas:

[...] Sobre una tecnología de sustento de Kotosh en la etapa
formativa iniciaba la cerámica
lucha impetuosa contra la fatalidad, lucha ingeniosa
de eternizar el entorno viviente
con las garras del maíz y el pan aborígen,
la avidez del seso, el pálpito de células y burbujas
del campo
desoladas hasta el confín de la piedra.
Silencios hubo prolongados silencios, estallidos de
inteligencia, encuentros siderales,
señales de semáforos
verde/ ámbar/ rojo

¡UN KILO DE MANDARINAS POR MIL INTIS, RICAS MANDARINAS
SAROSAS Y JUGOSAS A SOLO MIL INTIS!...

El hombre dominó los alambres de niveles de vida y recreó en colectivo
capacidades de sobrevivencia
apuntando a la trama del asombro, a la boca
del pasado por donde habla el futuro.

*...El Maestro debe conocer la historia de su país y conforme a sus enseñanzas
colaborar en la solución de cuestiones que agitan la vida nacional. La falta de
estos conocimientos y de esta preparación desvirtúa el papel social que a la
escuela le corresponde desempeñar... [...]. (pp. 24-25)*

El fragmento muestra un entrecruzamiento de voces que confluyen en un mismo instante: una enunciación sincrónica que es posible rastrear desde el primer libro de Espezúa *A través del ojo de un hueso* (1988), que luego parece atenuarse en *Alba del pez herido* (1998), pero que se retoma con fuerza en sus dos libros posteriores *Gamaliel y el oráculo del agua* y *Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego*. En ambos hallamos variantes: no solo la presencia de voces diversas que se entrecruzan, sino la recreación de discursos que se producen simultáneamente.

En la primera de estas dos últimas obras, junto a la voz del hablante lírico, aparece la voz de Churata quien hace una semblanza de su propia vida. También es posible identificar la voz del Pez de oro que se expresa en los versos orlados de la parte inferior del libro, incluso se plantea un diálogo intertextual a partir de los epígrafes que acompañan cada una de las secciones. En *Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego* ocurre algo similar. El contexto festivo permite la natural aparición de hasta seis voces articuladoras del discurso: la voz del hablante lírico, de la chinadiabla, de la diablesa, del kusillo, del ayarachi y del karabotas, sin contar la diversidad de voces anónimas, ni la de Santiago, el turista, cuyo discurso y visión son, de alguna manera, externos a los discursos eje.

Esta enunciación plural y sincrónica también es posible observarla en la obra de Gonzales. La organización discursiva de sus libros, desde *Valle sagrado* (1993) hasta *Ciudad [c]Joral* (2017) muestra una concepción peculiar de la configuración enunciativa puesto que no es posible hablar del predominio de un hablante lírico, sino de la presencia simultánea de voces que pueblan sus páginas, entre las que se pierde la del hablante lírico. Incluso, en algunos casos, este desaparece y deja hablar a las voces. En *La escuela de Cusco*, por ejemplo, cada poema corresponde al discurso de un “pinturero” indio (en su mayoría personajes anónimos), sin que, por otro lado, dejen de insertarse voces diversas (pintores italianos, sacerdotes, personajes de los cuadros, referencias bíblicas, etc.) en el discurso central. Gonzales recurre a diversas estrategias como el uso de los guiones, las cursivas y los espacios de la página en blanco, que permiten identificar no solo la pluralidad discursiva, sino la presencia de la voz y sus

respectivas pausas como en el poema: “JUICIO, GLORIA Y PENAS DE LOS CONDENADOS. Murales de Huaró y Andahuaylillas. TADEO ESCALANTE”:

[...] *Ven*

*te mostraré
el juicio de la gran ramera
sentada sobre dos aguas*

Luz negra:
sapos y serpientes devoran
el sexo de los lujuriosos

En el tormento de la rueda ardiente
giran los soberbios y orgullosos

*Ay de mí que ardiendo quedo
Ay que pude y ya no puedo
Ay que por siempre he de arder
Ay que a Dios nunca he de ver*

¿padre Bocanegra?

