Nada tiene que ver el dolor con el dolor/ nada tiene que ver la desesperación con la desesperación/ Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas/ No hay nombres en la zona muda (...) Un muerto al que le quedan algunos meses de vida tendría que aprender/ para dolerse, desesperarse y morir, un lenguaje limpio/ que sólo fuera accesible más allá de las matemáticas a especialistas/ de una ciencia imposible e igualmente válida...". Del mismo modo, en el texto "Limitaciones del lenguaje" hace presente las teorías del lingüista francés Emile Benveniste y conceptos del Psicoanálisis en "Caballeros inflados de ego", "EI yo de los demás no te dará ninguna luz...", "La ciudad del yo", "Autocine", "El yo de los demás"

En el contexto de la relación con su obra creativa poetica, una serie de textos de Diario de muerte formalmente siguen el procedimiento de escritura de la "expansión" definido por Lihn como "una cierta repetición distinta de lo mismo". En libros anteriores, poemas escritos según este mecanismo son "La pieza oscura", "Beata Beatrix", "Pena de extrañamiento", y en *Diario de muerte*, más claramente, "Nada tiene que ver el dolor...", "El aprendiz del arte de morir", "El yo de los demás no te dará ninguna luz...", "Día de los muertos": textos que tematizan el sueño, la memoria, el amor, la muerte, el tiempo, instancias percibidas en un mismo nivel.

Respecto a la actitud crftica y desmitificadora de Lihn ante los diversos discursos sociales, y que expresó en todos los generos literarios y formas artfsticas, ella se manifiesta en diversos textos que instauran, mediante una interpelación directa, a destinatarios específicos: representantes del discurso religioso, en "Estoy tratando de creer"; de la ciencia en "Nada tiene que ver el dolor"; "¿No serfa deseable recibir una comunicación?", "Recuerdos de un cirujano", "Pido a la medicina"; otro conjunto de textos se dirigen a representantes de la actividad literaria crítica y creativa chilena: "Te dimos demasiada importancia", "Lo llamaremos a la Academia", "A N". "La mano artificial", "No te desasosiegues".

El lugar de *Diario de muerte* en el contexto de la tradición poética chilena, según el sentido que organiza al texto: la experiencia lfmite de escritura, la búsqueda de una forma de expresión más allá del lenguaje verbal, la experiencia límite para el sujeto y para la poesía, significaría llevar aún más lejos el proyecto poético de Juan Luis Martínez, iniciado con *La nueva novela* (1977), cuyo sentido es el vacío, la nada, la abolición del sujeto, y llevado a su extremo en el libro objeto *La poesia chilena* (1978).

Finalmente, la transcendencia de *Diario de muerte* responde a su inscripción en una forma de literatura definida por Julia Kristeva en el capítulo "Poesía y negatividad", del libro Investigaciones para una semanálisis (París, Du Seuil, 1969) como un espacio de "escritura paragramática", una escritura ambigua, en el límite del sentido, que exige una lectura doble o más de una lectura y en la cual el sujeto se eclipsa; su desaparición implica la del lenguaje, la de la escritura, y el advenimiento de los fenómenos "secundarios" o "marginales": el sueño, la poesía, la locura- algunos de los temas de *Diario de muerte*, escritos por "un sujeto zerológico", equidistante de todo, un no-sujeto que asume a un pensamiento que se anula. El hecho de escribir, y como lo señalara Enrique Lihn a propósito de su poema "Porque escribí", es así un acto de autoafirmación, idea que expresa en los primeros versos de aquel poema:

que quizá, en un año de calma,/
piense: la poesía me sirvió para esto:/
no pude ser feliz, ello me fue negado,/
pero escribí.

Juan Zapata G.
SUNY at Stony Brook

Dida Aguirre: *Arcilla*. Lima, Lluvia Editores, 1988.

