

Archivo, documento y memoria: la poesía documental en el Perú del siglo XXI

Carlos Villacorta
University of Maine, USA

Abstract American researchers Sarah Ehlers and Niki Herd affirm that the term ‘documentary poetics’ is used to describe a wide range of poetic projects that use historical materials or that narrate historical events (2022). Without a doubt, the relationship between historical material or documents has existed for a long time in universal literature. In the Peruvian case, a key moment in which poetry massively uses historical events or materials is the sixties and especially the seventies. Both generations, but especially the seventies, assume poetry as an extension of reality that is now the object of poetry and therefore poetized. His reflection on reality, from the so-called conversational poetry, also seeks to reflect on Peruvian history (Antonio Cisneros, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora) and its relationship with the poetic self that inscribes it. In the 21st century, documentary poetry as a branch of Peruvian poetry has been little developed and less studied since the current line with the greatest hegemony is the so-called language poetry (Mario Montalbetti, Santiago Vera, etc.). This article focuses on three books of twenty-first-century documentary poetics, *Sisma. Poema Documental* (2022) by Paul Guillén, *Political Constitution of Peru* (2021) by Santiago Vera, and *Persona* (2017) by José Carlos Agüero. Although the three books are quite close to the formal experimentalism of language poetry, we see what characteristics bring them closer to the documentary poem and what their scope is in the face of the Peruvian reality of the second decade of the twenty-first century.

Keywords Documentary poetics. Peru. Conceptual poetry. Documental poetry. Archive.

Índice 1 Introducción. –2 *Sisma*: el temblor del pasado. –3 El documento político: Santiago Vera. *Constitución Política del Perú*. –4 La memoria histórica: *Persona*. –5 Conclusiones.

1 Introducción

Para los investigadores Sarah Ehlers y Niki Herd, la poesía documental en Estados Unidos surge a finales de 1920, pero se va construyendo a lo largo del siglo XX de la mano de los cambios tecnológicos que, a su vez, han transformado la manera de hacer poesía, así como de consumirla. Ehlers y Herd señalan cómo la posición de la poesía ha ido cambiando debido a la crisis capitalista y el activismo político de izquierda Ehlers, Herd 2022, 3).

La poesía documental, aquella que utiliza diversos documentos (fotos, libros, periódicos,) no producidos por el poeta para ser reutilizados e intervenidos en su escritura, tiene una larga tradición en los Estados Unidos, desde el famoso *Book of the Dead* (1938) de Muriel Rukeyser, los *Cantos* (1933) de Ezra Pound, el libro *Paterson* (1946) de William Carlos Williams, el ensayo *el Verso Proyectivo* (1950) de Charles Olson, entre otros. Cada uno de estos poetas ha contribuido a la construcción de aquello que el día de hoy se conoce como poesía documental y poéticas documentarias.¹

En Estados Unidos, hay cuatro formas que los poetas han usado para interactuar con los documentos: lo paratáctico, el collage, lo curatorial y lo restringido. Estas formas enfatizan los medios por los cuales la poesía documental se presenta como una herramienta de resistencia contra el capitalismo y su forma más radical que es el neoliberalismo (Ehlers, Herd 2022, 16). Efectivamente, como afirman Ehlers y Herd, la poesía documental no se puede entender sin su relación con el compromiso social:

Engaging with the terrains of labor precarity, ecological collapse, and widening racial inequities and violence, such forms work in tandem with socially engaged content to address historical and political realities. In the contemporary moment, major contributions to documentary poetic traditions have been from Black, Indigenous, and people of color (BIPOC) writers who innovate with documentary practices and forms to imagine new spheres of social engagement and world-building in lieu of a singular focus on institutional critique. (Ehlers, Herd 2022, 1)

En el caso peruano, la poesía documental aparece como una posibilidad evidente en las primeras décadas del siglo XXI. Se puede

¹ No es mi intención hacer una historia de la poesía documental en Estados Unidos. Por eso, recomiendo sobre este tema revisar el artículo de Ehlers y Herd donde se hace una visión del tema. Además, recomiendo el libro de Michael Leong (2020) donde se discuten los distintos términos que se han acuñado para referirse a la poesía documental: poesía del testigo, poesía investigativa, poesía conceptual, etc. Uso algunos de estos conceptos en el presente ensayo.

rastrear el uso de archivos periodísticos, fotografías y materiales de la época al menos desde César Vallejo (Rodríguez 2021). Se puede incluir, además, el trabajo de ciertos poetas de la generación del sesenta y del setenta quienes revisan la historia del Perú para reescribir estos hechos en su poesía. Este es el caso de Antonio Cisneros en su celebrado poemario *Comentarios reales* (1964), quien titula su libro en alusión a los *Comentarios Reales de los Incas* (1609), escrito por el Inca Garcilaso de la Vega. Cisneros hace una revisión histórico-poética de los puntos más relevantes de la historia peruana desde una mirada crítica, muchas veces llena de un humor corrosivo que dismantela los discursos establecidos sobre la historia peruana. Otro ejemplo es el poemario *Cementerio General* (1989) de Tulio Mora, libro planteado siempre como uno incompleto, en la medida en que Mora ha ido agregando poemas-personajes peruanos en cada subsiguiente edición como una forma de recuperar a aquellos muertos olvidados de la historia nacional y así ampliar el panteón de la memoria peruana. Estos dos libros son ejemplos que fundan la base de una nueva poesía nacional y que pueden ser considerados, además, ejes importantes en la comprensión de la poesía documental y de la poética documental, es decir, por un lado, la revisión de la historia y sus materiales (como la plantea Cisneros) y la propuesta del poema integral (como la teorizó en los setenta el grupo Hora Zero, a quien Tulio Mora perteneció). Para Juan Ramírez Ruiz, uno de los fundadores de Hora Zero, los poemas integrales son «un mundo abierto al iniciarse, y abierto hasta el último verso, no concluyen nunca. Y nadie que atraviese un libro de poemas integrales queda inmune e impune porque se sumerge a la Realidad» (Ramírez 1971, 116).

