

PROCESOS DE ESCRITURA EN *YA NADIE INCENDIA EL MUNDO* (2005)  
DE VICTORIA GUERRERO

**José Enrique Dammert Bello**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

Como señala Luis Fernando Chueca (2018), la poesía peruana que trata el tema del conflicto armado interno puede dividirse en tres etapas. La primera, paralela al periodo de mayor intensidad de violencia, comprende el intervalo temporal de 1980 a 1993. En estos primeros años, el número de poetas que problematizó explícitamente la violencia política en sus obras fue alrededor de cuarenta. El segundo lapso, que va de 1993 al 2000, sin embargo, no cuenta con más de diez. Antes de pasar a la tercera etapa, es importante detenerse y preguntarse por qué la cifra se reduce de manera tan drástica en este segundo momento.

En primer lugar, puede pensarse en la proximidad del fin del periodo más intenso de violencia. El silencio, en ese sentido, se explica como una estrategia por evitar llegar a conclusiones acerca del proceso sin que el mismo haya sido asimilado y estudiado por la comunidad peruana de un modo consciente. En segunda instancia, puede plantearse cuestiones vinculadas al contexto social y político de la década del 90: la dictadura de Alberto Fujimori, la consolidación del neoliberalismo y la posmodernidad.

Con la dictadura, el Perú ingresa en una etapa de desmovilización y de desactivación parcial del pensamiento crítico; de ahí que se pueda denominar a los años 90 como una *década de la antipolítica* (Degregori, 2014). A esto debe sumarse, siguiendo a Žižek, la exhortación a la «gratificación instantánea y [...] búsqueda del placer» (2001, p. 393) que caracterizan al neoliberalismo. Desde el punto de vista de Luis Fernando Chueca, este fenómeno ha ocasionado que en el Perú la «posibilidad de sentirse vivos, en un contexto de violencia [...] pasaba, muchas veces, por olvidar, o por hacer todo cínicamente como si se olvidara lo que estaba sucediendo alrededor, aunque las marcas de esa violencia ardieran, no tan lejos, al rojo vivo» (2018, p. 73).

La idea puede complementarse con lo sostenido por Juan Carlos Ubilluz:

[E]n nuestra época, la inexistencia del Otro es suplida por un orden narcisista en que el yo se eleva al estatuto de *el* objeto digno de amor y el otro (el semejante) decae al estatuto de rival. Enlazado al capitalismo, este orden imaginario [...] conduce al sujeto hacia el cinismo y la perversión (2006, p. 18).

En efecto, «el sujeto contemporáneo ya no cree en una comunidad universal; ya no cree, es decir, en un Otro con metas colectivas (y planetarias) que deban primar sobre los intereses particulares e individuales» (Ubilluz, 2006, pp. 17-18). Con la posmodernidad y el neoliberalismo caen los grandes proyectos sociales colectivos y se ingresa en una fase de individualidad narcisista dictada por los intereses del mercado. De ese modo, puede comprenderse que la poesía peruana en los años 90 no haya manifestado un especial interés por la construcción de ideales o movimientos sociales en un contexto en el que se esperarían iniciativas destinadas a la reconstrucción nacional.

Rowe (2014), a partir de los estudios de Beatriz Sarlo, relaciona esta época con el *vaciamiento simbólico*. Al respecto, Chueca explica que

[...] en este marco se buscó establecer como inviables las ideologías izquierdistas a la vez que se pretendió crear un vacío ético y político solo capaz de llenarse por la modernización neoliberal destruyéndose para ello la posibilidad de un repertorio de símbolos que pudiera ser considerado «nacional» (2018, p. 75).

En otras palabras, el *vaciamiento simbólico* implica que el poder frena o bloquea el surgimiento de alternativas de pensamiento que no funcionen en los términos del sistema. A partir de ahí, la marca de silencio se instaura como sello de promoción, tal como indica Chueca al referirse a los poetas de la década del 90 en el Perú. Es legítimo suponer, entonces, que habría un interés por parte del poder de impedir proyectos que conduzcan a la búsqueda de otras configuraciones sociales distintas a las que plantea el neoliberalismo.