Escena marginal:
mientras el pintor alista la tela
un ángel arcabucero aguarda
limpiando su arma en el taller:

Cuesta de San Blas

Cusco [...]. (pp. 67-68)

Los elementos provenientes del ámbito de la oralidad, que tiene un sustrato quechua, en el caso de Gonzales, o quechuaymara, en el caso de Espezuá, tensionan y resemantizan la escritura y el castellano, confiriéndoles a sus poéticas tonos insospechados.

e) Sacralidad y desacralización

La tradicional dicotomía sagrado/profano, tan común en la tradición occidental, no existe para la percepción andina en tanto la sacralidad está presente en todo espacio y momento, pues forma parte de la cotidianidad del hombre. Se entiende que la divinidad no está alejada de él, sino que forma parte de su existencia real y concreta. Esta cercanía a lo divino recorre las páginas de las obras de Gonzales

y Espezúa, como se muestra en el siguiente fragmento del poema “DIÁLOGO CON WIRACocha” del libro *Gamaliel y el oráculo del agua*:

Toc, Toc, Toc...

—¿Quiénes son?

—*Hemos venido a saludarlo Padre Wiracocha. Todos somos sus hijos, sus descendientes.* —¿Qué quieren?

—*Saludarlo, abrazarlo, admirarlo.*

Se abre la puerta. Wiracocha habla:

—*No oyen la tierra que retumba.*

—*Sí. Sí la oímos, Wiracocha [...] (Espezúa, 2012, p. 81)*

Destaca en el fragmento citado, la familiaridad y facilidad con la que es posible acceder, sin intermediario alguno, al padre Wiracocha, el hacedor del mundo. También es relevante la actitud del Dios que no muestra sorpresa o sobresalto frente a ello, lo que revela la relación fluida y cotidiana de las divinidades con el hombre.

La sacralidad no es pues un aspecto aislado, sino que permea todo lo existente y, por ello, se expresa en los distintos ámbitos y relaciones de la vida del hombre. Esto explica la reiterada presencia que en *Valle sagrado* y *Almas en pena* tienen los *paqos* o curanderos que, siendo una suerte de extensión de lo divino, tienen el don de restablecer el equilibrio perdido. Recordemos que la divinidad es entendida, en su dimensión simbólica, como una presencia que regula el orden cósmico a través de su esencia relacional: todo es sagrado porque de alguna manera cada ser refleja lo divino o tiene en sí parte de esa divinidad.

En las dos últimas obras de Espezúa la dimensión religiosa se halla más vinculada a la presencia del rito y, por lo tanto, de lo mítico. Aunque hay una relación estrecha entre ambos, es posible percibir que en *Gamaliel y el oráculo del agua* el peso más grande recae en el componente mítico que es posible rastrear a través de la presencia vigorosa de un espíritu panteísta que pone de relieve la sacralidad del lago, las montañas, los astros, los animales, la tierra, el sol y cada uno de los elementos que configuran el universo poético de la obra y que explican y dan sentido a la existencia del hombre. A ello se une la determinante presencia de los dioses Wiracocha, Pachamama, el Arariwa y las connotaciones míticas que adquieren el lago y los seres que lo pueblan: el Pez de oro, los sapos negros, etc.

La gran densidad simbólica que adquieren cada uno de estos seres y elementos hace que esta obra de Espezúa resulte compleja, si añadimos los distintos planos discursivos que la componen.

También en la obra de Gonzales es posible hallar el componente mítico sobre todo y de manera evidente en *Tunupa*, libro dedicado al hijo rebelde de Pachayachachic que despreciado por su padre fue arrojado a las aguas del lago Titicaca⁷ y a quien finalmente acogieron las gemelas Umantuu y Quesintuu. El ciclo de Tunupa, es pues recreado por Gonzales a quien le interesa resaltar el carácter migrante del dios, aspecto del que nos ocuparemos más adelante.

Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego de Espezúa se define más bien por la sobresaliente presencia del rito como forma de relacionarse con la divinidad, pues en la recreación de la fiesta de la Candelaria se enfatiza el carácter sagrado y ritual de la celebración. Como aclara Estermann, “[...] a pesar de esa sacramentalidad universal, existen lugares (*topoi*), acontecimientos y momentos (*kairoi*) específicos, en donde lo divino se revela o presenta de una manera muy densa y comprimida” (2006, p. 288). La festividad es uno de esos momentos.