La revisión histórica del pasado y del presente por estas dos generaciones va de la mano con el cambio de registro poético: de un uso tradicional de la voz lírica en la primera mitad del siglo XX, a una nueva poesía que usa como herramienta la modalidad conversacional, aquel registro que intenta captar la voz de la realidad y volcarla en una nueva poesía. Siguiendo los pasos de Eliot, Pound, y otros poetas ingleses, la nueva poesía coloca al poeta en el entramado de la cotidianidad y de su circunstancia, a saber, la época de la Guerra Fría, de la Revolución Cubana, del imperialismo norteamericano, de la cultura de masas, del gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado en el Perú y de las dictaduras militares en el Cono Sur.²

A partir de la década de los noventa y con el cambio de siglo, los escritores fueron testigos de grandes transformaciones en los

2 Sobre la poesía conversacional de 1960 al 2000, recomiendo mi artículo «1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos» (Villacorta 2019).

campos políticos, literarios y tecnológicos. En el caso peruano, la década de los noventa significó una transformación económica con la imposición del modelo neoliberal de la mano del gobierno dictatorial de Alberto Fujimori (1990-2000). Al mismo tiempo, la llegada del cable y del internet abrieron las puertas a un consumismo de información y una consolidación tecnológica como nunca antes se había visto, tanto nacional como globalmente. Para el crítico Michel Leong (2020, 5), los poetas, y los escritores en general, tuvieron que reflexionar sobre su posición frente al documento, el archivo y su uso como materia prima en la creación de materiales literarios. El archivo, impreso o virtual, se convierte ya en una herramienta con la se va a trabajar ya sea para realzar alguna información contenida en él, expandirla, cuestionarla o atacarla. En resumen, de lo que se trata es de intervenir el documento y darle una subjetividad de la que carece.

Puesto que la documentación es una forma más de registrar la memoria, Leong revisa cómo los poetas han intervenido estos documentos puesto que, citando a Jacques Derrida, «No hay poder político sin control del archivo, si no de la memoria» (2020, 1). Volver a tomar control del archivo, de los documentos de la memoria, significa resubjetivarlo a través de la praxis poética. Se trata de retomar el poder arrebatado por las instituciones, por el Yo del Estado burócrata o por los discursos de la derecha política. En el caso peruano, uno de los documentos más importantes de los últimos años es el Informe de la Comisión y de la Verdad y Reconciliación (CVR 2003) que, si bien no ha sido intervenido propiamente por los artistas peruanos, ha sido tomado como base para la creación de múltiples objetos culturales, desde libros de poesía, novelas, cuentos, películas entre otros, en un proceso que Leong define como ‘textual resocialization’ o ‘resocialización textual’ (2020, 7). La cita original, re-citada y recitada permite esta resocialización o nueva subjetivización. El Informe de la CVR no es cualquier documento, sino un documento ‘fuerte’, como afirma el crítico Mauricio Ferraris, en la medida que es un documento performativo apoyado por un poder institucional (Leong 2020, 9).

La crisis política y social peruana de las últimas décadas sirve como telón de fondo, y posiblemente de causa, a los tres trabajos que analizaré en el presente artículo. *Sisma. Poema Documental* (2022) de Paul Guillén, *Constitución Política del Perú* (2021) de Santiago Vera y por último *Persona* (2023) de José Carlos Agüero. Cada uno a su manera puede ser catalogado de poesía documental si bien ninguno de los tres es estrictamente un poemario típico, o más simplemente una colección de poemas (solo *Sisma* se autodenomina con este rótulo). Más bien, cada uno a su manera son intervenciones a diversos archivos con un tema que los unifica. En el caso de Guillén, este revisa los materiales registrados alrededor del terremoto del año 2007 en Cañete que dejó más de 500 muertos. Por su lado,

Vera deconstruye un documento capital de la nación y del Estado peruano como lo es la Constitución Política del Perú y sus múltiples ediciones. Finalmente, Agüero hace una reflexión sobre el concepto de persona, o de sus restos a partir del archivo personal que incluye fotografías, dibujos, mapas y documentos ‘fuertes’ como el Informe de la Comisión de la Verdad entre otros. Más allá de que estos textos sean, o se consideren así mismos, poesía, lo importante es el uso que dan al material original con el fin de crear un nuevo circuito afectivo entre el archivo, el autor y el público. No hay documento de cultura que no sea, al mismo tiempo, de barbarie, afirma Walter Benjamin (2003, 292), y estos tres libros proponen una nueva mirada a la diada cultura/barbarie para asumirse como nuevos objetos dentro de los estudios culturales de memoria.³

2 **Sisma: el temblor del pasado**

El 15 de agosto del 2002, el área de Pisco en el sur del Perú sufrió un terremoto de 7.9 grados en la escala de Richter y fue uno de los más terribles: 595 muertos, 2291 heridos, 76 000 viviendas totalmente destruidas e inhabitables, y 450 000 personas damnificadas. Usando este trágico evento como punto de partida, el poeta Paul Guillén analiza varios documentos y momentos históricos peruanos que el autor considera momentos de ruptura, puntos de inflexión que afectan tanto al individuo como a la comunidad peruana. El epígrafe inicial, una cita de Jacques Derrida tomado de su ensayo “¿Cómo no temblar?” (2009), abre el libro:

El terremoto, el seísmo, la sacudida sísmica y sus réplicas pueden convertirse en metáforas para designar toda mutación perturbadora (social, psíquica, política geopolítica, poética, artística) que obliga a cambiar de terreno brutalmente, es decir, imprevisiblemente. (Guillén 2022, 11)

Derrida menciona la idea de temblar como una acción producida por el exterior (un sismo o un bombardeo) como producida desde

3 Desde la escritura de este artículo ha aparecido un nuevo número de la revista *Pesapalabra* dedicado a la poesía documental. El pequeño dossier trae una entrevista al poeta peruano Giancarlo Huapaya, la traductora Honora Spicer y el escritor José Antonio Villarán donde discuten el tema de la poesía documental e incluye una breve selección de poemas documentales hecha por el poeta y crítico Luis Fernando Chueca. Otros libros importantes que merecen atención y publicados en los últimos años son *Contemplación de los cuerpos* (2005) de Luis Fernando Chueca; la colección *Documentos de Barbarie* (Poesía 2002-12) de Victoria Guerrero Peirano así como su último libro *Todas las poetisas peruanas tienen cáncer. Poema / documento* (2024); y *[gamerover]* (2024) de Giancarlo Huapaya.

el interior del individuo (como consecuencia de una crisis anterior, otra vez como la de un sismo o un bombardeo). Al mismo tiempo, el filósofo francés habla de zonas sísmicas, y con esto no solo se refiere a zonas donde la tierra se sacude por el movimiento de las placas tectónicas, como es el caso de la Placa de Nazca en Perú, sino de espacios que sufren movimientos violentos debido a la acción del hombre. Derrida menciona Jerusalén, un espacio sísmico crucial en el medio oriente (Derrida 2009, 21-2). De igual manera, podemos afirmar que Perú sufre de ese estatus: su localización encima de la placa de Nazca por un lado, y sus violentos procesos políticos en los últimos 30 años, lo colocan como un espacio sujeto a bruscos cambios geopolíticos constantes. *Sisma* de Guillén apela a estas ideas con el fin de transformar el panorama o *landscape* poético.

El archivo que Guillén utiliza es variado. En *Sisma*, aparecen materiales como noticias de periódicos (sobre el conflicto armado, sobre el terremoto de Pisco), letras de canciones (del cantante de cumbia Chacalón, del grupo Los Shapis, del grupo de rock Frágil), versos o frases de otros escritores (César Vallejo, Guillermo Thorndike, Paul Celan, Antonio Cisneros), de filósofos (Hannah Arendt, Slavoj Žižek), documentos (el Informe de la CVR, periódicos peruanos, iconografía inca), entre otros. Además, el libro incluye imágenes sobre los documentos ya mencionados, pero todos ellos manipulados, trabajados bajo la idea de ruptura. Al final, *Sisma* incluye una sección de notas donde se explica brevemente de dónde ha salido cada cita, y de alguna manera, cómo ha sido manipulada e insertada en el libro.

Cada uno de los textos, algunos claramente poemas, otros no, pueden ser interpretados como breves sacudidas subjetivas que van produciendo una luz que ilumina el camino propuesto por el libro. El primer poema titulado “Triboluminiscencia” remite a la producción de luz por la fricción de dos o más objetos, en este caso entre los versos de los textos, entre el documento original y la versión final intervenida, y, entre el texto y el lector. Ninguna de estas posibilidades es excluyente. Dice en una estrofa:

hechos, solo hechos
que se repiten
en mi memoria
nada de imaginación (Guillén 2022, 14)

Puede decirse que estos versos revelan el origen documental del libro: hechos y su registro documentario que se transforman en la memoria/imaginación del autor. Guillén utiliza los hechos que más le obsesionan o que son más personales para él, y los reproduce en el libro, pero, aunque afirme que solo son hechos, su trabajo como escritor es el de revisar, investigar, y recuperar material para muchos

posiblemente ya olvidados y presentarlos como nuevos, es decir volver a incluirlos en el circuito de lectura esta vez desde el filtro literario. Esta ‘resocialización textual’ tiene como finalidad devolverle esta información a la sociedad, resemantizada, reformulada, recuperada.

Uno de estos archivos revisados es la historia de la colonización de los territorios peruanos durante la conquista española. «¿Vas a pegar tu cuerpo a la Historia con lágrimas y rabia?» (2022, 28) se pregunta la voz en el texto “¡No hay remedio!” para dar paso a un cuestionamiento de la historia colonial peruana. En «El encuentro de Caxamarca es una fábula de un weraqocha | lo real se retuerce con el vino envenenado» (2022, 28), Guillén cuestiona el encuentro del Inca Atahualpa y Francisco Pizarro para sugerir que el Inca fue, en realidad, envenenado. ¿Desde cuándo vivimos envenenados los peruanos?, ¿cómo sacarse ese veneno que trajeron literal y metafóricamente españoles a los peruanos, a los latinoamericanos?, parece preguntarse el escritor. Guillén cuestiona la historia peruana y no se detiene. En el texto “Garcilaso y los garcilasistas (Ponencia Falsa)” pone en evidencia los puntos de desencuentro de los académicos garcilasistas frente a la figura del llamado primer mestizo, el Inca Garcilaso de la Vega. Dice así en el texto:

Todos los garcilasistas discrepan en algo, discrepan entre ellos.
Y en ese discrepar,

discrepan, por ejemplo, en la importancia del nombre: si es Gómez Suárez de Figueroa o si es Garcilaso de la Vega o si es Inca Garcilaso de la Vega, en todo ello encuentran una afirmación de identidad. Cómo decirle Gómez Suárez de Figueroa a Gómez Suárez de Figueroa, Garcilaso de la Vega a Garcilaso de la Vega, Inca al Inca y no nombrar la rata. (2022, 30)

