

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA PROFESIONAL DE LITERATURA

**Domingo de Ramos y la poética del desborde: análisis
de *Pastor de perros* (1993)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Gino ROLDÁN GRIEVE

ASESOR

Javier MORALES MENA

Lima - Perú

2015

A la memoria de Carlos García Miranda

ÍNDICE

	Pag.
Índice	3
Introducción	5
Capítulo 1: Estado de cuestión: “Kloaka”, Domingo de Ramos, <i>Pastor de perros</i> (1993)	10
1.1. Estudios en torno a “Kloaka”	11
1.2. Estudios en torno a la obra de Domingo de Ramos	24
1.3. Estudios en torno a <i>Pastor de perros</i> (1993)	35
1.4. Balance general: “Kloaka”, Domingo de Ramos, <i>Pastor de perros</i> (1993)	45
Capítulo 2: Para una introducción de la categoría poética del desborde como categoría de análisis del poemario <i>Pastor de perros</i> (1993)	49
2.1. Una introducción a la categoría desborde	49
2.2. La poética del desborde como categoría explicativa del discurso poético	53
2.3. El Estructuralismo Genético: la homología estructural	60
2.4. La poética coloquial: características generales	66
2.4.1. Relación dialógica con el autor	69
2.4.2. Desmitificación de la figura del poeta y despersonalización del hablante	73
2.4.3. Temas como el compromiso social y la crítica social	75

Capítulo 3: <i>Pastor de perros</i> (1993): análisis retórico-figurativo	77
3.1. Pastor de perros: estructura	77
3.2. Análisis de las figuras retóricas	78
3.3. Abordaje de los interlocutores	79
3.4. Análisis de algunos fragmentos de <i>Pastor de perros</i>	80
3.4.1. Análisis del fragmento nº 1	80
3.4.1.1. Los campos figurativos en el fragmento nº1	81
3.4.1.2. Los locutores en el fragmento nº1	84
3.4.1.3. La ideología en fragmento nº1	85
3.4.2. Análisis del fragmento nº 2	85
3.4.2.1. Los campos figurativos en el fragmento nº2	86
3.4.2.2. Los locutores en el fragmento nº2	89
3.4.2.3. La ideología en fragmento nº2	89
3.4.3. Análisis del fragmento nº 3	90
3.4.3.1. Los campos figurativos en el fragmento nº3	91
3.4.3.2. Los locutores en el fragmento nº3	93
3.4.3.3. La ideología en fragmento nº3	94
3.5. La poética del desborde a la luz de los campos figurativos	95
Conclusiones	98
Bibliografía	102

INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento a la obra poética de Domingo de Ramos se produjo alrededor del año 2002; por ese entonces yo era un estudiante universitario que leía ávidamente y que, con cierta frecuencia, asistía a los recitales de poesía que solían organizarse en el centro de Lima o en distritos como Barranco o Miraflores. Fue en uno de estos recitales que pude oír de propia voz del poeta algunos de los poemas que posteriormente terminaría analizando. Me llamo la atención la gran cantidad e imágenes, la contundencia y el lirismo desgarrado que se desprendía de sus versos; posteriormente, y algo entusiasmado por la grata impresión de esta poesía, preparé algún trabajo universitario para alguno de los cursos que estaba llevando –trabajo que, por lo demás, lamentablemente se extravió. No obstante, siempre quedó en mí la idea de revisar a profundidad la obra de un poeta que percibía como marginal y al que también para ese entonces –inicios de la década del 2000- la crítica especializada no había prestado mayor atención.

Otra inquietud durante mis años de formación universitaria estuvo dada por los vínculos que se podían establecer entre literatura y sociedad. Fue así que a raíz de un trabajo que preparé para el curso Estudios Culturales, tuve la oportunidad de leer el texto clásico de José Matos Mar, *Desborde popular y crisis del estado* (1984); la lectura de este texto me parecía valiosa en tanto daba cuenta del devenir de la sociedad peruana de los últimos veinte años y la nueva configuración social que se venía dando, pero sobre todo porque creía yo encontrar cierto paralelismo entre el “desborde social” descrito por Matos Mar y la poesía “torrencial” de Domingo de Ramos. Era para mí, innegable la relación existente entre ambos discursos, pero aún tenía que madurar el proyecto.

Estas inquietudes fueron despejadas en un curso de Sociología de la Literatura que estuvo a cargo del profesor Carlos García Miranda. El curso además de revisar la línea clásica de autores de la sociología literaria –Lukács, Goldmann, la escuela de Frankfurt- se presentaba como ocasión para el diálogo y el debate no solo en lo referido a las complejas relaciones entre literatura y sociedad sino en lo que atañe al discurso literario en general. Fue justamente en una de esas clases que el profesor García Miranda señaló que, dejando de lado

consideraciones de tipo externo como actitudes iconoclastas o de clara confrontación con la institución literaria, el discurso poético de las últimas décadas merecía ser revisado y confrontado con el corpus de la literatura peruana en general.

Fueron estas motivaciones las que me llevaron a realizar la presente investigación, *La poética del desborde: análisis de Pastor de perros* (1993) de Domingo de Ramos. Hemos seleccionado este texto pues consideramos que en este poemario el autor presenta una poética particular tanto a nivel de contenido como de expresión formal que puede problematizarse en relación al corpus de la literatura peruana precedente.

Partimos de la problemática de que no existen estudios críticos que hayan profundizado en el poemario que es objeto de nuestro estudio. Por otro lado, si bien existen en los últimos años estudios que se han abocado al estudio de la obra en general de Domingo de Ramos, todos estos abordan la obra del poeta desde una perspectiva sociológica o multidisciplinaria, pero que obvian el análisis del aspecto formal del discurso poético. Las categorías que se han propuesto para la comprensión de la obra del autor, asimismo, incurren en el mismo error: explican la formación de sujetos poéticos particulares sin tener en cuenta la especificidad del discurso lírico.

En ese sentido, afirmamos que la categoría *poética del desborde* parte de una confrontación con el contexto en que se produjo el poemario *Pastor de perros* –la sociedad peruana de los años ochenta- para indicar de que en esos años todas las instancias hegemónicas de la sociedad criolla estaban siendo “desbordadas” por los sujetos populares que habitaban en sus márgenes. Esta idea la tomamos de la propuesta del antropólogo José Matos Mar (1984). No obstante, este “desborde” proponemos que también se habría producido en el ámbito literario, y específicamente en el caso de la poesía, se haría evidente en *Pastor de perros*. Demostrar que se produjo ese “desborde” en el ámbito es una de las intenciones de nuestra investigación.

Proponemos así a modo de hipótesis que la categoría *poética del desborde* sirve para explicar las características de la poesía de *Pastor de perros*. Esta poética la entendemos como una propuesta individual con una finalidad artística, mientras que el término “desborde” lo entendemos tal como fue

planteado por Matos Mar: el ascenso de carácter popular que desestabiliza una estructura hegemónica en un contexto de crisis. Este “desborde” sería en nuestro caso a la forma poética que aún era imperante en los años ochenta: la poética coloquial o conversacional. De esta manera intentamos demostrar que con esta categoría se articula un doble proceso: por un lado, la *poética del desborde* que se enmarca en el contexto de crisis de legitimidad de las instituciones hegemónicas de la década del ochenta; por otro lado, el “desborde” como proceso que excede y radicaliza los postulados de la poesía coloquial inscribiéndose así dentro de la propia secuencialidad del proceso literario.

Para demostrar la pertinencia del uso de esta categoría para el análisis de la poesía de *Pastor de perros* de Domingo de Ramos hemos dividido nuestra investigación en tres capítulos. En el primer capítulo llevaremos a cabo la revisión bibliográfica en relación a nuestro poemario objeto de estudio. Hemos hecho nuestra revisión teniendo en cuenta tres variables: el movimiento “Kloaka”, la poesía de Domingo de Ramos y el poemario *Pastor de perros*. Consideramos necesario abordar en primera instancia la bibliografía en torno a “Kloaka” pues a esta agrupación perteneció el autor y sus postulados artísticos y políticos debieron influir en su producción poética. Nos centraremos así en los estudios de Zevallos (2002), Mazzotti (2002) y De Lima (2013). De manera tangencial también se abordará la producción poética del periodo en que está inscrito nuestro autor, la década del ochenta. En un segundo momento, pasamos a revisar aquellos trabajos que se centraron, de manera general, en la poesía de Domingo de Ramos. Pondremos énfasis así en las primeras reseñas sobre el primer poemario del autor, *Arquitectura del espanto* (1988) pues este libro inicial concitó cierto interés por parte de la crítica. A continuación revisaremos aquellos estudios que, enfocándose en diversos aspectos –la ciudad, la producción discursiva de las ciencias sociales-, analizaron la obra de De Ramos; abordamos así los trabajos de Chueca (2006) y Vich (2013). También revisamos el trabajo de Mazzotti (2002) donde se presenta un panorama general de la obra del autor. Finalmente, en la última sección de este capítulo se abordan los trabajos que han tenido como objeto de estudio a *Pastor de perros* o que han analizado alguno de los poemas del poemario –en especial el poema “A la hora del pay”-.

Analizamos así los trabajos de Ángeles (2001), De Lima (2013), Portocarrero (2014) y Chueca (2014).

El segundo capítulo de nuestro trabajo está centrado en fundamentar nuestra propuesta. Empezamos explicando en qué consiste el “desborde popular” desde la perspectiva de Matos Mar y cómo es que esta categoría es útil para explicar procesos demográficos, sociales, económicos y culturales. A continuación y teniendo como base las propuestas de Matos Mar planteamos nuestra categoría, la *poética del desborde*; procedemos así a enumerar las características en el ámbito literario con la finalidad de delimitar nuestra categoría. Nuestra fundamentación estaría incompleta si no explicamos cómo es que desde el punto de vista teórico se articula la *poética del desborde* –que es una categoría centrada en lo literario- con el “desborde” social que es descrito por Matos Mar. Para llevar a cabo esto nos valemos de una de las categorías de la sociología de la literatura clásica: el concepto de “homología” tomado del estructuralismo genético de Lucien Goldmann. Cerramos este segundo capítulo demostrando cómo a nivel literario se produce el “desborde”; para esto tomamos las propuestas y la caracterización que en torno a la poética coloquial en Hispanoamérica ha realizado Carmen Alemany (1997) y demostramos cómo tres de las características más relevantes del coloquialismo son “desbordados” por la propuesta poética de *Pastor de perros*.

Nuestro análisis de *Pastor de perros* cometería un error si es que descuidara u obviara el análisis formal del discurso poético. No podemos hablar de *poética del desborde* si es que no explicitamos los mecanismos propios de la poesía que operan en esta. De este modo, para complementar nuestra propuesta llevamos a cabo nuestro análisis retórico-figurativo de algunos fragmentos que consideramos representativos del poemario. Para llevar a cabo esto nos valdremos fundamentalmente de la teoría de los campos figurativos de Stefano Arduini (2000). En ese sentido, este capítulo es también deudor de los trabajos de Camilo Fernández en relación a la poesía peruana. No obstante, consideramos hacer una aclaración importante: nuestra aplicación de los campos figurativos si bien dará cuenta de una cosmovisión o visión de mundo, no se centrará en este aspecto, sino más bien en develar qué campos figurativos operan en nuestra categoría, la *poética del desborde*.

Esta investigación intenta ser un acercamiento a la obra de uno de los poetas peruanos más importantes de las últimas décadas. Marginal desde sus inicios, la obra de Domingo de Ramos ha sabido, sin embargo, ir ganando poco a poco nuevos espacios y ha comenzado a concitar en los últimos años el interés por parte de la crítica. En ese sentido, nuestro trabajo pretende, con todas sus limitaciones, contribuir al estudio y al entendimiento del devenir del proceso poético peruano. Esta poesía peruana que está viva –en recitales, publicaciones, presentaciones de libros- y que merece de nosotros como investigadores toda nuestra atención.

CAPÍTULO 1: ESTADO DE CUESTIÓN: “KLOAKA”, DOMINGO DE RAMOS, PASTOR DE PERROS (1993)

Uno de los problemas con que nos encontramos al abordar el estudio de la poesía de Domingo de Ramos y, en particular, lo referente a *Pastor de perros* (1993) es que no existen muchos estudios críticos en torno al poemario que es objeto de nuestra investigación¹. Sí existen, sin embargo, algunos estudios que se centran en el movimiento “Kloaka” (Zevallos, Mazzotti, De Lima) y que incluyen algunas aproximaciones generales a la obra de Domingo de Ramos. Asimismo existen algunas reseñas de corte académico en torno al primer poemario del autor, *Arquitectura del espanto* (1988)². Por otro lado, también se pueden encontrar reseñas periodísticas coyunturales a la publicación de cada uno de los poemarios del autor³.

Para nuestra investigación hemos considerado conveniente revisar, en primer lugar, los estudios más importantes centrados en el movimiento “Kloaka”⁴; a continuación pasamos a dar cuenta de aquellos que exploran de manera general la poesía de Domingo de Ramos; finalmente, revisaremos aquellos estudios que analizan *Pastor de perros*, nuestro poemario objeto de estudio.

¹ Si bien no existen muchos estudios en relación a *Pastor de perros* (1993), sí existen algunos estudios académicos que en los últimos años han mostrado interés por la obra de Domingo de Ramos. De este modo, a los trabajos iniciales de Zevallos (2002) y Mazzotti (2002) en relación a Kloaka y a la poesía de los años ochenta –donde se hacía alguna mención al autor-, han aparecido en los últimos años las investigaciones de Vich (2013) y De Lima (2013) que revisan la obra de nuestro autor estudiado.

² Nos referimos, sobre todo, a las reseñas de Hildebrando Pérez (1989) y de Juan Zevallos Aguilar (1992) que revisan *Arquitectura del espanto* (1988), primer poemario del autor.

³ Destacan, en ese sentido, las reseñas de la prensa cultural peruana con motivo de alguna publicación del autor.

⁴ “ ‘Kloaka’ se formó en septiembre de 1982, tras varias rondas de conversaciones, en un bar del populoso distrito del Rímac al norte de Lima, por decisión de los poetas Róger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez y Mariela Dreyfus, y el narrador Edián Novoa. Al poco tiempo se unieron los poetas Domingo de Ramos, José Velarde, Julio Heredia, Mary Soto y el pintor Carlos Enrique Polanco. Juntos publicaron numerosos manifiestos literarios y organizaron recitales en distintas zonas de la capital, en lugares tan disímiles como el bar ‘La Catedral’ (el mismo utilizado como referencia y escenario en *Conversación en La Catedral*, la célebre novela de Vargas Llosa), en los extramuros de Lima cuadrada y colonial, o como el Auditorio Miraflores, en el corazón del homónimo distrito tan representativo en el imaginario –aunque ya no tanto en la realidad- de la clase media alta limeña. También concedieron entrevistas en las que se declaraban una suerte de ‘conciencia vigilante’ de la sociedad peruana y en que adoptaban un aire anarcoide pero firme y directo en su denuncia de la ‘albañilización’ progresiva de la sociedad peruana” (Mazzotti, Zapata 1995: 31)

Como dato adicional, podemos agregar que este año (2014) el Fondo Editorial del Congreso del Perú ha publicado *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*, volumen que reúne toda la obra poética de nuestro autor estudiado y que contiene en la parte inicial una sección de estudios críticos. Estos textos, por otro lado, también los hemos incluido en nuestra revisión bibliográfica⁵.

1.1. Estudios en torno a “Kloaka”.

Tres son los estudios importantes que se han realizado en torno al movimiento “Kloaka”: Zevallos (2002), Mazzotti (2002) y De Lima (2013). Consideramos que es necesario revisar estas investigaciones pues nuestro autor estudiado perteneció a este movimiento y es durante su permanencia en él que llevó a cabo sus primeras publicaciones⁶. Importante es también la revisión de estos estudios pues es indudable que los postulados artísticos y políticos del movimiento “Kloaka” pudieron, de alguna forma, influir en la propuesta artística del autor que estamos estudiando⁷.

⁵ En el año 2014 el Fondo Editorial del Congreso del Perú publicó *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)* que reúne toda la producción poética del autor hasta la fecha así como algunos poemas inéditos. El prólogo del texto, “Domingo de Ramos, entre el desborde popular y la nueva marginalidad” es escrito por José Antonio Mazzotti. Los estudios críticos incluidos en ese volumen y que revisaremos en nuestra investigación son los siguientes: “Aproximaciones al universo poético de Domingo de Ramos” de Gonzalo Portocarrero, “Ya nadie me espera en el último paradero: la subjetividad subalterna en la poesía de Domingo de Ramos” de Víctor Vich, “Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Pastor de perros* de Domingo de Ramos” de Luis Fernando Chueca, “Estética de la degradación e imaginario urbano en la poética de Domingo de Ramos” de Riccardo Badini y la biografía “Domingo de Ramos: de la soledad poética a la choledad cosmopolita” de Ulla D. Berg.

⁶ No obstante, la primera publicación que reúne un conjunto de poemas del autor se dio en 1986, cuando Kloaka ya se había disuelto. Previamente De Ramos ya había publicado algunos poemas dispersos en algunos periódicos y revistas. El título de la plaqueta es *Poesía*. Paris: Kloaka Internacional, 1986.

⁷ En relación a ‘Kloaka’, José A. Mazzotti la describe “como una agrupación de poetas contestatarios” donde destaca “el grito estentóreo de los manifiestos y los ‘happenings’ con un fuerte contenido de rechazo frontal a la situación de deterioro generalizado de la sociedad peruana (Mazzotti 2002: 32). Más adelante anota: “el activismo de ‘Kloaka’ no conducía a ningún fin social consciente. A pesar de su adhesión nominal al socialismo en abstracto y a la liberación de los sentidos mediante la experimentación sexual y con las drogas, el acento de su grito y de sus agresiones se ponía en el malestar social e histórico antes que en la ilusión política. ‘Kloaka’ pasó de una efervescencia intensa por la revolución sin apellidos al desencanto anarcoide en poco menos de unos meses.” (Mazzotti 2002: 179) Sobre el compromiso de ‘Kloaka’, un buen ejemplo es su ‘Pronunciamiento’ que emitieron en 1983 respecto de la masacre de ocho periodistas en la comunidad andina de Uchuraccay

Movimiento Kloaka (MK) (1982-1984): cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica (2002) de Juan Zevallos Aguilar, tiene el mérito de ser el primer estudio específico acerca del movimiento “Kloaka” (MK), así como el de reunir una muestra poética de sus integrantes. Reúne el texto, además, una serie de entrevistas y manifiestos del grupo. Como el autor lo dice su intención fue “explorar la praxis artística y política del MK como un ejemplo de cultura juvenil urbana que existió en esa década” (Zevallos 2002: 19). El texto, por otro lado, no es más que la reelaboración del dossier del movimiento “Kloaka” que junto al crítico José Antonio Mazzotti el autor publicara en la revista *Osa Mayor* N^o 4⁸.

Luego de una breve presentación –donde se remarca el carácter urbano y juvenil del movimiento Kloaka-, el autor pasa a nombrar a los miembros del movimiento⁹ así como a hacer un balance del contexto cultural en que este se desarrolló. Se menciona así la música que se produjo en la época –donde se nombra a algunos grupos de rock subterráneo, los conjuntos de sikuris y huayno y se hace una mención a la música chicha- así como también las revistas de *Literatura* y, de modo general, la actividad cultural de la década del ochenta¹⁰. Tras esta mención, Zevallos pasa a dar recuento del contexto socio-histórico internacional –donde se enfatiza, sobre todo, el desarrollo y expansión del neoliberalismo que se comienza a dar en los años ochenta. Termina esta primera

⁸ El título del dossier fue “Movimiento Kloaka: dossier de la vanguardia poética peruana de los años 80”; lamentablemente el texto no gozó de mucha divulgación, por lo que se puede considerar al trabajo de Zevallos como el primer trabajo crítico en relación al movimiento Kloaka.

⁹ “El MK estuvo muy activo en el lapso 1982-1984. Su núcleo estaba formado por los poetas Mariela Dreyfus (Lima, 1960), Domingo de Ramos (Ica, 1960), Guillermo Gutiérrez (Lima, 1962), Julio Heredia (1958), Roger Santivañez (Piura, 1956), Mary Soto (Canta, 1959), José Alberto Velarde (Puno, 1954), el narrador Jorge Edián Novoa (Piura, 1959), el pintor Carlos Enrique Polanco y los “aliados principales” José Antonio Mazzotti (Lima, 1961) y Dalmacia Ruiz Rosas (Lima, 1957). También el movimiento tendría en Piura una base constituida por Lelis Rebolledo (Piura, 1960), director de la revista “Agua”, el pintor César Badajoz y el músico Esanislao Quesada que animaba la escena cultural del norte peruano” (Zevallos 2002: 15). Otra gente cercana al Movimiento Kloaka que Zevallos menciona son el pintor Armando Williams del taller “Huayco”, Piero Bustos y su grupo “Del pueblo, la banda de rock subterráneo “Kolarock” y la banda de rock “Durazno sangrando”.

¹⁰ Entre las revistas de *Literatura* que menciona Zevallos tenemos *Calandria*, *Juncalí*, *La casa de cartón*, *Macho Cabrío*, *Manuscrito*, *Ojo de agua*, *Ómnibus*, *Qlisgen*, *Raíces eddicas*, *Sic* y *Trompa de Eustaquio*. Destacó también por esos años la actividad cultural promovida por el taller de testimonio de la UNMSM que concibió el libro *Habla la ciudad* y el teatro alternativo donde destaca la agrupación MOTIN (movimiento de teatro independiente) que agrupó a jóvenes alzados en armas como Edith Lagos (1963-1982) y José Valdivia Rodríguez “Joaldo” (1952 - 1986)

parte Zevallos afirmando que la Postmodernidad importada desde Estado Unidos habría producido posmodernidades periféricas en América Latina:

Por supuesto los movimientos juveniles respondieron y rearticularon estas nuevas condiciones históricas y culturales. En sus respuestas y rearticulaciones recurrieron a sus tradiciones locales que les dan características específicas. (Zevallos:19)

De esta manera, la expansión del neoliberalismo en el ámbito económico habría tenido como consecuencia en el ámbito cultural, la llegada de la Postmodernidad¹¹, importada desde el centro a las sociedades periféricas, provocando en los jóvenes poetas respuestas frente a esta nueva situación. Inscritos así en el ámbito de la Postmodernidad los jóvenes poetas de “Kloaka”, habrían constituido una “micropolítica”¹² juvenil periférica con particularidades propias del entorno que les tocó vivir.

Así, Zevallos para dar cuenta de la praxis artística y política del movimiento “Kloaka” centrará su análisis en tres cuestiones fundamentales:

- a) La emergencia de nuevos sujetos sociales
- b) El grupo como laboratorio estético y político
- c) La crítica de la representación estética y política

El primer aspecto, el de la emergencia de nuevos sujetos sociales, Zevallos lo explica a partir de la influencia del contexto socio-histórico; de esta manera, los jóvenes poetas del “Kloaka” habrían crecido durante dos dictaduras militares –la de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y la de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980)- que habrían marcado claramente su formación. Así, tras la

¹¹ La Postmodernidad, entendida en su versión más conocida, la propuesta por Jean Francois Lyotard, postula el fin de las “grandes narrativas” o “metarrelatos” de la Modernidad; es decir, la religión, la metafísica, la ética, el compromiso político, el vanguardismo estético. De esta manera, todos estos relatos quedarían subsumidos en el relato universal de libertad, prosperidad y victoria del mercado. No obstante, otras teorizaciones se han llevado a cabo con respecto a la Postmodernidad; en este caso parece que se está entendiendo la Postmodernidad como la lógica cultural del capitalismo en expansión, propuesta por Frederic Jameson.

¹² Se entiende por “micropolítica” como una estrategia de resistencia al poder, que no es pensada necesariamente en términos violentos. Se puede entender también como una especie de política a pequeña escala o antiinstitucional que tiende a disminuir la importancia de la macropolítica, ofreciendo herramientas para llegar a la emancipación más allá de las formaciones sociales. Podemos entenderla, finalmente, como el rol minoritario de grupos de personas e individuos y la oposición de estos a las grandes instituciones mayoritarias y estables.

experiencia de vivir bajo el gobierno de Velasco de carácter reformista –gobierno que se empeñó en expandir una clase media, consolidar una clase trabajadora y una burguesía nacional-, pasaron a un gobierno que se encargó de dismantelar las reformas propuestas y que significó el ingreso del neoliberalismo a nuestro país. Víctimas directas de las políticas neoliberales y de la violencia policial y del Estado, los jóvenes del movimiento “Kloaka” habrían vivido, además, la “desintelectualización y tecnocratización de la sociedad peruana”(23) así como el desencanto y escepticismo con respecto a los movimientos políticos y sociales de los años ochenta. Termina esta parte afirmando Zevallos que la sensibilidad de estos nuevos sujetos se debe a que “pudieron ser testigos y protagonistas de dos etapas: la finalización de la Modernidad y el inicio de la Postmodernidad liberal” (33) y señalando la doble marginalidad de su postura radical: por un lado, marginados por la ausencia de una política cultural neoliberal y, por otro lado, marginados por la política de izquierda.¹³

En la segunda parte, “El grupo como laboratorio estético y político”, Zevallos responde a los detractores de “Kloaka” que los acusan de carecer de una propuesta estética común. Con respecto a eso afirma que estos se estarían olvidando de considerar al grupo como un “laboratorio”, donde se ensayan propuestas estéticas y políticas que más tarde, cuando el grupo haya desaparecido, los exmiembros desarrollarían en sus proyectos individuales. Señala, también, algunos de los denominadores comunes de las propuestas de “Kloaka”: el hecho de tener como referente a César Vallejo pues experimentó con el lenguaje coloquial; la fusión de géneros que se evidencia en el uso de prosas poéticas, la incorporación del diálogo al poema, etc; y el carácter testimonial de su poética pues a partir de algunas variables –cuerpo, ciudad, violencia de Estado- darían cuenta del Perú de los años ochenta.

Un tercer aspecto mencionado por Zevallos está dado por la crítica de la representación estética y política; en este caso, en primer lugar se señala la incapacidad de la izquierda para representar a los sectores populares y sus

¹³ Con respecto a la praxis política de “Kloaka”, Zevallos afirma que su postura rebelde y contestataria, más cercana estaba al anarquismo que de cualquier propuesta política de izquierda. A diferencia de los poetas de Hora Zero que sí fueron asimilados por el gobierno de corte progresista de Velasco, los poetas de Kloaka se mantuvieron al margen de adoptar una postura política; así cuando se dio el gobierno municipal presidido por Barrantes Lingán, ellos no participaron ni directa ni indirectamente de este.

intereses y, en un segundo momento, la incapacidad de los escritores consagrados para representar los nuevos mundos existentes en la sociedad peruana. Como reacción a esto, los integrantes de “Kloaka” se encargarían de incorporar dicciones del habla popular urbana y de representar espacios de la clase media pauperizada y popular¹⁴

Escrito a medio camino entre el testimonio y el estudio académico, podemos señalar que uno de los méritos de este trabajo es el de ser el primer estudio sobre el movimiento “Kloaka”; otros logros de este texto estarían dados por el hecho de mostrar una antología poética de sus integrantes así como el hecho de reunir una serie de documentos importantes del grupo como manifiestos, entrevistas y fotografías. Remarca Zevallos el carácter juvenil, contracultural y marginal del grupo, siendo esto también un acierto –piénsese sino en la marginalidad y el tono contracultural siempre presente en la poesía de De Ramos. Otros logros del estudio de Zevallos Aguilar son el de dar cuenta de la aparición de nuevos sujetos sociales, producto del contexto socio-histórico que les tocó vivir, remarcando siempre en este caso una doble marginalidad –en relación a la política neoliberal y a las políticas de izquierda. Finalmente, otra constatación de Zevallos es el plantear una “crisis de representación” y en remarcar que los integrantes de “Kloaka” representaron espacios de los que la literatura oficial no daba cuenta. Por otro lado, pueden someterse a discusión las afirmaciones de Zevallos sobre la llegada de la Postmodernidad a América Latina y cómo es que, a partir de la reacción a este fenómeno, se explica la aparición del grupo Kloaka¹⁵.