La presencia de Dida Aguirre en la poesía peruana puede fácilmente desdoblarse, si seguimos la orientación de la

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar
Copia para uso académico y personal prohíbida su reproducción
1 de 3
Tuesday, March 25, 2025

crítica literaria, en dos vertientes: la indígena y la neo-indigenista. Como poeta indígena, Dida Aguirre ha alcanzado un rápido e inesperado prestigio, convirtiéndose, junto con Eduardo Ninamango, en una de las figuras más representativas de la poesía quechua actual. Sus poesías en quechua, apenas aparecieron en *Killka* (Tacna, 1979) y *Mundo Andino* (Huancayo, 1983), recibieron gran atención crítica en los escasos artículos publicados sobre esta corriente poética: los trabajos de Jesús Barquero y M. Lienhard así lo demuestran. En cambio, sus poemas escritos en español no han provocado similar eco crítico. Excluidas por razones obvias del corpus de la poesía quechua escrita, estas creaciones parecen formar parte de otro universo poético aún no estudiado en la poesía peruana: el de la expresión literaria andina de los últimos años que, a grandes rasgos, se distingue por su lenguaje -un castellano vencido por el quechua- y por su concepción del mundo -un nativismo vestido de formas vanguardistas. A este tipo de literatura que surge de una compleja operación artística es al que provisionalmente, tomando al grupo Orkopata como el más claro antecedente y basado en los estudios de un sector de la narrativa peruana actual, se puede denominar poesía neo-indigenista. Aunque esta ligereza tenga cierto sentido lógico dentro de la trampa de las sucesiones cronológicas que, sin excepción, se aplica a todas las corrientes literarias, desconfío de su validez y temo estar contribuyendo, en el fondo, a fomentar una división -en alguna medida un tanto falsa- entre lo que por un lado se llama poesía indígena y, por otro, neo-indigenista, ya que en todos los niveles de realización literaria, en el caso específico de Dida Aguirre, ambas se nutren de la misma concepción del mundo, del mismo espíritu, y, por último, hasta de formas y referentes únicos.

Al margen de estas dos supuestas tendencias poéticas difícilmente separables y en las que no habría fronteras si no fuera por la presencia de dos lenguas tan distintas y opuestas -sobre todo en lo que respecta a la tradición escrita-, como son el quechua y el castellano aún en su grado más alto de contaminación, *Arcilla* representa la plasmación de un proyecto literario único: el texto poético bilingüe, quechua-español. Pero no un texto bilingüe que a la manera tradicional presenta la versión poética original en quechua y su equivalente traducido al español, sino otro, más original y auténtico, que en su producción se sirve simultánea y paralelamente de ambos idiomas y los convierte, sin discriminación alguna, en portadores legítimos de la expresión literaria del mundo andino. En este sentido, Dida Aguirre no se conforma con entregar, como se acostumbra, la versión "cristiana" de sus originales en quechua ni dedicar toda la segunda parte del libro a sus poemas en un español quechuizado, sino que, además, con el título, *Arcilla* --que no anticipa la naturaleza bilingüe del poemario, cuya primera parte irónicamente se abre con poesías en quechua-, se burla del lector "culto". Toda esta operación artística es, sin lugar a dudas, la continuación del proyecto literario arguediano, en el que, como lo ha señalado Lienhard, se apela a un nuevo tipo de lector en el Perú, el lector del futuro, formado por el grupo bilingüe quechua-español.

En un artículo recientemente publicado en la revista *Kamaq Maki* (Lima, 1989), Jesús Barquero, refiriéndose en forma exclusiva a los poemas que aparecen en la primera parte de *Arcilla*, ha calificado la poesía quechua de Dida Aguirre como "intensamente lírica y elegíaca", "concebida y escrita desde una sensibilidad urbana y mestiza". Convengo en parte con las razones a las que alude Barquero para sustentar sus dos afirmaciones: la devoción y el diálogo con la naturaleza y el Apu Wamani para la primera, las formas cultistas y la experiencia no campesina para la segunda. La pregunta que surge es si las mismas generalizaciones podrían tener validez también para calificar las poesías de la segunda parte del libro, es decir, aquéllas escritas en castellano. Mi respuesta es afirmativa. Pero entonces, al margen de las distintas lenguas con que se elabora, ¿cómo distinguir la poesía indígena de Dida Aguirre de la otra -también suya- indigenista o neo-indigenista? Si tal división existe, presiento que hay más seme-

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar
Copia para uso académico y personal prohibida su reproducción
2 de 3
Tuesday, March 25, 2025

janzas que diferencias. Estas semejanzas y correspondencias son obvias en cuanto a producción literaria se refieren, bien notorias aun cuando el lector fuera un bilingüe equilibrado y mucho más evidentes en un receptor carente de tal competencia lingüística, quien no tiene otro remedio que basar su lectura -o estudio en caso del crítico- en la versión española del original quechua.