Guillén interpela tanto a la figura de Garcilaso, sus múltiples nombres e identidades, así como a los garcilasistas quienes no se ponen de acuerdo y no pueden ver el lado negativo de la figura de Garcilaso en la historia peruana, es decir, un lado que aprovecha su doble estatus de hijo de los incas y de los españoles para insertarse en el mundo colonial español. Su otro nombre, el de rata, lo coloca como un traidor a los intereses nacionales de los indígenas que no tuvieron su suerte y que sufrieron las terribles consecuencias de la colonización. Para Guillén, no hay ningún cuestionamiento del rol ya establecido de Garcilaso en la historia peruana. La Historia es, pues, un constructo social que construye la Academia y, al mismo tiempo, beneficia económicamente a los garcilasistas, como bien dicen en la siguiente estrofa:

Todos los garcilasistas discrepan en algo, discrepan entre ellos. Y en ese discrepar, discrepan, por ejemplo, en si es el príncipe de los escritores del Nuevo Mundo o si es el primer mestizo de personalidad y ascendencia universales que parió América o si es un escritor del Renacimiento o si es un cronista postoledano o si es un simple plagiatario. Pero Garcilaso es la historia oficial del Perú. Ser garcilasista es un buen negocio. (2022, 30)

En otro texto y continuando con el mismo análisis, Guillén utiliza los billetes de los nuevos soles y de los intis, para cuestionar las imágenes utilizadas ahí, casi siempre de hombres blancos o pertenecientes a la clase alta (2022, 52-3). En otro texto, Guillén interviene las láminas escolares donde aparecen ocho imágenes de escritores peruanos para cuestionar la hegemonía masculina blanca peruana en la clase letrada y en la construcción del imaginario nacional [fig. 1]. Las imágenes incluyen los rostros de los siguiente autores: Juan del Valle Caviedes, Mariano Melgar, José María Eguren, César Vallejo, José Santos Chocano, Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson y Javier Heraud.

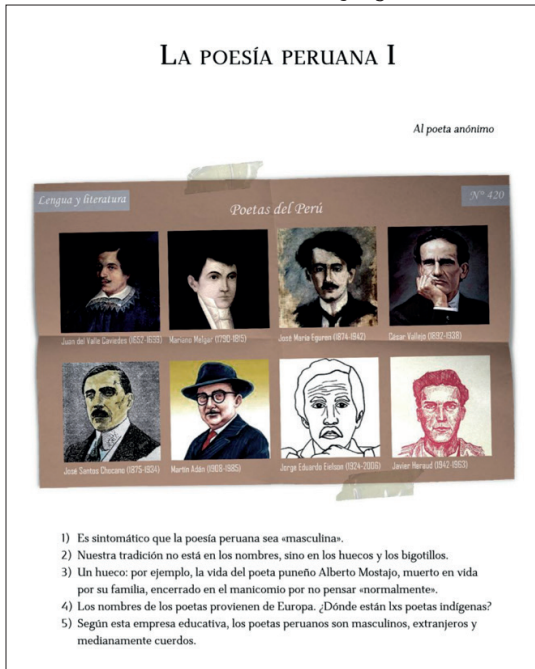


Figura 1 Guillén, *Al poeta anónimo*. 2022. *Sisma. Poema Documental*. © Paul Guillén

Así como el terremoto de Pisco destruyó 76 mil casas, además de hospitales, la cárcel de Pisco, el balneario de la zona, así este libro propone ser ejecutor y testigo del derrumbe de figuras capitales

de la historia nacional y de sus discursos. Siguiendo a Leong, los documentos aquí utilizados revisan el archivo, es decir todo el material habido sobre un tema (por ejemplo, el archivo de escritores peruanos) y el canon (la construcción o lectura de estos escritores para representar a la literatura peruana) para cuestionar ese mismo discurso (Leong 2020, 11). Primero, el archivo peruano está incompleto, aún no se incluyó todo el material escrito por las mujeres, por la comunidad LGBTQ, o por escritores indígenas que escriben exclusivamente en lenguas originarias: «Los nombres de los poetas provienen de Europa. ¿Dónde están Ixs poetas indígenas?» (2022, 59). El archivo literario peruano es aún precario a pesar de iniciativas como las del Comando Plath que desde el 2012 busca visibilizar el trabajo de escritoras mujeres en el Perú. En segundo lugar, el canon que se ha construido con ese archivo prioriza una mirada: masculina, blanca, letrada y elitista. El archivo y el canon juntos son una mirada estrechísima del amplio abanico que es la literatura peruana. Es necesario crear un movimiento que remueva los cimientos de esa propuesta conservadora.

Por este motivo, *Sisma* busca reactivar la memoria para hacer visible los huecos de la Historia, la construcción de un tipo de discurso conservador, y su necesaria deconstrucción para crear un objeto nuevo literario que llame a la reflexión, y a la ampliación de mirada de lo que significa ser peruano y de lo que consideramos como poesía o poético. En esa resocialización textual de los documentos usados y replanteados en *Sisma*, Guillén busca desaparecer su yo con el objetivo de crear un nosotros más grande, más quebrado y barroco pero con una conciencia más solidaria, siguiendo las ideas del poema integral planteadas por Hora Zero. De lo contrario, podemos terminar muertos como el zorro y el puma, una fábula presente en el libro (2022, 74) y que es una advertencia del pasado interminable que es la historia peruana.