El estudio académico más importante no solamente sobre “Kloaka” sino, en general, sobre la poesía que se desarrolló en el Perú durante la década de

¹⁴ “De esta manera, los integrantes del movimiento “Kloaka” darán cuenta de nuevos espacios – o en todo caso, espacios poco transitados por la literatura oficial como prostíbulos (Soto), barriadas (De Ramos), hoteles de sexo al paso (Dreyfus) bares y cantinas (Heredía, Novoa, Velarde) así como presentar personajes marginales como dirigentes estudiantiles (Novoa) o delincuentes comunes (Santivañez)” (Zevallos: 27)

¹⁵ Con respecto al uso y la pertinencia del empleo del término Postmodernidad en el caso de América Latina se pueden revisar los artículos “Latinoamérica y la Postmodernidad” de Nelly Richards y “¿Puede hablarse de Postmodernidad en América Latina” de George Yúdice citados en la bibliografía.

los años ochenta es *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002) del crítico José Antonio Mazzotti. El estudio, ampliamente documentado, pretende dar cuenta del corpus poético general de los años ochenta partiendo de la premisa de que existen trasvases que ha experimentado el lenguaje poético culto a partir de dos fenómenos sociales que se radicalizaron en esta época: las migraciones externas e internas y la violencia política y cotidiana. Mazzotti, siguiendo esta línea, entiende por “poética del flujo”:

Una poética del flujo será por ello entendida como la potenciación de los cambios del lenguaje a partir de migraciones y migrancias reales o imaginarias, pero que finalmente se concretan en la escritura de determinados autores y, por lo tanto, mantienen en tanto forma una relativa autonomía frente al contexto. (Mazzotti: 30)

Considera Mazzotti, al igual que Zevallos (2002), que existen nuevos sujetos sociales durante la década del ochenta –claramente diferenciados de los sujetos de las décadas anteriores-; no obstante, en el caso del estudio de Mazzotti, el énfasis se pondrá en la noción de “flujo” entendido como una metáfora de los traslados, migraciones y migrancias¹⁶ sociales, imaginarios, verbales e identitarios presentes en la producción textual de esos años. La labor del autor en este caso será la de mostrar cómo ese “flujo” se manifiesta en el texto.

La investigación de Mazzotti consta de cuatro capítulos, un epílogo –que hace de resumen y balance de los anteriores capítulos- y un apéndice que contiene material gráfico. En el capítulo 1, se habla de los flujos en la poesía escrita en quechua; se menciona en esta parte del estudio como antecedentes de los poetas quechuaescribientes contemporáneos la poesía en quechua de José María Arguedas y Andrés Alencastre. Luego se analiza la poesía de algunos poetas quechuas contemporáneos poniendo énfasis en la poesía de Eduardo Ninamango. En el capítulo 2, “El flujo como marca de género”, Mazzotti se refiere a la poesía femenina producida durante la década en cuestión,

¹⁶ El término “migrancia” alude al descentramiento del sujeto experimentado al atravesar procesos de migración. Al respecto Mazzotti afirma: “De esta forma la migrancia se convierte en una de las formas del extrañamiento y el descentramiento del sujeto por excelencia. (Mazzotti 2002: 30)

remarcando en este caso la crítica al falocentrismo que se plantea en esta propuesta. Un tercer flujo se menciona en el capítulo 3; en este caso se mencionan las migraciones culturales e imaginarias en dos de los poetas más importantes de esa década: Bruno Mendizabal y Eduardo Chirinos. Se pone énfasis en el cosmopolitismo presente en la obra de ambos autores así como los flujos presentes en ambos: la música rock (Mendizabal), la tradición literaria occidental (Chirinos). El capítulo 4 se centra en el Movimiento Kloaka y revisa de manera general la obra de los dos poetas más representativos del movimiento: Domingo de Ramos y Roger Santivañez. Cierra el texto con el epílogo y una sección de fotos de los autores y del contexto de los años ochenta.

Tiene especial interés para nosotros el capítulo 4 de la investigación de Mazzotti, “El flujo subterráneo”, pues es aquí donde aborda, en primer lugar, la propuesta del movimiento “Kloaka” y, posteriormente, la obra poética de Domingo de Ramos. Al respecto, señala Mazzotti que existen dos líneas de trabajo, claramente identificables, en la poesía de los años ochenta: 1. Una poética de corte conversacional, heredera de las propuestas de las décadas anteriores. 2. Una poética que evidencia el quiebre de la lógica denotativa. Con respecto a la primera línea afirma que la dicción conversacional en los años ochenta –cuyos exponentes serían fundamentalmente Raúl Mendizabal y Eduardo Chirinos- no sería una mera repetición de la que se dio en la década del sesenta sino que los poetas al asumir esta forma poética estarían evidenciando una actitud de desencanto, típica de los periodos de desencanto ante los grandes proyectos políticos y sociales de la Modernidad. La segunda línea poética, por otro lado, estaría representada fundamentalmente por algunos de los integrantes del movimiento “Kloaka”.

El estudio de “Kloaka” sería importante en ese sentido no porque su producción textual sea la más importante sino por su dicción “distinta” y por la supervivencia de sujetos de escritura no reconocidos por la institucionalidad literaria. Señala Mazzotti entre las características principales de “Kloaka” la exploración de formas cercanas al discurso esquizoide, una especie de neovanguardismo –que los emparentaría con César Vallejo-, la incorporación en el poema de formas discursivas dominadas como la oralidad popular y el habla lumpen, el dar cuenta de ámbitos barriales y suburbanos, la transcripción de la

violencia cotidiana que se evidenciaría en la ruptura morfológica y sintáctica de discurso poético; todo esto enunciado desde una perspectiva social desquiciada, violenta y altamente anárquica, dando cuenta de este modo de un “dislocamiento” del sujeto escritural. No obstante, el estudio es claro en hacer dos delimitaciones: la primera, al afirmar de que, pese a ser disidentes y críticos con el sistema literario oficial, los integrantes del Movimiento Kloaka afirman una tradición de escritura y se desenvuelven dentro del circuito oficial –es decir, publican en el formato libro, asisten a presentaciones de libros y recitales poéticos-; y la segunda, al demarcar y plantear diferencias entre su propuesta y la llamada poesía de combate, proveniente de los grupos alzados en armas¹⁷.

Podemos decir que el trabajo de Mazzotti tiene el mérito de ser el primer estudio académico que intenta dar cuenta, de modo general, de toda la producción poética de los años ochenta. Acertada es también la clasificación que hace de los autores del periodo al ubicarlos como “flujos”: el flujo como marca étnica –para analizar la poesía escrita en quechua en el Perú durante el ochenta-, el flujo como marca de género – que revisa la producción poética de las poetas del periodo-, el flujo de la tradición – para estudiar a los poetas que reelaboran el registro conversacional; el flujo subterráneo –que da cuenta del movimiento “Kloaka” y de las transgresiones que llevan a cabo en el lenguaje de la tradición poética. Otro acierto está dado por la categoría de “flujo” en tanto es capaz de dar cuenta de diversas migrancias y de cómo estas se trasvasan en el texto. La categoría “flujo”, de este modo, le permite dar cuenta a la vez de los procesos migratorios a nivel social así como de migraciones “imaginarias” –la adopción del discurso el rock y como este se trasvasa “en la poesía de Raúl Mendizábal, por ejemplo.

Un punto en el que Mazzotti coincide con Zevallos es en el de la aparición de nuevos sujetos sociales; al igual que en caso de Zevallos, coincide en enfatizar el rol que juega el contexto internacional –la expansión del neoliberalismo, la cultura de masas- así como los procesos migratorios –sobre

¹⁷ La poesía de los grupos alzados en armas –o “grupos subversivos”- está representada por “Jovaldo”, seudónimo de José Valdivia Domínguez (1951-1986) y por Edith Lagos (1962-1982), ambos militantes del partido Sendero Luminoso.

todo el del campo a la urbe- en la formación de las identidades de los sujetos poéticos que estudia. Estos procesos, la expansión del neoliberalismo y la migración, habrían producido finalmente “sujetos descentrados”, subjetividades sin centro, que tendrían como características en su expresión la fragmentación del discurso, la presencia de elementos mixtos en su práctica artística, una disolución aun mayor entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano. En todo caso, cabe preguntarse si la noción de sujeto descentrado logra explicar con éxito a todos los poetas estudiados en el corpus de Mazzotti. Para el caso que nos compete, el de la poesía de Domingo de Ramos, podemos decir que sí, que esta categoría es pertinente en tanto da cuenta de la fragmentación de su lenguaje y la superposición de niveles lingüísticos que se evidencian en su obra; habría, no obstante, que aclarar si es suficiente la influencia del contexto para explicar el descentramiento del autor y si es que este descentramiento obedece solo al contexto o si es que puede explicarse también en relación a su vínculo con la tradición literaria.

Por otro lado, el balance de “Kloaka” que lleva a cabo Mazzotti es importante en tanto que, a diferencia de Zevallos, explicita de manera más detallada las características de la poesía del grupo. Coincide con Zevallos en remarcar la influencia de César Vallejo¹⁸, el gusto por la oralidad popular, el dar cuenta de ambientes suburbanos. Son aportes de Mazzotti, además, el señalar que existe un emparentamiento con formas cercanas al discurso esquizoide y un neovanguardismo en la forma. El trabajo de Mazzotti, finalmente, consideramos que es el más importante en lo que a poesía de los años ochenta se refiere y, en particular, en el análisis de “Kloaka”. Estudios posteriores como los de Chueca (2014) y De Lima (2013) toman como referencia este trabajo que es, sin lugar a dudas, el estudio más completo a la fecha en relación al periodo –la década del ochenta- y al tipo de discurso –el poético- que estamos estudiando.

El tercer estudio que aborda al movimiento “Kloaka” es *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992) A study of poets and civil war in Peru* (2013) de

¹⁸ Habría que señalar que esta valoración de Vallejo de la que dan cuenta los autores no es exclusiva de ‘Kloaka’: también una agrupación de la década anterior, el Movimiento Hora Zero, lo considera como uno de sus principales referentes.

Paolo de Lima. En este caso el estudio se centrará en aquellos discursos poéticos que se articularon sobre la guerra interna y en qué formas particulares adoptó el lenguaje propuesto en esos poemas. Los poetas que abordará en su estudio son seis: los llamados “Tres Tristes Tigres” (Bruno Mendizabal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos) y en tres integrantes del Movimiento Kloaka: Roger Santivañez, Domingo de Ramos y Dalmacia Ruiz Rosas.

Estudio de inspiración sociocrítica –en tanto plantea que la poesía como escritura está inscrita y en diálogo con el contexto sociohistórico- pero que está en permanente debate con las categorías de la Teoría cultural (Estudios Culturales, Teoría de la Postmodernidad, Estudios Postcoloniales) el texto de De Lima va a plantear el análisis de los poemas a partir de las marcas o huellas que la guerra interna dejará en los textos tanto en contenidos como en las formas particulares del lenguaje.

En la parte inicial de su trabajo, plantea De Lima que existe una condición “posmoderna” peruana que tiene que ver fundamentalmente con la entrada del neoliberalismo a nuestro país. Este hecho, aunado a la violencia propia de la guerra interna habría marcado la experiencia de los sujetos poéticos descentrándolos. Considera también que Postmodernidad y neoliberalismo son dos caras de un mismo fenómeno general (el capitalismo multinacional); así mientras la Postmodernidad da cuenta del fenómeno desde la perspectiva cultural, el neoliberalismo lo haría desde la perspectiva socio-económica. Afirma De Lima:

“En ese sentido específico, la Postmodernidad es la expresión cultural y estética de la expansión del neoliberalismo en Latinoamérica” (De Lima: 42)

De este modo, la poesía de los autores estudiados se presentaría como una resistencia a las prácticas neoliberales, pero a la vez estaría permeada de la estética postmoderna(51) Esto lo lleva a plantear, más adelante, y en oposición a la figura del sujeto unitario, característico de la Modernidad, la figura del sujeto poético descentrado, propio de una época convulsionada como la de la violencia política. Este sujeto poético descentrado presentaría en su discurso una evidente fragmentación que se haría evidente en las tensiones culturales de

las que da cuenta así como en la forma particular de concebir el lenguaje al plantear una disipación de las fronteras entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano. Este sujeto además daría cuenta en su discurso de otras oposiciones como las de centro / periferia, urbe /campo, clase alta y clase baja, etc. Termina De Lima esta parte inicial planteando un deslinde con el “sujeto de la guerra revolucionaria”, propugnado por Sendero Luminoso; este sujeto, por lo demás no habría estado ajeno al ámbito de la producción poética.

Consideramos que los mayores méritos del trabajo de Paolo de Lima están en la parte introductoria de su estudio donde entra en diálogo con una serie de categorías provenientes de la más reciente agenda académica. Interesante y valioso es su estudio también en el sentido de que intenta buscar como en los discursos poéticos de los años ochenta se pueden encontrar las “huellas” del proceso de la guerra interna. Lo novedoso de su trabajo estaría, en ese sentido, en el hecho de trabajar una variable –la guerra interna- que no había sido trabajada con detalle por los estudios que lo precedieron –el trabajo de Mazzotti se centra en las migraciones, los desplazamientos sociales e imaginarios; mientras que Zevallos focaliza su estudio en el movimiento “Kloaka”.

Comparte, no obstante, con Mazzotti y Zevallos la premisa de que en la década del ochenta se introduce el neoliberalismo en el ámbito económico y la Postmodernidad en el cultural. Plantea también la existencia en esta década de un “sujeto poético descentrado” opuesto a la figura de “sujeto unitario” propuesto por la Modernidad. Esta categoría reelaborada a partir los planteamientos de Mazzotti, intentaría dar cuenta de la poética de los autores estudiados.

De Lima, sin embargo, logra caracterizar con mayor detalle al sujeto poético descentrado y señala entre sus características la fragmentación del discurso, la disipación de los límites entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano, el dar cuenta en su discurso de una serie de oposiciones. Un acierto también es el de distinguir entre el “sujeto descentrado” y el “sujeto de la guerra revolucionaria”.

No obstante, consideramos que la categoría de sujeto poético descentrado presenta algunos inconvenientes. Si bien logra dar cuenta de la fragmentación del discurso poético, así como de las contradicciones inherentes

a él, no creemos que se oponga específicamente al sujeto centrado de la modernidad; De Lima, al respecto, afirma:

“En oposición al sujeto unitario (constituido objetivamente en la subjetividad), que en su pretensión de unidad, busca una respuesta englobante, lógica, definitiva a los conflictos y orientada hacia la búsqueda de una visión abarcadora, la figura del sujeto poético descentrado ante el devenir de la historia en una época convulsionada como el de la violencia política se mueve por territorios movedizos, poco firmes.” (De Lima: 58)

Al oponer simplemente “sujeto poético descentrado” al sujeto unitario de la Modernidad, se estaría obviando algo: el discurso poético y su especificidad. Tendríamos que preguntarnos si el sujeto unitario de la modernidad –sujeto racional, orientado hacia resolución de conflictos, con una visión teleológica de la sociedad y de la historia- es el mismo que el sujeto “poético” de la modernidad. El discurso poético durante la época Moderna tiene una serie de características que en otros estudios ya han sido señaladas y una especificidad y secuencialidad que no siempre obedece a los vaivenes propios del contexto social. En todo caso sería necesario delimitar primero cuales son la características del sujeto poético moderno para poder oponerlo al sujeto poético descentrado, característico de la Postmodernidad.

En relación a “Kloaka” De Lima destaca la actitud marginal y anarcolumpen del grupo así como su rechazo a la militancia activa en cualquier partido político, sobre todo, de la izquierda legal. Señala también, al igual que Mazzotti, el empleo de variados registros que trascendían y transgredían la poética narrativo-conversacional. Al igual que Mazzotti y Zevallos destaca la importancia de Vallejo para el grupo y el contexto de violencia política y delincencial en que se desarrolló su propuesta.

A partir de lo referido en los tres estudios anteriores podemos llegar a las siguientes conclusiones en relación al Movimiento Kloaka que consideramos serán relevantes para nuestra investigación:

1. Los tres estudios son enfáticos al señalar el carácter marginal y anárquico del grupo así como la actitud contestataria y crítica al sistema político y

literario. Esto, como veremos más adelante, lo encontraremos en la poesía de Domingo de Ramos.

2. Los tres estudios ubican la producción discursiva de los poetas de los años ochenta en un contexto de Postmodernidad. En ese sentido, son muchas las discusiones sobre la validez del empleo del término “Postmodernidad” en un contexto periférico como el peruano, donde nunca ha terminado de consolidarse una Modernidad y donde solo se han desarrollado procesos de modernización incompletos. Al parecer, los estudios utilizan el término Postmodernidad en el sentido que le da Frederic Jameson como la lógica cultural del capitalismo en expansión. No obstante, determinar si es pertinente o no usar el término para referirse a la producción poética de los años ochenta excede los límites de nuestra investigación.
3. Los tres autores dan cuenta de que para los años ochenta se da la aparición de nuevos sujetos sociales; esto como reacción al contexto internacional –la expansión de la política neoliberal- y al contexto nacional –las migraciones (Mazzotti), la violencia política (De Lima). Estos nuevos sujetos sociales presentarían en su discurso poético ciertas características particulares –fragmentación, cercanía a la oralidad popular, descripción de ambientes suburbanos, una especie de neovanguardismo (Mazzotti), cercanía al discurso esquizoide (Mazzotti). Coinciden también De Lima y Mazzotti en señalar que esta propuesta excede los límites del registro poético narrativo-conversacional. No obstante, una pregunta, en ese sentido, sería si es que solo el influjo del contexto socio-histórico es el que produce el descentramiento de estos sujetos o si es que este descentramiento se explica también a partir de su relación con la tradición literaria.
4. Los tres autores coinciden en señalar a Cesar Vallejo como uno de los mayores referentes del Movimiento Kloaka; esto debido a la

experimentación formal y al quiebre de la sintaxis que se evidencia en su poesía.

5. La categoría sujeto poético descentrado en el contexto de la Postmodernidad da cuenta de características de la poesía de los años ochenta; sin embargo, creemos que no es pertinente oponerla a la categoría de “sujeto moderno”. Tendríamos que definir, en todo caso, que características posee el sujeto poético moderno y en relación a estas como se construye un sujeto poético descentrado.

1.2 Estudios en torno a la obra de Domingo de Ramos

En esta sección del capítulo vamos a revisar los textos más importantes que se han escrito en torno a la obra de Domingo de Ramos. Revisaremos, de este modo, los estudios académicos, aproximaciones al autor y reseñas que consideremos más importantes en el sentido de que nos ofrezcan una visión general de la propuesta poética del autor. Tomaremos en cuenta, además, aquellos textos que por el contexto de su publicación revistan de alguna importancia.

El primer texto que se escribió sobre la obra de Domingo de Ramos es la reseña que Hildebrando Pérez le dedicara a su primer poemario, *Arquitectura del espanto* (1988); esta fue escrita para la revista sanmarquina *Estación Reunida. Artes y Letras* (1989). Texto cercano a la reseña periodística consideramos que es importante su revisión en tanto es el primero en dar cuenta del universo verbal de nuestro poeta estudiado.

Algunas de las constataciones que hace Pérez con respecto al autor es que “Lima ha cambiado” y que esta ciudad al autor le produce “espanto”. Otras observaciones que se hacen son que “el libro es una prueba de amor a la marginalidad” que la dicción del poeta “recoge en forma notable, la riquísima realidad verbal de nuestro entorno social” No obstante, dos observaciones que

hace Pérez llaman nuestra atención: 1) La constatación que hace el autor de la reseña con respecto a que los coloquialismos “ingresan a una fase crepuscular de la poesía peruana”. 2) El hecho de que, según Pérez, “De Ramos no arriesga mucho a nivel de lenguaje”.

Se señala el papel que cumple la ciudad dentro de la propuesta del poemario. Como afirma “Con Domingo de Ramos, habla la ciudad”. No obstante, es una ciudad nueva, múltiple, sórdida y luminosa. Una ciudad donde, además, “los desheredados sobreviven a sus miserias”. El otro aspecto que señala Pérez con respecto al libro es que evidencia una identidad incumplida, una identidad que está en pugna con el entorno y que se va gestando en un espacio donde impera la violencia en un ámbito donde no hay lugar para la esperanza.

Otro texto importante publicado en relación al primer poemario del autor es la reseña a *Arquitectura del espanto* publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana N°35 (1992) de Juan Zevallos. Reviste de importancia este trabajo pues es el primer acercamiento académico a un texto del autor. Luego de una introducción donde se hace mención a Kloaka, grupo al que perteneció De Ramos, Zevallos pasa a señalar que las tres partes del libro tendrían cierta autonomía temática y que, en ese sentido, adolecería de falta de unidad. No obstante, una segunda lectura, nos mostraría el aspecto más interesante del libro: la formulación de un universo socio-cultural muy particular de la sociedad peruana: el de los sectores populares limeños. Pasa luego Zevallos a revisar las tres secciones del poemario: La primera, “Soledad López”, centrada en los sentimientos de soledad, extrañamiento y desarraigo del mundo marginal; la segunda parte, “Arquitectura del espanto”, donde se crea a un sujeto social marginal urbano que es testigo de la realidad y que plantea su visión particular sobre el proceso socio-histórico peruano; la última parte del libro, “N.N”, según Zevallos, la parte más valiosa del libro pues evidencia un acercamiento más personal al universo sociocultural urbano. Destaca en esta sección la presencia de la madre -perteneciente al universo cultural andino- a través de la cual se da cuenta de la supervivencia de la tradición oral quechua.

Hemos revisado estas dos reseñas –una de corte periodístico, otra académica- pues consideramos que si bien no abordan directamente nuestro poemario objeto de estudio –*Pastor de perros*-, al ser las primeras revisiones que se han hecho sobre el autor sirven para establecer las primeras coordenadas a partir de las cuales se puede entender de manera general la obra poética de Domingo de Ramos. Una vez hecha la revisión de ambos textos podemos decir:

1. Ambas reseñas dan cuenta de que el libro, *Arquitectura del espanto*, presenta una nueva configuración urbana. La expresión de Pérez “Lima ha cambiado”, así como el hecho de que Zevallos considere que el mayor mérito del libro está dado por el hecho de formular un nuevo espacio urbano –el de las barriadas, los migrantes- avalan lo enunciado. Consideramos al igual que Zevallos, por lo demás, que sí, uno de los méritos del primer libro de De Ramos, es el de mostrar un espacio que prácticamente no había sido abordado por el discurso poético.
2. Dos críticas distintas se esbozan en ambas reseñas: la primera, de Hildebrando Pérez, al afirmar que De Ramos no arriesga mucho nivel de lenguaje. Por el contrario, el poemario revelaría un uso del lenguaje coloquial, que recoge la oralidad de la época. Este lenguaje, coloquial, por lo demás, según Pérez, se encontraría en su “etapa crepuscular”. Nosotros podemos complementar lo expuesto al afirmar que en el siguiente poemario del autor, *Pastor de perros*, si veremos como el lenguaje coloquial del autor se va a “desbordar”. La segunda crítica es la falta de unidad del libro planteada por Zevallos; sin embargo esta es matizada por el que considera el mayor mérito del libro, el de representar el universo barrial.
3. Según Zevallos, la sección más lograda del poemario sería la tercera; si bien el libro da cuenta del caos y la violencia de la ciudad, sería en la tercera donde se da un mayor acercamiento a la subjetividad del yo-poético. Destaca la figura materna, en ese sentido, al representar el nexo con la tradición oral quechua.

Vamos a realizar ahora una revisión de aquellos estudios críticos que se centran en el análisis de la poesía de Domingo de Ramos.

Un primer estudio académico que aborda de manera general la poesía de Domingo de Ramos es “El flujo subterráneo”, capítulo 4 de *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002) de José Antonio Mazzotti. Con respecto a De Ramos, Mazzotti va a decir que estamos frente a un sujeto “discernible como provinciano y periférico de la oficialidad de la vida social peruana” (139). La poesía de De Ramos, además, se presentaría como un “continuum verbal” que claramente se aleja de las propuestas narrativo-conversacionales y propondría un universo referencial y un uso de dicción propio de los barrios periféricos de Lima. Remarca el autor la particular dicción del autor que:

“... entreteje elementos de habla lumpenesca con imágenes alucinantes de corte neovanguardista y referencias dispersas a autores cultos, lo que en conjunto le otorga a su obra un carácter polícromo y una perspectiva en la que el “otro” no es el mundo indígena ni las clases sociales dominadas, sino, por el contrario, los agentes de dominación: la policía, el espacio urbano “residencial” y la represión cultural, racial y sexual, en suma.” (Mazzotti:139)

A continuación Mazzotti, pasa a revisar, a grandes rasgos, los poemarios del autor publicados hasta el momento en que este lleva a cabo su estudio. En relación al primer poemario del autor, *Arquitectura del espanto* (1988), se destaca la reelaboración que se hace del mundo popular –que ya se había visto con anterioridad en poetas de los años setenta. No obstante y, pese a la descripción que se realiza del ámbito urbano, Mazzotti refiere que no estamos ante una retórica expositiva sino que más bien intenta dar cuenta de los sentimientos de rechazo, soledad y desadaptación que causa la violencia sobre el marginal. Un punto importante también estaría dado por el “sentimiento andino de maternidad”, característico de escritores como de Ramos que se encuentran entre dos mundos.

En lo que concierne a *Pastor de perros* (1993)¹⁹ se afirman, en primer lugar, que las características ya observadas en el primer libro del autor en este texto se agudizarían. La descripción del mundo suburbano en ese sentido es llevado a niveles “casi alegóricos”. Refiriéndose al lenguaje se afirma que en este caso estamos ante “una extraña convivencia de hipercultismo y coloquialidad”(143) en el que convergen el universo marginal barrial, el uso del castellano andino, el cultivo de lo grotesco y la experiencia alucinada de la droga a la que hace mención el poemario: la pasta básica de cocaína. Esta superposición de referentes hace que Mazzotti llegue afirmar que esta poética nos deja la sensación de que estamos ante “una olla común” en la que figurativamente entran “desde el caviar hasta la papa huayro”(144) y que justamente este sería el sello de este autor “tan plurimorfo y contradictorio en su interior”(144).

Los otros poemarios del autor que Mazzotti revisa en su estudio son *Luna Serrada* (1995), *Ósmosis* (1996), y *Las cenizas de Altamira* (1999). Con respecto a *Luna Serrada*, se destaca la presencia del tema amoroso, el cual es asumido como posibilidad vacía dando cuenta así del encuentro amoroso frustrado. La voz poética, por otro lado, “no deja de ser marginal en su insularidad amorosa”(146). *Ósmosis*, que obtuvo el Segundo Premio de la Bienal Copé de Poesía de 1996, es el cuarto poemario del autor e incluye en su segunda parte los cuatro poemas de *Luna Serrada*. Se caracterizan los poemas de este libro por ser extensos y por dar cuenta en su lenguaje de la oralidad cotidiana mezclada con imágenes oníricas aparentemente inconexas en los que se incluye numerosos peruanismos. Todo esto para dar cuenta de la soledad existencial y discursiva del enunciante. El último texto que Mazzotti revisa de nuestro autor es *Las cenizas de Altamira*, en el que a través de la alegoría de la caverna urbana se da cuenta del caos de la ciudad moderna.

