

**Miguel Angel Zapata. *Poemas para violín y orquesta*. México. Premiá, 1991.**

Algo más que marginal, sin dejar totalmente de serlo, es la obra poética de Miguel Angel Zapata (Piura, 1955) en el espectro de la poesía escrita peruana. Las razones para ello no son solamente las obvias, es decir, su alejamiento temprano del Perú (donde no se vinculó demasiado con los círculos literarios de los años 80) y su permanencia desde entonces en los Estados Unidos. Hay razones más profundas y, por eso mismo, valaderas: su **tono** resulta extraño a los registros del narrativo-colloquialismo que prevalece en la escritura poética peruana desde la instauración del "británico modo" que consagraron (y continúan de alguna manera consagrando) los poetas mayores de la década del 60.

Es lógico que ahora, cuando empieza a cuestionarse con nuevos modelos teóricos y nuevas propuestas discursivas el marco social y el proyecto ideológico que sustentan dicha poética, el reconocimiento de Zapata haya venido dándose de manera progresiva, aunque lenta y hasta tímida, en el medio limeño. El discurso monocrorde de la poesía "bajada del Olimpo", cuyos productos más desorbitantes se dieron entre los libros iniciales de los poetas de Hora Zero, ha llegado a un punto en que debe cohabitar casi tugi- zadamente con otras poéticas, aunque menos "prestigiosas", existentes al fin. Sin embargo, en una buena parte de los autores que empezaron a publicar sus libros en la década pasada, lo que se sigue dando es una continuidad (enriquecida en ciertos casos, pero continuidad a la larga) del estilo del 60, sino una "vuelta a la otra margen" más ceñida a los modelos del postsim-

bolismo cincuentista. Si a estos dos grupos agregamos el de los jóvenes poetas de escritura radical, como la que practicaron y practican quienes estuvieron alrededor del grupo de Kloaka a mediados de los 80, tenemos que Zapata no calza de manera plena en ninguno de los grupos. Sin contar -naturalmente- el de la llamada "poesía femenina", cuyo desarrollo ha terminado traduciéndose en textos que no cruzan la acera (pese a la retórica insistente relacionada con la exploración del cuerpo femenino como criterio central para una definición de la identidad de las mujeres) en busca de un tratamiento del lenguaje distinto del que practican los poetas del primer conjunto.

Pero, en fin, no es el momento, ni el espacio, para extendernos demasiado en el panorama dentro del que Zapata podría ubicarse. Es más: resulta necesario y provechoso suspender la discusión -ociosa, ciertamente- sobre su pertenencia a la "Generación del 70", como proclama Enrique Verástegui en la contratapa del libro, o a la del 80 (si una "generación del 80" existe como tal), dadas las fechas de publicación de sus primeros poemarios. Es más interesante entrar de lleno al examen y noticia de la coherencia interna que guarda el libro que motiva esta nota, explicando las motivaciones de su propia poética y los alcances de su **dicción**.

Para ello es bueno recordar los títulos anteriores y la continuidad que los explica y explica, al mismo tiempo, a *Poemas para violín y orquesta*. Ya en *Partida y ausencia* (Madrid, 1984), como en *Periplos de abandonado* (México, 1986) y en *Imágenes los juegos* (Lima, 1987) el tratamiento sinestésico de la imagen era uno de los recursos más notorios del lenguaje de este autor. La maduración por la que ha pa-

sado la voz poética que “deca”, de pronto ha alcanzado establecer puntos de contacto más nítidos con una tradición antigua y prestigiosa, con la que se entronca y encuentra apoyo para llevar esa **dicción** a los perímetros del **canto**. Pero el canto poético de Zapata, muy lejos, por cierto, del ritmo sonoro tradicional, es aquel que pretende hacer del texto el espacio de intervención de un ritmo cósmico, dentro de la mejor tradición romántica inicial y de la línea íntima del mejor de los modernismos. Es lógico pensar que a estas alturas del siglo veinte la conexión puede parecer poco menos que arbitraria. Pero una lectura cuidadosa del libro, desde su simbología numérica (once secciones, tres de ellas, centrales, con siete poemas cada una, en una “caja china” de números primos) hasta su relación explícita con la música culta europea, pretendiendo trasladar a ellos la “armonía” que se les atribuye, es un punto de partida necesario para entender la propuesta de Zapata. Así, “El idioma del laurel”, (p. 15), uno de los poemas iniciales del conjunto y sin duda uno de los más logrados, presenta una línea de trabajo en la que el lenguaje poético se transforma en un instrumento para recuperar y re-emitar hacia el lector el lenguaje de la naturaleza y el espectáculo del mundo. “El lenguaje pertenecía a las aguas”, dice el poema. Y más adelante: “La música no oculta nada como las palabras” Pero esta “música” no es exactamente la música producida por el hombre, cuya más alta elaboración está, según los postulados del libro, en el canon de la llamada música clásica. Más bien, este tipo de música es imitación de la misma a la que se vincula el poemario: “Ahí están las campanitas japonesas cantando con el viento, los tam-

bores de granizo bailando sobre los tejados del Cuzco” (*id.*). La música de la naturaleza o los “paisajes sonoros” a los que alude el libro son, entonces, el vínculo cristalino que se propone entre la persona poética y un orden trascendente. No deja de ser curiosa la intertextualidad entre una de estas imágenes y la “soledad sonora” del *Cántico espiritual* de San Juan. La “soledad”, también en uno de sus sentidos, el de paisaje de abundancia vegetal, es una de las condiciones básicas para el desarrollo de esta armonía.