En efecto, *Arcilla* es un ir y venir entre la oralidad (quechua) y la escritura (español), el hombre y la naturaleza, el llanto y el canto, el sufrimiento y el alzamiento que son una sola cosa en el mundo andino. No en vano su primera parte está en quechua y castellano y la segunda, en un español quechuizado; tampoco deja de ser significativo que en su totalidad reproduzca formas, técnicas y figuras vanguardistas; ni es gratuito que al empezar esta segunda parte se lea: "Con estas manos/ de hormigas labradas/ atrapo tormentas", y menos todavía que en toda la página que da inicio a la primera parte aparezca tan sólo el siguiente verso: "Wayrapa ñawimpi, taki./En el ojo de viento canto". Asimismo, el libro postula la plenitud a partir de la armonía, unión e identificación del hombre con la naturaleza; la pérdida de una relación en que se confunden lo divino, humano y natural significa la postración, el caos, la pesadilla del mundo; en los poemas es crítica y angustiosa la visión actual del universo andino cuyos vínculos están alterados por la presencia negativa de seres ajenos que "como la piedra redonda/ no echan raíces/ hombres diablos/ botas rojas" ("muyru rumi jina mana sapiyuq/ supay puka/ butas runakunapata"); por eso busca darle voz poética a diversos elementos de la naturaleza ("apenas/ pobremente/ hojitas espinosas/ soy"), dialoga con las aves, con los ríos, con los cerros divinizados ("Wamani/ padre mío"), y plantea fundamentalmente la salvación humana por la naturaleza, por la vía del retorno a sus fuentes vivas: "Relampagueamos/ desde el oscuro hoyo/ de la madre tierra/ por ser pueblos/ raigambre de/ rocas,[...] Wamani/ padre mío,/ necesito ahora/ la unidad de tu viento,/ lluvia/ y/ tus manos de puquial". De alguna manera, muchos de los poemas de este volumen también son una especie de testimonio de la violencia que azota al mundo andino y, a la vez, la esperanza utópica hecha canción que, alzándose desde los escombros, anuncia una redención liberadora en perfecta coherencia con el pensamiento indígena: "y con el/ canto de los muertos estoy/ reviviendo/ llena de luz/ ¡en esta tierra de difuntos/ hombres hueso/ río gritando/ lluvia de espina/ tormenta de candela/ pueblo degollado!".

Tal vez, con *Arcilla*, Dida Aguirre esté inaugurando una nueva literatura bilingüe, en el grado más alto de la expresión, para los pueblos enclavados en los Andes. Su obra tiende a borrar la frontera que tradicionalmente había delimitado la literatura indígena y la indigenista. Como resultado, tanto en quechua como en castellano, sus versos son una sola poesía, la poesía enriquecida del mundo andino; en sí, su poética revela literariamente una singularidad de preocupaciones y concepciones sobre la poesía; la naturaleza siempre aparece como intermediaria, intercambiando sus roles de receptor y emisor indistintamente; el nosotros, en sus dos formas, exclusivo e inclusivo, define su discurso; la imagen divina y a la vez humana del Apu Wamani es única; y, por último, la mítica resistencia y la utópica subversión mantienen igual relación de causa-efecto en todos sus poemas.

Julio E. Noriega
University of Pittsburgh

Antonio Cornejo-Polar. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989.

Parafraseando a Borges, es posible afirmar que, así como todo escritor inventa sus propios precursores, toda literatura suele atribuirse una tradición. El último libro de Antonio Cornejo Polar tiene mucho que ver con este tipo de inquietudes. Ante todo, se trata de un intento de examinar el proceso de constitución de las diversas tradiciones literarias que han tenido vigencia en el Perú, y al mismo tiempo desentrañar las operaciones artísticas e ideológicas que

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar
Copia para uso académico y personal prohibida su reproducción
3 de 3
Tuesday, March 25, 2025