La representación del carácter ritual de la celebración no se muestra solo en la circularidad estructural de la obra, que nos remite a la concepción circular del espacio-tiempo andino, sino también en la recreación del espíritu mítico y cosmogónico de las danzas que se anuncia en el poema “Origen de la danza”:

El espíritu es fuego. Alrededor del fuego se danzó por primera vez en un día lunar con los ojos sorprendidos de luz sobre las piedras, con el chasquido de los astros y las estrellas que iluminaron los fósiles del sonido. [...] Así el hombre encarnó el movimiento, como un estallido fulgurante de cosmos milagroso. Entonces la tierra danzó, y nosotros que somos tierra, aire y fuego, que salimos del humus, movemos el cuerpo al compás del universo. (Espezúa, 2014, p. 21)

El carácter sincrético de la religiosidad andina que se anuncia desde el título del libro de Espezúa, en tanto se trata de la celebración de una diosa occidental que es la Virgen María, es también un elemento constante en la obra de Gonzales, desde *Valle sagrado*. Sin embargo, la necesidad que tuvo la población indígena de reinstaurar su universo simbólico a partir de cambios, adaptaciones

y resemantizaciones del simbolismo cristiano, y que estos dos poetas toman y plasman en sus obras, no es muestra de una fusión armónica, en principio porque detrás de los elementos occidentales hay una marcada presencia de referentes andinos que desestabilizan o no llegan a engarzar con los preceptos de la religión occidental. No solo eso, sino que en las diversas manifestaciones que hallamos en sus obras, es muy frecuente observar detracciones, sátiras y finas ironías al orden religioso impuesto.

En la obra de Espezúa (2014), la desacralización está implícita principalmente en la relevancia que adquieren el mito y el rito frente a la religión cristiana, también en la presencia y carácter simbólico de sus personajes y de sus hablantes líricos, en las críticas sutiles presentes en sus parlamentos y los epígrafes, como aquel fragmento tomado de la obra del poeta Dante Nava que acompaña el poema “Procesión de la Virgen”: “La cholita Candelaria, la patrona pasionaria para todo aquel que admira los dones de su belleza, vestida de indiferencia” (p. 77).

En Gonzales (1993), la desacralización se da de manera más directa, principalmente a nivel del discurso de sus personajes, quienes a través de la sátira, la ironía y el erotismo cuestionan el orden religioso impuesto:

[...] En mi fresco
La divina pastora de las almas
—con censura eclesiástica—
abundosos pechos de nodriza, la Virgen
de las Mercedes
da de lactar de un seno
al Niño-Dios su hijo, y del otro
a San Pedro Nolasco, patrón
de la Orden Mercedaria

*el lienzo
es impío y de mano
indígena [...] (p.21)*

El fragmento, además de mostrar la libertad creadora y desacralizadora del pinturero indio, muestra también, a través de los versos en cursiva, la presencia de otra voz en la que se evidencia un tono moralista, crítico y hasta despectivo respecto del pinturero indio.

Por ejemplos como este, que proliferan en la obra de Gonzales, es que nuestras apreciaciones no coinciden con las de Rodríguez Monarca (2009) que sostiene que el elemento sincrético en la obra de Gonzales propone “[...] el encuentro y la fusión entre lo andino y lo europeo” (p. 187). Tal encuentro no existe. Se trata más bien de una toma de posición, la de los pintureros, que subvierte el proceso de evangelización, que a través de lo pictórico se pretendía impulsar a partir del Concilio de Trento. Esa actitud rebelde es la que le interesa plasmar a Gonzales, como se evidencia también en el proyecto que trabajó junto a la artista Ana de Orbegozo que se tituló *Virgenes urbanas*⁸.

Vemos lo mismo en algunas de las voces presentes en *Almas en pena*. En este caso, el desplazamiento migratorio de dichos seres permite que confluyan elementos de su doble experiencia cultural; no obstante, son elementos que no llegan a fundirse, pues —como dice Cornejo Polar— “[...] la conciencia del migrante está más atenta a la fijación de sus experiencias distintas y encontradas que a la formulación de una síntesis globalizadora” (1996, p. 840). De allí el velado cuestionamiento, como ocurre en el poema “Ángel de Yucay”:

[...] debo mantenerme a raya
esperando el perdón
día tras día
porque ánima soy

la vela que arde
ante la Virgen

inmutable. (Gonzales, 1998, p. 104)

