

Róger Santiváñez. *El chico que se declaraba con la mirada*. Lima, Asaltoalcielo Editores, 1988.

Este tercer libro del joven poeta peruano Róger Santiváñez (Piura, 1956) tiene la particularidad de la ambivalencia: mientras afirma a través de un estilo de clara estirpe vanguardista los principios generales que han sustentado el activismo literario del autor en los últimos años, este mismo estilo despierta (no ya su *modus vivendi*, para el caso impertinente por ya abandonado y por constituirse en falacia biográfica en un acercamiento crítico), despierta, decíamos, actitudes de rechazo que dicen mucho del estado general de la joven poesía y la joven crítica que se practica en los medios oficiales y académicos de la convulsionada Lima de fines de la década. Pero, para valorar en su justo peso dentro de la más reciente poesía peruana a *El chico que se declaraba con la mirada*, conviene situar las coordenadas del contexto: las luchas entre escritores y grupos de escritores en busca de la "legitimidad literaria" (Pierre Bordieu dixit) al interior de la joven poesía peruana nos presenta un amplio espectro de preferencias y estilos. Mientras por un lado se prolonga el imperio del coloquialismo cisneriano e hinostroziano, y por otro se retorna a las fuentes de la poesía del 50, surgen como novedades algunas voces femeninas y la hiperbolización del vanguardismo contestatario y abiertamente crítico de la realidad social. Dentro de este último grupo es que podría

ubicarse a Santiváñez, un autor que desde sus primeros años de vida literaria acusó recibo de una herencia entendible como parte de la "Modernidad" (en un país donde la institucionalidad literaria se ha forjado, como dice Alejandro Losada, sobre la base de una "masa crítica" que, en última instancia, constituye un "espacio ausente"). De ahí que el tránsito por movimientos que ponen en el tapete del debate cultural dicho problema y la realidad social que lo sustenta, como Hora Zero, durante la década del setenta, La Sagrada Familia, a fines de la misma década, y Kloaka, entre 1982-1985, haya sido parte de la trayectoria del poeta que ahora nos ocupa. Para lo que nos interesa, que es la producción literaria, es posible trazar una línea que no corresponde siempre de manera fiel a dicho periplo: mientras que el viejo postulado romántico sobre la unidad vida-obra hace lo suyo en muchos autores consagrados y de los otros, el vitalismo en Santiváñez asume el perfil de una interiorización explicable por su origen provinciano (la nostalgia por la familia y "la tierra que lo vio nacer"/Piura, años 50-60), con la carga propia de un aprendizaje cultural típico de la clase media: el incipiente rock peruano de los sesenta, la televisión, la radio, una fachada de progreso que a la larga el poeta descubre como parte de un consolador y dadivoso subproducto de la decadencia del latifundismo y el ascenso definitivo de la burguesía industrial y financiera, respaldada por el régimen militar entre el 68 y el 75, y, en

suma, los inicios aún nebulosos de un colapso nacional que a partir de la década del ochenta, con la intensificación de la violencia política y la pauperización de la clase media y las clases populares, se hace apodícticamente innegable y evidente; factores todos ellos que sirven para explicar como trasfondo el por qué en Santiváñez y en algunos de sus coetáneos de una actitud escritural aparentemente desenfocada o "inoportuna", más aún si se considera que el retorno a los límites autoimpuestos del "oficio" en la mayoría de los jóvenes poetas del 80, amén de una pátina de postmodernidad bastante sintomática en circunstancias sociales y políticas como las que vive el Perú de esta década privilegia una escritura y una práctica "institucional" ceñida a los ámbitos académicos.

Pues bien, trazadas gruesamente las coordenadas generales de la producción poética en los últimos años en el Perú, podemos entrar en materia y coger el hilo que lleva del primer libro de Santiváñez hasta este tercero, que, como señalo en el primer párrafo de esta nota, afirma la estirpe vanguardista por la que Santiváñez parece haber fijado el estilo de su producción más reciente.

En *Antes de la muerte* (Lima, Cuadernos del Hipocampo, 1979) el autor lanza su señal de identidad de poeta "profesional" a partir del cultivo de la nostalgia (la infancia como arcadia, tema romántico por excelencia, en una época que, en un sentido lato, tiene mucho de romántica como producción literaria al menos) y la soledad dentro

de un modelo capitalino enajenante y voraz: los versos se suceden usando como nexo un ritmo interior poco disonante y coherente en su propio flujo: unidades extensas sin entrecortamientos y ceñidas a una concepción paralelística de la distribución temática: pocos indicios de la norma lingüística coloquial popular, rupturas antes emotivas que textuales, patrones "clásicos" (por llamarlos de alguna manera) dentro del verso libre.

Mientras tanto, en *Homenaje para iniciados* (Lima, Reyes en el Caos Editores, 1984) aparece claramente la ruptura y el desborde: los versos se suceden concatenados solamente por la aparición cuasi arbitraria del flujo de los recuerdos y las observaciones en la conciencia, lejos sin embargo, del libre y metafóricamente verbo-reico discurso surrealista: poemas "a-rítmicos", disonantes para un gusto literario formado en la "literatura": poemas donde la motivación no se encuentra en la construcción de un "objeto" literario, sino en la fusión entre experiencia y discurso. Pero, cuidado, una fórmula como ésta, tan cercana al simultaneísmo, no es tal si se examina en su propia naturaleza: la propuesta de los poemas es el resultado de una visión profundamente desencantada, cercana a la patafísica y a la ironía de perfiles grotescos: poesía que, de alguna manera da cuenta, mejor y más auténticamente, del proceso de construcción del estrago nacional en que el Perú se sume desde hace varios años.