3 **El documento político: Santiago Vera. *Constitución Política del Perú***

Hay un fuerte contraste entre *Constitución Política del Perú* de Santiago Vera y su anterior poemario *El libro de las opiniones* (2014). En este último, Vera se enfrentaba al lenguaje poético y no, y al propio yo, y lo que encontraba era los límites de sus propios deseos: ese yo-él, o yo-tú, o yo-yo. Es decir, esa amplitud del yo en el otro que terminaba definiéndolo como intermediario. En ese umbral, se apreciaba un punto de equilibrio dentro de la excesiva reflexión del lenguaje y de la identidad que, por momentos, daba la impresión de querer rivalizar, y no dialogar, con las ideas de los filósofos René Descartes o Ludwig Wittgenstein. Por este mismo motivo, *El libro de*

las opiniones comparte con la poesía neobarroca una búsqueda por la multiplicidad del sonido y de la significación que busca disparar significados sin anclar uno en particular. Esta es una saturación que no tiene como principal objetivo la comunicación. En el otro lado de la moneda, se sitúa *Constitución Política del Perú*, un libro que busca hacerle algo al lenguaje, pero desde otra avenida, como diría el poeta Mario Montalbetti (2020).

Constitución Política del Perú es una intervención a la Constitución Política del Perú de 1993, el texto neoliberal aprobado por la dictadura fujimorista (1992-2000) y que sirvió como herramienta estatal para la liberación del mercado peruano con el fin de acelerar la economía sin ataduras del pasado, léase derechos laborales, sociales, educativos entre otros. El Estado solo garantizaba estos derechos más no se comprometía a ninguna acción concreta. La nación peruana, así, pasaba a convertirse en una sociedad donde muchos de sus derechos iban a transformarse en servicios manejados por la ‘mano invisible’ del mercado.

Podemos decir que este libro es poesía documental en la medida que utiliza un documento como la constitución peruana como base de su deconstrucción. Sin embargo, su proceso de reescritura lo acerca más al conceptualismo y a la poesía del lenguaje puesto que su enfoque principal es la materialidad del lenguaje, es decir la materialidad del significante, en este caso aquello llamado ‘Constitución Política del Perú’. En ese sentido, el trabajo de Vera tiene como objetivo una poesía del agotamiento del signo y del significado. Las diferencias con la poesía documental, aquella más centrada en los archivos y en su reconstrucción en un nuevo texto, pueden no ser obvias pero es importante remarcarlas. Para Margorie Perloff, «Las obras se denominan conceptuales cuando incorporan un concepto que es más importante para su propósito que el lenguaje real [sic] y las ideas que ellas expresan» (Leong 2020, 52). Como bien cuestiona Leong, la pregunta en la poesía conceptual es definir qué es lo importante. Más aún, Leong afirma que si bien

[...] la poesía del lenguaje de finales del siglo XX aspiraba a una extensión de la filosofía, entonces la poesía documental de principios del siglo XXI aspiraba a una extensión (y crítica) de la historia en un esfuerzo por involucrarse más directamente con la textura de la realidad social. (2020, 7)

En el caso de *Constitución*, podríamos afirmar que lo más importante es qué implica el término de constitución. Al intervenir la Carta Magna, Vera establece un diálogo múltiple con las leyes peruanas, con su historia, con la nación y, por supuesto, con el lenguaje y la poesía. Con esto, no implico que la poesía conceptual sea muy distinta de la poesía documental, ni una mejor que la otra, sino que ambas

son técnicas que enfatizan una forma de aproximarse al documento y al archivo. En el caso de Vera, su preocupación es la materialidad y al agotamiento de aquello representado-no representado, e irrepresentable en un documento que es la base de la legalidad de un país poscolonial como lo es el Perú.⁴

Si Vera era excesivo en *El libro de las opiniones*, ahora es minimalista en su apuesta, más sugerente en la utilización de espacios y de versos, lo que nos recuerda al trabajo del poeta Stephane Mallarmé y su ya emblemático *Una tirada de dados* (1897). Su trabajo del lenguaje se apoya en la imagen de manera similar al trabajo que viene haciendo el poeta español Marcos Canteli o el mexicano Hugo García Manríquez, por nombrar solo dos de los más interesantes casos de poesía conceptual.

Utilizando las palabras mismas de la Carta Magna, además de agregar la palabra 'tiempo', el poemario se organiza de la misma manera: seis partes o títulos, 206 artículos más declaraciones y disposiciones finales. La parodia da cabida a la ironía, por ejemplo, cuando en el capítulo I que se refiere a los derechos fundamentales de la persona, no hay casi mención a ella, sino solo al derecho: «Nadie | No hay | Índole humana ajena a la constitución del Derecho» (2021, 9), como si la ley existiera a priori de la persona misma. *Constitución Política del Perú* intenta, entonces, definir la legalidad desde la dialéctica de la ausencia | presencia, pero remarcando el primero. El ciudadano aparece no como el centro de las leyes sino más bien como aquel que puede desaparecer o ser desaparecido incluso como un sujeto que puede abandonar la identidad de pertenecer a la nación: «Cualquier peruano puede | a cualquier Hora | y por escrito renunciar a | Todo» (2021, 61).

Las nuevas relaciones que propone Vera juegan a ser un espejo, triste y real, de nuestra sociedad y de sus relaciones sociales. Así dice en un momento: «Una cosa es estar capacitado, otra | tener méritos | otra ascender en el sector» (68). En otro texto, el espacio de la nación aparece como un lugar donde el 'Banco', el poder económico, es capaz de comprar todo, incluso la misma identidad nacional puesto que «La Moneda es Fácil, no tiene límites contemplados por la Ley» (2021, 37). El sistema neoliberal peruano representado por el 'Banco' es el poder primero y último de la nación peruana. Vera parodia cómo su poder omnipotente es semejante al de un dios que, al nombrar, crea y ordena el universo. Y aquello que no nombra, lo compra como dice en 'Capítulo V: De la Moneda y la Banca' (2021, 45). ¿Qué nación es aquella donde las relaciones intersubjetivas no solo están mediadas por lo económico, sino que son la esencia misma que conforma todo

⁴ Como nota, la constitución de 1993 no fue aprobada mayoritariamente por la población sino solo por un 52.3%.

el ancho territorio peruano? La misma que afirma que «La Moneda garantiza la falicidad» (2021, 37). O mejor dicho, la felicidad.