Termina la sección que Mazzotti le dedica a De Ramos señalando que a pesar de percibirse como una escritura aparentemente “defectuosa” desde una óptica ortodoxa y discursivamente conservadora, esta es justamente la razón por

¹⁹ No hemos incluido el análisis que hace Mazzotti de *Pastor de perros* en la sección de nuestro trabajo donde revisamos los textos que se enfocan en este poemario pues los alcances que ofrece son bastante generales; en todo caso, al momento de hacer referencia al poemario en cuestión tendremos en cuenta lo expuesto en esta parte.

la que da cuenta mejor de los procesos sociales y culturales de los últimos años de nuestro país; Mazzotti remarca también la distancia que existe entre la obra de De Ramos y la de la mayoría de poetas de los años setenta (sobre todo por su populismo político y verbal) y asimismo en relación a los poetas de los años sesenta (y su propuesta narrativa coloquial).

No se puede negar que el mayor mérito del estudio Mazzotti es el de ofrecer las primeras coordenadas generales a partir de las cuales se puede entender la obra de Domingo de Ramos. Referente ineludible al momento de abordar la obra de De Ramos y del movimiento “Kloaka”, Mazzotti nos ofrece también una visión panorámica de los poemarios publicados por el autor hasta la fecha así como el hecho de señalar las características generales de su obra poética. Quizás se le podría criticar la ausencia de un análisis formal más riguroso –sobre todo centrado en la especificidad del discurso poético-; no obstante, la perspectiva que da a su estudio al vincularlo con el contexto social ofrece, de todos modos, aportes valiosos para entender el diálogo constante que se establece entre discurso literario y sociedad. Otro punto importante estaría dado porque, al parecer, la intención de Mazzotti sería la de delimitar y presentar un sujeto poético diferenciado²⁰ al de las generaciones anteriores –las del sesenta y setenta- que se explicaría a partir del contexto particular que les tocó vivir –expansión del neoliberalismo, la migración, la violencia política.

El crítico literario Luis Fernando Chueca también aborda la poesía de Domingo de Ramos en su artículo “El deslumbramiento del horror” (2006) incluido en el libro *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana (1950-2000)*. La importancia del artículo está dada porque se intenta ver el modo en que se ha representado la ciudad en la poesía de De Ramos. Reconoce Chueca

²⁰ Lo que se afirma de presentar un “sujeto poético diferenciado” creemos que no solamente se aplica para el caso de De Ramos, sino que en realidad es una cuestión generacional. De este modo, la investigación de Mazzotti –y otros estudios como los de Zevallos y De Lima- lo que intentan es presentar la aparición de sujetos poéticos diferenciados durante la década del ochenta; la diferencia entre estos y sus pares de las generaciones anteriores estaría dada por el contexto que les tocó vivir y cómo este contexto se reflejó como marcas en su escritura.

que la ciudad es una presencia central y compleja del proyecto de De Ramos. El estudio si bien menciona a otros textos del autor, se centrará en *Arquitectura del espanto* y en la representación que se hace de la ciudad en este poemario.

Entre las características del espacio urbano representado por De Ramos señaladas por Chueca tenemos a una Lima urbana, nocturna, suburbana y migrante –las zonas periféricas de la capital-. No obstante, Chueca no obvia el mencionar que estamos frente a una construcción discursiva y no frente a la ciudad real habitada por el poeta. La descripción que hace De Ramos, además, se aleja del simple realismo descriptivo para elaborarse desde una subjetividad mediada por el miedo, la angustia, la desesperanza o las drogas. Existiría por lo demás el propósito manifiesto de forzar el registro coloquial, señala Chueca, con la finalidad de representar de modo más cabal el habla mestiza y suburbana.

Otro aspecto presente en la descripción de la urbe que señala Chueca es la violencia. Esta violencia se haría presente en la obra del autor no solo como un recurso temático sino que se evidenciaría en las fracturas del lenguaje. La violencia, de este modo, recorrería cada uno de los poemas que conforman la *Arquitectura del espanto*.

Aunque el estudio de Chueca está centrado en el poemario *Arquitectura del espanto* consideramos que ofrece algunos datos importantes para el análisis general de la obra de Domingo de Ramos: en primer lugar el reconocer el rol fundamental que desempeña la urbe en la poética general de De Ramos; otro punto que destaca en su análisis de la representación de la ciudad es hacer notar que la urbe descrita es una ciudad periférica, marginal, migrante. Destaca, finalmente, también la violencia –cotidiana y política- que se evidencia en la construcción de la representación de la urbe.

Publicado originalmente como parte del volumen *Más allá de lo simbólico* (2013) y posteriormente incluido en la sección de estudios críticos de la obra reunida, el estudio “Ya nadie me espera en el último paradero: la subjetividad subalterna en la poesía de Domingo de Ramos” del crítico y docente universitario Víctor Vich consideramos es uno de los análisis más valiosos en torno a la poesía

de Domingo de Ramos. Partiendo desde la perspectiva de los Estudios Culturales y Postcoloniales –a los que agrega el uso de algunas categorías del psicoanálisis lacaniano-, Vich plantea que habría que entender la poesía de Domingo de Ramos como una “interrupción en el panorama poético peruano”(216) y como un discurso que desorganiza la narrativa oficial y que la perturba por su propia disidencia. Destaca también el particular lugar de enunciación del poeta –el de la migración, la escasez- así como el hecho de que la voz del poeta ya no puede construir una narrativa orgánica del mundo que la rodea.

El aporte más valioso de Víctor Vich está dado sin embargo en hacer notar que la poesía de Domingo de Ramos, lejos de mostrarse o autoproclamarse como una voz colectiva o como el fundamento de una realidad emergente –en tanto voz que da cuenta de los procesos migratorios del campo a la urbe- opta por dar testimonio de una subalternidad popular que se encuentra al borde del colapso.

“Sin embargo la década de los ochenta fue la década en que se produjeron innumerables discursos sobre el mundo popular a razón del desborde de un violento proceso social. Las barriadas o los pueblos jóvenes fueron lugares que activaban la producción de diferentes discursos que competían por definir lo que estaba ocurriendo” (Vich: 219)

De este modo, Vich sostiene que la poesía de Domingo de Ramos “desmontó sin piedad” todas las construcciones discursivas que quisieron definir el mundo subalterno como algo nuevo por venir y se propuso representar dramáticamente una subjetividad subalterna que, a razón de su constante deterioro, no podía presentarse como agente o mediador de nadie. Tenemos así en la poética de Domingo de Ramos un rechazo ante cualquier discurso idealizador de la masa popular.

Otro aporte importante de Vich está dado en señalar que el sujeto de enunciación en la poesía de Domingo de Ramos ha sido despojado de la posibilidad de producir una narrativa sobre sí mismo. Así “nos encontramos antes una poesía que disuelve al sujeto en el que no podemos identificar rasgos de su identidad o de su pasado”. Con respecto a eso afirma Vich:

“Se trata de una voz que insiste en afirmar lo siguiente: hay algo exacerbado que se desborda y es, desde ese desborde, desde donde puede exponerse todo el rencor y la amargura de una durísima experiencia que se reconoce inscrita en una modernidad desigual y fragmentaria (...) ... el proyecto de esta poesía parecería consistir en desmontar estética y políticamente a toda la maquinaria discursiva surgida alrededor del mundo popular” (Vich: 227)

Los dos aspectos más importantes que vamos a rescatar del análisis de Vich son, en primer lugar, el hecho de que discursivamente la poesía de Domingo de Ramos contradice rotundamente a todos los discursos sociales elaborados en torno al mundo popular durante los años ochenta; y, en segundo lugar, el evidenciar de que el sujeto de enunciación de esta poesía es incapaz de producir una narrativa sobre sí mismo. Con respecto al primer punto, podemos señalar que, sin lugar a dudas, el discurso poético de De Ramos –excesivo, que da cuenta de varios niveles lingüísticos y de conciencia- no presenta una visión idealizada del pueblo, sino que, por el contrario, se proclama marginal, dentro de la misma marginalidad. Así, todos los discursos sociales que se escribieron durante la década del ochenta se ven contradichos por la negatividad, el anarquismo, el descentramiento de la poesía de De Ramos.

Un inconveniente que en este momento se hace evidente es que podríamos encontrar algún grado de contradicción entre la propuesta sociológica de Matos Mar y la propuesta poética de De Ramos. No debemos olvidar que el discurso de Matos Mar está mediado por una visión política de izquierda en la cual el ascenso popular es valorado como algo positivo, mientras que el discurso de Domingo de Ramos evidencia una postura política más cercana al anarquismo o –al anarco-lumpen. No obstante, y pese a esta diferencia de posturas, el “desborde popular” descrito por Matos Mar y su reelaboración y aplicación como categoría literaria –que es la intención central de nuestra investigación- creemos que sí es capaz de dar cuenta de la poética del autor presente en *Pastor de perros*. Sobre este punto, desarrollaremos en el capítulo 2.

Finalmente, otro aspecto que hace notar Vich y que consideramos para nuestra investigación es el hecho de que la poesía de De Ramos daría cuenta

de una incapacidad de reconstruir una narrativa sobre sí mismo. No solo por el hecho de que el mundo representado en su poética sea un mundo hecho a base de fragmentos sino, sobre todo, por el hecho de dar cuenta de una identidad que se disuelve en su relación sujeto-realidad. Creemos, sin embargo, que a pesar de que Vich habla de una “despersonalización de subjetividad” sí existen algunos elementos que permiten que permitan la afirmación del sujeto como enunciante poético

Acabamos de revisar tres estudios –Mazzotti (2002), Chueca (2006), Vich (2013)- que consideramos son los tres más importantes en la medida de que dan cuenta, de modo general, de las características o de algún aspecto particular de la poesía de Domingo de Ramos. Existen otros estudios como el de Badini (2014)²¹ o el texto biográfico de Ulla D. Berg²² (2014) que no incluimos pues en el primer caso, aborda de modo muy general el texto y presenta aspectos que ya han mencionado otros autores, y, en el segundo por tratarse de una biografía del autor. No obstante, en algún momento haremos referencia a alguno de los alcances por expuestos en estos trabajos.

²¹ Otro texto incluido en la sección de estudios críticos de la poesía reunida es “Estética de la degradación e imaginario urbano en la poética de Domingo de Ramos” (2014) del peruanista italiano Riccardo Badini. En su estudio, luego de presentar el contexto socio-histórico peruano y de hacer un balance de “Kloaka”, el autor pasa a referirse a Domingo de Ramos como una “voz inédita por su capacidad de representar, con una vibrante empatía, los contextos degradados y marginales en los cuales el poeta parece perderse para conducir al lector hacia una vivencia sórdida de la ciudad y los núcleos donde se genera la violencia” (85) A continuación el autor pasa a analizar, a grandes rasgos, los poemas “Yo no soy un gangsters” y “Su cuerpo es una isla en escombros” Termina su análisis haciendo una revisión del poema “Clímaco”, perteneciente al poemario *Dorada Apocalypsis*, donde se destaca el desarrollo subjetivo que se hace de la violencia en el poema.

²² El texto con que cierra la sección de estudios críticos es “Domingo de Ramos: de la soledad poética a la choledad cosmopolita” de Ulla D. Berg. Este texto, menos académico que los demás, se centrará en la historia personal del poeta. Se pone énfasis en la migración que realiza la madre del poeta de Ayacucho a Ica –que es donde nace el poeta- y cómo tras mil y un avatares, su familia logra instalarse en el barrio de San Juan de Miraflores. Otros aspectos de la biografía del poeta a los que se hace referencia son su vinculación política desde muy joven con movimientos de izquierda, sus primeros contactos con la literatura en la biblioteca de municipal de San Juan de Miraflores –donde destaca de entre todas sus lecturas la obra poética de Rubén Darío-, su ingreso a la universidad de San Marcos en la especialidad de Sociología y la fundación del Movimiento Kloaka, la publicación de sus primeros textos, el posterior viaje a Europa del autor y el fracaso de este proyecto. Finaliza el texto señalando que la obra de Domingo de Ramos constituye una reflexión poética sobre la migración, la errancia y la pertenencia de la sociedad peruana.

A partir de lo referido en esta sección del capítulo podemos concluir lo siguiente:

1. En relación a *Arquitectura del espanto*, primer poemario del autor, la crítica (Pérez, Zevallos) ha rescatado fundamentalmente que el mérito del libro está dado por la representación de un nuevo espacio: el ámbito urbano popular-migrante. Se destaca también del libro, la tercera sección (Zevallos), donde se evidencia un mayor acercamiento a la subjetividad del poeta y donde sobresale la figura materna –en el poema “N.N”- que es presentada como un nexo con el mundo andino.
2. Consideramos al estudio de Mazzotti (2002) como el más importante en relación a la obra de Domingo de Ramos. No solo por el hecho de que señala las características generales de la poética del autor o porque hace una revisión general de sus poemarios, sino porque es el que establece las coordenadas generales a partir de las cuales se han llevado a cabo otros estudios (De Lima, Chueca). Otros méritos de su estudio estarían dados por presentar cómo se establece el diálogo entre discurso poético y sociedad y por intentar presentar un sujeto poético diferenciado en relación a las generaciones anteriores.
3. El estudio de Chueca (2006) es importante en tanto da cuenta de la urbe como presencia central en la obra de De Ramos. La ciudad que es descrita en este caso es una urbe migrante y en la cual la violencia cotidiana y política se evidencia en su representación.
4. El estudio de Vich (2013) es importante en tanto revela la contradicción que existe entre la visión de la masa popular que tienen los discursos sociales de la década del ochenta y la visión que ofrece De Ramos en su poesía. Así en el caso de De Ramos la masa popular aparece desidealizada y no como un agente de cambio social o “emergente”.

5. Todos los estudios que hemos revisado en esta sección abordan la poesía de Domingo de Ramos desde una perspectiva que vincula discurso poético y sociedad. Ya sea para resaltar cómo los procesos sociales influyen en su poesía (Mazzotti y las migraciones), ya sea para dar cuenta de cómo se representa en el discurso poético el espacio social (Chueca), o, incluso, para dar cuenta de los vínculos entre discurso poético y los discursos sociales elaborados en torno a un periodo socio-histórico determinado (Vich)
6. Los tres estudios aquí revisados destacan el particular lugar de enunciación de esta poética: el de una subjetividad migrante.
7. Una carencia de la que podemos dar cuenta es la total ausencia de estudios centrados en los rasgos formales de la propuesta poética del auto

1.3 Estudios en torno a *Pastor de perros* (1993)

En esta sección abordaremos aquellos estudios que se centran en nuestro poemario objeto de estudio, *Pastor de perros*, o aquellos que se han aproximado a algunos de los poemas del libro. Una primera constatación es que, salvo el estudio de Chueca (2014), no existen estudios que se hayan acercado de manera rigurosa al poemario que es objeto de nuestra investigación. Además del estudio de Chueca mencionado, revisaremos también en esta sección el trabajo pionero de César Ángeles (2001) y los trabajos de Paolo de Lima (2013) y Gonzalo Portocarrero (2014).

Uno de los primeros estudios que ofrecen un acercamiento a la obra en general de Domingo de Ramos y en forma particular a *Pastor de perros* es “La poesía de Domingo de Ramos y *Pastor de perros*” (2001) de César Ángeles. En su trabajo se mezclan los datos biográficos con el análisis, si bien este no es muy riguroso pues su ensayo no pretende necesariamente ser académico. Algunas de sus aproximaciones, sin embargo, pueden resultar valiosas para nuestro análisis.

En su trabajo, Ángeles analiza el poemario en su totalidad aunque se centra en los tres poemas extensos de la primera sección del libro. Algunas de las observaciones importantes que se realizan en torno al texto es una primera distinción entre marginal y subterráneo; marginal, en ese sentido, es quien es marginado, separado de su grupo o de su sociedad, mientras que el subterráneo es una opción; es quien por voluntad propia se excluye de la sociedad y ha decidido vivir en las cloacas²³. Otra observación importante que realiza es que no es pertinente la corrección académica para la comprensión de la poética de Domingo de Ramos. En relación a esto afirma:

“Se trata así de un lenguaje herido durante nuestro duro proceso como país. Por ello, la corrección academicista no es pertinente para esta poética que se presenta como oceánica, exagerada, tumultuosa, y que al interior de una estética que para no complicarnos innecesariamente llamaremos “realista” quiere ser auténtica y original. En realidades e historias oficiales como las nuestras nada –o casi nada- ha sido ni es correcto; por lo que su arte y literatura más representativos a la vez que contestatarios pueden argüir que cualquier aspereza o desorden en el lenguaje no es mera coincidencia” (Angeles:2)

Justifica así Ángeles las imperfecciones o la escritura defectuosa que desde un punto de vista conservador se le pudiera criticar a De Ramos. Una historia como la peruana, que aún no ha resuelto la mayoría de sus contradicciones, que posee una herencia colonial y en el que la exclusión y la violencia son partes constitutivas de su formación tendría, en ese sentido, en la poesía de Domingo de Ramos a uno sus escritores que no solo en el nivel temático sino incluso en su lenguaje mismo darían cuenta de los procesos sociales de nuestro país.

Por otro lado, en relación a *Pastor de perros*, destaca el proceso de inversión que se lleva a cabo en el título del libro; así mientras en la literatura clásica y renacentista el pastor bucólico conducía a sus ovejas, en la sociedad

²³ En una entrevista concedida al diario *El Comercio* (1993) el autor afirma: “Aunque más que un marginal es un subterráneo. Uno es marginal ante un grupo que lo margina. Pero un subterráneo tiene una opción, ha decidido vivir en las cloacas...” De este modo, el autor hace una distinción entre “marginalidad” y “subterráneidad”; el marginal sería así un agente pasivo pues son los “otros” los que lo excluyen, mientras que el “subterráneo” daría cuenta de un agente activo, de alguien que voluntariamente ha optado por vivir en las “cloacas”, metáfora que serviría para explicar la descomposición que percibe en el sistema.

limeña de los años ochenta el “pastor” también tiene su rebaño de fieles: los drogadictos a los que ofrece la droga, la PBC, la pasta básica de cocaína.

Destaca con respecto al primer poema del libro, “Pastor de perros” la melancolía con que abre el texto, así como el “tú” al que se dirige el yo-poético: pareciera que es una mujer, pero una lectura más detallada daría cuenta que ese interlocutor no es otro que la droga. En todo caso, pareciera que a lo largo del texto hubiese una ambigüedad entre ambas interpretaciones. Nota también Ángeles la mención que se hace al paisaje desértico en el poema, paisaje que no sería otro que el de los migrantes. Prevalece finalmente en el poema el desgarramiento en el personaje quien opta por despedirse con un “tabacazo para el olvido”.

Los otros dos poemas de la primera sección “Primer encuentro... el viaje” y “A la hora del pay” dan cuenta de una voz colectiva, la de los muchachos que van en busca del Pastor para que les ofrezca droga. En ambos textos se muestra la ciudad que es transitada y mostrada como un espacio en que la oscuridad y desolación se acentúan. Así al descenso físico que hacen los personajes habría que agregarse su correlato subjetivo, potenciado por el uso de la droga. Finalmente con respecto a los monólogos que lleva a cabo el Pastor afirma Ángeles que poseen solemnidad retórica y apocalíptica, pero que parodian un tono profético de corte bíblico, dichos siempre desde actitud nihilista y autodestructiva que prevalece en la cultura subte.

A modo de balance, podemos señalar que el trabajo de Ángeles si bien no es riguroso –tampoco, al parecer, sería su intención-, ofrece aproximaciones valiosas para entender el poemario que es objeto de nuestra investigación. Son aportes de Ángeles el señalar el proceso de inversión que se lleva a cabo en el título del libro, “Pastor de perros” así como el señalar que esta escritura “defectuosa” es la que mejor da cuenta de los procesos sociales que se llevaron a cabo en nuestro país en la década de los ochenta; también son importantes los alcances que ofrece para el análisis de los poemas de la primera sección del libro: la voz colectiva presente en algunos poemas, el descenso por la ciudad físico y subjetivo –acentuado por las drogas-, el interlocutor en el primer poema que no sería otro que la misma droga, el carácter solemne y nihilista de los monólogos del personaje central.

En su investigación centrada en la violencia política, Paolo de Lima (2013), analiza tres poemas de Domingo de Ramos: “Banda nocturna” y “Su cuerpo es una isla de escombros”, pertenecientes ambos a su primer libro, *Arquitectura del espanto*, y “A la hora del pay” de *Pastor de perros*. Señala De Lima con respecto a De Ramos que este posee “una óptica claramente distinta a la de los otros cinco poetas del corpus”(209) pues representa a un sujeto marginal, de origen andino, habitando las periferias de la capital haciéndose esto notorio sobre todo en su visión de mundo como en su particular registro lingüístico. De este modo su poesía permitiría apreciar la “diglosia cultural”²⁴.

De especial interés es para nuestra investigación el análisis que hace De Lima del poema “A la hora del pay” pues forma parte del libro que es objeto de nuestro estudio²⁵. Destaca en este poema la presencia del “Pastor de perros”, personaje marginal, habitante de los suburbios, que es presentado de manera negativa, al cual De Ramos le ha otorgado un sentido lumpenizado y degradado. Se menciona también la voz colectiva de los “perros”, los drogadictos, que cuentan su historia colectiva, grupal, inmersos en un mundo que carece de sentido. Se enfatiza de manera especial la experiencia de la droga que se

²⁴ Se denomina “diglosia” en Lingüística a la coexistencia asimétrica de dos idiomas dentro de un mismo territorio. En el Perú, la diglosia se produce en la relación dominante del español sobre el quechua y las demás lenguas indígenas. Martin Lienhard extiende este concepto al campo de la producción cultural en general para señalar la discriminación existente sobre los discursos y el arte indígenas en un Estado modelado bajo criterios criollos y occidentales de dominación.

²⁵ Con respecto a los otros dos poemas De Lima afirma que en el caso del poema “Banda nocturna” destaca la negatividad de los personajes así como la voz colectiva presente a lo largo del poema. Enfatiza sobre todo el contexto de violencia callejera, enmarcado en un contexto mayor el de violencia política. Otras características que se refieren en el texto son la religiosidad popular –evidente en el texto, a partir de la imagen de Sarita Colonia-, así como el “otro” evidente en el poema: los agentes de la policía. El otro texto, perteneciente al primer poemario del autor, que es analizado por De Lima es “Su cuerpo es una isla de escombros”. En este poema se remarca la presencia de los versos encabalgados, carentes de signos de puntuación, que sirven para dar saltos de planos temporales que dan cuenta del personaje central del poema Huamán Poma de Ayala. Según De Lima, De Ramos logra establecer dentro de este poema “una coincidencia entre la historia cultural del país y la historia social del presente histórico”(226) que queda simbolizada a través del personaje central. Este presentaría a lo largo del poema una serie de identidades que van desde inicialmente ser descrito como un personaje popular que desempeña diversos oficios para luego presentarse como un subversivo terrorista capaz de inmolarse. Visto también desde otra perspectiva el personaje sería como un “museo”, un personaje propio de los textos de historia y un souvenir más. Finalmente rescata De Lima el aspecto mítico que subyace en el poema, donde el personaje central encarnaría una figura religiosa de dimensiones cosmogónicas.

traduce en el texto en una discontinuidad de imágenes y una superposición de niveles de conciencia difícilmente atribuibles a un sujeto discursivo unívoco (230) Otro aspecto que se destaca en el análisis es, además, de los versos aparentemente inconexos, la incorporación de elementos del habla quechuizada. Termina su análisis haciendo De Lima refiriendo:

“La experiencia de la violencia política contribuyó de este modo a potenciar un perfil particular al sujeto de la escritura poética. Este perfil, si bien expresado incluso desde una sociedad desquiciada (“hay uno que se agujerea la camisa / otro pegado al edificio se retuerce con su perfil desnudo y otro / bruto por el alcohol”), no se limita a sostener una disconformidad con el estado de cosas. La particularidad de esta poesía, en tanto cuerpo ideológico, incorpora su propia lógica histórica y demandas en nombre de una enemistad con “el Orden establecido” en consonancia con los propugnado por “Kloaka” (De Lima: 239)

El análisis de De Lima aunque se centra en las marcas de la violencia política que se evidencian en los textos poéticos de la década de los ochenta, ofrece también algunas consideraciones importantes en relación al poema “A la hora del pay”. Así, destaca características del poema como la presencia de la voz colectiva, la descripción de un ambiente y un personaje —el pastor de perros— claramente marginales; con respecto al lenguaje del poema son evidentes la discontinuidad de imágenes, los versos inconexos, el empleo de elementos propios del habla quechuizada, todo esto para dar cuenta de un particular sujeto poético, que no presenta un discurso unívoco —sujeto poético descentrado—, y cuyo “otro” sería el orden establecido, la institucionalidad.

El texto que abre la sección de estudios críticos es “Aproximaciones al universo poético de Domingo de Ramos” del sociólogo Gonzalo Portocarrero. Este texto ofrece algunos alcances sobre la poética del autor haciendo referencia al contexto crítico de la década del ochenta y el desaliento, la marginalidad y la opción “subte” de algunos jóvenes que como De Ramos optan por este modo de vida. Luego, Portocarrero centrará su análisis en tres poemas del autor: “A la hora del pay” del poemario *Pastor de Perros*, “No tengo nada que decir” del libro

Arquitectura del espanto y “No soy un gangsters” del poemario *Dorada Apocalypsis*²⁶.

Nos interesa de modo especial el análisis del poema “A la hora del pay” pues pertenece al libro que estamos analizando. Con respecto al poema, Portocarrero afirma que la enunciación de este está dominada por un “nosotros”- que vendrían a ser los drogadictos que son como una manada de perros- y que en el poema se evidencia la “animalización” de la figura del drogadicto. A continuación, pasa a analizar la figura del Pastor de perros que vendría a ser “una última referencia para que el caos no los engulla”(25). Destaca Portocarrero la función del Pastor como guía de los perros –drogadictos- y de activador de “ese resto doloroso de conciencia que reaparece después de que mengua el embrutecimiento, cuando disminuye el efecto de la droga”(25). El pastor de perros en tanto guía de los drogadictos tendría entonces la difícil labor de “conciencia que revela la pobredumbre” del mundo que les ha tocado vivir. Remarca también Portocarrero que “la angustia es el trasfondo de la enunciación. La vida aparece como un vacío”. No obstante su análisis finaliza afirmando “No todo acaba en un presente sin salida. La imaginación y el deseo siguen funcionando”; existiría pues una escapatoria para el mundo desgarrador recreado en el texto.

El análisis de Portocarrero, no obstante ofrecer algunos alcances sobre la obra de Domingo de Ramos, es disperso en tanto no delimita claramente su objeto de estudio –es decir, en qué aspecto de la obra de Domingo de Ramos va a centrar su análisis – y solo se limita a brindar algunos alcances sobre el análisis que hace de tres poemas del autor. Algunas de sus consideraciones, sin embargo, hemos de tener en cuenta, sobre todo, aquellas referidas al poema “A

²⁶ En relación al poema “No tengo nada que decir” Portocarrero afirma que corresponde a la situación de un sujeto que se ha quedado sin relato ni deseo. Y es en ese contexto donde aflora la voz poética. En ese sentido “En verdad sí es posible contar una historia y esa historia no puede ser otra que aquella que ha llevado a la voz poética a emmudecer”(27). El otro poema analizado “Yo no soy un gangsters” desarrolla, por su parte, un sentido de fatalidad que recorre a lo largo todo el poema. El yo poético se presenta como un conductor de combi que guía a una serie de personas hacia la muerte. El yo poético por su parte, se presenta no como una mala persona y sino como aquella está cumpliendo un destino cuyas claves desconoce. Al final del poema, la muerte se ofrece como la alternativa que iguala y libera a todos.

la hora del pay”. Destacamos la mención que hace Portocarrero del empleo de una voz colectiva, así como la opción “subte” que el autor evidencia en sus textos. Otro punto importante de su análisis está dado por la revisión que hace de la figura del “pastor”, el protagonista del poemario; se señala de él su rol de “guía” y “activador de conciencia”. El protagonista de *Pastor de perros* en ese sentido, se revelaría como una especie de conciencia de los drogadictos al revelarles el estado de pobredumbre moral en que se encuentran.