Una lectura atenta de los poemas que abordan el tópico religioso en *Almas en pena* muestra no solo la resemantización que las voces hacen de los elementos provenientes de la religión católica sino cómo, a través del humor, se llega a la desacralización. Otro ejemplo lo hallamos en el poema “Rogaciones”, en él una de las voces eleva sus plegarias a los santos del panteón cristiano y al final de sus ruegos dice:

[...] Además

a Santa Jovita Viuda
para hacer salir
los pezones

a San Albino, mártir
del secreto de confesión,
para hacer bailar
a una dama desnuda

a Santo Lino Doctor
para abrir o cerrar
el corazón
las piernas
de una joven

¡ábrete perejil!
¡ciérrate culantro!

a Santa Wencelada, para impedir
que un marido se duerma. (González, 1998, p. 100)

Humor, erotismo, sexualidad, frente a personajes que en la tradición cristiana exigen respeto y solemnidad.

f) Sujetos migrantes y migrancia

¿Qué características podemos atribuirles a los personajes, voces, hablantes líricos, en suma, aquellos que se pronuncian en la obra de Gonzales y Espezuía? Desde nuestro punto de vista, se trata de sujetos migrantes que dan cuenta, como afirma Antonio Cornejo Polar (1996, p. 841), de su doble o triple experiencia cultural sin llegar, necesariamente a fundirla: “[...] el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado”. Se trata de sujetos que se desplazan por diferentes esferas culturales, pero que no pierden su identidad. Sujetos migrantes que tienen la capacidad de pronunciarse desde distintos *locus* enunciativos (que también son éticos y “epistemológicos”) y que, por ello mismo, producen discursos que ponen en evidencia tensiones, conflictos y contradicciones culturales.

Lo interesante es que en la obra de Gonzales y Espezúa los personajes y voces se definen por la diferencia que Abril Trigo (1998) establece entre la migración, que vendría a ser un acto, y la migrancia, que se trata más bien de un estado. La precisión hecha por este estudioso nos ayuda a describir mejor el tipo de sujeto que hallamos en sus respectivas obras. En la de Gonzales, los ejemplos más relevantes (aunque no únicos) de personajes en permanente estado de migrancia, se encuentran tanto en *Tunupa* (2002)⁹ como en *Ciudad [c]oral* (2017).

Con relación al personaje del primer poemario, hemos referido que su carácter rebelde lo lleva al destierro, hecho que de por sí marca su carácter, en esencia, trashumante. Los diez poemas que componen el libro nos muestran un Tunupa que rememora y, por tanto, actualiza, recorridos antes realizados: “[...] varé en turbios / bofedales / de donde mana añil / el arco iris / recalé a solas / en el fango nutricio / de los fondos lacustres [...]” (Gonzales, 2002, p. 22). El desplazamiento territorial del dios se remarca con la alusión a distintos lugares que son mencionados en los títulos de los poemas: Brooklyn, Pisac, Chilcaloma, Ollantaytambo, Pachacamac, Uros, Taquile, Kollao, Mount Rainier, Yacana, entre otros. Ese desplazamiento geográfico es también y, esto es lo que nos interesa resaltar, un desplazamiento cultural en la medida en que revela el tránsito de un sujeto en cuyo imaginario perviven elementos míticos, lingüísticos, o aquellos provenientes de la tradición oral que conviven con elementos procedentes de otras culturas, lo que se hace evidente a partir de la asimilación de otras lenguas como el español y el inglés, recurso frecuente tanto en *Tunupa* como en *Ciudad [c]oral*: “—what’s up? / Festival de Raqchi, solsticio de invierno: dos amaneceres / (aún tenía en los labios la marca de haber emboquillado la quena toda la noche) / Conjunto Qori Qoyllor / vs. / Imagine Dragons? / Wild nothing? / ¡lliph! Relumbra el primer rayo de sol [...]” (Gonzales, 2017, p. 7).