CAPÍTULO V
DE LA MONEDA Y LA BANCA
[Art. 83 - Art. 871]

El Banco Puede nombrar

El Banco Puede administrar
El Banco Puede desequilibrar
El Banco Puede emitir
El Banco Puede designar
El Banco Puede autonomizar
El Banco Puede sistematizar
El Banco Puede remover
El Banco Puede responsabilizar
El Banco Puede exclusivizar
El Banco Puede numeralizar
El Banco Puede republicanizar
El Banco Puede congresalizar
El Banco Puede superintendencializar
El Banco Puede obligacionalizar
El Banco Puede correspondencializar
El Banco Puede constitucionalizar

La mayoría

Lo demás
El Banco Puede comprarlo⁵

Solo el Tiempo, con mayúsculas, parece tener cierta libertad para entrar y salir del texto legal; su uso permite y permute los significados como un prisma cuyos colores irradian en muchas direcciones. Es importante mencionar que el poemario utiliza esta herramienta como parte de su acción política. Han existido doce constituciones en la historia peruana incluyendo la actual. Mientras que en Chile todavía hay una discusión para crear una nueva constitución más democrática y no nacida en dictadura, en Perú la polémica de una nueva discusión se puede resumir en lo que Vera propone en la página 101. Sobre la reforma de la constitución, Vera ofrece una hoja que representa una página en blanco. Ahí hay un contraste entre las

5 Capítulo V DE LA MONEDA Y LA BANCA. 2021. 2. Constitución Política del Perú.

discusiones que vienen del Estado (muchas palabras) que en concreto remiten al silencio de la página, al silencio de la no-acción.

Como mencioné, esta es una de las técnicas más importantes del libro, el borramiento y reordenamiento de las palabras originales del texto con el fin de agotar el anterior y de producir uno nuevo. Si el poeta Mario Montalbetti se preguntaba arbitrariamente en un poema '¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?' (2013, 301), Santiago Vera pone el dedo en la llaga y nos pregunta ¿por qué hay constituciones en lugar de haber peruanos? Mientras tanto, el tiempo de la crisis republicana avanza sin dar soluciones urgentes al país que tanto lo necesita.

4 La memoria histórica: *Persona*

El tema de la memoria histórica y la posmemoria como se le llama también es un tema difícil para todas las sociedades que han sufrido algún tipo de conflicto armado. En el caso peruano, desde 1980 a 1992, la sociedad peruana vivió un conflicto entre el gobierno y el grupo terrorista de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. A esto le siguió el terrorismo de Estado impuesto por el gobierno dictatorial de Alberto Fujimori 1992-2000. El Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del 2003 arrojó el número de 69 mil muertos por el conflicto. Como mencioné, el informe ha servido como un documento base desde el cual se han producido una gran cantidad de trabajos desde novelas, poemarios, películas, y estudios sociales. Uno de ellos es el trabajo del historiador, escritor y exmiembro del Grupo Memoria del Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Su libro *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) ha sido clave para entender el periodo de la violencia desde una nueva perspectiva: la de los hijos de senderistas.

Es importante entender la posición desde la que escribe Agüero: sus padres senderistas fueron ejecutados extrajudicialmente por el Estado peruano en 1986 y 1992. Agüero reflexiona sobre la militancia de sus padres, la violencia y las secuelas del conflicto armado interno de Perú.

El 2017 publica *Persona*, un ensayo personal que mezcla narrativa, poesía, fotografía e imágenes para reflexionar sobre la identidad, la memoria familiar, y el cuerpo individual y social:

En *Persona* presumo que compartimos sobre todo una evasión, una mentira, una convención sobre el yo que nos permite sobrevivir al horror. Para hacerlo negamos colectivamente una evidencia cruel: una enorme cantidad de nosotros no logramos conservarnos como sujetos un tiempo mínimo para fundar una historia o una experiencia que pueda ser transmitida o heredada. (2017, 9)

Persona no es un poemario, y tampoco se autodefine como poesía documental; sin embargo, su escritura puede considerarse dentro del grupo de *documental poetics* o poéticas documentarias, específicamente dentro del grupo de *conceptual poetics* o poéticas conceptuales, en la medida en que *Persona* se enfoca en lo que constituye ser una persona después de un tiempo de violencia. Por poéticas documentarias, sigo lo propuesto por Leong:

una especie de contrainteligencia [que] aspira a una historia por otros medios para ver si nuestros papeles -los documentos que sustentan nuestras identidades individuales y colectivas, que sustentan nuestras memorias culturales- están en orden o necesitan reordenarse, si los poetas trabajan con información existente sobre un escritorio o una computadora. (2020, 2)

Así, Agüero reflexiona sobre esta identidad o este yo violentado que busca decirse o construirse a partir de los restos del conflicto armado. Estos restos no son solo corporales, sino también refiere al archivo inconcluso de materiales periodísticos, diarios, fotografías personales y el Informe de la CVR que ayudan a reflexionar sobre el impacto de los años de la violencia en los ciudadanos peruanos.

Por ejemplo, en la sección seis del libro 'Origen', Agüero utiliza una fotografía familiar en blanco y negro donde aparecen sus padres y él de niño en medio de un paisaje rural para manipularla y reflexionar sobre ella. En la primera versión de la fotografía, Agüero imagina el momento cuando la foto fue tomada y especula sobre la condición de los personajes de la foto [fig. 2].