Otro de los estudios críticos en la poesía reunida es “Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Pastor de perros* de Domingo de Ramos” del crítico literario Luis Fernando Chueca. En el texto, Chueca parte de la categoría de escritura esquizoide para llevar a cabo un acercamiento a las configuraciones estético-ideológicas que subyacen en los libros *Symbol* de Roger Santivañez²⁷ y *Pastor de perros* de Domingo de Ramos, centrándose, sobre todo, en las tensiones, preocupaciones y complejidades vinculados a los conceptos de violencia política y nación peruana.

De esta manera, Chueca reelabora la propuesta de discurso esquizoide de José Antonio Mazzotti y la señala como una de las modalidades estéticas de la poesía peruana de finales del siglo XX, modalidad evidente, sobre todo, en la escritura de Róger Santivañez y Domingo de Ramos –los más representativos integrantes del Movimiento Kloaka. La escritura esquizoide, en este caso, sería el resultado de diversos factores entre los cuales se menciona la descomposición experimentada por la sociedad peruana a todos los niveles –político, económico, social- durante la década del ochenta, así como por el “acercamiento a los universos de marginalidad y el lumpen urbanos” (52). Señala a continuación Chueca el antecedente de esta categoría, *la escritura esquizofrénica* propuesta por Frederick Jameson²⁸; esta escritura sería una de las características de la

²⁷ Si bien, el autor afirma que se realizará un acercamiento a *Symbol*, poemario de Róger Santivañez, este no llega a desarrollarse en el texto

²⁸ El término “escritura esquizofrénica” fue propuesto por Frederic Jameson como uno de los rasgos de la Postmodernidad –plena época del Capitalismo Tardío- característico de los poetas californianos del grupo Language Poetry. La característica fundamental de esta escritura estaría dada por la ruptura del significante y por presentarse como un cumulo de fragmentos diversos y aleatorios.

producción artística del capitalismo tardío y se caracterizaría por una ruptura en el plano de la cadena significante haciendo que el discurso aparezca como “cúmulos de fragmentos y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio” (Jameson 1991: 14). Finalmente, Chueca señala que habría que entender las fracturas y descentramientos del discurso de los poetas aludidos como el resultado de una mayor radicalización frente a las prácticas poéticas hegemónicas de esa década –la poesía de registro conversacional- que en esos años pasaban por un agotamiento y que se mostraban como limitadas para dar cuenta del contexto de crisis y caos de mediados de los 80 y principios de los noventa.

Una primera distinción que hace Chueca, antes de pasar al análisis, es que el discurso esquizoide se organiza de manera distinta en *Pastor de perros* que en *Symbol*; mientras que en el caso del libro de Santivañez el discurso esquizoide tiende hacia una economía de expresión, en el caso del libro de De Ramos este discurso se desarrollaría a partir de los principios de *proliferación e hipertrofia*. La larga extensión de los poemas –algunos de los cuales superan las 10 páginas- así como la ausencia de puntuación, la agramaticalidad de origen andino, el uso de jerga suburbana, el empleo de neologismos, la deformación sensorial de las imágenes, las fracturas de linealidad, la hibridez son algunas de las características que el crítico menciona y que darían cuenta de los principios arriba mencionados²⁹. Previo al análisis también, Chueca propone, pese a las dificultades propias del hermetismo de su poética, la reconstrucción narrativa del poemario tomando como base los tres poemas de la primera parte (“Pastor de perros”, “El viaje ... primer encuentro”, “A la hora del pay”).

El análisis que propone Chueca de *Pastor de perros* empieza dando cuenta del personaje central, el “Pastor de perros”. Se destaca la marginalidad del personaje así como la inversión que se hace del concepto de “Pastor” –ya señalada en un artículo por César Ángeles (2001)-. Se llama la atención también sobre la “profunda capacidad introspectiva” del personaje central, así como de su “mirada despiadadamente crítica de sí mismo y de lo que lo rodea” (59).

²⁹ Todas estas características hace notar Chueca ya se podían apreciar en el primer libro de De Ramos, *Arquitectura del espanto*.

En un segundo momento del análisis se da cuenta del contexto representado en el poemario. Señala Chueca que la marginalidad del personaje central no solo está asociada con su condición de vendedor de drogas o su desesperanza de vivir en un mundo cada vez más violento sino también al hecho de pertenecer al “concierto abigarrado de culturas híbridas, informales y subalternas”(60); de este modo, el poemario daría cuenta no solo de la crisis y violencia propios de los años ochenta, sino también de la persistencia de prácticas discriminatorias, de herencia colonial. Otro de los aspectos que Chueca analiza en esta parte son las alusiones a la violencia política y la guerra interna; a decir del autor, se habría producido una radicalización de los escenarios de deterioro en relación al primer libro del autor, *Arquitectura del espanto* (1988).

Una de las propuestas más interesantes de Chueca es, sin embargo, la que plantea que en *Pastor de perros* existe un diálogo con la figura de José María Arguedas. Este diálogo estaría dado por la mención que se hace en uno de los poemas del danzaq, el tradicional danzante de tijeras³⁰, y con la parte final del poema “A la hora del pay” donde se expresaría un deseo de purificación y reintegración al mundo de la naturaleza. Estas menciones le servirán a Chueca para afirmar que el personaje central “explicita su reconocimiento de la matriz andina como propia y de la herencia recibida” (68), para luego mostrar el fracaso de este personaje –migrante- en la ciudad; el hecho de que al final de la primera parte del libro, el pastor desee recuperar como redención final el fluir del río purificador, sería, de este modo, un muestra de la conciencia del fracaso del personaje central en la ciudad.

Finalmente, señala Chueca que si bien existe una base narrativa discernible en *Pastor de perros* la escritura esquizoide esconde y potencia de manera simultánea dicha historia y que lo singular de la propuesta de De Ramos en este libro estaría dado por la “conjunción intensiva” de ciertas características de su poética: interrupción y dilatación de la secuencia narrativa, la profusa sucesión de imágenes, el simultaneísmo, los quiebres de sintaxis, el empleo de los neologismos.

³⁰ Según Chueca, “El danzaq, degradada su condición de representante del wamani y de héroe cultural, ha devenido, pues, en precario Pastor de perros” (70)

De manera general, el mérito de Luis Fernando Chueca está dado por ser el primer texto crítico que se centra, específicamente, en *Pastor de perros*. Sus mayores méritos están dados por el intento de la reconstrucción narrativa de *Pastor de perros*, así como por lo singular de su propuesta al encontrar nexos con la obra de José María Arguedas y rescatar de ese modo la supervivencia de una matriz andina en el poemario. Otros méritos del texto están dados por el hecho de evidenciar cómo en el texto se pueden rastrear las marcas de la violencia (cotidiana y política) así como el hecho de señalar la capacidad introspectiva del personaje central. Por otro lado, la categoría de “sujeto esquizoide”, que es una elaboración a partir de las propuestas de Mazzotti y que posee su antecedente en la “escritura esquizofrénica” propuesta por Frederic Jameson, si bien da cuenta de modo general del descentramiento evidente en el poemario así como las características formales de la poética de De Ramos, faltaría que se evidencie en un análisis formal.

A partir de lo expuesto en esta sección podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1. En relación, a *Pastor de perros* el poemario que es objeto de nuestro estudio no existen estudios académicos rigurosos, salvo el trabajo de Chueca (2014). Existen otros trabajos, sin embargo, estos se centran en el análisis del poema “A la hora del pay” (De Lima, Portocarrero).
2. Los estudios en torno a *Pastor de perros* están centrados en la primera sección del libro y de esta sección el texto que se ha abordado con mayor recurrencia es “A la hora del pay”; la segunda sección del libro, la que contiene los poemas más breves en extensión, no ha recibido mayor atención, salvo la lectura que hace Chueca (2014) del poema “El iniciado”.
3. De los análisis realizados en relación a *Pastor de perros* destacamos el proceso de inversión del significado del título (Ángeles); la presencia evidente de la droga y su relación con la discontinuidad de imágenes presentes en el texto (De Lima); la opción subterránea del autor textual (Ángeles, Portocarrero); el rol de guía (Ángeles, Chueca, Portocarrero),

de “activador de conciencia” (Portocarrero), y la “profunda capacidad introspectiva”(Chueca) del protagonista del poemario.

4. En lo que concierne al poema “A la hora del pay” destacamos la presencia de la voz colectiva presente en el texto (Ángeles, De Lima, Portocarrero, Chueca), la “animalización” de la figura del drogadicto (Portocarrero), así como el reconocimiento de una matriz andina por parte del personaje central (Chueca).

5. La categoría de sujeto esquizoide propuesta por Chueca (2014), a partir de los análisis de Mazzotti (2002), para entender la poética de Domingo de Ramos la consideramos válida en tanto da cuenta de las rupturas en la cadena del significante y otros rasgos formales del autor así como del dislocamiento del sujeto como resultado del contexto social. Creemos, sin embargo, que en su análisis debieron explicitarse los rasgos formales que en la poesía de De Ramos evidenciarían la presencia de este sujeto esquizoide.

1.4 Balance general: “Kloaka”, Domingo de Ramos, *Pastor de perros* (1993)

Hemos hecho nuestra revisión bibliográfica teniendo en cuenta tres variables: Movimiento Kloaka, Domingo de Ramos, *Pastor de perros*. A continuación presentamos nuestras conclusiones:

1. El estudio de la obra poética de Domingo de Ramos necesariamente implica la revisión de la propuesta –política y artística- del movimiento “Kloaka”, pues fue durante su pertenencia a esta agrupación que comenzó sus publicaciones y, sobre todo, porque las propuestas y la actitud contestataria de “Kloaka” influyeron, de alguna manera, a posterior, en su producción.

2. Los estudios más importantes que han abordado al movimiento “Kloaka” (Zevallos, Mazzotti, De Lima) así como aquellos que han abordado la obra poética de Domingo de Ramos en general (Mazzotti, Chueca, Vich), o la obra *Pastor de perros*, en particular (Chueca), señalan el vínculo necesario que existe entre el discurso poético de De Ramos y la sociedad. Así, los estudios centrados en “Kloaka” ubican la producción de De Ramos en el contexto de una Postmodernidad agudizada periférica (Zevallos), en un contexto de migración (Mazzotti) o uno de violencia política (De Lima). La misma constatación la observamos cuando revisamos aquellos textos que se han centrado en la obra de De Ramos; así tenemos la referencia a la urbe o espacio ciudadano como elemento central de su poética (Chueca: 2006) o la relación existente entre el discurso poético de De Ramos y los discursos sociales que se produjeron en la década de los ochenta (Vich). Esto se puede explicar debido a la evidente referencialidad que existe en la poesía de Domingo de Ramos.
3. El estudio del contexto en que se desarrollan el movimiento “Kloaka” y Domingo de Ramos ha llevado a los que han investigado el tema a afirmar que debido al contexto se habría producido la emergencia de nuevos sujetos sociales; así en un caso se enfatizará así el hecho de que el neoliberalismo se encuentre en proceso de expansión –y que tenga como reverso una estética cultural posmoderna- (Zevallos, De Lima), en otro caso se pondrá énfasis en el contexto de violencia política (De Lima), o, finalmente, en los procesos migratorios (Mazzotti). Esto hará que finalmente se hable de una “dislocación” del sujeto y que, finalmente, aparezcan categorías como las de “sujeto poético descentrado” o “sujeto esquizoide”. Consideramos, no obstante, que en el caso del discurso poético si bien puede existir cierta influencia del contexto, este finalmente no es suficiente para explicar fenómenos como el descentramiento del yo poético. Para explicar estos descentramientos en poesía debemos centrarnos también en las características propias del discurso poético. En ese sentido, nuestra propuesta no puede obviar el análisis formal del texto.

4. Todos los estudios en relación a “Kloaka” (Zevallos, De Lima, Mazzotti), en mayor o menor medida, inscriben la producción textual de los autores de la década del ochenta en un contexto de asumida Postmodernidad. Si es que es pertinente o no el empleo de este término para referirse a nuestro propio contexto histórico-social, eso escapa a los límites de nuestra investigación.
5. Las categorías de sujeto poético descentrado al igual que la categoría de sujeto poético esquizoide pueden dar cuenta de las características de la poesía de Domingo de Ramos; sin embargo creemos necesario hacer algunas aclaraciones. La primera es que ambas categorías se centran en el análisis del contexto para explicar el “dislocamiento” del sujeto escritural. Y esto consideramos que no es suficiente. Este “dislocamiento” o “descentramiento” no solo lo podemos explicar en relación a su interacción con la sociedad. Otro punto que consideramos importante es que no podemos oponer la noción de sujeto poético descentrado a la de sujeto moderno; en todo caso tendríamos que plantearnos cuáles serían las características de un sujeto poético moderno para oponerlas a dicha categoría. En relación a la categoría “sujeto esquizoide” de Chueca – propuesta originalmente por Mazzotti (2002) a partir del concepto de “escritura esquizofrénica” de Frederic Jameson- esta si podría dar cuenta de las fragmentaciones y quiebres del significante presentes en *Pastor de perros*; no obstante, el crítico no llega a desarrollar un análisis formal que explicita dicha categoría.
6. En lo que concierne a *Pastor de perros* podemos decir que son escasos los estudios que se han entrado en el poemario en su totalidad –salvo el trabajo pionero de Cesar Ángeles (2001), las observaciones que hace Mazzotti (2002) de manera general en el capítulo 4 de su estudio, o el análisis de Luis Fernando Chueca (2014)-; de los existentes, por lo demás, todos se han centrado en remarcar su vínculo con la sociedad de la época así como la evidente presencia de la droga –el “pay”. Queremos

señalar, también, dos omisiones más: 1. El hecho de que ningún trabajo haya puesto énfasis en los procedimientos propios del discurso poético que operan en el texto. 2. La casi total omisión en lo que respecta al análisis de la segunda parte del poemario –salvo el acercamiento que realiza Chueca (2014) al poema “El iniciado”.

CAPÍTULO 2: PARA UNA INTRODUCCIÓN DE LA CATEGORÍA POÉTICA DEL DESBORDE COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS DEL POEMARIO *PASTOR DE PERROS* (1993)

2.1 Una introducción a la categoría desborde:

En el año de 1984, el antropólogo José Matos Mar publicó su célebre ensayo *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro de la década de 1980*³¹; este ensayo como muchos otros textos provenientes de las ciencias sociales³² daban cuenta en ese momento del que fue uno de los fenómenos sociales más importantes de nuestro país: la migración masiva de gente del campo hacia la ciudad y la nueva configuración de la ciudad de Lima, producto de este proceso social. Este hecho, que habría empezado a darse desde la década de 1920, se habría hecho evidente alrededor de la década de 1950³³, y hacia la década de 1980 se habría agudizado, entre otras razones por la radicalización de la crisis económica, el desarrollo desigual entre urbe y campo,

³¹ *Desborde popular y crisis del Estado* (1984) es uno de los ensayos más aplaudidos y sin duda de los más difundidos del Perú. Cuenta con decenas de ediciones, varias reimpressiones; para la presente investigación nos basamos en la primera edición (1984). Existe, además, una versión ampliada del ensayo en cuestión *Perú: estado desbordado y sociedad nacional emergente*. (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012) que también hemos revisado para el presente trabajo.

³² Podemos decir que este texto forma parte de un corpus textual que desde las ciencias sociales intentaba dar cuenta durante los años ochenta de los movimientos migratorios y la nueva configuración de la ciudad de Lima. Tenemos entre estos trabajos, además del citado de Matos Mar, *Los caballos de Troya de los conquistadores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima* (1987) de Jürgen Golte y Norma Adams, *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres* (1986) de Blondet, Degregori y Lynch, *La otra modernidad* (1991) de Jean Franco.

³³ Al respecto Matos Mar observa que hacia la década del cincuenta ya se hacía evidente en la ciudad de Lima una nueva configuración: "Fue en la década de 1950 la que dio paso a la configuración de los elementos centrales que caracterizan a la sociedad actual. La urbanización adquirió entonces el carácter preponderante que tiene hoy en el proceso peruano. Significó el inicio de la concentración de grandes contingentes de migrantes en Lima, en un nuevo tipo de asentamiento urbano denominado barriada. Este llegara a ser el estilo dominante de crecimiento en todas las ciudades del Perú" (Matos Mar: 34)

y el fracaso del proyecto velasquista³⁴. Es en ese contexto que el José Matos Mar plantea el concepto de “desborde popular”:

Lo novedoso de la situación actual es que el impulso para el cambio no sólo ha surgido mayoritariamente de los sectores populares, sino que genera un poderoso ascenso de masas, a escala nacional, sin respetar los límites del orden instituido oficialmente (Matos Mar: 18)

Este proceso habría surgido a partir del avance y ascenso de las masas populares y traería, como señala acertadamente Matos Mar, no solo la emergencia de una nueva configuración para la ciudad sino que implicaría, sobre todo, el “desborde” de los límites y las estructuras establecidos durante más de un siglo por la sociedad criolla. Estas estructuras tradicionales del Estado criollo, instauradas en el siglo XIX y prácticamente inmutables desde entonces, por lo demás, ya estaban mostrando hacia la década del ochenta su inadecuación y debilidad frente a las circunstancias históricas que se venían dando: el fracaso del proyecto modernizador de corte socialista de Velasco, la entrada de la economía neoliberal durante el gobierno de Morales Bermúdez y su afianzamiento durante el primer gobierno de Fernando Belaunde, el inicio de las

³⁴ *Podemos referirnos, en ese sentido, de etapas en la migración del campo a la ciudad. Así, una primera etapa iría desde 1920 hasta 1950. “A pesar del impulso transformador de la década de 1920 la dinámica social, económica, y política se desarrolló hasta 1950, bajo ciertos patrones característicos. En el plano social coexistían un mundo de costumbres hispanas coloniales y europeo-norteamericanos y otro de costumbres andinas tradicionales. Si bien se había iniciado un proceso migratorio desde el campo hacia las ciudades, el paso mayor de la población rural era indiscutible.” (Matos Mar: 32). Una segunda etapa iría, en ese sentido, desde la década del cincuenta en adelante, hasta promediar la década del ochenta; en esta etapa el proceso migratorio se agudizaría debido a factores económicos, políticos y sociales; al llegar los años ochenta, el Perú ya presentaba un “nuevo rostro”: “El problema de los dos legados y las cuestiones de nación e identidad se revelaron a partir de 1980, más apremiantes que nunca. La sociedad y el Estado nunca habían logrado superar la brecha que los distanció desde un comienzo. Las reformas de Velasco no consiguieron iniciar la integración, pero habían creado las condiciones para una poderosa liberación de las energías retenidas en el mundo andino y en los sectores populares urbanos. El aparato del Estado, heredero de la estrechez y vicios de la vieja República Criolla, no pudo ser sometido oportunamente a las reformas que le hubieran permitido canalizar este desborde. Reformas administrativas y legales, tímidas e incoherentes, se mostraron insuficientes para articular dentro de marcos jurídicos realistas la inmensa complejidad de las normas y costumbres heredadas por la población emergente. La crisis económica provocó una inesperada retracción de los instrumentos del control oficial. El vacío de legislación y de gobierno que creció al mismo ritmo del desborde popular, hubo de ser llenado en forma acelerada por la actividad espontáneamente creadora de las masas. El desborde se convirtió en inundación. Lima y el Perú comenzaron a revelar un nuevo rostro” (Matos Mar: 40)

acciones violentas por parte de grupos subversivos y posteriormente por parte del Estado, la crisis económica y los movimientos migratorios. Esta incapacidad del Estado para hacer frente a las nuevas circunstancias históricas, por otro lado, habría puesto en evidencia la existencia de dos Perú –uno oficial y otro marginado- en constante pugna, división que por lo demás ya se había ido gestando desde la Colonia y que se hacía evidente en el periodo en cuestión:

LA EXISTENCIA de dos Perú es paralelos no es un *fenómeno* reciente. Por un lado el Perú Oficial de las instituciones del Estado, los partidos, la banca y las empresas, los sindicatos, las universidades y colegios, las Fuerzas Armadas y la Iglesia; de los tribunales, la burocracia y el papel sellado; de la cultura exocéntrica. Y, por el otro, el Perú Marginado: plural y multiforme; del campesinado y la masa urbana, de las asociaciones de vecinos, los cabildos tradicionales, las rondas y los varayoc; de los talleres clandestinos, los ambulantes y las economías de trueque, de reciprocidad y de mera subsistencia; de los cultos de los cerros, la espera de Inkarrí y la devoción a las santas y beatas no canonizadas; el Perú que conserva, adapta y fusiona innumerables tradiciones locales y regionales; bilingüe, analfabeto y a veces monolingüe quechua, aymara o amazónico. Este contraste, gestado desde los primeros tiempos de la Colonia, se prolonga hasta avanzado el Perú Republicano. (Matos Mar: 99)

De este modo, dos Perú discurrían de forma paralela y en constante pugna. No obstante habría que señalarse que el Perú Oficial es el que es “visible” y es asumido como representativo, mientras que el Perú Marginado, plural y multiforme, visto desde la oficialidad, no existe.

En ese sentido, son justamente los sujetos que pertenecen al Perú Marginado los actores de los nuevos procesos sociales, los que llevan a cabo la irrupción en las estructuras de las instituciones produciendo un “desborde” de estas. De este modo, el “desborde” permite desarrollar múltiples estrategias de supervivencia y acomodo, contestando y rebasando el orden establecido, creando de este modo un nuevo rostro de la sociedad peruana. La nueva

configuración de la ciudad de la urbe, además, no estaría exenta de un estilo ilegal y clandestino³⁵

Este nuevo rostro, por lo demás, se traduce en nuevas formas organización social, económica, política, religiosa y cultural. En lo económico, por ejemplo el “desborde” estaría dado por la aparición de la economía informal, donde operan empresas y actividades no registradas que se mueven en la legalidad o en las fronteras de esta. En lo político, Matos Mar cita como ejemplo de informalidad el accionar de un grupo como Sendero Luminoso; mientras que en lo religioso el desborde estaría dado por los grupos y sectas religiosas que al margen de la Iglesia Católica aparecen dando cuenta de una religiosidad de corte popular³⁶. En lo cultural, el proceso sería similar. Afirma Matos Mar:

A la sofisticación de la cultura cosmopolita de minorías tecnocráticas formadas en Europa y en los Estados Unidos, responden nuevos modos de adaptación y creación de la cultura popular en el contacto intenso de las tradiciones regionales y en su diálogo dinámico con los contenidos de la comunicación de masas. Aquí también la cultura de la élite se encuentra en retroceso o resulta penetrada. El huaino y la "chicha" entran en los barrios residenciales a través de nuevas clases medias de origen provinciano, las programaciones del cine, la radio y la televisión se modifican para satisfacer los gustos de la mayoría. Sectores de élite hacen también esfuerzos para adaptarse o se encierran en

³⁵ Así estos nuevos actores sociales presentan, además, un estilo particular donde “la ilegalidad, la alejidad, la clandestinidad y la semiclandestinidad se convierten en un estilo dominante e invasor” (Matos Mar .36)

³⁶ Al respecto Matos Mar afirma: “Sendero Luminoso se ofrece como una muestra concreta y evidente de la informalidad política. Se aleja en ideología y estrategia, y repudia abiertamente la formalidad de los partidos revolucionarios existentes. Cuestiona todo el orden establecido y los mismos códigos semánticos en los que se expresa el debate ideológico formal. Su acción guerrillera se carga en forma explícita de típicos mensajes de informalidad. La singularidad de sus acciones puede entenderse solamente en el marco de referencia que propone la nueva sociedad en turbulento crecimiento (...) La Iglesia Católica, establecimiento religioso monopólico, de rasgos coloniales supervivientes en la libertad formal de cultos de la República Criolla, se enfrenta también al desborde de nuevas formas de la devoción popular que irrumpen desde el mundo de las masas en ascenso. Sectas religiosas de todo tipo, muchas de ellas desgajamientos espontáneos de las misiones protestantes, otras segregándose del catolicismo tradicional ante el estímulo de las nuevas ideologías y, aun algunas naciendo originales del mismo suelo autóctono, proliferan, echan raíces y multiplican sus salas de asamblea en barriadas y en comunidades. Como en los tiempos de la Reforma, el crecimiento del alfabetismo y la Biblia, puesta en manos de las masas populares, inflama una nueva religiosidad, intransigente en el evangelismo de los pobres y se enfrenta a las estructuras formales de la Iglesia, identificadas con el aparato del Estado”. (Matos Mar: 66-67)

cenáculos y pequeños círculos. Se abre paso una nueva cultura peruana en formación. (Matos Mar: 107)

La creación de nueva cultura popular de este modo estaría mediada por el diálogo dinámico entre las tradiciones regionales y los contenidos de los medios de comunicación de masas. Esta asimilación de elementos de diversa índole, provenientes por un lado de la tradición popular y, por otro, de elementos de la cultura mediática produciría la aparición de un nuevo tipo de cultura.

Podemos decir para concluir esta sección que el “desborde” da cuenta entonces de un doble proceso: de la incapacidad de una estructura hegemónica para asimilar los nuevos usos y prácticas que se estaban produciendo en nuestra capital, producto de la migración masiva hacia las urbes por un lado. Por otro, da cuenta de nuevos sujetos –de clara filiación popular- que desde los márgenes reelaboran y reescriben desde su óptica particular las estructuras en crisis.

Una vez expuesta a grandes rasgos la propuesta de José Matos Mar creemos plantearnos las siguientes interrogantes: en relación al fenómeno literario ¿se puede hablar de desborde?, ¿por qué Matos Mar no habla de un desborde en el ámbito literario y solo se limita a mencionarlo en la esfera cultural?, de existir ¿qué características tendría este desborde literario? Nuestra investigación se centrará en responder estas preguntas y en proponer que sí existe un desborde en el ámbito de la literatura: una *poética del desborde* que se evidenciaría en la poesía de un libro, *Pastor de perros*, y en un autor de la década de los ochenta, Domingo de Ramos.

2.2 La poética del desborde como categoría explicativa del discurso poético

Un primer problema que afrontamos al momento de plantear la categoría *poética del desborde* está dado por el hecho de que Matos Mar no explicita el uso del “desborde” en el campo literario ni en la poesía.³⁷ No obstante,

³⁷ Diversas pueden ser las razones por las que Matos Mar no aborda el desborde en el campo literario; entre las razones se podría mencionar el hecho de que el objeto de estudio de Matos

consideramos que la poesía de Domingo de Ramos y específicamente para este caso la propuesta poética que se evidencia en *Pastor de perros* puede ser abordada a través de la categoría *poética del desborde*.

El término “poética” puede ser entendido fundamentalmente en dos acepciones: 1. Conjunto de preceptos institucionalizados aceptados por los escritores para que sus obras sean calificadas de literarias. 2. Una conceptualización acerca de la literatura o la poesía ya sea como finalidad artística ya sea como finalidad cognitiva. Para nuestro caso entenderemos el concepto poética en el sentido de una conceptualización individual con una finalidad artística. En ese sentido la poética vendría a ser el modo particular en que un autor plantea una forma peculiar de organizar un discurso, en este caso, el poético.