Por eso, a contrapelo de una corriente de poesía que privilegia la aparición de otras voces dentro del discurso del sujeto poético tradicional, la poesía de Zapata extiende una poética que hace de la presencia de dichas voces una cuestión resuelta a través del “traspaso” de la palabra poética a la voz —la música de las esferas. Ello no implica, sin embargo, que la textura de los versos y poemas en prosa estén desvinculados de la cotidianidad. Como parte fundamental de ésta, el impulso erótico, notorio en las secciones finales del libro, devuelve al sujeto poético a la tierra sin hacerlo perder su armonía con el universo. Así, tenemos poemas de convincente frescura como “Campo de tenis” o “Sincronía de mujer” cuyo campo semántico no pretende entrar en conceptualizaciones del acto erótico o la presencia de la mujer. Antes bien, lo que se busca es su **presencia visual** como ingrediente infaltable de la música trascendente. El “concierto” o concertación que el libro pretende entre el sujeto poético y el mundo que lo rodea se cierra en una celebración no necesariamente exclamativa de la vida. Por el contrario, el recuerdo de las instancias personales y familiares permite entender —y apreciar— que detrás de esta palabra hay un poeta

discreto de enorme sensibilidad **hacia el lenguaje**, que es lo que más importa, y hacia un sistema poético que, sin duda, ha de dar frutos más notables todavía en el proceso de su continua germinación.

Pese a algunos momentos en que el libro no ofrece la misma solidez en el nivel de algunos poemas individuales (como aquéllos cortos dedicados, precisamente, a músicos y poetas, más que a la música y la poesía), *Poemas para violín y orquesta* cumple su cometido y nos entrega eficazmente un conjunto poético de una frescura que sí levanta el vuelo hacia un camino, trazado solamente por sus propias alas, solitario, pero imprescindible para cualquier estudio serio y comprensivo en el espectro de la poesía peruana de los últimos años.

José A. Mazzotti  
Princeton University

**Rosina Valcarcel. *Una mujer canta en medio del caos*. Lima, Ed. Gráfica Latinoamericana, 1991.**

Miembro de una familia de intelectuales y luchadores sociales, Rosina Valcárcel Carnero ocupa desde muy joven un lugar destacado en nuestro ámbito literario. Incansable participante de eventos culturales, publica su primer poemario *Sendas del bosque* (1966) a los 19 años y —dirige la revista *Kachkaniraqmi* en sus 2 etapas (1965-1970; 1991—). Pertenece por afinidad estética y edad a la generación del 70, su segundo libro *Navíos* (1975) así lo confirma; sin embargo la aparición de *Sendas ...* con las entregas iniciales de poetas de la generación anterior (*Comentarios Reales* de A. Cisneros, *Consejero de lobo* (1965)

de R. Hinostroza, *Casa nuestra* (1965) de M. Martos, *Las constelaciones* (1965) de L. Hernández entre otros) revela la osadía y convicción de su vocación poética que caracteriza su vida y su praxis artística. Como ella afirma: “Mi pluma queda signada por el ambiente romántico-realista donde me formo (y de-formo). Los años 70 fueron convulsos, muchos lograron un lenguaje callejero, oral, no ilustrado, tratando de acabar con los convencionalismos. Un poquito de esto me tocó. Trato de ser leal a la vieja ética y al feminismo; quiero darles la expresividad de mis contradicciones, mi grandeza y mi miseria, mi inocencia y mi perversidad”. Poeta, antropóloga y feminista con su tercer libro *Una mujer canta en medio del caos* enriquece sin lugar a dudas la poesía escrita por mujeres en el Perú.

El poemario comprende cuatro secciones, las cuales cubren el interregno de tres lustros en que si bien Rosina no ha dejado de escribir poesía, sus textos por diferentes razones no aparecieron en forma de libros. Ahora recorriéndolos comprobamos las líneas temáticas presentes y perfiladas ya en *Sendas...* y en *Navíos*. Cada parte: “Giraldita” (1975-77), “La piel nuestro tambor”, “Pascana” y “Una mujer canta en medio del caos” (1980-1990) muestran madurez en el trabajo poético, las elecciones finales logran un ritmo y musicalidad uniformes, mezclados con exabruptos y frases propias de la oralidad, especialmente en la sección que da nombre al libro. Se irrumpe en la cotidianeidad desacralizante agregando toques de humor e ironía a un universo eminentemente lírico en el que convergen disímiles espacios y figuras, que la poesía ha capturado, mejor dicho ha fraguado en el instante supremo, diáfano y má-