Por la misma línea se dirigen las observaciones de Carlos Torres Rotondo y José Carlos Yrigoyen acerca de la poesía peruana de esa década cuando objetan «la poca seriedad e improvisación con la que se abordaba la aparición de nuevos libros, sin preocuparse nunca en separar la paja del trigo o de analizar someramente lo poco que estaba pasando con los poetas menores de treinta años» (2010, p. 246). Esto puede explicarse a la luz de lo que afirma Fernando Escalante sobre

el neoliberalismo y su manera de relacionarse con lo artístico o lo académico. El autor entiende ese sistema como «en primer lugar, y sobre todo, un programa intelectual», a la vez que un «programa político» y una «ideología» (2016, pp. 18-19). Además, sostiene que la «conducta egoísta, maximizadora, etcétera, es la forma básica de la conducta en cualquier circunstancia. Y a continuación se asegura que en eso consiste la naturaleza humana» (p. 139). Para funcionar, «necesita el modelo del individuo racional, maximizador» (p. 143). Estamos frente a un paradigma en el que el valor más importante es la potencialización de la producción de riqueza. En ese sentido se puede notar el influjo del modelo en el plano académico. Escalante señala al respecto que en esta coyuntura se trata a las universidades como «torres de marfil, alejadas de las preocupaciones cotidianas de la gente, dedicadas al estudio de cosas inútiles» (p. 223). Si extendemos el argumento hacia la relación del neoliberalismo con la práctica artística, también «inútil», se comprende la preocupación expresada líneas arriba de Torres e Yrigoyen respecto a por qué se dejó de prestar la atención adecuada a la movida poética de la década del 90 en el país.

Con este panorama se puede iniciar el análisis de la tercera etapa de producción poética asociada a la violencia, la cual se inicia en el año 2000 con la caída de la dictadura de Fujimori y el comienzo de las discusiones acerca de lo que ocurrió en el país en los veinte años anteriores. Y es en este marco, precisamente, que puede entenderse buena parte de la obra de Victoria Guerrero. En un texto escrito para ser leído en el Primer Congreso Internacional de Poesía Peruana en Madrid, Guerrero medita sobre su quehacer poético y el contexto social que he descrito líneas arriba:

Para mí cada mirada está marcada fundamentalmente por el contexto. Por eso cuando se ha de hablar sobre nuestro fin de siglo, inevitablemente debemos referirnos a ese estado discriminador, bullente, violento de nuestra nación. Una característica a tener en cuenta en este periodo es la exacerbación del autoritarismo y el capitalismo tardío como proyecto político y económico, respectivamente. En lo económico, el autoritarismo se plasmará con la imposición de neoliberalismo, que se expandirá por todo el cono sur (2007, párr. 3).

En la conferencia, Guerrero habla de la «imposición del neoliberalismo bajo el “encanto” de una democracia autoritaria» (párr. 4), y los cambios que eso trajo: la «pauperización de la pequeña y mediana burguesía» y el «radical empobrecimiento de los más pobres» (párr. 4). Ella reconoce que antes del año 1992 «todavía se vivían periodos de gran productividad en cuanto a lo cultural [...] pues todavía no se había consolidado el “miedo” de manera tan categórica» (párr. 5), pero que a partir

de entonces «la efervescencia decae, producto de la represión [y el] individualismo salvaje» (párr. 5). En la misma línea que los teóricos que he citado, Guerrero brinda algunas apreciaciones que son claves para entender su proyecto poético:

Siguiendo con esta división que he planteado, en la década del 90 prima el individualismo sobre cualquier sueño de bien común. Fomentado por el capitalismo tardío, el individualismo va de la mano con el desencanto de una generación golpeada durante su adolescencia. ¿Qué sueño podía tener un joven que ingresaba a la universidad? ¿Qué utopía colectivista nos motivaba? Ninguna. Todas habían sido derrotadas, derribadas, apaleadas. Si hubo algo, algún sueño, fue anterior al autogolpe, luego ya no existiría nada. Se nos impuso el vacío. El mundo se volvió maniqueo: nosotros o los otros / los buenos o los malos / los que quieren la paz en el país y los que no. Es en este contexto que yo planteo que los jóvenes que nacimos a partir de los setenta pertenecemos a una generación malograda. Malograda por la represión, por el miedo, por la violencia. Existe una represión real y simbólica en ese periodo. Nosotros mismos reprimimos nuestra capacidad de movilización porque ya éramos incapaces de unirnos con el otro, porque no teníamos más referentes, y porque la violencia de las pantallas de televisión nos había vuelto inocuos a ella (párr. 7).

Varios textos de Victoria Guerrero confrontan esta circunstancia con la necesidad urgente, dado el contexto social, de recuperar la voz y volver a la producción cultural a pesar del miedo y la represión. Un ejemplo es *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*, publicada inicialmente en el 2014<sup>1</sup>, que trata acerca de Nadja, cuya historia, ambientada en la década del 90, da cuenta, como declara Chueca en la introducción al libro, «de una batalla que culmina en la recuperación de la voz: el derecho y la necesidad del uso de la palabra, un gesto de pérdida de miedo, de miedos, en plural» (p. 7). La protagonista del libro confiesa cómo es que ha «aprendido a callar», y sentencia que «las palabras se convierten en una enfermedad cuando las mantienes dentro de ti» (p. 15). La superación de la enfermedad por parte de Nadja se explica hacia el final de la novela, cuando piensa en el arresto de su amigo H durante la dictadura, y se percata de que él «se había educado en una prisión desde apenas cumplidos los 18 años. ¿Le estaría permitido, alguna vez, tirar los dados?» (p. 75). Ya que H no puede hablar ni agenciarse, Nadja resuelve tomar acción: «Decidí, entonces, hablar» (p. 75).

La motivación de Nadja se vincula con el tema de la memoria. La preocupación detrás de su proyecto artístico se basa en la convicción ética de que la historia de H no debe ser olvidada. Se puede mencionar, en concordancia con lo que

---

1 Utilizo la edición de Ceques. Véase Guerrero (2015).

afirma Elizabeth Jelin, que este es un momento en el que empiezan «procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de verdad» (2012, p. 50). El uso del plural funciona especialmente bien para el caso de la poesía peruana: de nuevo a partir del 2000 se puede contar alrededor de cuarenta poetas que desarrollan los tópicos de la violencia; así, la poesía se convierte en un discurso más que forma este tejido complejo que comprende la memoria. Frente al olvido que se puede originar por diferentes motivos —intereses políticos, estrategias de superación de un trauma, incapacidad de recordarlo absolutamente todo—, aparece la poesía de esta tercera etapa, la cual desarrolla un *uso ejemplar* de la memoria (Todorov, 2000). Jelin indica que el recuerdo «de un hecho pasado es visto como una instancia de una categoría más general o como un modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes» (2012, p. 65). Lejos de tratar la memoria en la forma que Todorov llama *literal*, con víctimas y crímenes vistos como únicos e irrepetibles, la poesía peruana a partir del 2000 busca reactivar el pasado en el presente y explorar el conflicto armado interno con el fin de comprender los sucesos y contribuir a los trabajos del duelo. Es posible proponer entonces que la recuperación de la voz en esta etapa se inscribe, por un lado, en las *batallas por la memoria* (Jelin, 2012), y por el otro, en el (auto)reconocimiento de los poetas de los 90 como poseedores de «un capital simbólico que les permite hacer sentir su voz como palabra autorizada» (Chueca, 2018, p. 75).