En el caso del término “desborde”, lo entendemos como el ascenso de carácter popular que desestabiliza las estructuras hegemónicas en un contexto de crisis. Por otro lado y, tal como Matos Mar lo afirma, la crisis, en ese sentido, “no es coyuntural sino estructural” (18). El desborde entonces como categoría conceptual da cuenta una estructura oficial, hegemónica –criolla, para nuestro caso- que viene a ser “desbordada” por la intervención de un(os) agente(s) que se desarrollan en sus márgenes. Planteamos entonces, siguiendo esa lógica, que *Pastor de perros* de Domingo de Ramos puede ser abordado a partir de la categoría *poética del desborde*. A continuación, habiendo hecho la lectura de la propuesta de José Matos Mar, vamos a desprender algunas posibles características de la *poética del desborde*:

1. Para que se dé una poética del desborde debe existir una estructura –en nuestro caso una forma poética- hegemónica, imperante, que sirva de límite para llevar a cabo un desborde de sus estructuras. En su estudio Matos Mar habla de estructuras impuestas por los grupos hegemónicos criollos en diversos ámbitos: en lo económico, la economía de libre mercado; en lo social y demográfico, una

Mar no se inscribe dentro del campo literario sino dentro del campo de las ciencias sociales; otra razón puede estar dada por la misma especificidad del discurso literario en particular la lírica, finalmente habría que pensar también que quizás en ninguno de los escritores representativos del periodo el autor no constató las características propias del desborde.

estructura urbanística centralista; en lo político, los partidos políticos tradicionales; en lo religioso, el centralismo evidente de la Iglesia Católica; en lo cultural, las manifestaciones culturales de la elite criolla. Todas estas estructuras e instancias, llegada la década del ochenta van a ser “desbordadas” por el accionar de agentes que se encontraban en sus márgenes y que irrumpen en su centro creando una “crisis estructural”. En el caso de la literatura, vamos a plantear que la poética de *Pastor de perros* de Domingo de Ramos va a “desbordar” una estructura que aún es hegemónica en la praxis literaria de los años ochenta: la poética coloquial (conversacional).

2. Una *poética del desborde* debe dar cuenta además de una apropiación creativa de los códigos hegemónicos. Tal como lo señaló Matos Mar para el ámbito de la cultura, cuando se produce un desborde, la cultura popular “sufre evidentemente la influencia de los contenidos de la cultura oficial, pero escapa ya de su control y gravita fuertemente hacia lo andino” (Matos Mar: 107). No obstante, la *poética del desborde* no solo asimilará y desbordará los contenidos de la cultura de élite sino que dará cuenta también de un diálogo con la tradición popular y con la cultura de comunicación de masas.
3. La *poética del desborde* plantea un “lugar liminal”, entendiendo esto como un límite que va a ser desbordado y transgredido por el accionar de algún agente que se ubica en sus márgenes y que va a intentar traspasarlos. Decimos “intentar” pues no puede superarlos definitivamente –lo que implicaría una nueva forma o estructura literaria-; en ese sentido la poética del desborde se encontraría en el límite entre discursos hegemónicos y discursos subalternos; no obviando que su perspectiva siempre será la de un sujeto escritural que se ubica en el margen y se apropia de los elementos de la cultura oficial.

4. La *poética del desborde* solo se entiende en relación al ámbito de la literatura y se entiende como tal en su relación con la tradición literaria. La *poética del desborde* plantea entonces el desborde de estructuras que son específicamente literarias. A diferencia de otras categorías que se han empleado para abordar la poesía de Domingo de Ramos como “sujeto poético descentrado” (De Lima) o “sujeto esquizoide” (Chueca) que explican el “dislocamiento” del sujeto a partir del influjo del contexto y cómo este dislocamiento se reflejaría en sus textos, la categoría poética del desborde, atendiendo a la especificidad del discurso literario pero sin obviar tampoco su dimensión social, plantea un “desborde” solo a nivel de estructuras del discurso poético.
5. La relación que existe, en todo caso, entre *poética del desborde* (a nivel literario) y el contexto social se puede explicar a partir del concepto de “homología estructural” propuesto por el estructuralismo genético de Lucien Goldmann.

Una vez señaladas las características esenciales de la *poética del desborde* vamos a pasar a revisar algunos aspectos que consideramos relevantes para nuestra investigación.

Un primer punto estaría dado por el hecho de que la relación existente entre la poesía de Domingo de Ramos y el “desborde popular” propuesto por Matos Mar para referirse a los procesos sociales de los años ochenta ya había sido señalado con anterioridad³⁸. Otro punto estaría dado por señalar que nuestra propuesta de *poética del desborde* si bien se vincula con el contexto de los años ochenta –un contexto claramente marcado por la migración y la violencia política- en ningún momento estamos planteando que exista una relación de causa-efecto entre referente y texto. Es cierto que existe un alto grado de referencialidad en *Pastor de perros* en relación al contexto de los años

³⁸ Este paralelismo entre la obra de Domingo de Ramos y el “desborde popular” ya ha sido mencionado por Mazzoti –piénsese en el título del prólogo a la obra completa “Domingo de Ramos: entre el desborde popular y la nueva marginalidad”-; también Chueca (2014) en uno de sus trabajos hace mención a esto.

ochenta en tanto Domingo de Ramos, quizás como ningún otro poeta de su generación, da cuenta en toda su obra de los nuevos espacios sociales –las barriadas- (Zevallos) y de la violencia propia de esta época (De Lima); pero no es nuestra intención que la poética del desborde se tome como reproducción fiel de la sociedad. Planteamos, más bien, que existe una “homología estructural”, tomando una categoría de Lucien Goldmann, entre la poética de *Pastor de perros* y la sociedad turbulenta que en su texto clásico describe José Matos Mar.

Las categorías que han intentado explicar la poesía de Domingo de Ramos, asimismo, consideramos que si bien pueden ser de utilidad al intentar describir la fragmentación del discurso o la superposición de voces en el texto, caen en el error de plantear la aparición de nuevos sujetos escriturales a partir de su relación con el contexto.

Como señalamos en nuestro estado de cuestión, se asume como establecida una nueva época, la Postmodernidad –en la versión de Frederic Jameson, como lógica cultural del capitalismo tardío- y, por ende, la expansión económica del neoliberalismo lo que trae como consecuencia la aparición de nuevos sujetos sociales (Zevallos). A esta expansión económica que “descentraría” a los sujetos, cabría agregar el particular contexto socio-histórico de los años ochenta caracterizado por la presencia de la violencia política, lo que conllevaría a la aparición de un tipo particular de sujeto. Al respecto, De Lima afirma:

En ese sentido, en tanto un tipo particular de discurso, la poesía aquí presentada se resiste a las prácticas neoliberales, pero a su vez esta permeada de una estética posmoderna (De Lima: 51)

No obstante, creemos que sí hay una influencia del contexto y que si podríamos hablar de sujetos escriturales descentrados, pero esto se tiene que explicar también en relación a la propia linealidad del discurso literario. Por otro lado; Chueca, al plantear la categoría de discurso esquizoide parecería acertar en tanto esta categoría explicaría “la ruptura de la cadena significante” así como la fragmentación del discurso; sin embargo su análisis termina centrándose más en el contexto y ofrece poco en el aspecto formal.

La *poética del desborde* se centrará, por otro lado, en la misma linealidad del discurso literario no obviando algo fundamental: en la década del ochenta

existe, tal como lo ha demostrado Matos Mar, una crisis generalizada de las instituciones hegemónicas del Estado criollo. Esta crisis también se dará a nivel de una forma poética imperante, la poética coloquial o conversacional, lo que nos permitirá, a su vez, vislumbrar quizás algo mayor: la crisis de la misma institucionalidad literaria de nuestro país. Esta crisis institucional, sin embargo, no sería reciente sino que ya se vendría dando desde una década atrás, lo que se vería reflejado, sobre todo, en la incapacidad –o la ausencia- de la crítica literaria de dar cuenta de los nuevos sujetos escriturales que desde la década del setenta vienen dedicándose a la producción literaria³⁹.

La poética del desborde así nos evidencia un doble fenómeno: la crisis –o desgaste- de la poética conocida como coloquial –y viendo más allá una “crisis” de la misma crítica e institución literaria, cuyo análisis excedería en mucho a nuestra investigación⁴⁰- y la aparición de un nuevo sujeto que, desde el margen,

³⁹ En su artículo “Rebelión del margen: poesía peruana de los setentas” el crítico y docente universitario Miguel Ángel Huamán hace una revisión crítica de la bibliografía escrita hasta entonces sobre la poesía peruana de los setentas; al respecto afirma: “Creemos que hay un componente estructural mayor que intentaremos discernir con el análisis detallado del texto crítico de esos años, cuya formulación adelantamos a título de hipótesis inicial: si en esos años se produce en la tradición literaria nacional y particularmente en la poesía, una acelerada crítica de legitimidad que ponía en cuestionamiento la hegemonía de la práctica discursiva dominante, también la crítica nacional se hallaba en un impase, centrada en lo canónico del corpus y obsoleta en su aparato teórico-metodológico” (270)

⁴⁰ El contexto de crisis al que haría referencia la poesía de Domingo de Ramos lo podemos entender desde diversas perspectivas. Proponemos de modo tentativo las siguientes premisas:

1. Como integrante de “Kloaka” y en relación a los manifiestos de este movimiento podemos referirnos a una crisis de la sociedad peruana en su conjunto; esto explica que los poetas de este grupo afirmen que el Perú es una “cloaca”. Esta sería una crisis de orden social y que también aludiría a una crisis política.
2. Con respecto a la crítica literaria. En tanto marginales De Ramos y sus pares de “Kloaka” fueron desdeñados por la crítica literaria. Esto daría cuenta no solo de su exclusión del sistema literario sino sobre todo de la incapacidad y omisión de una crítica que o no pudo o no quiso abordar e su momento su ejercicio literario. Se tuvo que esperar así que otros miembros de su generación –Zevallos, Mazzotti- los estudiaran de forma crítica. Obviamente con todas las dificultades que esto pueda implicar -la falta de distancia entre crítico y objeto de estudio, sobre todo.
3. Se podría también plantear la existencia de una crisis de cierta parte de la institucionalidad literaria, en el sentido de que desde la década del 70 ya se venía mostrando un cuestionamiento a su legitimidad. El hecho de que en esta época se percibiera a la institución literaria peruana como centralista y académica que incluso había , en cierto modo, reconocido el modo conversacional en nuestra poesía –asociándolo a los poetas de la generación del sesenta- llevo a que los poetas de Hora Zero criticaran esta situación. En el manifiesto “Palabras urgentes” se puede leer así: “La poesía en el Perú después de Vallejo, solo ha sido hábil remedo, trasplante de otras literaturas”(Pimentel 1970:10)

se apropia de los recursos de la “ciudad letrada” para presentar su particular discurso poético. En adelante atendiendo sobre todo a que la *poética del desborde* es un fenómeno literario explicitaremos cómo es que la poesía de *Pastor de perros* “desborda” los lineamientos característicos de la poesía coloquial, mientras que en el tercer capítulo de nuestra investigación señalaremos cuáles son los aspectos formales característicos de esta poética del desborde. No obstante, nuestro punto de partida es la relación que establece el discurso literario y la sociedad; en nuestro caso, en ese sentido, evitaremos en primer lugar caer en un sociologismo reduccionista lo que implicaría leer *Pastor de perros* como un mero reflejo de la sociedad; evitaremos, también, el plantear la creación o aparición de un nuevo sujeto poético en relación a su contexto –lo que se puede hacer siempre y cuando no se descuide la secuencialidad del discurso poético así como las características de la poesía dentro del contexto de la Modernidad. Más bien plantearemos la existencia de una “homología estructural” entre el discurso poético de *Pastor de perros* y la descripción que hace de la sociedad de los años ochenta, José Matos Mar, entendiendo esta “homología” no como un esencialismo –una esencia en las estructuras sociales a la que correspondería una esencia en la estructura literaria- sino más bien como respuesta a una coyuntura social determinada: la aparición de sujetos que desde los márgenes ponen en entredicho la hegemonía de ciertas estructuras.

Esta es nuestra propuesta: la poética del desborde que si bien da cuenta de la heterogeneidad de los elementos que la constituyen –elementos hegemónicos y elementos subalternizados en constante tensión- refiere un contexto en el que lo hegemónico se pone en tela de juicio por la irrupción de sujetos que habitando en el margen pugnan –encontrándose siempre en constante lucha y devenir- por ocupar el centro.

4. Finalmente se puede hablar de una crisis también en el sentido de “desgaste” o incapacidad de una forma poética –el coloquialismo- para expresar o dar cuenta de la situación referencial en la que estaban inmersos De Ramos y sus compañeros generacionales.

2.3. El Estructuralismo Genético: la homología estructural⁴¹

Nuestra investigación tiene una perspectiva de corte sociológico; no solamente por tener como referencia un texto clásico de las ciencias sociales en nuestro país como es *Desborde popular y crisis del Estado* (1984), sino sobre todo, porque estamos convencidos de que el estudio de un discurso no debe obviar la dimensión social en que este está inscrito. En el caso de la poesía de Domingo de Ramos y, en particular la que se muestra en *Pastor de perros*, la mayoría de estudios han remarcado el vínculo evidente entre el contexto histórico-social y su discurso poético⁴². No podemos negar que existe un alto grado de referencialidad entre el texto objeto de estudio y el contexto de la década del ochenta; sin embargo, vamos a plantear fundamentalmente que existe una “homología estructural”, una correspondencia de estructuras, entre la descripción que hace de la sociedad Matos Mar y la poética de *Pastor de perros*; esto nos permitirá hablar de una *poética del desborde* en el caso del texto estudiado. El concepto de “homología estructural”, además, lo tomaremos de las propuestas del estructuralismo genético de Lucien Goldmann

La conciencia de la relación existente entre la literatura y la sociedad es algo que puede verse ya en la crítica romántica⁴³. Desde entonces, la consideración de un posible vínculo entre texto y sociedad ha dado origen a una disciplina, la Sociología de la Literatura, cuyo objetivo es dar cuenta del alcance y características de esa reconocida relación entre literatura y sociedad. No obstante, como en la mayoría de disciplinas que se encargan del análisis discursivo, la llamada crítica sociológica o sociología de la literatura presentará tantas variantes como conceptos de “sociedad” o de “sociología” manejen sus

⁴¹ Cabe aclarar que hemos adaptado algunas de las premisas del estructuralismo genético para fundamentar el planteamiento de nuestra categoría *poética del desborde*; sin embargo, para el análisis formal de *Pastor de perros* emplearemos algunas de las categorías de la retórica figurativa, poniendo énfasis en el uso de los llamados campos figurativos.

⁴² En el primer capítulo ya hemos remarcado esta evidente relación entre la crítica sociológica o multidisciplinaria y el análisis de la obra de Domingo de Ramos.

⁴³ La necesidad de integrar los hechos literarios y la historia de las sociedades es, en realidad, un fenómeno casi contemporáneo, rastreado en la crítica romántica. Podría decirse que un proyecto de una sociología de la literatura lo hallamos contenido en el libro *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) de Madame de Staël.

cultivadores⁴⁴. Dentro de las diversas corrientes de la llamada sociología clásica, una de las que gozó de más prestigio es el estructuralismo genético propuesto por el crítico rumano Lucien Goldmann⁴⁵, cuyo método se nutría tanto del marxismo como del estructuralismo.

Siguiendo una línea de pensamiento que comienza con la obra del pensador húngaro Georg Lukács⁴⁶, Lucien Goldmann, discípulo del anterior, propone la sociología estructuralista genética de la cultura como un método que condujese al estudio positivo de los hechos humanos; en ese sentido, lo que buscaría es encontrar la estructura significativa subyacente a la obra literaria la cual estaría relacionada con la estructura social de un periodo socio-histórico determinado.⁴⁷ A continuación enumeraremos algunos de los postulados básicos

⁴⁴ Al respecto dice Sultana Wahnón: “La unidad no es algo que, sin embargo, caracterice a esta disciplina: Al igual que ocurre en el caso de la llamada crítica lingüística o semiológica – denominación unitaria bajo la cual hemos podido determinar diversos conceptos de lo literario y lo crítico dependientes del concepto de “lengua” o de “semiología” que se maneje – la llamada crítica sociológica o sociología de la literatura presentará tantas variedades cuantos conceptos de “sociedad” y de “sociología” se manejen por sus cultivadores. Lo que hay de común entre todas ellas son las nociones sociológicas fundamentales, o dicho de otro modo, la problemática característica de esta disciplina: la discusión atañe a cuestiones como las instituciones o la conciencia colectiva, las clases sociales, las ideologías, etc.” (Wahnón:123)

⁴⁵ El estructuralismo genético es un método creado para el análisis de la cultura propuesta por el filósofo rumano Lucien Goldmann. En la base de método confluyen tanto el marxismo como el estructuralismo. Con respecto al adjetivo “genético” Goldmann lo toma de Jean Piaget y se basa fundamentalmente en buscar la estructura significativa que yace en el fondo de la obra literaria. Esta estructura, además, no se explica poniéndola en relación con la psique del autor o con una totalidad abstracta; se trata más bien de insertar la estructura significativa de la obra en contextos cada vez más amplios con la intención última de explicar la correspondencia de estructuras entre obra literaria y sociedad.

⁴⁶ Georg Lukács fue un teórico literario de filiación marxista. Lo esencial para Lukács es el estudio detenido de un texto literario a la luz de los condicionamientos sociales, siendo su base la realidad que es fruto de condicionamientos políticos y sociales objetivos. La categoría esencial del pensamiento de Lukács es el de “totalidad” –que resulta también fundamental en Goldmann y que se entiende como la coherencia y cohesión entre el todo y sus partes- ; esta no supone un “reflejo” de mundo sino su descubrimiento y su conocimiento. En ese sentido, la verdadera literatura refleja la realidad, es decir, las condiciones sociales e históricas anteriores a su representación artística. Así cualquier obra literaria verdadera salta por encima de estilos o temas para presentar una visión totalizadora de la realidad. Otro aparte fundamental de Lukács es el de la historicidad de los géneros literarios; al respecto Wahnón afirma “(...) Lukács no hace sino sostener la autonomía de los géneros literarios, su vida propia, independiente de los sujetos y, por tanto, de la historia económica y social. A esta convicción añade luego Lukács su respeto al principio hegeliano de la manifestación sensible de la idea en la forma artística, lo que le lleva a establecer una correspondencia entre contenidos socio-históricos y formas artísticas (...) Los cambios en el interior del sistema genérico se explican, en consecuencia, como mutaciones funcionales provocadas por cambios sociales (Wahnón: 135-136)

⁴⁷ Es célebre, en ese sentido, su trabajo *Le dieu caché* (1955) donde Goldmann lleva a cabo el análisis del teatro de Racine y la filosofía de Pascal. Plantea, de este modo, a partir de los postulados del estructuralismo genético que existiría una homología entre el teatro de Racine y el Jansenismo, movimiento religioso de Port Royal, al cual también está vinculado Pascal.

del estructuralismo genético, los cuales adaptaremos de acuerdo al objeto y al sentido de nuestra investigación, poniendo énfasis en aquellos que nos serán de utilidad para plantear nuestra categoría *poética del desborde*:

La primera constatación importante en el estructuralismo genético es que toda reflexión sobre las ciencias humanas se realiza desde el interior de la sociedad, de modo que toda reflexión o trabajo sobre la misma contribuye a transformarla. En ese sentido, todo sujeto de pensamiento resulta, al menos parcialmente, formando parte del objeto que estudia. Este primer postulado, por otro lado, no resulta banal para el estudioso o crítico de la literatura si tenemos en cuenta que de esto podemos derivar que no es que no exista rigor científico en las ciencias humanas, sino que este ha de ser diferente al integrar al sujeto dentro de su objeto de estudio.

La segunda premisa es que todos los hechos humanos constituyen respuestas de un sujeto, individual o colectivo, que tienden a modificar una situación dada en un sentido favorable a sus aspiraciones. Esto implica que todo comportamiento y entonces todo hecho humano tienen un carácter significativo que no siempre es evidente, sino que el investigador debe esclarecer en su trabajo. Ahora esto último se entiende en el marco del estructuralismo genético en el sentido de que la explicación de la significación de las obras literarias solo puede darse por su inserción en el contexto histórico-social que las ha engendrado. Esta premisa, es decir, el plantear la significación de un texto –por más hermético que nos parezca- a través de su inclusión en el contexto que lo produjo nos es de mucha utilidad pues nos sirve para explicar cómo un discurso poético que parece aparentemente “caótico”, “defectuoso” o “incomprensible” desde una óptica conservadora puede ser *comprendido* en relación al contexto en que es elaborado.

Una tercera premisa del estructuralismo genético plantea que la relación *esencial* entre la vida social y la creación literaria no concierne al contenido de estos dos sectores de la realidad humana sino solamente a las estructuras mentales: “es decir, las categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de un cierto grupo social y el universo imaginario creado por el artista”. De este

Establece así una relación entre una estructura estética y una estructura mental, entre las tragedias de Racine y la visión trágica que el jansenismo tenía del mundo.

modo, la relación fundamental entre texto literario y sociedad no se daría principalmente a nivel del contenido –es decir, mediante una relación de “trasvase” del contenido de la realidad al contenido del texto literario-, sino que, visto desde nuestra perspectiva y entendiendo la literatura como un producto histórico y perteneciente a una sociedad y a una clase social determinada, podemos afirmar que el principal vínculo entre texto literario y sociedad se da al nivel de las relaciones entre las estructuras mentales de uno y otro.

Una cuarta premisa afirma que “las estructuras categoriales significativas no son fenómenos individuales sino sociales”. De este modo, en cuanto al individuo se puede decir que su existencia es demasiado limitada para poder crear una estructura mental; esta es más bien el resultado de la actividad conjunta de un número importante de individuos que se hallan en una situación análoga, es decir que constituyen un grupo social privilegiado o una clase social. Para el caso que nos compete, podemos afirmar y, siempre tratando de evitar caer en biografismos, que nuestro autor objeto de estudio es hijo de migrantes y que vivió buena parte de su vida en una barriada del distrito de San Juan de Miraflores. Por lo demás, este dato no interferirá con nuestro análisis aunque lo hemos de tener presente al momento de considerar la obra de forma global.

La quinta premisa del estructuralismo genético es la que nos va a servir para fundamentar la categoría de poética del desborde. En esta se afirma que la relación entre la conciencia de grupo y la que rige el universo imaginario de la obra puede ser de “homología rigurosa o, simplemente, significativa”. De esta manera puede ocurrir que “contenidos heterogéneos e incluso opuestos resulten estructuralmente homólogos o tengan una relación funcional en el plano de las estructuras categoriales” (Goldmann 1971: 276). Así un cuento fantástico o incluso el poema más hermético puede relacionarse a través de su estructura con la experiencia de un grupo social. De esta manera, la función del investigador será la de encontrar la homología que se establece entre la estructura de la obra literaria y la sociedad en la cual esta se origina.

Otro aspecto importante que vamos a tener en cuenta es el escritor que, a través del lenguaje, es capaz de estructurar una *visión de mundo propia*, es decir, una visión total de las relaciones humanas que caracteriza a un grupo social privilegiado. Esta visión de mundo, por otro lado, debe ser factible de ser

sometida a un análisis estructural y funcional cuya finalidad última sea la de reconstruir la perspectiva entera de un grupo social.

Los postulados que acabamos de postular corresponden al trabajo “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método” (1971)⁴⁸; Goldmann fundamentalmente planteará aquí que la relación entre obra literaria y sociedad se da a nivel de estructuras. Para llevar a cabo este proceso se trataría de establecer “una homología más o menos rigurosa” entre texto y realidad. Esta homología debía darse a nivel de las visiones de mundo, donde debería haber una correspondencia entre la visión de mundo del autor y la visión de mundo de un grupo social determinado. Esto es lo que él habría conseguido desde su perspectiva al analizar las obras de Racine y Pascal a la luz del estructuralismo genético aplicado en *Le Dieu Caché*. De este modo, la conciencia colectiva se convertía en mediadora entre la obra y sociedad. No obstante, cuando en trabajos posteriores Goldmann analiza las novelas del siglo XIX se encontró con una situación diferente: la novela como expresión de una visión de mundo no podría ya ligarse a ningún grupo social definido cuyos valores pondría de manifiesto. Constatado esto Goldmann introduce ciertas modificaciones a su teoría y entonces plantea el concepto de “homología” como la relación existente entre las estructuras económicas y las estructuras novelescas. Esto, en el sentido de que ya no podía dar cuenta de una conciencia colectiva y su relación con la obra de arte.

⁴⁸ Otras consideraciones de Goldmann (1971) en relación al estructuralismo genético son las siguientes:

- El verdadero sujeto de la creación cultural no es el individuo sino el grupo. Sin embargo, y pese al rol que cumple la colectividad en la formación de estructuras mentales, Goldmann destacará el papel del individuo en la creación; él es quien lleva al grado máximo la inteligibilidad y coherencia de lo que el grupo social siente y piensa. La obra de arte se presenta así como un “producto cultural privilegiado” porque se presentaría como un valioso índice para comprender la época y la sociedad en que fue gestada.
- El índice del valor estético de la obra se da por el grado máximo de unidad y coherencia que configuran una visión de mundo. La valoración de una obra estaría dada justamente por contribuir a formular una visión de mundo nacida dentro de un grupo social.
- El valor estético de una obra de arte consistiría en una tensión superada entre la riqueza y la unidad. De este modo la búsqueda de la unidad y de la coherencia se presenta como un modo privilegiado de hacer inteligible el fenómeno estético en relación con la sociedad y la historia.

“La obra ya no representa, como antes, del lugar de encuentro entre la conciencia colectiva y la conciencia individual en el punto más alto alcanzado por cada una de ellas sino por el contrario, hay una relación mucho más compleja y más dialéctica.” (Goldmann 1964: 107)

Podemos decir así que concepto de homología, como se observa, no es unívoco en su sentido; en un primer caso, aplicado al análisis del teatro de Racine, se da a nivel de visiones de mundo; en un segundo momento, cuando se aplica para el análisis de las novelas del siglo XIX, se da a nivel de las estructuras económicas. En nuestro caso emplearemos el término “homología” en el sentido de que la estructura social es homologa a la estructura del discurso poético empleado en *Pastor de perros*.

Plantearemos, en ese sentido, que la homología no se dará a nivel de visiones de mundo ya que implicaría la pertenencia a una clase social y a una visión determinada. Así, si bien como hemos señalado, por sus orígenes y experiencia vital Domingo de Ramos podría inscribirse dentro de una “clase social” migrante, su posterior formación académica y encuentro con el ámbito letrado darían cuenta de un sujeto complejo, con influencias de diversa índole. Además, como veremos en el capítulo 3, la “visión de mundo” que se configura en *Pastor de perros* no solamente evidencia un país excluyente con un proyecto de Modernidad inconcluso –visión que sería afín a la de una clase social migrante- sino que nos muestra también a un sujeto que ha sido desubjetivizado dentro de un contexto en el que la masa popular es desidealizada. Esto contrastaría, claramente, con el ascenso popular que es descrito por Matos Mar⁴⁹.