Y todo esto solamente para si-

tuar en su origen la génesis de *El chico que se declaraba con la mirada*; génesis que asume nuevamente como punto de partida el retorno ritual y catártico al terruño natal, que es asimismo, un retorno en el tiempo: la adolescencia y el descubrimiento y práctica iniciática del erotismo, los años de origen como "disidente" de la convencionalidad religiosa, social, familiar, moral, en suma. Lo que Santiváñez llama en el libro "el cielo de las adolescencias perdidas" no es sino la representación textual de lo que Octavio Paz denomina "el tiempo original" tan característico de la poesía moderna. De este modo, *El chico...* se organiza como un conjunto de once retratos-espejo en prosa (¿o "Illuminations" cabría decir?) a partir del subtítulo del libro: "film en 11 espexos a lordes". La representación, por tanto, se anuncia como una imagen (duplicación) de ese tiempo original, pero se inscribe, también, en una veta muy precisa de la poesía hispanoamericana: la que privilegia la visualidad (reelaboración de un imaginismo y/o exteriorismo contrarios al empleo de la metáfora conceptual) y el discurso coloquial popular desde la perspectiva de emisores no identificables con el yo poético del escritor. De este modo, cada uno de los once pasajes del libro presenta vasos comunicantes con los otros: las visiones (quizás sea el término más ajustado para este tipo de práctica poética) remiten desde las primeras incursiones al prostíbulo piurano hasta los amores platónicos, la relación padre-hijo, la re-

lación yo poético sistema educativo religioso, la introspección antes y después del coito iniciático y la problematización-sublimación que dicha experiencia genera desde entonces hasta la perspectiva "en el presente" (o futuro del libro) del yo poético.

Por otro lado, los recursos expresivos revelan una formación amplia en distintas literaturas: encontramos el monólogo interior de corte joyciano lo mismo que las citas de otros autores (peruanos y no peruanos) acomodadas en un nuevo sentido burlesco para referirse (nuevamente) a la visión que se va presentando. El discurso, por tanto, no es ni pretende ser lineal ni reflexivo. Tampoco pretende una elaboración verbal ubicable dentro de lo que con tanto respeto y solemnidad se llama "poesía". Y, sin embargo, y quizás pese al autor, lo es, pero en sentido algo distinto: al cerrar la página treintaiocho del libro la sensación de frescura vence al rechazo inicial por la aparente incoherencia y carencia de tropos. Los eventos (no la narratividad) han primado sobre la acumulación metafórica que trata de "poetizar" el pasado añorado. Antes bien, el pasado aparece y su carga de cuestionamientos personales y sociales aflora con él. Todo esto hace recordar algo de la perspectiva contestataria de los "beat" (los yanquis y viajeros de caminos) sin que se trate de una traslación mecánica al Perú de dicha fuente, como fácilmente le achaca cierta crítica periodística del medio limeño.

Preferimos quedarnos con el libro: su "peso ligero" es descubier-

to como el producto del manejo de una amplia gama de recursos no muy usuales en la poesía peruana de esta década. Más que repetición, continuidad de la vanguardia: maduración de un escritor que ha vencido posibles excesos anteriores y cuestiona, con esa sola opción, la *unicidad* de un lenguaje poético (consagrado) dentro de la fantasmagórica institucionalidad literaria peruana. Con *El chico ...* se amplía el espectro de los estilos y preferencias; solamente con esa antigua originalidad dentro del conjunto es que puede hacerse una lectura que no caiga en el biografismo y en el rechazo de las actitudes personales del autor y del fenecido e incómodo movimiento Kloaka. A proponer ese punto de vista es que se destinan las líneas anteriores.

José A. Mazzzotti

Universidad de Pittsburgh

Espezúa Salmón, Boris. *A través del ojo de un hueso*. Lima, Lluvia Editores, 1988.

Referirse a los primeros libros de poetas o narradores no constituye una tarea fácil. El crítico debería señalar los iniciales aciertos de un escritor y asimismo remarcar las falencias del proyecto literario que subyace a la materia verbal. Además, un primer libro sobre todo si es de poesía) testimonia la azarosa lucha del escritor con el lenguaje en aras de un estilo personal y permite - observar en germen los tópicos recurrentes de una

determinada escritura.

El caso de Boris Espezúa (Puno, 1960) es en cierto sentido prototípico porque comparte con otros poetas una experiencia vital sumamente ejemplificadora de los cambios socio-culturales del Perú en las últimas décadas: la migración de la provincia a la capital en busca de mayores expectativas de realización personal y colectiva. Esta experiencia va a estar presente en la poesía de Espezúa como uno de los ejes vertebradores del discurso poético.

En efecto, *A través del ojo de un hueso* es un conjunto de cuarenta y cinco textos. Una pura intuición: demasiados poemas para un primer libro, dicha impresión se corrobora con una atenta lectura de los mismos. Así, podemos encontrar un acertado manejo de imágenes sugestivas y que contribuyen a crear una determinada atmósfera no exenta de lirismo: "Tu sombra crece larga por las calles del mundo/ cuando te alejas/ los muchachos de las esquinas ven en tu rostro/ un jardín deshojado en invierno", al lado de fragmentos de gran pesadez narrativa con algunos problemas estructurales y desajustes discursivos. Tal vez esta falencia se explica en cierto sentido por la naturaleza del proyecto poético sumamente ambicioso: recrear simbólicamente la cotidianidad popular haciendo clara referencia al proceso migratorio a las ciudades con la presencia viva de una cultura andina cada vez más consciente de sí misma.

Ello explica el por qué la ciudad es concebida como un espacio del enajenamiento y la alienación. Só-