Figura 2 Agüero, Caminantes. 2017. *Persona*, © José Carlos Agüero

Es una foto de esas que señalan: estoy acá. Como las que se usan hoy en el Facebook. Estamos parados acá, mirando al frente, puestos contra el viento, a un lado del camino, posando. Quien nos toma la foto sabe o intuye nuestra intención. Queremos que se sepa que estamos en este lugar, uno al lado del otro, en ruta, ligeros, pero firmes. El bebé tiene un año y medio, es 1973. Somos jóvenes, románticos, idealistas. Caminantes. Contra lo que dice Benjamin, la fotografía nos brinda un aura. No importa si es simbólica, mítica, ficticia o truco de revelado. Lo importante es que está allí para que la vean los que tienen que verla. El paisaje nos brinda un destino, una ruta agreste pero grande, brusca. Avanzaremos juntos por ese camino, camarada. Seremos valientes. Justos. Solidarios. Lo que viene debe ser difícil. Pero desde este lugar perdido del país, te digo: estaremos a la altura. (2017, 86)

Su reflexión incorpora ya una visión del futuro que rememora el discurso de izquierda de la época: el uso de palabras como ‘camarada’, ‘valientes’, ‘ruta agreste’, el uso del tiempo futuro para referirse a la revolución social que está a punto de suceder, etc. Los personajes caminan o avanzan rumbo hacia un porvenir socialmente más justo. Son parte, serán parte, de ese cambio social. Agüero resemaniza la foto y los coloca dentro de un discurso ya oficial: sus padres siempre tuvieron a la revolución unida a su identidad.

En la segunda fotografía, Agüero cuestiona estos mismos discursos impuestos sobre sus padres, ya sean por la sociedad o por él mismo, esta vez borrando la imagen del niño en la foto:

En 1973 eran de izquierda, insumisos (¿eran insumos?), les dolía la injusticia y viajaban para conocerla (¿les dolía?), para sentirla. Para estar conectados con esa gente que creían defender. Soñaban con un gran cambio que trajera el socialismo, socialismo, que inventara al prójimo. Diez años después de esta foto ambos estaban militando en Sendero Luminoso, 1983, justo el año en que cayeron presos por primera vez. Esa guerra santa, la de ellos y su generación, mató decenas de miles de personas, hirió tantas otras vidas que son incontables y de tan incontables, ya no le importan a nadie. Lograron pues, pasar a la historia. (2017, 89)

Agüero construye un texto duro, difícil que no da respuestas fáciles, y muchas veces no da ninguna respuesta al acto de recordar y al de la constitución de la identidad de los sobrevivientes.



Figura 3 Agüero, *Caminantes*. 2017. *Persona*, © José Carlos Agüero

En las fotografías dos y tres, imagina qué hubiera sido de sus padres si no se hubieran conocido, si no hubieran entrado en política, si no hubiera muerto en el conflicto armado. Las fotos son nuevamente alteradas, esta vez eliminando a la madre en una, y en otra eliminando al padre y al hijo. Ese borramiento produce un extrañamiento sobre la identidad de Agüero como hijo, de sus padres como militantes de Sendero Luminoso, pero también en el lector que puede reflexionar qué pasaría con sus (propios) padres si no se hubieran conocido. Agüero titula a la segunda foto "*Joven emprendedor con hija inocente*" y a la tercera foto "*Cantante*", lo que su madre le confió que hubiera querido ser. El último borramiento es la fotografía cuatro, donde esta vez solo aparecen los padres en el mismo paisaje rural en blanco y negro y ahora el bebé-autor ha sido borrado de la foto [fig. 4].

A diferencia de la memoria que está conectada directamente al pasado y puede tratar de cualquier experiencia, los trabajos de posmemoria están asociados con la perdurabilidad de los hechos traumáticos en las siguientes generaciones, hayan tenido estas una experiencia de primera mano, o mínima o ninguna. «La posmemoria se enfoca además en los registros culturales producidos a la sombra de estos recuerdos» (Szurmuk, McKee Irwin 2009, 224). Para Beatriz Sarlo, la diferencia también radica en este giro subjetivo sobre el proceso de recordar/olvidar de toda persona o sociedad (Szurmuk, McKee Irwin 2009, 224). Si el Informe de la CVR produjo un discurso/documento oficial sobre el proceso del conflicto armado, esto no significa necesariamente una aceptación de todas las partes: víctimas, victimarios, sobrevivientes, etc. Más aún, las propuestas de reparación social propuestas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación no han sido implementadas por el Estado Peruano para asegurar una verdadera reconciliación. El trauma de la guerra es también el trauma del posconflicto:

Si la burocracia y la documentación tienen el poder de traumatizar a través del ejercicio del poder estatal, entonces una poética documental puede funcionar como una práctica contrahegemónica, no oficial y demótica que autentifica experiencias marginadas en los márgenes de nuestra memoria cultural. Por lo tanto, es un recurso potente para los escritores minoritarios. (Leong 2020, 4)

En *Persona*, Agüero cuestiona no solo los recuerdos mismos, sino el proceso y también el registro. Su discurso contrahegemónico como afirma Leong, implica un cuestionamiento a la sociedad peruana, a la nación y sus instituciones. Este posnacionalismo se relaciona con el rol cada vez más pequeño de los estados en sus sociedades, producto de sus tratos con el sistema neoliberal vigente. Agüero reflexiona en una imagen final sobre una exposición sobre el conflicto armado:

- Los mensajes dicen que la muestra es sublime
- Ajá
- Y que somos una gran contribución a la memoria
- Ajá, ¿y dicen algo sobre cuerpo desechos, o así?
- No...
- Siempre me sorprende como hablan de nosotros sin hablar de nosotros...
- No sabes disfrutar del éxito (2017, 186)

El éxito neoliberal es el silencio, el borramiento, la purificación de aquello que puede ser problemático para el sistema. Las imágenes de la última sección del libro llamada “Residuos” muestran a una persona dibujada como garabatos, afirmando así una identidad difícil de definir. Agüero hace lo mismo con la fotografía ya analizada de sus padres, los convierte en garabatos literal y metafóricamente, son imágenes borrosas de un pasado impreciso. Finalmente, se trata de inscribir en el discurso nacional ese residuo, deshecho, ese garabato, que es la identidad de aquellos que han sufrido la violencia política en el Perú. La tensión entre representación, discurso y mercado que no puede ser resuelto, pero si representado es quizás el aporte más importante de Agüero para los estudios literarios contemporáneos sobre posmemoria y sobre las terribles ficciones del neoliberalismo.