Es a partir de estas consideraciones que se puede entender la complejidad de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero. Siguiendo a Chueca, en el libro se explora una serie de preocupaciones como

la pérdida de la voz como marca «generacional», la importancia de la mirada «de género», el cuerpo y la familia como metáforas de la nación, los dispositivos del biopoder autoritario, la pérdida de la utopía y la preocupación por recuperarla, el autoexilio, la articulación vida-poesía, la dimensión crítica y política de la poesía, la indisociabilidad entre lo íntimo y lo público, así como la pregunta sobre las posibilidades del lenguaje de enfrentarse a todo ello, entre otros (2018, p. 76).

Estos alcances se complementan con los de Ina Salazar, quien sostiene que «la vocación política de la poesía de Victoria Guerrero radica en la develación de un estado de cosas, en la urgencia de mantener los ojos abiertos en un mundo que parece hacer todo para adormecernos y en que solo cabe la posibilidad de “subvivir”»

(2017, p. 37). Pese a que Salazar no lo apunta de forma explícita, a partir de esta cita puede percibirse el vínculo entre «este mundo que parece hacer todo para adormecernos» con las características del neoliberalismo y sus actitudes hacia el arte. Frente a la situación de que los hechos de la violencia no fueron abordados directamente en la poesía de la década anterior, Guerrero, según Salazar, «es una de las primeras en romper ese silencio, manifestando en su escritura la necesidad de volver a ese periodo de violencia colectiva y a la manera como marca el imaginario social peruano» (p. 39).

Por su parte, Martín Rodríguez-Gaona resalta la correspondencia temática entre los diferentes niveles del texto cuando plantea que

el discurso íntimo y el discurso social (ambos sangrantes, crispados) se tornan parte de un imaginario «cuerpo nacional»: los cuerpos fragmentados, desaparecidos, torturados, son los vestigios de un aborto republicano, del monstruoso sacrificio democrático que compartimos tanto la metrópoli como la periferia (2005, párr. 3).

Una reflexión similar es la de César Ángeles: «a semejanza de otros libros de poesía recién aparecidos, la muerte (de la poeta, del lenguaje, de la realidad) domina, y quién sabe si ello es metáfora del país [...]» (2005, párr. 2). Para este crítico, el libro expresa «los límites del lenguaje para transmitir la emoción contenida, en una suerte de anti escritura, en la cual la voz poética siempre pende del hilo del acabamiento» (párr. 8).

Así, *Ya nadie incendia el mundo* problematiza, de forma paralela, el tema autobiográfico, el metapoético y el de la experiencia del conflicto armado interno. El nivel autobiográfico del poemario se puede advertir, por ejemplo, en «HOSPITAL DEL EMPLEADO / 1971»: 1971 y el Hospital del Empleado son, respectivamente, el año y lugar de nacimiento de Victoria Guerrero. El título de la sección que contiene este poema es «pabellón nacional / NACIMIENTO Y CAÍDA», y esto puede referirse tanto al pabellón del Hospital del Empleado como también al otro significado de «pabellón», el cual alude a la bandera nacional. Por otro lado, «CONTINUA ESCASEZ DE AGUA EN TODO EL TERRITORIO NACIONAL / 1980 – 2004», cuyo título apunta hacia una situación que concierne al país en su totalidad, describe una operación médica personal por la que atraviesa la voz poética. De similar forma, en «PABELLÓN 7A / SACRIFICIO» se lee: «un balazo me despierta a medianoche / alguien arrastra una pierna por la avenida Perú / su hermoso rostro lloroso de

rabia alza los ojos hacia mí / me maldice por mi partida / y yo bajo los párpados para no ver» (Guerrero, 2013, p. 49); así se enfatiza el vínculo entre la violencia del exterior y la situación íntima. Este tipo de correspondencias temáticas demuestra contundentemente que los diferentes niveles en los cuales funciona el poemario están conectados. Al respecto, Chueca plantea que

ocurre con *Ya nadie incendia el mundo* lo que Deleuze y Guattari afirman sobre las *literaturas menores*: «cada problema individual se conect[a] de inmediato con la política [...] [y] todo adquiere un valor colectivo» (1990, pp. 29-30), con lo que el poemario [...] establece su posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad (2019, p. 77).