En la obra de Espezúa el desplazamiento geográfico de sus personajes aparece desde su primer libro *A través del ojo de un hueso* (1988). En él se recrea una voz poética que da cuenta de su sentimiento de desarraigo:

[...] ajenos somos ciudad carriada de tugurios
tras un sueño te burlo
estirando el pan para todo el día
en la piel calzada en la realidad
mis dedos arañan y se quiebran de impotencia
ante un muerto bañado en sangre
huevo medio frito en la vereda
algo tienes de esa verdulera que empuja
su triciclo
los montículos de angustia que lleva
y sus días nublados
vamos retorcidos como fierros de buses
por casas repletas de barrios altos
lloran boleros por las ventanas
chamusqueando tus frases de cambio
soy los límites de tu ser
sobreviviente con mortaja que va sintiéndote
más reconociéndote menos
¿Quién me quitó la tranquilidad? [...]. (p. 14)

Se trata, no solo en el fragmento citado, sino de principio a fin del libro, de una voz que muestra su desconcierto frente a la injusta modernidad capitalina y que la padece, pero encuentra aliento y fuerza en la rememoración de su vida antes de la llegada a la capital, lo que le permite contrastar ambas realidades.

El desplazamiento adquiere otro cariz en *Tránsito de Amautas y otros poemas* (1990). Esta vez se trata de un desplazamiento discursivo que pone en evidencia las tensiones culturales características de nuestra sociedad a partir del entrecruzamiento de discursos simultáneos. Posteriormente, en sus otros libros, *Alba del pez herido* (1998) y *Gamaliel y el oráculo del agua* (2012), son las voces, los personajes, además del hablante lírico, quienes muestran su carácter migrante. Así, en el último libro mencionado, se recrea el itinerario vital de Gamaliel Churata, sus travesías entre Puno y La Paz, pero, como siempre, estos desplazamientos territoriales son, también, culturales.

La revisión hasta aquí desarrollada pone en evidencia la presencia de elementos provenientes del horizonte de sentido andino (presencia simbólica de la realidad, percepciones relacionales, aprehensión sensible de la realidad, oralidad, etc.)

que constituyen la base epistémica desde la que se elaboran las poéticas de Odi Gonzales y Boris Espezuá. Estos elementos se actualizan en el plano discursivo y estructural de sus obras a través de la presencia de un sujeto migrante que cuestiona, valiéndose del humor y la ironía o expresando sentimientos desgarrados y beligerantes, la imposición cultural y religiosa de Occidente.

En el caso de Gonzales, el *locus* enunciativo andino se refuerza con la presencia de formas provenientes de la lengua quechua que se insertan en el discurso: una enunciación sincrónica, o coral, que se vale de estrategias que recrean modos expresivos provenientes de la tradición oral andina, la presencia de voces anónimas y concepciones, como aquella de la muerte, con las que se alcanza dimensiones míticas que implican una reactualización del pasado y, a través de las cuales, es posible entender la organización social y cultural de los pueblos andinos.

En la poética de Espezuá, la vigorosa presencia de elementos míticos y rituales que determinan aspectos estructurales y organizativos de sus obras, el sentimiento cosmogónico, la presencia de múltiples voces y elementos procedentes de la oralidad andina, reafirman la presencia de ese *locus* andino de enunciación, sobre todo en *Gamaliel y el oráculo del agua* y en *Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego*.

Ambas poéticas muestran la diversidad, pero también la complejidad del proceso poético de la década de los años ochenta del siglo XX. Además, revelan a través de sus características intrínsecas una riqueza de registros que se construye lejos, en muchos sentidos, del sistema poético capitalino de la mencionada década en tanto desestabilizan sus paradigmas estéticos y proponen una expresión distinta de lo que entendemos como poesía.

Notas

- 1 El Movimiento Kloaka y el grupo Tres tristes tigres son un ejemplo, también las escritoras que cultivaron la llamada poesía erótica.
- 2 Este autor afirma que el pensamiento desde el borde es una respuesta a la imposición de las fronteras que separan lo civilizado de aquello que no lo es. Esta epistemología de la exterioridad surge de las respuestas epistémicas de esa “otra” gente (que el discurso hegemónico ha calificado de inferior) y, por otro lado, de la gente cuyas