No obstante consideramos que sí puede existir cierto paralelismo entre *Pastor de perros* y la estructura económica de la década de los años ochenta. Es durante este periodo que se evidencia claramente el auge de la economía informal cuyos actores protagónicos son los migrantes. Esta economía informal

⁴⁹ Matos Mar lejos de observar con escándalo el “desborde” que describe se muestra, por el contrario, optimista en relación al proceso social que describe: “Aun así, podemos reconocer instituciones que nacen y modos en germen de la nueva representatividad popular. Negar la potencialidad y el valor positivo del estilo nuevo de la cultura urbana sería negar el poder creativo del hombre peruano. Intentar reprimirlas sería suicida. Al Perú se le impone una nueva tarea política de importancia primaria. Canalizar constructivamente las fuerzas en marcha y orientarlas hacia un objetivo común: la construcción de un orden social más justo y más nuestro” (Matos Mar: 69)

“desborda” los límites establecidos por el Estado creando un proceso económico alterno y que se encuentra en plena emergencia⁵⁰. Este “desborde” en la economía, por otro lado, ya había sido señalado por Matos Mar en su investigación. El plantear, sin embargo, una correspondencia entre el contenido de la obra y la forma económica de una sociedad, sería obviar que la serie económica y la literaria si bien en algún momento pueden coincidir, tienen desarrollos autónomos y características particulares.

Proponemos, expuesto lo anterior, que la “homología estructural” se dará fundamentalmente entre la estructura literaria, la forma del discurso de *Pastor de perros* y la sociedad descrita por Matos Mar en los años ochenta. Retomamos así la categoría de “homología” de Lucien Goldmann para señalar la correspondencia entre discurso poético y proceso social. La homología nos permite así evidenciar algo: no es nivel de “visión de mundo” que se produce necesariamente el “desborde” sino a nivel de la forma, de la expresión literaria. Así, si bien a nivel de visión de mundo se nos muestra un sujeto marginal, despersonalizado, es en la forma poética que el autor muestra su afirmación: es ahí donde “desborda” a una forma hegemónica imperante –la poesía coloquial– mostrándose así como un agente más, en el ámbito de la literatura, de lo que José Matos Mar llamó “desborde popular” La homología, vista así, nos puede abrir muchas luces sobre un periodo histórico determinado⁵¹.

2.4. La poética coloquial: características generales

En este apartado vamos a analizar los principales rasgos característicos de la denominada “poética coloquial”⁵². Tomaremos como referencia en primera

⁵⁰ Al respecto, se puede consultar el texto clásico de Hernando de Soto, *El otro sendero*. Lima: Editorial El Barranco, 1986.

⁵¹ “Una de las ideas más originales de Lucien Goldmann es la idea de que las estructuras significativas pueden localizarse con toda nitidez para un periodo histórico determinado en las obras literarias. Goldmann plantea de que, entre todos los productos del pensamiento, en ninguna otra parte como en la obra literaria se puede aprehender la visión de mundo de un periodo determinado (Goldmann, 1964: 210) Se explica, así, que Goldmann se dedique a la labor de descubrir en las obras literarias la difícil sincronía y coherencia de unas significaciones que en el mundo real estaban en constante mutación y de traducirlas a lenguaje conceptual.” (Wahnon: 276)

⁵² Un primer problema al abordar la poética coloquial es su nominación, pues diversos son los nombres que esta recibe; así se habla de poesía “conversacional”, “exteriorista”, “neorrealista”,

instancia y de modo general el estudio sobre la poética coloquial realizado por Carmen Alemany⁵³ y las características que esta señala como distintivas de dicha propuesta. No obstante, complementaremos con los estudios que Camilo Fernández ha hecho al respecto para caracterizar la poesía de los años sesenta y setenta en el Perú⁵⁴ pues consideramos que si bien en ambas décadas se desarrolló de manera general un registro coloquial de tono conversacional en el caso peruano existen algunas variantes entre década y década. Una vez presentados los rasgos distintivos de esta poética, pasaremos a explicar cómo estos rasgos distintivos de la poética conversacional son “desbordados” en la poesía que se muestra en *Pastor de perros*.

En su estudio *Poesía coloquial hispanoamericana* (1997), Carmen Alemany plantea que existen dos problemas al momento de definir la llamada poética conversacional: 1. El problema de la nominación o, mejor dicho, cómo llamar a esta poética (conversacional, dialogal, coloquial, antipoesía, neorrealismo, etc.) 2. Si es que las dos propuestas poéticas más importantes en ese momento en Hispanoamérica la antipoesía⁵⁵ del chileno Nicanor Parra y el exteriorismo⁵⁶ del nicaragüense Ernesto Cardenal se inscribirían dentro de la denominada poesía coloquial. Antes de responder a estas interrogantes, de manera general, Alemany va denominar poesía coloquial a esta poesía que empieza a surgir con fuerza en la década de 1960 y que se alimenta de las

“dialógica”, etc. para la presente sección emplearemos el término “coloquial” que es el que usa la autora.

⁵³ El título del libro es *Poética coloquial hispanoamericana* (1997) donde la autora se encarga de delimitar y caracterizar los rasgos más importantes de la poesía coloquial en Hispanoamérica así como de revisar la obra de algunos de sus más importantes representantes.

⁵⁴ Los trabajos a los que nos estamos refiriendo son específicamente a *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2001) y *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009) en los que además de estudiar a los escritores aludidos se señalan las particularidades de la poesía de los años sesenta y setenta respectivamente.

⁵⁵ La antipoesía es una propuesta (anti)poética del escritor chileno Nicanor Parra que se concretiza en la elaboración del “antipoema”. Este se caracteriza por introducir en el lenguaje poético el lenguaje de la conversación, la desacralización de la figura del poeta y por emplear la ironía y la risa de forma sarcástica.

⁵⁶ El exteriorismo es una línea poética establecida por José Coronel Urtecho y que es llevada a su punto más alto por el poeta Ernesto Cardenal. Como su nombre lo dice esta propuesta expresa ideas o sentimientos con imágenes reales del mundo “exterior”. Entre sus características podemos señalar el retrato de la realidad, anulación del yo para dar paso a otras voces dentro del poema, la presencia de elementos prosísticos, la inclusión de otros géneros discursivos dentro de la poesía.

vivencias cotidianas. Termina finalmente afirmando 1. Que el exteriorismo es una variante del término global que es la poética coloquial. 2. Si bien existen diferencias entre la antipoesía y el conversacionalismo, podemos incluir a aquella como una variante de este. Una última delimitación que lleva a cabo la autora, previo a la caracterización de la poesía coloquial, se da cuando afirma que prefiere el uso del término “coloquial” en desmedro del término “conversacional” pues este haría referencia solamente al diálogo o la conversación –presentes en este tipo de poéticas- mientras que el término “coloquial” refiere el uso del habla cotidiana, hecho distintivo y fundamental de esta poética.

Entre las características de la llamada poesía coloquial que la autora pasa a mencionar tenemos las siguientes:

1. Relación dialógica con el lector
2. Desmitificación de la figura del poeta
3. Temas como el compromiso y la crítica social
4. Presencia de otras voces en el texto (intertextualidad)
5. La reflexión metapoética
6. El empleo del humor y la ironía

En adelante, vamos a ver qué mecanismos operan en *Pastor de perros* y cómo es que se desbordan algunas de las características que se mencionan en relación a la poesía coloquial. Abordaremos, en ese sentido, tres de los postulados que consideremos más importantes⁵⁷.

⁵⁷ Las otras características que menciona Alemany en este apartado son la intertextualidad en el texto literario, la elaboración de un arte poética y la presencia del humor y la ironía. Estas, sin embargo, consideramos que se hayan presentes en menor medida o en todo caso no se evidencian en *Pastor de perros*. Aunque podemos decir que existen marcas intertextuales en el poemario – sobre todo en la cita referida a uno de los poemas de San Juan de la Cruz- consideramos que este rasgo no es tan marcado como en los poetas coloquiales. No obstante, en el capítulo 3 de nuestro trabajo evidenciaremos la forma particular en que De Ramos hace un uso particular de este recurso. En relación a la elaboración de un “arte poética” –la reflexión metapoética- que según Alemany es característica de los poetas coloquiales, podemos decir que no la encontramos claramente formulada en nuestro poemario objeto de estudio. La presencia de humor o ironía tan empleada por poetas como el chileno Nicanor Parra o, en nuestro caso, Antonio Cisneros, tampoco es evidente en *Pastor de perros*. La visión de un mundo degradado, claramente perceptible en el poemario que analizamos, sería incongruente con el humor o la ironía desmitificadora.

2.4.1. Relación dialógica con el autor

Una primera característica mencionada por Alemany es el carácter dialógico de la poesía coloquial. Este carácter dialógico se explicaría por el hecho de que los poetas coloquiales buscan una comunicación más efectiva con el lector. Para este fin se valdrán así de la introducción del lenguaje cotidiano y de la conversación así como elementos propios de la oralidad dentro del discurso poético. El poeta coloquial de este modo presupone un lector que lo entienda y con este fin será, incluso, capaz del sacrificio estético.

Este rasgo mencionado por la autora y que le sirve para dar cuenta de la poética es escritores consagrados en el registro coloquial (Cardenal, Sabines, Benedetti, Fernández Retamar o el propio Antonio Cisneros), también podemos encontrarlo en muchos poetas peruanos de las generaciones del sesenta y del setenta. Así a este carácter dialógico, “comunicante” de los poetas coloquiales podríamos agregar un gusto por la anécdota y la narratividad del poema ⁵⁸.

Con respecto a la poesía de los años ochenta en el Perú podemos decir que si bien se denota cierto cansancio en el uso del registro coloquial este es el que sigue siendo, todavía para esa década, el más importante⁵⁹. Una de las razones podría ser el hecho de que el registro coloquial hay sido aceptado oficialmente por parte de la crítica⁶⁰. Tal ha sido el arraigo de este registro, por

⁵⁸ El gusto por la narratividad del poema en los poetas de los años sesenta es un rasgo que menciona Camilo Fernández. Al respecto afirma: “los poetas de los años sesenta son narrativos pues cultivan un gusto por la anécdota y no se apoyan en el empleo de metáforas aisladas que estén al margen de la estructura del texto” (Fernández 2001: 100). Influidos así por la poesía anglosajona (Eliot, Pound, entre otros) estos escritores adoptarán un tono coloquial y una oralidad que les permitirá ampliar el vocabulario del texto. Narrativos, en tanto cuentan una anécdota o una historia, y coloquiales, en tanto se apropian de giros del habla cotidiana y del discurso oral, estos poetas estarían presentando una poética claramente diferenciada de las generaciones anteriores.

⁵⁹ *Mazzotti al respecto va a decir existen dos líneas principales en la poesía de los años ochenta: una línea conversacional y otra de corte neovanguardista.

⁶⁰ “Al respecto Alberto Escobar al hablar del estilo coloquial de los años sesenta en el Perú afirmará: “El deslinde es obvio en lo que se refiere a normas de lenguaje, a patrones estróficos, a la predilección por el poema como secuencia desenvuelta tras un discurso totalizador, a la intelectualización creciente del instrumento lingüístico y a la factura de los símbolos, y al abandono paulatino de las premisas que sostenía la estética de sus antecesores. Los celos teóricos acerca de la norma urbana y sus niveles coloquiales, las vacilaciones ante la impronta nativa o internacional, frente a lo hispánico y a la literatura en otras lenguas, ante la poesía pura y social, y finalmente, las supuestas opciones entre simbolismo y realismo, se desvanecen en el inventario personal —y de grupo— de los autores que están representados en este volumen” (Escobar: 9-10).

otro lado, que incluso en algún estudio sobre la poesía de inicios del siglo XXI, la poesía del año 2000, se plantea que aún existiría una “hegemonía de lo conversacional”⁶¹.

En lo que concierne a la poesía de Domingo de Ramos la crítica ha señalado que en su primer libro, *Arquitectura del espanto* (1988), se evidencia la presencia de un registro coloquial⁶². La revisión de los primeros poemas del autor también da cuenta del empleo de este registro. Es, no obstante, en el segundo libro del autor que se “radicaliza” la propuesta del autor y que se excede las características de la poesía coloquial.

Como bien ha señalado Chueca (2014) si bien en *Pastor de perros* se observa una evidente narratividad del poemario, dada por la presencia de personajes y la incorporación del habla popular; sin embargo, “La historia, por supuesto, no aparece clara ni secuencialmente sino que vamos accediendo a fragmentos que permiten reconstruirla, parcialmente al menos, en el curso de una avalancha de imágenes dislocadas” (Chueca 2014: 55). La base narrativa de *Pastor de perros* se presenta así como difícil de reconstruir por las imágenes que presenta en ciertos momentos, dificultando así la comunicación efectiva entre autor y lector propuesta por la poesía conversacional. Tenemos así un poemario cuya narratividad –estructura fundamental que establece la relación entre el todo y las partes- es evidente, pero que presenta elementos que dificultan su inteligibilidad.

Es el fin Es el comienzo de las desfiguraciones
atrás están los rayos los temblores los ekekos borrachos
los ángeles levitando con sus esqueletos desprendiéndose entre las llamas perros
apocalípticos racimos de credos carniceros seccionando repollos
genios y madrastras rodando el mundo grutas de incienso y mirra
abovedando el cielo salino espiritistas y chamanes thimolina
y agua de rosas flores y cartuchos de hostias cántaros fundiendo el rostro
de la zozobra la avaricia de un sueñoalcón rasgando las altas copas

⁶¹ En su ensayo *La hegemonía de lo conversacional* (2009) el poeta y crítico José Carlos Yrigoyen va a plantear que, si bien podemos observar varios registros en los jóvenes poetas del 2000, el más importante sería todavía el de corte conversacional, con una marcada presencia de Rodolfo Hinostroza.

⁶² Tanto las reseñas de Pérez (1989) como de Zevallos (1992) dan cuenta de esto.

de donde se empieza o se acaba como el filo del hacha
siempre un comienzo y siempre un final

(*Pastor de perros*: 21)

Una lectura de estos versos a partir de los postulados de la retórica cognitiva de Arduini (2000) nos mostrará que dos son los campos figurativos más empleados en este fragmento: el campo figurativo de la metáfora y el campo figurativo de la repetición. El campo de la metáfora se encuentra presente en las imágenes de corte vanguardista (“los ángeles levitando...”, “perros apocalípticos”, etc) mientras que el campo figurativo de la repetición se evidencia en las enumeración de imágenes. Esta enumeración, por otro lado, además de dificultar la comprensión del lector –lo que obviamente lo alejaría del registro coloquial-, daría cuenta de una especie de neovanguardismo⁶³. En el tercer capítulo de nuestra investigación revisaremos algunos fragmentos de *Pastor de perros* a la luz de la retórica cognitiva para dar cuenta de qué campos figurativos son los que más emplea el autor y cómo estos se relacionan con la *poética del desborde*.

Este hermetismo de algunos versos del autor implicaría de este modo la dificultad comunicativa del texto en oposición a la comunicación más efectiva con el lector, propuesta por los poetas coloquiales. Así, en *Pastor de perros* podemos afirmar que hay una narratividad y legibilidad del texto, pero que esta se ve “oscurecida” por la presencia de imágenes de difícil interpretación.

Un recurso que proponemos también para señalar el distanciamiento del carácter dialógico de la poesía coloquial es el carácter aglutinante de la poética

⁶³ Sería interesante una revisión de la poesía de Domingo de Ramos a partir de la presencia de elementos vanguardistas: “Entendemos el Vanguardismo como un conjunto de escuelas literarias que comienza a manifestarse antes de la Primera guerra Mundial y cuyas características fundamentales son las siguientes: el simultaneismo discursivo, que se revela en la articulación de diversos planos y voces de la orquestación textual; la predilección por el montaje de connotaciones cinematográficas, visible en el caligrama de Apollinaire, donde la disposición de los versos en el espacio de la página es medular; el modelo de un discurso entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos, pues la concatenación abrupta de imágenes oníricas constituye un desvío de la norma conversacional; la fragmentación del discurso, ya que el poema vanguardista constituye una especie de rompecabezas, cuya coherencia debe ser construida por el lector; el trabajo estético-formal que destruye en cierta forma la idea de representación porque las palabras por sí mismas son las auténticas protagonistas del poema; la autocrítica del arte como testimonio de que el rasgo esencial de la literatura moderna es la crítica; y el papel de lo lúdico como cuestionador de la racionalidad moderna, puesto que el juego es un poderoso instrumento de conocimiento” (tomado de Fernández 1995: 38-39).

de *Pastor de Perros*. Decimos “carácter aglutinante” pues en muchos de los poemas encontramos versos que aglomeran distintos grupos sintácticos en una sola unidad. Así tenemos:

La misma imagen el mismo cielo labios pastosos la mierda pastosa

1

2

3

4

Viento de Kas Amarga es la rivera Tus pasos mis pasos

1

2

3

Zamboshijos chinoscholos noteconozco santos y beatas pintadas de coloretos

1

2

3

4

Lavame el cráneo háblame de mis pies y aniega mis sueños

1

2

3

Un análisis retórico-figurativo nos mostraría en estos versos el empleo del campo figurativo de la repetición presente en la figura de la enumeración. En ese sentido podemos afirmar que las constantes enumeraciones dentro del verso producen la ruptura de la secuencialidad del verso conversacional y en lugar de eso propone la acumulación de diversos elementos dentro del verso; esta sensación de acumulación que en muchos casos puede ser de elementos heterogéneos, indudablemente contradiciendo así el postulado dialógico entre autor y lector de la poética coloquial.

Pastor de perros se presenta así como un poemario narrativo –hay una secuencialidad, se da la presencia de personajes- pero que no presupone un diálogo directo con el lector, como si lo hace la poesía coloquial, debido al hermetismo de algunos de sus versos. Por otro lado, un recurso que se emplea en este caso para desbordar la claridad y unidad del verso coloquial es la aglomeración de diversos elementos sintácticos. En el capítulo 3 de nuestra investigación profundizaremos en este recurso, la “aglomeración”, que no es otra cosa que la aplicación de una figura literaria -la enumeración- perteneciente al campo figurativo de la repetición.

2.4.2. Desmitificación de la figura del poeta y despersonalización del hablante

La segunda característica de la poesía coloquial en Hispanoamérica es la desmitificación de la figura del poeta; esto se puede entender en el sentido de que tradicionalmente se ha considerado a los poetas como seres que se encuentran por encima del hombre común. La desmitificación del poeta, en relación a esto, se entendería como el despojo de los elementos “sobrehumanos” asociados a su figura. Así, este poeta aparecería, en la poesía coloquial, como un hombre más, esto con la finalidad de conseguir una proximidad mayor con el lector. No obstante, la desmitificación no solo implica el hecho de “desacralizar” al poeta en su estatuto de ser superior sino también en la despersonalización del hablante, es decir, el ocultamiento del “yo” en favor de que el texto “hable”. En este caso el “yo” se desubjetiviza* para también aproximarse al lector.

En *Pastor de perros* por otro lado, la voz poética afirma:

...Yo era aquel indigesto frejolero
de puertos y calles enjutas y carretillas al paso
(*Pastor de perros* 11)

En estos versos la voz poética no solo aparece desmitificada, sino que además se configura como un sujeto marginal. No estamos ante un sujeto que, reconociéndose como poeta, “baja del Olimpo”⁶⁴ y se junta con las demás personas; estamos frente a un sujeto que en su enunciación se presenta negativamente –“indigesto frejolero”- y cuyo contexto alude claramente a un espacio suburbano marginal –“puertos”, “calles enjutas”, “carretillas al paso”-. En otro fragmento del libro afirma:

Yo un denegado con mi tubos pantalones inflándose
De pétreos olores sostengo un incendio a media asta
(*Pastor de perros* 11)

⁶⁴ La expresión alude a un texto de Nicanor Parra que, justamente, en el antipoema hablaba que el poeta debía ponerse al nivel del hombre común y corriente: “Señoras y señores / Esta es la última palabra / -Nuestra primera y última palabra- / los poetas bajaron del Olimpo / (...) A diferencia de nuestros mayores/ - Y esto lo digo con todo respeto- / Nosotros sostenemos / Que el poeta no es un alquimista / El poeta es un hombre como todos / Un albañil que construye un muro / Un constructor de paredes y ventanas.

De este modo podemos hablar de un sujeto que no desea establecer contacto con los demás; por el contrario, asume su marginalidad (“denegado”) y es desde esta postura que lleva a cabo su accionar (“sostengo un incendio a media asta”)

Otro modo en que se produce la despersonalización del yo característico de la poesía coloquial es a través de la incorporación de otras voces en el texto. Así la voz unitaria queda fragmentada en voces dispersas que se manifiestan en el poema.

En la poesía de *Pastor de perros* podemos observar este fenómeno:

y el Pastor de perros nos guía en medio del apagón por extraños
línderos como un reloj de cuerda migrábamos de un lugar a otro
entre los altos pastizales y a llana verdea donde no hay colores
ni olores negras corrientes se llevan las bastas de los pantalones
Y se vicia el aire se puebla... (*Pastor de perros* 26)

En este fragmento podemos encontrar una primera voz que habla en tercera persona del singular (“el Pastor de perros nos guía”); tenemos luego una segunda voz que se expresa en primera persona de plural (“migrábamos de un lugar a otro”) y finalmente, se encuentra una tercera voz que se encuentra en tercera persona impersonal (“negras corrientes se llevan las bastas de los pantalones”).

Como conclusión de esta sección, podemos decir que en el caso de la poesía de *Pastor de perros* el proceso de desmitificación del poeta se “radicaliza” –o se “desborda”, según lo que venimos proponiendo-; ya no tenemos el caso de un poeta que “ha descendido” al nivel de las demás personas y que se expresa en su lenguaje cotidiano, como en el caso de la poesía coloquial. Tenemos, por el contrario, un sujeto que se proclama como marginal y que desde ahí asume una postura disidente en relación al sistema. Por otro lado, el discurso poético en *Pastor de perros* da cuenta en algunos momentos de distintas voces que confluyen en el poema. La voz unitaria así queda fragmentada, produciéndose un quiebre en el sujeto poético que enuncia.

2.4.3. Temas como el compromiso social y la crítica social

Los poetas coloquiales de los años sesenta, abordan temas propios de la tradición literaria como el amor, la libertad o la muerte. No obstante, tal como refiere Alemany esta poesía es en general “comprometida, testimonial y solidaria” (85). Y es que, pese a la diversidad temática, esta poética coloquial posee un interés acentuado por los problemas de la sociedad moderna. El contexto socio-histórico, de esta manera, resulta fundamental al momento de intentar comprender esta poética por los vínculos que establece con su realidad inmediata. Entre los temas particulares que presenta esta poética tenemos la crítica a los regímenes autoritarios latinoamericanos, la crítica al imperialismo norteamericano, la identificación con el pueblo, el exilio externo e interno, la reelaboración de la historia, la solidaridad entre los países latinoamericanos. De manera general, es pues una poesía comprometida con su realidad social, todo esto inserto en el marco histórico-social de los años sesenta.

Con respecto a la poesía de los años sesenta en el Perú, Camilo Fernández (2001) ha señalado que una de sus características justamente sería el papel de la síntesis. Con respecto a esto señala que la síntesis resultaría de la unión que existe entre el trabajo artístico del poema y el mensaje de crítica social que brotaría del mismo. Realizan también una labor de síntesis estos poetas al reunir a la vez una perspectiva universal con una local, una individual con una colectiva. Este papel de la síntesis lo podemos observar así en la obra de poetas como Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza.

La poesía de Domingo de Ramos posee indudables nexos con su realidad inmediata; es más, es quizás la única poética de los años ochenta que evidencia espacios que no habían sido representados la literatura oficial* -las barriadas, por ejemplo- ; no obstante, la postura de De Ramos está lejos de poseer una visión idealizada de la masa popular, o de presentarla como agente de cambio social tal como lo ha señalado acertadamente Mazzotti (2002) y más detalladamente Vich (2013). Por el contrario, lejos de identificarse con los sectores marginales muestra una visión de estos permeada por la violencia (De Lima), donde el yo poético se declara decididamente marginal. En el siguiente fragmento de *Pastor de perros* vemos cómo se configura el espacio marginal.

Así ya misios sin ninguna cosa que dar u ofrecer
 carburando a sabiendas que ya todo está perdido sumisos ante esta batahola
 saltamos como seres con cola
 cuadrúpedos pelándonos a la hora del pay
 cortando degollando golpeando estos cuerpos temblorosos tiniebloso
 Mierda y luz Y todo viene a ser lo mismo el fuego nos embelsa
 renacemos acabando con la cola del mundo
 y nos deslizamos paquidermos creciendo como vértigo en la noche
 pujando el humo los huesos de la luna

(*Pastor de perros* 33)

Los marginales, los drogadictos, en *Pastor de perros* son representados así como “misios” (pues carecen de todo valor material), son además comparados con animales (...como seres con cola, cuadrúpedos, paquidermos) y están en un ambiente donde “mierda” y “luz” equivalen a expresar lo mismo. Lejos de presentarse como agentes de cambio social, los personajes que habitan el espacio representado en *Pastor de perros* son seres carentes de bienes (materiales) y que han perdido toda su subjetividad al grado de que son “animalizados”.

La poesía de *Pastor de perros* así se emparenta con los poetas coloquiales –y en el caso del Perú con los poetas de las denominadas generaciones del sesenta y el setenta- en su afán por intentar dar cuenta del espacio histórico-social particular que le tocó vivir; sin embargo, se distancia de ellos en su declarada marginalidad así como en el hecho de presentar una visión desidealizada de los sujetos marginales y de un espacio donde impera la escasez, la degradación moral y la violencia.

CAPÍTULO 3: PASTOR DE PERROS (1993): ANÁLISIS RETÓRICO –FIGURATIVO.

En este capítulo llevaremos a cabo el análisis retórico de *Pastor de perros*. Nuestro trabajo, en ese sentido, hará uso de algunos de los conceptos de la neorretórica-cognitiva, poniendo particular énfasis en los procedimientos de orden formal que operan en la construcción del discurso poético. En ese sentido, queremos explicitar aquellos recursos poéticos que estarían presentes en nuestra propuesta, la *poética del desborde*.

3.1. *Pastor de perros*: estructura

Publicado en 1993, pero escrito durante la década de 1980, *Pastor de perros* es el segundo poemario de Domingo de Ramos, que con anterioridad ya había publicado *Arquitectura del espanto* (1988), poemario que suscitó cierto interés por parte de la crítica. Poemario de carácter narrativo, el texto da cuenta de las andanzas del “pastor de perros”, un personaje marginal que se dedica a la venta de drogas –específicamente el “pay”, nombre con que se conoce en el argot callejero a la pasta básica de cocaína⁶⁵-, siendo este el “pastor” (vendedor) de los “perros” (consumidores de la droga).

El poemario posee dos partes: la primera que lleva el mismo título del libro “Pastor de perros” y que consta de tres poemas bastante extensos: “Pastor de perros”, “El viaje... primer encuentro” y “A la hora del pay”; la segunda parte, por otro lado, se titula “Mientras yo agonizo” y está formada por siete poemas más breves que los tres primeros: “Mientras yo agonizo”, “Viento de kastración”, “Insepulto”, “Los perseguidos”, “El iniciado” –siendo este poema, también de regular extensión-, “Del padre”, “Del hijo” y “De la madre”. El núcleo narrativo del poemario estaría formado por los tres poemas de la primera parte; y esta vendría

⁶⁵ *El término “pay” es una jerga que se emplea en el ámbito urbano marginal para referirse a la pasta básica de cocaína. Otras alusiones a esta droga en el poemario las tenemos en términos como “claveles”, que remiten al cigarrillo de pasta básica de cocaína; también están “humo – empleado con mayúsculas muchas veces- “tabacazo”, “pistola”, “queso” así como alusiones en “trozo de fuego”. En una nota de su estudio Chueca (2014), plantea una relación sugerente entre “pasta” y “pastor”: el pastor es el que ofrece y/o vende la pasta

a ser complementada por los poemas de la segunda sección en donde se mostraría una mirada más subjetiva del protagonista del poemario⁶⁶.