5 Conclusiones

Los tres libros aquí analizados utilizan distintos documentos y alteran su relación con ellos. Es decir, no son lectores pasivos, sino que interpelan e intervienen los documentos y sus archivos con consecuencias para el canon o el *status quo*. Al mismo tiempo, Guillén, Vera y Agüero producen un nuevo documento que, valga la

necesaria redundancia, documentan una nueva subjetividad, no solo olvidada sino invisible hasta que estos escritores la articulan en sus libros. Los tres libros son productores de una nueva 'data afectiva y sensorial' (Ehlers, Herd 2022, 25) que tiene como objetivo final llamar la atención del lector. Crear en la sociedad lectora, peruana e internacional, el mismo deseo que impulsó a estos escritores a perderse en el infinito archivo de la memoria.

Sin embargo, los tres libros son distintos en su técnica. *Sisma* emula un neobarroco, un pastiche de múltiples discursos que busca llenar la página, ya sea con el uso de imágenes, de citas y con toda una sección de referencias utilizadas a lo largo del libro *Sisma* es un terremoto que sacude distintos discursos y subjetividades donde el yo, el sujeto lírico por excelencia, desaparece. Pareciera que Guillén sigue hasta el final las palabras de Derrida cuando afirma que «Para ser verdaderamente, singularmente responsable ante la singularidad del otro es necesario que ya no haya mundo» (2009, 34). Ese mundo ha desaparecido con el terremoto que es *Sisma*. Por su lado, Vera es minimalista, elimina grandes porciones del documento estatal para reordenar su significado, y por esto, opera a la inversa de *Sisma*. Desmantela la Carta Magna para ver sus aporías, los sujetos que no se encuentran representados y enfatiza el mercado como verdadera mano invisible que ha inscrito y desaparecido los derechos de los ciudadanos peruanos desde 1993. Por último, *Persona* es un ensayo que reflexiona sobre otros documentos para acercarse al concepto de persona luego de un evento de conflicto armado. *Persona* es un residuo, como residuos son los documentos usados. Es el archivo incompleto de lo que dejó el conflicto armado, el Informe de la CVR y el modelo neoliberal peruano del siglo XXI.

La poesía documental y las poéticas documentarias aún son una forma incipiente en Perú. Pero la propuesta de estos tres escritores nos muestra que es un campo fértil para la reflexión de la poesía peruana en el siglo XXI, así como una apuesta nueva en la reflexión acerca del archivo, el conjunto de documentos, que se mantiene resguardado y olvidado, pero que ha construido una imagen incompleta de la identidad peruana. Revisar la historia, como diría Michel Foucault, es enfrentarse a monumentos (2013, 8), los mismos que el día de hoy poco a poco vienen siendo desmantelados.

Bibliografía

- Agüero, J.C. (2017). *Persona*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings, Volume 4:1938-1940*. Cambridge: Harvard University Press.
- Canteli, M. (2015). *cons ti tu ción*. Oviedo: Malasangre.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004). *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Derrida, J. (2009). «Cómo no temblar». Trad. de E. Cohen. *Acta Poética*, 30-2.
- Ehlers, S.; Herd, N. (2022). «North American Documentary Poetry and Poetics». *Oxford Research Encyclopedias*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1261>.
- Foucault, M. (2013). *Archeology of Knowledge*. 2nd ed. New York: Routledge.
- García Manríquez, H. (2014). *A-H: Anti-Humboldt: a reading of the North American Free Trade Agreement = A-H: Anti-Humboldt: una lectura del Tratado de libre*. Brooklyn, NY: Litmus Press.
- Guerrero Peirano, V. (2024). *Todas las poetas peruanas tienen cáncer. Poema / documento*. Lima: Máquina Purísima.
- Guillén, P. (2022). *Sisma. Poema Documental*. Lima: Peso Pluma.
- Leong, M. (2020). *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Montalbetti, M. (2013). *Lejos de mí decirles: poesía reunida*. Aldus: México.
- Montalbetti, M. (2020). «Libro de las opiniones, Santiago Vera», *Anima Lisa. Colectivo de poesía*, 19 de febrero. <https://animalisa.pe/resenas/libro-de-las-opiniones-santiago-vera/>.
- Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica* #9. (2024). Lima: Taller Editorial La balanza.
- Ramírez Ruiz, J. (1971). *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero.
- Rodríguez Barreno, M.d.J. (2021). «César Vallejo y la poesía documental». *Exposición para la Casa de la Literatura*. <https://youtu.be/7d0A769bYOU?si=g-LKYVhd-y7NFs2L>
- Szurmuk, M.; Irwin, R.M. (eds) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Vera, S. (2014). *El libro de las opiniones*. Lima: Paracaídas Editores.
- Vera, S. (2021). *Constitución Política del Perú*. Lima: Taller la balanza.
- Villacorta, C. (2019). «1970-2000: De la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos». Pollarolo, G.; Chueca, L.F. (ed.), *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