- configuraciones geohistóricas y sociales ha legitimado como modelos de superioridad a seguir. La “otra” gente se resiste a ser aprisionada geográficamente, humillada subjetivamente y descartada epistemológicamente.
- 3 Mignolo afirma que lo decolonial, al ser una opción, se desvincula de las epistemes o paradigmas occidentales como la modernidad, posmodernidad, etc. Aclara, así, que no es que estos resulten ajenos al pensamiento decolonial, sino que han dejado de ser la referencia de legitimidad epistémica (2013, p. 10).
 - 4 Zenón Depaz (2005) entiende el horizonte de sentido como “[...] un conjunto de asunciones valorativas y ontológicas que desde un saber originario, previo a la distinción entre lo intelectual, emotivo y práctico-sensible, dote de significado al mundo y la vida, dando cuenta de su acción o de aquello que le acontece” (p. 49). Así, propone que, cuando nos referimos al mundo andino, este concepto es más apropiado que el de “racionalidad” en tanto este último se encuentra vinculado a la razón abstracta.
 - 5 Según las versiones más conocidas, la Uma es una cabeza de mujer de larga cabellera que busca pegarse al hombro de una persona, generalmente un hombre.
 - 6 Fontanille cita como ejemplo de esto que “[...] En el ámbito de las tradiciones de la propiedad campesina sobre los linderos que indican el límite de las parcelas, se colocan pedazos de teja o ladrillo, que quedan como ‘testigos’ del emplazamiento del lindero, en caso de que éste fuera desplazado: se trata siempre de conservar la traza de un acontecimiento” (2013, p. 306).
 - 7 Como anota Gonzales en el comentario introductorio a su libro, muchos cronistas se han ocupado de este dios y sus historias han proliferado por el altiplano peruano-boliviano. Hay quienes no solo lo vinculan con el agua, sino con el viento e incluso con el fuego.
 - 8 En el mencionado proyecto, los rostros de las imágenes de santas y vírgenes más populares fueron cambiados por los rostros de mujeres andinas contemporáneas; fue prácticamente una puesta en escena, en vivo, que recorrió distintas ciudades de nuestro país.
 - 9 Tomamos estos libros como ejemplo aunque, vale la pena aclararlo, los personajes de Gonzales revelan siempre ese estado, basta recordar a los condenados de *Almas en pena*.

Referencias bibliográficas

- Ansión, J. (1987). *Desde el rincón de los muertos: El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 837-844.

- Depaz, Z. (2005). “Una aproximación a la cuestión de los horizontes de sentido en el mundo andino”. En A. Peña et ál., *La racionalidad andina* (pp. 47-76). Lima: Editorial Mantaro.
- Espezúa Salmón, B. (1988). *A través del ojo de un hueso*. Lima: Lluvia Editores.
- Espezúa Salmón, B. (1990). *Tránsito de Amautas y otros poemas*. Lima: Editora Integral.
- Espezúa Salmón, B. (1998). *Alba del pez herido*. La Paz: Artes gráficas Sagitario.
- Espezúa Salmón, B. (2012). *Gamaliel y el oráculo del agua*. Arequipa: Cascahuesos.
- Espezúa Salmón, B. (2014). *Máscaras en el aire. Candelaria, fe y fuego*. Puno: Gobierno Regional.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz: ISEAT.
- Fontanille, H. (2013). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Gonzales, O. (1993). *Valle sagrado*. Arequipa: Universidad Nacional San Agustín de Arequipa.
- Gonzales, O. (1998). *Almas en pena*. Lima: Santo Oficio.
- Gonzales, O. (2002). *Tunupa*. Lima: Santo Oficio.
- Gonzales, O. (2005). *La escuela de Cusco*. Lima: Santo Oficio.
- Gonzales, O. (2011). *Avenida sol/ Greenwich Village*. Lima: Santo Oficio.
- Gonzales, O. (2017). *Ciudad [c]oral*. Lima: Paracaídas Editores.
- Mignolo, W., y Tlostanova, M. (2009). Habitar los dos lados de la frontera/ teorizar en el cuerpo de esa experiencia. *Revista Ixchel*, 1, 1-22. Recuperado de www.redkatatay.org/sitio/talleres/mignolo_frontera.pdf

- Mignolo, W. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía*, 74, 7-23.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura tecnológicas de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. (1992). "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad". En H. Bonilla (Comp.), *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-449). FLACSO, Ediciones Libri Mundi, Quito.
- Rodriguez Monarca, C. (2009). Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú. *Estudios filológicos*, 44, 181-194.
- Trigo, A. (1998). De la transculturación a/en lo transnacional. *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, 11, 61-76.
- Walsh, C. (2004). Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización. *Boletín ICCI-ARY Rimay*, 6(60). Recuperado de <http://icci.nativeweb.org/boletin/60/walsh.html>