Escrito en un lenguaje coloquial pero en el que se intercalan imágenes de cuño vanguardista, voces propias del habla quechuizada, elementos lumpen así como elementos propios de la cultura de masas y citas a autores como Faulkner o San Juan de la Cruz, *Pastor de perros* da cuenta desde una óptica marginal del contexto caótico de los años ochenta –en donde imperan la violencia, la crisis, las drogas y los nuevos espacios propios de los migrantes- así como de una subjetividad dislocada en la cual el yo poético no es unitario sino que pareciese disgregarse dentro del mismo discurso o fragmentarse en otras voces.

En adelante, nuestra intención va a ser mostrar cuáles son además los rasgos formales que presenta el poemario para poder de este modo, delimitar de manera más precisa la categoría *poética del desborde*

3.2 Análisis de las figuras retóricas

Nuestro análisis de las figuras literarias del poema se inspira en algunas de las categorías de la neorretórica cognitiva del lingüista italiano Stefano Arduini (2000). Este plantea que el pensamiento del hombre es de naturaleza metafórica y que la metáfora debe ser vista desde una óptica cognitiva, poniendo de relieve la relación entre los componentes figurativos y los temas y la ideología que porta el texto. De este modo, la elocutio (el estilo) debe vincularse a la dispositio (la estructura) y a la inventio (la ideología, en nuestro caso, la visión de mundo) dentro del marco de análisis de un poema. Vistas así, las figuras retóricas no son simples ornamentaciones o desvíos frente a la norma, sino que cumplen una función esencial en la organización de la ideología que subyace en el texto literario.

Un concepto esencial de Arduini y que emplearemos en nuestra investigación es el de campo figurativo, entendido el campo figurativo como un

⁶⁶ Con respecto a la segunda parte del poemario, el propio autor en una entrevista al diario “El Comercio” (1993), asegura que el libro se articula en torno al personaje central, el Pastor de perros, quien tiene “una voz mucho más íntima en la segunda parte del libro”.

campo cognitivo a partir del cual el hablante organiza el mundo sobre la base de ciertas metáforas, metonimias y otros procedimientos retóricos. Los campos figurativos son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición.⁶⁷

3.3 Abordaje de los interlocutores

Nuestro análisis del texto poético quedaría inconcluso si es que no abordásemos lo referido a los interlocutores que intervienen en el proceso comunicativo. En sentido, a la instancia que estructura un texto poético o poemario se le denomina autor textual o implicado. Este a su vez construye y presupone un lector implicado, que es el receptor imaginado por el autor textual; este lector implicado será el encargado de llenar los vacíos de sentido establecidos por el texto. Sin embargo, el autor textual no es el que habla en un poema sino el locutor, instancia que cuenta una experiencia o describe una situación y que equivale, aproximadamente, en una novela o cuento, al narrador. Existen dos tipos de locutor: el locutor personaje que habla en primera persona o se dirige a una segunda persona o el locutor no-personaje que no emplea el “yo” ni el “tú” y emplea la tercera persona. El locutor se dirige a un alocutario, que es la instancia que recepciona el mensaje de aquel. Puede haber dos clases: el alocutario representado (cuando hay un “tú” en el poema”) y un alocutario no representado (cuando no se manifiesta una segunda persona en el texto poético, es decir, no se usa el “tú”)

⁶⁷ Al respecto anota Camilo Fernández: “En el primer campo (el de la metáfora) se sitúan el símil, el símbolo, la metáfora propiamente dicha, la alegoría, entre otras. En el segundo tenemos los tipos de metonimia (causa en vez de efecto, efecto en vez de causa, continente en vez de contenido entre otras posibilidades). En el tercero, se incluyen todas las clases de sinécdoque (parte en lugar de todo, todo en vez de parte, género en vez de especie, etc). En el cuarto campo figurativo, tenemos el oxímoron, la paradoja, la antítesis propiamente dicha, la inversión (el hipérbaton, por ejemplo). En el quinto (el de la elipsis) tenemos a la reticencia, el silencio, el asíndeton, el eufemismo, la perífrasis, entre otras. En el sexto (el campo figurativo de la repetición), incluimos la aliteración, la paronomasia, la sinonimia, el quiasmo, el polisíndeton, etc.

3.4. Análisis de algunos fragmentos de *Pastor de perros*.

3.4.1. Análisis del fragmento N°1

El primer fragmento que hemos escogido para nuestro análisis corresponde al poema “Pastor de perros” de la primera sección homónima del poemario. Con respecto a este poema, podemos decir que se diferencia de los otros dos de la sección (“El viaje...el primer encuentro” y “A la hora del pay”) en el sentido de que da cuenta de la subjetividad del protagonista del poemario a diferencia de los otros dos en los que la voz fundamental es una voz colectiva. El fragmento que a continuación analizamos corresponde a la parte inicial del poema:

Pastor de perros

Y me sumergí en mis recuerdos hoy que es otoño
 con aquel silencio quieto de la altura
 los temblores de la huida que sacudió mi pelo.
 yo al abrazarte mis recuerdos se me revelan suavemente
 como una hoja remarcando mi distancia
 entre tú y yo vuelto y encrespado
 de este calor que me falta a los pies
 a esta tiesura desmesurada que aborda solitaria
 en mi cama pesadumbre de humo tiznando
 el papel que no grita ni chilla que se abre
 y se cierra ciclos de hierro festoneando
 mi puerta al pie de las aguas más oscuras
 Tú me vienes a desvelar el camino
 una historia que busca y busca
 una boca un vicio una mano
 la curvatura la dulce colina la faz umbría
 el repuje de los pelos tu sordo resplandor
 vacía llama escarpada como abismo al atardecer
 me traga yo que voy y vengo desde entonces
 por otra puerta por otros cinco que huyo
 confundido entre las matas indecisas y copiosas
 por un viento ríspido cortado en cuerpo
 te oigo decirme como una lepra estruendosa

“Oh noche que me guiaste / oh noche más amable que la alborada
 oh noche que juntaste / amado con amada
 amada en el amado ... abrazos”

(*Pastor de perros* 9-10)

3.4.1.1 Los campos figurativos del fragmento N°1

Tres son los campos figurativos que destacan en el análisis de este fragmento. El primer campo figurativo es el de la metáfora que se evidencia en el uso de metáforas y símiles en el texto. En ese sentido el verso “Y me sumergí en mis recuerdos hoy que es otoño” revela operaciones metafóricas en tanto el término “sumergí” –hundirse, meterse a las profundidades- es usado para referirse a la acción de recordar solo que intensificada. El otro término metaforizado es “otoño” pues esta palabra, de larga data y connotación en la literatura, la podemos asociar a una etapa crepuscular y de decadencia. Visto así, este primer verso daría cuenta de un proceso (el de ahondar en sus recuerdos, la memoria) y de un contexto (decadente, final). Interpretado así podemos leer este poema como el deseo del locutor textual de profundizar en sus recuerdos.

El verso “con aquel silencio quieto de la altura” podríamos interpretarlo tentativamente como referencia al mundo andino; así este “silencio quieto de la altura” podría indicar la tranquilidad propia del Ande y la Puna. Nuestra interpretación viene reforzada por las constantes referencias al mundo andino y a una matriz andina presente en la obra del autor y al carácter migrante evidente en la obra.

Este campo figurativo también lo vemos presente en el empleo de la prosopopeya o personificación que se hace de la “noche” en la parte final del fragmento escogido. La noche así aparece como la guía del locutor y como el agente que permite la unión del “amado” con la “amada”. Esta reelaboración de unos versos conocidos de San Juan de la Cruz (“¡Oh noche que guiaste! / ¡Oh noche, amable más que el alborada! / ¡Oh noche que juntaste / Amado con Amada / amada en el amado transformados”); sin embargo, vendría a dar cuenta de un proceso de inversión: si en el texto de San Juan de la Cruz el alma (la

amada) gracias a la mediación de la noche puede encontrarse con Dios (el Amado), en el caso de “Pastor de perros” el encuentro entre amada y amado no es otro, como veremos, que el encuentro entre el pastor y la droga.

De este modo, la cita a San Juan de la Cruz no es utilizada para intentar reconstruir una narrativa orgánica sobre el sujeto, sino que es de algún modo “parodiada”, para dar cuenta así de un mundo degradado, en el cual no es dable un encuentro trascendente sino tan solo en el encuentro entre el hombre y la droga. Esta parodia se ve, también, al final de la cita cuando en lugar de usar el término “transformados” se cambia por el término “abrazados” rompiendo así la coherencia rítmica y de sentido del texto original⁶⁸.

Otra figura recurrente en este fragmento es el símil, también perteneciente al campo figurativo de la metáfora. Algunos símiles que encontramos son “como una hoja remarcando mi distancia”, “vacía llama escarpada como abismo al atardecer”. En este caso pondremos énfasis en el verso “te oigo decirme como una lepra estruendosa”. Tenemos así un símil pero también una sinestesia⁶⁹ de este modo el alocutario que le habla al locutor posee una voz de “lepra estruendosa”. Así a la lepra –enfermedad de carácter concreto- se le adjunta el adjetivo estruendoso –de carácter auditivo. La “lepra” como sabemos es una enfermedad que visualmente da cuenta de la descomposición de la piel, mientras que “estruendoso” es un adjetivo que refiere un sonido fuerte, atronador. La voz del alocutario implicado en el texto sería así una voz que da cuenta de un proceso de descomposición que es sonoramente marcado. Otra sinestesia presente en el texto es “sordo resplandor” en el que se une la ausencia de una sensación auditiva –“sordo”- y un sustantivo visual “resplandor”. Esta sinestesia se emplea en el texto como un calificativo para el alocutario –el tú al que el locutor se dirige-

⁶⁸ Una lectura más arriesgada del texto podría encontrar intertextualidades entre el texto de San Juan de la Cruz y el poema que estamos refiriendo. Así, en el texto original se narra como la amada –el alma- ansiosa de su encuentro con el amado –Dios- sale a su búsqueda en medio de la noche; por otro lado en el texto de De Ramos versos como “Los temblores de la huida que sacudió mi pelo” o el fragmento “...yo que voy y vengo desde entonces / por otra puerta por otros cinco que huyo / confundido entre las matas indecisas y copiosas / por un viento ríspido cortado en cuerpo”, también darían cuenta del desplazamiento del personaje en medio de la noche; no obstante, a diferencia del texto de San Juan de la Cruz donde el personaje –la amada- posee un rumbo fijo y, con certeza, va en busca del amado, en este caso tenemos a un personaje cuyos “temblores de la huida” sacudieron su pelo o que se encuentra confundido entre las matas indecisas y copiosas.

⁶⁹ Una sinestesia es una figura retórica del campo figurativo de la metáfora en la que se mezclan sensaciones distintas en el verso.

que, como adelantamos, es la droga. La droga, de este modo, se mostraría para el locutor del texto como algo muy atractivo, pero que, a pesar de eso, es catalogado negativamente.

Otra personificación que encontramos en el fragmento es “el papel que no grita ni chilla que se abre / y se cierra...”. En este caso la personificación aparece como cualidades que le son negadas al objeto inanimado –el papel- pero que al mencionarlas se ofrecen como posibilidades de realización, convirtiendo así al objeto en potencialmente animado o, en todo caso, animado en su negatividad. El papel que es referido, por otro lado, es una sinécdoque de parte –el papel con que se envuelve la droga- de una totalidad –el cigarrillo de pasta básica-. De este papel –la droga- se destaca así su ausencia de expresiones intensas –gritar o chillar- y se enfatiza más bien su funcionalidad –abrirse y cerrarse.

El segundo campo figurativo que se evidencia en el análisis textual es el de la sinécdoque. Ya habíamos señalado una al mencionar el papel –el envoltorio de la droga- que refería a la totalidad –el cigarrillo de pasta básica de cocaína. En el siguiente verso, por ejemplo, encontramos tres sinécdoques “una boca un vicio una mano”. Analizaremos, en primer lugar, la primera y la tercera. Tanto “una boca” como “una mano” son sinécdoques que dan cuenta de una totalidad –el cuerpo humano-; la pregunta que tendríamos que hacernos es por qué el autor justamente ha escogido ambas partes –boca y mano- para referirse al cuerpo en su totalidad. La respuesta estaría dado por el hecho de que tanto la boca como la mano son aquellas partes del cuerpo que intervienen en el acto de fumar. No obstante, dado el contexto, podemos inferir que no se trata del acto de fumar un simple cigarrillo: al parecer se haría referencia al acto de fumar pasta básica. La segunda sinécdoque presente en el verso –un vicio- sería genérica y daría cuenta de un vicio particular: el hecho de fumar pasta básica de cocaína.

El tercer campo figurativo, y que consideramos además como el más importante y característico, de la poesía de Domingo de Ramos, es el de la repetición. Lo podemos encontrar en el verso “entre tú y yo vuelto y encrespado” como polisíndeton ⁷⁰ o “... yo que voy y vengo desde entonces”(figura

⁷⁰ Se denomina polisíndeton a la acumulación de conjunciones dentro del verso.

etimológica⁷¹); sin embargo, este campo se evidencia, sobre todo, en las enumeraciones presentes no solo en el fragmento que estamos analizando sino, en general, en la poética de Domingo de Ramos. En el texto la enumeración la encontramos en el fragmento “Tú me vienes a desvelar el camino / una historia que busca y busca / una boca un vicio una mano / la curvatura la dulce colina la faz umbría / el repuje de los pelos tu sordo resplendor”. Enumerar significa desde el punto de vista ideológico privilegiar determinados contenidos y palabras; en este caso, la primera enumeración –una boca un vicio una mano– como ya hemos señalado, da cuenta del acto concreto de fumar la droga, mientras que el segundo y el tercer verso enumerativos darían cuenta de las percepciones alucinadas producto del consumo de la droga. La enumeración en este caso– como en general, en la obra de Domingo de Ramos– al carecer de cualquier signo de puntuación serviría para intensificar la percepción de la secuencialidad de los términos. Esto es particularmente interesante si tenemos en cuenta que el texto refiere el uso de una droga –la pasta básica– y de la experiencia alucinada que produce esta.

3.4.1.2 Los locutores en el fragmento N°1

En el fragmento escogido tenemos el funcionamiento de un locutor personaje –el pastor de perros– que se dirige a un alocutario representado. Con respecto a este último podemos decir que se evidencia en las marcas textuales (“tu”) y que, tal como hemos evidenciado en nuestro análisis de los campos figurativos, sería la droga, en específico, la pasta básica de cocaína. No obstante, en el fragmento el texto no se va a desarrollar como un diálogo, sino que al ser el alocutario la droga –que en realidad es una instancia despersonalizada a la cual se han atribuido cualidades propias de un hablante– lo que estaríamos presenciando sería una especie de monólogo. El monólogo daría cuenta así de la interioridad del locutor personaje que se hace evidente también en el hecho de que el texto se nos presenta como una especie de

⁷¹ La figura etimológica es una de las figuras del campo de la repetición y se caracteriza por el empleo de términos distintos pero que provienen de una misma raíz o lexema.

remembranza (“Y me sumergí en mis recuerdos...”). Hacia la última parte del fragmento, no obstante, el alocutario que habría permanecido en silencio pronuncia una cita –los versos de San Juan de la Cruz- que podemos interpretar como el deseo de encuentro –deseo terrible que es “como una lepra estruendosa”- entre la droga y el hablante.

3.4.1.3 La ideología en el fragmento N°1

El fragmento que hemos seleccionado da cuenta de la interioridad de un hablante y su encuentro con la droga. Esta droga le viene “a desvelar el camino”, presentándose como alternativa a un contexto que le es hostil y que se presenta como decadente –“otoño”-. El encuentro con la droga además no permite algún tipo de trascendencia sino que más bien se realiza en un mundo degradado. No es este el caso de la droga como una experiencia que permite explorar nuevos niveles de conciencia y, por lo tanto, poseer cierta valoración positiva sino aquí la droga es presentada como única alternativa frente a un mundo en descomposición.

Nuestro análisis está incompleto pues no hemos analizado el poema de forma completa, dado que su extensión (más de 200 versos aproximadamente) nos dificulta un análisis del texto en su totalidad y creemos en ese sentido que revisando otros fragmentos del poemario podemos darnos una idea de qué factores ideológicos subyacen al texto y, sobre todo, de qué procedimientos formales ha empleado el autor.

3.4.2 Análisis del fragmento N°2

Para nuestro segundo análisis textual hemos escogido un fragmento del segundo poema de la primera sección del libro “El viaje... el primer encuentro”. Algunos trabajos (Ángeles, Portocarrero) han remarcado la voz colectiva presente en el texto así como el hecho de que en este caso la enunciación no corresponde al *Pastor de perros* sino a un grupo de jóvenes que van en su búsqueda. Otros aspectos que se han destacado es la presencia central de la

urbe así como el recorrido que hace el grupo de jóvenes a través de esta. La droga y los efectos que esta produce (De Lima) son también aspectos que se han remarcado en este poema.

El fragmento en cuestión que vamos a revisar es:

“El viaje... el primer encuentro”

A la bajada sueltos como botadura de un sueño
 El Pastor y sus perros nos envuelve en una larga conversación
 Arisco ininteligible paciente nos invita
 A la choza de la tía donde todos lo abrazan y los perros esperan
 Hay algo bajo el efecto de la bebida que los emparentan
 Zamboshijos chinoscholos noteconozco santos y beatas pintadas de coloretos
 Cuarterones quinterones grifos sacatrás sebosos ícubos desnudos
 El Patrón del infinito vírgenes del acasito octavones y melchoritas
 El Señor de la vela y de la paja
 Y en medio el pastor proxeneta el repartidor de claveles
 El que nunca acaba como una ola de fondo
 Que no sabe que arrastra si una ciudad o una invasión
 O nada rodeado de perros y hermosas perras haraposas y violentas
 Resuelto y altivo en sus palabras hay otras voces otras sombras
 Que se colisionan que defecan que desaliñan al instante que se abisma
 Sobre una almohada de clavos y se desuella el cuerpo como cascajos
 y sentimos el suelo como corredores de plumas
 O cuchillos como pájaros tajándonos las piernas

(Pastor de perros 22-23)

3.4.2.1. Los campos figurativos en el fragmento N°2

Dos son los campos figurativos que se evidencia fundamentalmente en este fragmento: el de la repetición y el de la metáfora. En relación al primer campo figurativo que mencionamos, el de la repetición, no debemos entenderla solo como un añadido formal sino que debemos entenderla en tanto es capaz de estructurar niveles de sentido. Visto así, deberíamos analizar cómo es que este campo figurativo es empleado para estructurar el sentido del poema.

En el fragmento que estamos analizando la figura que empleamos del campo figurativo de la repetición es la enumeración. Una primera enumeración la encontramos en el verso “arisco ininteligible paciente nos invita” donde encontramos algunos adjetivos que refieren la percepción por parte del narrador colectivo de algunas cualidades del pastor de perros: “arisco”, haciendo referencia a la aspereza en el trato del pastor; “ininteligible”, en tanto no se puede conocer o interpretar las palabras o gestos del pastor; “paciente” pues se encuentra a la espera de sus “perros”. No obstante, la enumeración más importante en el fragmento es “Zamboshijos chinoscholos noteconozco santos y beatas pintadas de coloretos / Cuarterones quinterones grifos sacatrás sebosos íncubos desnudos / El Patrón del infinito vírgenes del acasito octavones y melchoritas / El Señor de la vela y de la paja”. Fuera del “feísmo” aparente de estos versos de lo que estaría dando cuenta esta enumeración es de una abigarrada mezcla racial y de elementos de la religiosidad popular. El hecho de que estos versos no presenten puntuación alguna, la presencia de neologismos, de términos de la religiosidad popular, así como de términos provenientes de las taxonomías raciales del siglo XIX, produciría así la intensificación de la percepción de una amalgama racial y religiosa acorde o bastante similar a la que se daba en el contexto de los años ochenta. No obstante, esta amalgama no representa a la sociedad peruana en su totalidad –ni pretende hacerlo- sino solo aquellos sectores que histórica y socialmente han sido siempre relegados. La enumeración, así, sirve para amplificar la sensación e mezcla, de inestabilidad racial y religiosa, propia de los sectores populares.

Otra enumeración que observamos en el texto sirve para dar cuenta de algunas características del protagonista, el Pastor de perros “...proxeneta repartidor de claveles / el que nunca acaba como una ola de fondo / el que no sabe que arrastra si una ciudad o una invasión / o nada...”. Se entiende “proxeneta” no en el sentido de hombre que prostituye a las mujeres, sino como persona que trafica con mercadería ilegal –las drogas-; “repartidor de claveles” que hace referencia al trabajo al que se dedica el pastor: repartidor de drogas; “el que no sabe si arrastra una ciudad o una invasión” que da cuenta de la incertidumbre del espacio en el que se encuentra el personaje; así no es posible

afirmar si es que proviene de una ciudad -un espacio organizado- o si proviene de una invasión –un espacio del que se han apropiado agentes externos.

La enumeración también le permite al locutor describir a otros personajes presentes en el poema: “... hay otras voces / otras sombras / que se colisionan / que defecan se desaliñan al instante”. Como recurso podemos decir entonces que la enumeración es un mecanismo fundamental empleado en la descripción de ambientes y personajes –tanto en sus cualidades internas o externas- y que permite intensificar o amplificar el ritmo de la sucesión de imágenes y metáforas.

El otro campo figurativo que se evidencia en el texto es la metáfora. Una de las formas en que se presenta en el fragmento es en la forma del símil o comparación. Así, un primer símil que observamos lo tenemos al inicio del fragmento: “A la bajada sueltos como botaduras de un sueño”. “Botadura” es una forma coloquial que se emplea como “expulsión” –en realidad es la sustantivación del verbo “botar”-; mientras que “sueño” lo podemos interpretar como “irreal”, “fantasioso”. La expresión “botadura de un sueño” la podemos interpretar de este modo como la expulsión de un lugar que se presentaba como cómodo, agradable. Contextualizando, también puede ser interpretado como el término, la finalización del efecto de la droga y, por lo tanto, la expulsión del mundo alucinado producido por esta.

Otro verso que podemos revisar en este punto es “hay algo bajo el efecto de la bebida que los emparentan” En este caso el término “emparentan” está sustituyendo a reunir, juntar. Podemos interpretar esto en el sentido de que el término “emparentan” alude no solamente al hecho de reunir gente sino que quiere decir fundamentalmente crear relaciones de parentesco, vínculos más seguros que la mera agrupación de personas. Una pregunta pertinente sería ¿a quienes “emparenta” el efecto de la bebida? La respuesta la encontramos en el verso siguiente “Zamboshijos chinoscholos noteconozco santos y beatas pintadas de coloretos”. De este modo el consumo de la bebida alcohólica y, podemos inferir también, el de la droga, no solo agrupa sino que crea vínculos entre la masa heterogénea y pluriforme que se presenta en el poema. El alcohol y las drogas vistos así sirven para crear lazos entre la masa marginal y diversa.

En la enumeración de la masa marginal encontramos también dos elementos donde se evidencian procesos metonímicos “santos y beatas pintadas de coloretos” como una alusión clara a la religiosidad popular, informal; no obstante, el calificativo “pintadas de coloretos” estaría indicando la presencia de estas imágenes religiosas mediadas por una estética “chicha” –que se caracteriza por el empleo de colores llamativos. El fragmento entonces estaría evidenciando así presencia de una religiosidad popular presente dentro de la masa heterogéneamente racial presente en el texto.

El campo figurativo de la metáfora, finalmente, en otros símiles presentes en la parte final del fragmento: “y se desuella el cuerpo como cascajos”, “y sentimos el suelo como corredores de plumas”, “o cuchillos como pájaros tajándonos las piernas”. De manera general, estos sirven para señalar la fragmentación corporal –“cascajos”, “tajándome las piernas”- producto del efecto del consumo de las drogas. De este modo, en la droga se presenta como una alternativa –como en el caso del primer fragmento analizado- pero también conduce a una dispersión o fragmentación del sujeto.

3.4.2.2 Los locutores en el fragmento N°2

En el fragmento analizado se evidencia la presencia de un locutor personaje plural (un nosotros) que se dirige a un alocutario no representado. Este locutor personaje, como veremos se caracteriza en el texto por describir el espacio y los personajes que lo rodean. Esta descripción, no obstante, no es objetiva sino que al parecer se encuentra mediada por prejuicios raciales –zamboshijos, chinocholos, cuarterones, etc-, prejuicios religiosos –el Patrón del infinito, vírgenes del acasito, melchoritas- y por la experiencia de la droga; no obstante, el nosotros se reconoce como parte de la masa heterogénea que describe. La voz colectiva termina describiendo la presencia de otras voces y como percibe la fragmentación de su cuerpo.

3.4.2.3. La ideología en el fragmento N°2

El fragmento que hemos escogido da cuenta de una masa heterogénea y pluriforme que se ubica en los márgenes de la sociedad. Esta masa popular sería tan diversa en los elementos que la constituyen que el autor solo atina a

nombrarla con términos provenientes de diversa índole –neologismos, nominaciones que provienen de las taxonomías raciales del siglo XIX-, en su intento por captarla en su totalidad. De este modo podemos decir que la realidad “desborda” el intento de descripción que el locutor grupal intenta llevar a cabo, mostrando así una incapacidad del lenguaje para dar cuenta de realidades excesivamente complejas. Por otro lado, estas realidades complejas pertenecerían al ámbito migrante urbano –una prueba de ello sería la presencia de elementos de la estética “chicha”- mostrando de este modo una cultura popular diversa, heterogénea en su configuración.

3.4.3. Análisis del fragmento N°3

El tercer y último fragmento que vamos a analizar es uno de los discursos del Pastor de perros que se intercala en uno de sus poemas. No debemos olvidar que si bien el primer poema nos da cuenta de la interioridad del protagonista, en los otros dos poemas de la primera sección –“El viaje... el primer encuentro” y “A la hora del pay”- el locutor es una voz colectiva, la de unos jóvenes que transitan la ciudad en busca del pastor. Esto no da cabida a que se manifieste o exprese la voz del protagonista que salvo algunos discursos –son cinco en total- no se expresará más. Con respecto a los discursos del pastor de perros se ha señalado su tono solemne, apocalíptico, similar al de la Biblia (Ángeles), así como el hecho de que sirven como “activadores de conciencia” (Portocarrero); el pastor visto así cumpliría una función ética: la de ser guía de sus “perros” – drogadictos- en un mundo en descomposición.

El fragmento que vamos a analizar pertenece al poema “A la hora del pay”; como acotación podemos señalar que este discurso posee versos más breves en extensión que los de la voz colectiva que impera en el poema. El fragmento es el siguiente:

“Sé que vienen por mí, míseras almas
me repugnan los hijos que doy de comer
me repugna lo que viene de ustedes
pero son mis hijos tienen un puñal podrido en el alma
mi joven corazón se anciana al verlos

hijos de diferentes razas que como yo
 son injertos mal habidos en este país astroso
 y salado hasta sus columnas
 donde mis perros se mean y se cagan con soltura
 y vagan por estos cerros hacinados
 diestros y elásticos para sentir la carroña
 que nos azota como nerviosas alas en la arena
 Y ya no soy de ninguna estirpe
 Y es por eso que todos me respetan
 Los negros me temen los blancos también
 Los cholos me odian los chinos me adulan
 Estas son mis fronteras mis intuiciones mis desvelos
 Y mi desgano
 adónde voy?
 mi lengua es falsa
 impostada mi voz
 mis drogas adulteradas
 mis perros
 fieles
 es esta mi imagen o quizás la bordadura
 de un rostro que se retuerce alargado y curtido sobre este manto húmedo?
(Pastor de perros 34-35)

3.4.3.1. Los campos figurativos en el fragmento N°3

En este fragmento el campo figurativo que va a predominar es el de la metáfora. Una primera metáfora que encontramos es “me repugnan los hijos que doy de comer”. Tanto el término “hijos” como el término “comer” están empleados metafóricamente; al referirse como “hijos” a los drogadictos, el pastor está estableciendo un vínculo más estrecho que el de simple vendedor de droga: está asumiendo frente a ellos una postura de “padre” en el sentido de “guía” o “mentor”. El término “comer”, por otro lado, no refiere, a la ingestión de alimentos sino al consumo de la droga, que es visto como algo necesario para la subsistencia. El verso “pero son mis hijos tienen un puñal podrido en el alma” presenta también otra metáfora —el puñal podrido en el alma— que haría referencia a una podredumbre moral en los “perros”, los drogadictos. La elección del término “puñal” indicaría que esta miseria ética, no es solo aparente sino que

estaría arraigada en lo más profundo de ellos; el “puñal”, además, posee una connotación de violencia, de algo ajeno que se incrusta mediante la fuerza en un cuerpo. De este modo podemos concluir que la miseria moral de estos “perros” no les es inherente sino que les ha sido impuesta y que tiene profundo arraigo en ellos.

Otro término empleado en sentido metafórico es el “injertos” en el verso “son injertos mal habidos en este país astroso”. El término “injertos” –que refiere a un objeto extraño inserto en un cuerpo- es empleado aquí para señalar a los drogadictos y su extrañeza en relación al país que, por lo demás, es calificado de astroso, sucio. De esta manera se indicaría la presencia de los drogadictos como ajena y “mal habida” en un país que es “salado hasta sus columnas”, es decir, visto negativamente (salado) en sus fundamentos (columnas).

El verso “y ya no soy de ninguna estirpe” da cuenta, por otro lado, de la ausencia de vínculos con algún grupo social, es decir, del hecho de no pertenecer a una comunidad y, por ende, carecer de tradición. Tenemos así una subjetividad que niega cualquier vínculo social y que se establece, de este modo, como extraña, con cierta distancia de la sociedad y es, por tanto, capaz de emitir juicios o valoraciones en torno a ella.

El otro campo figurativo predominante en el texto es el de la repetición que se evidencia en el uso de la figura literaria de la enumeración. Una enumeración que encontramos en el texto es “los negros me temen los blancos también / los cholos me odian los chinos me adulan” donde se da cuenta de la diversidad racial existente en nuestro país. Un aspecto que se puede señalar es qué sentimientos produce el Pastor de perros en cada una de estas razas; así tenemos “temor”, “odio” y “adulación”. Podemos afirmar entonces que este poema presenta un proyecto de nación inconcluso, en el que esta no es concebida como un todo orgánico sino como la agrupación de razas distintas; los vínculos que estas realizan, por otro lado, estarían mediados por sentimientos negativos –temor, odio, adulación- .

Otras enumeraciones presentes en el texto las encontramos en los versos finales “estas son mis fronteras mis intuiciones mis desvelos / y mi desgano” y en los verso “adónde voy? / mi lengua es falsa / impostada mi voz / mis drogas adulteradas / mis perros / fieles”. En el primer caso se nos muestra el marco

conceptual del que parte el Pastor de perros para llevar a cabo sus aseveraciones; al referir “fronteras” estaría señalando así los límites conceptuales desde los cuales enuncia; “intuiciones, daría cuenta, por otro lado, de las suposiciones que realiza el protagonista en relación al mundo que lo rodea; “desvelos” señalaría, al parecer no tanto el hecho concreto de pasar la noche despierto, sino más bien, en un proceso metonímico de efecto `por causa, las preocupaciones que lo producen; finalmente, “desgano”, indicaría la actitud fundamental del Pastor en relación a su entorno: la carencia de interés o motivaciones en un mundo que percibe degradado.

La otra enumeración está presente en los versos “adónde voy? / mi lengua es falsa / impostada mi voz / mis drogas adulteradas / mis perros / fieles”. A la pregunta inicial que señala incertidumbre en relación al destino del Pastor, la respuestas ofrecidas en los versos siguientes denotan un autorreconocimiento de la falsedad de su expresión –lengua falsa, impostada voz- así como falsedad en el producto que ofrece –la droga adulterada-. La droga, por otro lado, al ser el vehículo de sociabilización del personaje y presentarse como “falsa” y “adulterada” daría cuenta también de lo falso o inauténtico de los vínculos sociales que establece el protagonista. En este contexto lo único que le queda al Pastor es la “fidelidad” de sus perros; “fidelidad” que , como es posible inferir no es a la persona del Pastor sino a lo que este les ofrece –la droga-.

3.4.3.2. Los locutores en el fragmento N°3

En este discurso se privilegia la modalidad de un locutor personaje – Pastor de perros- que expresa sus juicios en relación a sus “perros”, al país en que vive y, finalmente, en relación a su persona. No obstante, hay un cambio fundamental que no debemos dejar de percibir.

En los ocho primeros versos del discurso veremos que el locutor (el yo) se dirige primero con rechazo (“me repugnan”) para luego aceptar (“pero son mis hijos”) y, finalmente, emitir un juicio (“son injertos mal habidos...”) sobre un alocutario representado (“miseras almas”, un “ustedes” que son los perros a los que se dirige el Pastor). Sin embargo, en los versos siguientes –del verso nueve

en adelante- el locutor personaje se va a dirigir a un alocutario no representado, un “yo” con el que pareciese monologar; este monologo por lo demás, plantear la negación de la pertenencia a un grupo social así como la duda con respecto a la imagen que proyecta a los demás.

3.4.3.3. La ideología en el fragmento N°3

El discurso del *Pastor de perros* nos muestra, de manera general, el fracaso de un proyecto modernizador inclusivo. No en vano se hace la enumeración de las distintas razas por separado y no se las menciona como una totalidad; no en vano también se menciona a los “perros” como “injertos” en un país “astroso”, es decir, como extraños, nunca incluidos en el país. Este, sin embargo, es también calificado negativamente pues desde sus fundamentos – “columnas saladas” habría estado mal concebido.

Los “perros”, los marginados, por otro lado, si bien transitan por la urbe, “...vagan por estos cerros hacinados”, es decir viven en los cerros, espacio propio de los migrantes. No obstante, y tal como hemos señalado estos “perros”, los drogadictos son seres moralmente degradados, de este modo, se estaría “desidealizando” cualquier intento de mostrar al migrante drogadicto en algunos de sus aspectos positivos.

Esta exclusión, finalmente, lleva a que el yo niegue cualquier relación de pertenencia. De este modo, el Pastor no solo niega su inclusión en un grupo social sino también su tradición; este hecho finalmente conlleva a que el personaje se pregunte “adónde voy?,”. Se nos presenta así a un personaje desterritorializado que solo parece encontrar un vínculo social aunque este sea negativo: la venta de droga.

Un país fragmentado, no inclusivo, que separa o no toma en cuenta a los que habitan en los márgenes –los migrantes, los drogadictos- sería la visión que podemos concluir de este discurso de *Pastor de perros*.

3.5. La poética del desborde a la luz de los campos figurativos

Hemos considerado conveniente realizar un análisis retórico-figurativo de algunos fragmentos que consideramos representativos de *Pastor de perros* pues nuestra propuesta de una *poética del desborde* estaría incompleta si obviamos el análisis formal. Nuestra intención ha sido en ese sentido, más que evidenciar la ideología o cosmovisión presente en los fragmentos, está en el hecho de mostrar qué mecanismos específicos de la poesía han operado en la construcción del discurso poético de *Pastor de perros*. Nuestra aplicación del modelo de análisis, basado en las propuestas de Camilo Fernández, podemos decir entonces que ha sido hasta cierto punto libre y que más bien se ha intentado adecuar a su objeto de estudio –el poemario *Pastor de perros*- y a la propuesta de nuestra investigación –la pertinencia del empleo de una categoría como *poética del desborde* para el análisis de *Pastor de perros*. Siguiendo esta línea, creímos que el centrarnos en el análisis retórico figurativo de uno de los tres poemas centrales del libro hubiera sido excesivo en lo formal debido a la extensión de los poemas –en el caso del poema “A la hora del pay”, más de 280 versos-, y también debido a la gran cantidad de figuras literarias y campos figurativos que tendríamos que analizar. Por el contrario, el centrar nuestro análisis retórico-figurativo solo en uno de los poemas de la segunda sección, - conformado por textos más breves que los de la primera-, nos hacía correr el riesgo de perder la perspectiva de nuestra investigación en el sentido de que estaríamos dejando de lado el análisis de la primera sección que constituye el núcleo narrativo del poemario. Es por estas razones que centramos nuestro análisis en tres fragmentos que consideramos nos ayudaran a tener una visión de conjunto tanto a nivel formal como de contenido del poemario que estamos analizando.

Una primera conclusión que podemos desprender del análisis en relación a los campos figurativos es que, fundamentalmente, en *Pastor de perros* se privilegia el uso de dos: el campo figurativo de la metáfora y el campo figurativo de la repetición. Pese a ser tres fragmentos distintos (por la extensión de los versos –siendo bastante más largos en el fragmento nº2-; la presencia de encabalgamientos –en el fragmento nº3-; el uso de una voz individual –

fragmentos nº1 y 3-; o el de una voz colectiva –fragmento nº2-), podemos decir que en los tres casos se emplean ambos casos figurativos con bastante recurrencia.

En el caso del campo metafórico podemos decir que las figuras más empleadas por el autor son la metáfora en sí y el símil o comparación – aunque también encontraremos prosopopeyas y sinestesias-. Este campo, la mayoría de veces, se empleará para dar cuenta de un contexto decadente, final (el “otoño” referido en el primer fragmento, por ejemplo) o de la fragmentación del sujeto (“o cuchillos como pájaros tajándonos las piernas”).

Consideramos, sin embargo, que el campo figurativo más empleado y es el que posee más importancia para nuestra investigación es el de la repetición que se refleja en el empleo de constantes enumeraciones. En el capítulo dos señalamos que una de las características de la poesía de *Pastor de perros* es la “aglomeración”; esta permitiría, a nivel formal, “desbordar” la unidad y la sintaxis característica del verso coloquial al agrupar en un verso distintas unidades sintácticas. La figura literaria de la enumeración, por otro lado, al permitir la “aglomeración” reuniría elementos de diversa índole que producirían la sensación de heterogeneidad e inestabilidad. La enumeración, finalmente, es uno de los recursos que más se emplea en el texto para hacer descripciones; así tenemos en el caso de *Pastor de perros* constantes enumeraciones que se emplean para describir espacios o personajes externos así como también para dar cuenta de la interioridad del personaje central.

Con respecto a los locutores en el texto podemos decir que en el poemario en general se privilegia la presencia de un locutor representado individual (un “yo”) que no es otro que el protagonista, el Pastor de perros. Bajo esta modalidad el locutor nos da cuenta de su subjetividad y su visión particular de mundo; en relación a este locutor, además, tendríamos algunos alocutarios representados –los “tú”, a los que se dirige el Pastor- que en algunas ocasiones veremos que es la droga y en otras, los perros. No obstante, la modalidad del alocutario más evidente es la del no representado en el texto. Podemos decir, finalmente, que sea un alocutario representado o no representado, la voz del Pastor de perros se caracteriza, sobre todo, por su alto grado de introspección y por la distancia

que toma en relación a su entorno. Esto le permite a él emitir juicios o valoraciones acerca de su contexto.

La otra modalidad de locutor que se emplea en el texto es la de locutor representado plural –un “nosotros”- que vendría a ser la voz colectiva que representa a los perros. Este locutor plural presupone, generalmente, un alocutario no representado, un “tú” que no es reconocible en el texto. Este locutor plural realizaría principalmente una labor de descripción de su entorno; no obstante, su descripción está lejos de ser objetiva pues esta mediada por prejuicios –raciales y religiosos- y por el efecto de la droga.

En lo que concierne a la ideología o cosmovisión que se desprende del análisis de los fragmentos, podemos decir que es la de un mundo decadente, marginal y plural en su composición, en el que se ha despojado de su identidad a los sujetos –“animalizados”- y en el que los vínculos sociales están degradados. En ese contexto el único vínculo posible se da a través de la droga –un vínculo social que es en sí negativo- pero que es presentado como única alternativa. Este mundo marginal, además, sería el resultado de un proyecto de modernidad no exclusivo que margina a sus individuos y en el que el factor racial sirve para su clasificación. Se presupone así Otro no mencionado explícitamente en el texto, pero que sería el encargado de excluir al resto: una clase dominante, hegemónica –criolla, en este caso- que ha sido incapaz de asimilar a la diversa masa popular que habita en sus márgenes.

La *poética del desborde*, en conclusión, nos permite dar cuenta de cómo la propuesta poética de *Pastor de perros* supera o “radicaliza”, los postulados básicos de la poesía coloquial. A nivel retórico-figurativo esto se da a través del empleo de procedimientos propios de los campos figurativos de la metáfora y la repetición. El contenido representado en *Pastor de perros*, sin embargo, nos muestra a esa masa popular donde impera la droga, la violencia. Esa masa popular que es descrita por José Matos Mar y que es la que lleva a cabo el “desborde”, pero que en la poesía de Domingo de Ramos aparece como desesperanzada, desesperada y en su miseria física y moral.

CONCLUSIONES

1. Todos los estudios que han abordado la obra poética de Domingo de Ramos han puesto énfasis en el vínculo existente entre sujeto poético y sociedad. Sean aquellos trabajos que han tratado sobre el Movimiento Kloaka (Zevallos, Mazzotti), aquellos que se han centrado en la obra poética de De Ramos (De Lima, Mazzotti, Chueca, Vich) o los que han abordado *Pastor de perros* o alguno de sus poemas (Ángeles, De Lima, Chueca, Portocarrero). Así se ha ubicado la obra de De Ramos en un contexto de Postmodernidad periférica (Zevallos), en un contexto migración (Mazzotti) o en un contexto marcado por la violencia política (De Lima); asimismo, se ha puesto énfasis también en la presencia de la ciudad en su obra (Chueca), la relación que establece con los discursos provenientes de las ciencias sociales (Vich) o la opción “subterránea” del autor (Ángeles, Portocarrero). Podemos decir que esto se explica debido al alto grado de referencialidad de la obra de Domingo de Ramos; no obstante, esto no justificaría la ausencia de estudios centrados en el aspecto formal de su obra, sobre todo teniendo en cuenta que en la poesía, la forma en que se estructura el discurso poético es también portadora de significación.
2. La categoría *poética del desborde* la hemos propuesto, en ese sentido, ante la ausencia de análisis formales del discurso poético de *Pastor de perros*. Otras categorías que se han empleado para explicar la obra de De Ramos como las de “sujeto poético descentrado” o “sujeto esquizoide” no explicitan un análisis formal del texto, sino que, por el contrario, se han centrado en explicar la aparición de nuevos sujetos escriturales debido a la influencia del contexto (entrada del neoliberalismo y Postmodernidad periférica, las migraciones, la violencia política), obviando el hecho de que la aparición de un nuevo sujeto de escritura también debe entenderse en relación a la serie literaria, es decir, a la tradición que le precede.

3. La *poética del desborde* plantea, básicamente, el “desborde” –lo que en otros casos se ha señalado como “radicalización” o “superación”- de los postulados de la poética coloquial –que es la poética aún imperante en los años ochenta en el Perú y que se presentaría como estructura básica por desbordar-. No obvia, sin embargo, esta categoría la relación que existe entre el discurso poético y sociedad; en ese sentido, podemos decir que contextualmente la *poética del desborde* se inscribe como otro de los posibles desarrollos, solo que en el ámbito literario, del “desborde popular” que se dio en nuestro país durante la década del ochenta y que fue descrito por el antropólogo José Matos Mar. Todo “desborde”, además, implica necesariamente la “crisis” de una estructura hegemónica: en el caso de la poesía esta estructura en “crisis” – en desgaste o en decadencia- estaría dada por la poética coloquial imperante en las décadas del sesenta y setenta; no obstante, la institución literaria, podemos inferir, también se encontraría en una crisis de legitimidad debido a que desde los años setenta esta ya se había puesto en entredicho al ser percibida por los sujetos que se encontraban fuera de ella como centralista, académica, limeña. El análisis de esto último, sin embargo escapa de los límites de nuestra investigación.
4. La *poética del desborde* supera y/o excede algunos de los postulados principales de la poética coloquial: su carácter dialógico, la desmitificación de la figura del poeta, temas como el compromiso y la crítica social. Así en lugar de presentarse como una poesía dialógica, lo que implicaría un mayor énfasis en la comunicación con el lector, esta poesía, pese a su base narrativa y a la presencia de elementos coloquiales, por momentos se presentaría como hermética, inaccesible en su comprensión. La unidad del verso conversacional, por otro lado, también es “desbordada” debido al carácter “aglutinante” de esta poética. Este carácter “aglutinante” se entiende por la reunión de diversos elementos sintácticos que son agrupados en una unidad de verso. En el caso de la desmitificación de la figura del poeta, podemos decir que en *Pastor de perros* este postulado es radicalizado al presentar una imagen de sujeto de escritura marginal;

el poeta así ya no es que baja y se coloca al nivel del hablante cotidiano –como en la poesía coloquial-, sino que negando todo vínculo se ubica en los márgenes de la sociedad. El hablante poético, además, aparece muchas veces despersonalizado en el poema. Finalmente podemos decir que una de las características de la poesía coloquial en Hispanoamérica fue el compromiso político de sus representantes; en el caso de la poética de *Pastor de perros*, por el contrario, nos encontramos con la descripción de un ambiente y de unos personajes que aparecen moralmente degradados y que no se presentan como agentes de cambio social. En ese sentido, hay una “desidealización” de la masa popular.

5. A la luz del análisis de los campos figurativos, podemos decir que la *poética del desborde* que se evidencia en *Pastor de perros* emplea fundamentalmente dos campos: el de la repetición y el de la metáfora. Con respecto al campo figurativo de la repetición podemos decir que empleará la figura literaria de la enumeración como mecanismo fundamental: tanto en enumeraciones dentro de un mismo verso –revelando así el carácter “aglutinante” al que hemos hecho referencia-, como en las enumeraciones de imágenes y metáforas que el autor emplea para la descripción de ambientes, personajes y para dar cuenta de su misma interioridad. El otro campo figurativo empleado por el autor es el de la metáfora; esta se evidencia sobre todo el uso de figuras como la metáfora o el símil. Este campo se empleará fundamentalmente para dar cuenta del mundo degradado en que habita el protagonista del poemario así como revelar procesos de fragmentación corporal.

6. La cosmovisión que se evidencia en *Pastor de perros* a partir del análisis de sus fragmentos nos muestra un mundo en descomposición y en el que los seres que lo habitan se encuentran degradados, teniendo en la droga un único vínculo social que los reúne. Este mundo marginal sería el resultado de un proyecto de Modernidad no inclusivo y en el que el factor racial resulta fundamental para la clasificación de los individuos.

7. El mundo en descomposición y los seres física y moralmente degradados, excluidos del sistema, en el cual la droga se presenta como única alternativa pareciera presentarnos una cosmovisión en la cual no existe esperanza alguna; no obstante, gracias a la categoría de *poética del desborde* podemos dar cuenta de algo más: no solo de la crisis de un mundo representado o de la crisis de una forma poética –la poética coloquial- sino sobre todo de un autor que moviéndose desde los márgenes ha sabido apropiarse de los recursos de la “ciudad letrada” y que ha a través de su lenguaje poético se revela como un agente renovador y de cambio dentro de la tradición poética peruana. Es, pues, este lenguaje “desbordado” la afirmación de esta poética en medio de un contexto de crisis. Esta poesía que viene desde la periferia e irrumpe en el centro, esta poesía que nos llega “como un tabacazo para el olvido”, en palabras del autor.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

RAMOS, Domingo de. *Poesía*. París: Klokak Internacional, 1986

----- *Arquitectura del espanto*. Lima: ASALTOALCIELO / editores, 1988.

----- *Pastor de perros*. Lima: Colmillo Blanco, ASALTOALCIELO/ editores, 1993

----- *Luna Cerrada*. Filadefia: ASALTOALCIELO / editores, 1995

----- *Ósmosis*. Lima: Ediciones Copé, 1996

----- *Las cenizas de Altamira*. Lima: Ediciones La Noche, 1999

----- *Erotika de Klase*. Lima: Editorial El Virrey, 2004

----- *Dorada Apocalypsis*. Lima: Tranvía editores, 2008

----- *Demolido fuego*. Arequipa: Cascahuesos editores, 2010

----- *Cartas desde la azotea*. Lima: Editorial Mesa Redonda, 2012

----- *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014.

MAZZOTTI, José Antonio y ZAPATA, Miguel Ángel. *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México: Editorial el Tucán de Virginia, 1995.

VARIOS. *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: ASALTOALCIELO / editores, 1987.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALEMANY, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

ÁNGELES, César. "Aproximación a la poesía peruana de los ochenta. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez". 12 agosto 2001. *Ciberayllu*. http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html

ÁNGELES, César. "La poesía de Domingo de Ramos y *Pastor de perros*". 31 marzo 2001. *Ciberayllu*.

http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos1.html

ARDUINI, Stefano. Prolegómenos a una teoría general de las figuras literarias. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

ARÉVALO, Javier. "Un subterráneo es el protagonista de la poesía de Domingo de Ramos". Entrevista a Domingo de Ramos por... Diario *El Comercio*, Sección Cultural, 27 de diciembre de 1993. 8-9.

BADINI, Riccardo. "Estética de la degradación e imaginario urbano en la poética de Domingo de Ramos" *In-Sufrido fuego. Poesía reunida* (1988-2011). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, 83-90.

BAYLY, Doris. "Domingo por la madrugada". Entrevista a Domingo de Ramos por... Diario *El Mundo* (Lima), Sección Crónicas y reportajes culturales, 31 de marzo de 1996. 22-3.

BERG, Ulla. "Domingo de Ramos: de la soledad poética a la choledad cosmopolita" *In-Sufrido fuego. Poesía reunida* (1988-2011). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, 91-96.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: CEDEP, 1989.*

----- *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas.* Lima: Editorial Horizonte, 1994.

CHUECA, Luis Fernando. "Domingo de Ramos: el deslumbramiento del horror" en Luis Fernando Chueca, Carlos López Degregori y José Guich Rodríguez. En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana. 1950-2000. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006, 179 -202.

-----"Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Pastor de perros* de Domingo de Ramos". *In-Sufrido fuego. Poesía reunida* (1988-2011). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, 51-82

DE LIMA, Paolo. *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A study of poets an civil war in Peru.* Nueva York: Edwin Mellen Press, 2013

FERNANDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen.* Lima: Fondo editorial de la UNMSM, (1990) 2003.

----- *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta.* Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2001

-----*La soledad de la página en blanco.* Lima: Fondo editorial de la UNMSM, 2005

----- *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Universidad Federico Villarreal, 2011.

----- *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Lima: Ornitorrinco, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructuras de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Planeta Agostini, (1955) 1986

----- "La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método". *Sociología de la Creación Literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.

----- "Introducción a los problemas de una sociología de la novela". *Revista de Ciencias Sociales*, vol. XIX, n^o1, Puerto Rico, 1985

HUAMÁN, Miguel Ángel. "La rebelión del margen: poesía peruana de los setentas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 39 (1994): 367-91

MAZZOTTI, José Antonio. "Los dos núcleos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX". *La Página* 67-68 (2007): 87-93.

----- *Poéticas del flujo. Migración y violencias verbales en el Perú de los ochenta*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

----- "Domingo de Ramos: entre el desborde popular y la nueva marginalidad" *In-Sufrido fuego. Poesía reunida* (1988-2011). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, 15-22.

MATOS MAR, José. *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

----- *Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012

ORIHUELA, Carlos. "La poesía peruana en los sesenta y setenta: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad". *A contracorriente I*. (2006): 67-85.

PORTOCARRERO, Gonzalo. "Aproximaciones al universo poético de Domingo de Ramos". *In-Sufrido fuego. Poesía reunida* (1988-2011). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014, 23-32.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RICHARD, Nelly. "Latinoamérica y la postmodernidad" *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. Hermann Herlinghaus y Mónica Walker. Berlín: Langer Verlag, 1994. 210-22.

SANTIVÁÑEZ, Róger. *Symbol*. Princeton: ASALTOALCIELO / Editores, 1991
 ----- *Cord Cordium*. Filadelfia: ASALTOALCIELO / Editores,
 1995
 ----- *Dolores Morales de Santiváñez*. Lima: Hipocampo
 Editores, 2006

VICH, Víctor. "Ya nadie me espera en el último paradero. La subjetividad subalterna en la poesía de Domingo de Ramos". *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2013

WAHNON, Sultana. *Introducción a la historia de la teoría literaria*. 2ª. Ed. Granada: Universidad de Granada, 1991.

YÚDICE, George. "¿Puede hablarse de Postmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (1989): 105-28

ZEVALLS AGUILAR, Juan. "Reseña" a *Arquitectura del espanto de Domingo de Ramos*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35 (1992): 166-7.

----- "La poesía peruana de los '70: un espacio para la crítica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (1996): 315-23

----- *Kloaka: 20 años después. Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Ojo de agua, 2002.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.

BELTRÁN PEÑA, *Antología de la poesía peruana: generación del 70*. Lima: editorial San Marcos, 1995.

COTLER, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978.

COX, Mark. *El cuento peruano en los años de la violencia*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.

- CHIRINOS, Eduardo. *Cuadernos de Horacio Morell*. Lima: Trompa de Eustaquio editores, 1981.
- *Canciones del herrero del arca*. Lima: Colmillo Blanco, 1989.
- CHUECA, Luis Fernando. "La consagración de lo diverso. Aproximaciones a la poesía peruana del 90". *Lienzo 22*, 2001.
- DEGREGORI, Carlos Iván. ed. *Jamás tan cerca arremetió tan lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- DREYFUS, Mariela. *Memorias de Electra*. Lima: Orellana & Orellana editores, 1984.
- EAGLETON, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana (2 tomos)*. Lima: Peisa, 1973
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 2ª. ed. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1977, 140-58.
- FALLA, Ricardo. *Fondo de fuego: la generación del 70*. Lima: CONCYTEC, 1990.
- LAUER, Mirko. "Hacia una generación poética del ochenta". *Hueso Húmero 1 (abril-junio 1979)*: 69-79.
- JAMESON, Frederic. "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío" *Casa de las Américas 23*, 149.
- *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- LUKACS, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: EDHASA, 1971
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta (1928) 1971
- MANRIQUE, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- OLLÉ, Carmen. *Noches de adrenalina*. 2ª ed. Lima: Lluvia editores, (1981) 1992.
- OVIEDO, José Miguel. *Estos 13*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973
- PAZ, Octavio. *Los hijos de limo*. Barcelona: Seix Barral (1974) 1993.

PIMENTEL, Jorge. *Kenacort y Valium 10*. Lima: Ediciones Hora Zero, 1970.
----- *Ave Soul*. Madrid: El Rinoceronte, 1973

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2003, 201-46.

RAMA, Ángel. *Transculturización narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

RAMÍREZ RUIZ, Juan. *Una par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones Hora Zero, 1971.

SANCHEZ HERNANI, Enrique. *Exclusión y permanencia de la palabra en Hora Zero: 10 años después*. Lima: Ruray, 1981.

SOTO, Hernando de. *El otro sendero. La revolución informal*. Lima: Editorial El Barranco, 1986.

TORO MONTALVO, César. *Poesía peruana del 70: generación vanguardista*. Lima: La Tortuga Ecuestre, 1991.

YRIGOYEN, José Carlos. *La hegemonía de lo conversacional. Algunos apuntes sobre la poesía peruana última (1988-2008)* Lima: Lustra Editores, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.