No es que cada tema se trate aisladamente, sino que las menciones a lo autobiográfico, lo metapoético y la violencia política funcionan de modo simultáneo a lo largo de todo el libro. Salazar explica:

La enfermedad es un mal que pasa de madre a hija [...] y es a la vez el cuerpo enfermo de una sociedad y de un país que no ha llegado a constituirse en nación y que se perpetúa en exclusiones sociales, culturales, de género. La problemática de la esterilidad como dato de la realidad empírica permite hablar con el cuerpo de la imposible gestación poética en épocas de muerte de las utopías (p. 48).

Mientras que el libro aborda varios ejes y se puede explorar en distintos niveles, lo que quiero resaltar en este trabajo es cómo se enfrenta al hecho de la producción poética. *Ya nadie incendia el mundo*, de carácter profundamente testimonial, enlaza las vivencias personales y colectivas con el acto de escribir a través de diferentes recursos. En los poemas se cruzan relatos concernientes a la enfermedad y los hospitales —el nacimiento de una sietemesina, el cáncer de la madre, la esterilidad de la protagonista—, con referencias constantes a la escritura. Siguiendo la línea explorada en *Un golpe de dados*, mi aproximación parte de la idea de que la enfermedad representada, la esterilidad, funciona como una metáfora del silencio de la segunda etapa de producción poética vinculada a la violencia política. De ese modo, el poemario explora diferentes formas de superar los padecimientos orgánicos para volver a «incendiar el mundo», esto es, transformarlo y no ceder frente a lo que es impuesto en un contexto neoliberal. Así, lo que me propongo en las páginas siguientes es analizar poemas que se ocupan de la enfermedad y la escritura.

Para iniciar, abordaré las menciones explícitas al acto de escribir. Para ello, es conveniente remitir en primer lugar a «1980 - 1984 A SECAS», en el que la voz poética

señala: «no puedo hablar / cada palabra que pronuncio se encabrita / no dice lo que quiero / no quiere lo que digo» (Guerrero, 2015, p. 27). Esto se extiende no solo a la experiencia individual, sino que también en casos como «FIESTA / 2004 / (hospital del empleado)» se prolonga hacia otros poetas de la época: «pertenezco a una GENERACIÓN MUERTA» (p. 54).

En *Ya nadie incendia el mundo* se trata el proceso de escritura como un gesto que permite adentrarse en las sombras y el dolor, y así indagar el lado oscuro de la producción poética. En un pasaje del mencionado «HOSPITAL DEL EMPLEADO / 1971», se lee un diálogo que demuestra contundentemente la ética de trabajo en el Perú de los 90: «hay que ascender / por la espiral del dolor / para entender lo que se pierde / —o lo que nos quitaron— dice ella» (p. 21). La sección «pabellón 7A / SACRIFICIO» inicia con un epígrafe de Lisa Gerrard que apunta en la misma dirección: «Llevar el dolor hasta el punto de iluminación». En esta línea el comentario de Rodríguez-Gaona es sumamente atinado, pues explica que en el poemario se expone «la aventura verbal como una excrescencia, como una hiriente y hermosa expiación de lo corporal» (2005, párr. 5).

En efecto, la búsqueda personal, que casi siempre implica dolor, se traduce en la creación poética de forma conflictiva. En este libro escribir no es una actividad perfectamente armónica, sino que conduce al sufrimiento y la enfermedad. De ahí se explican las constantes menciones escatológicas y el aparente desencuentro entre la higiene y el buen escribir. Por ejemplo, en «1980-1984 A SECAS» aparece una voz que enuncia e interpela en segunda persona:

mírate en un espejo eres tú la que habla la que habla se esconde bajo tus calzones y balbucea estira la mano y se escabulle frente a una máquina de escribir flexible siempre dispuesta a la corrección despréciala borra su estúpida poesía la necia higiene de sus palabras todas ellas solo conducen a un gran desbarrancadero sobre el que mi hermana y yo nos deslizamos día & noche sin importar el presente sabiendo que el futuro no existe (p. 27).

Como revela esta intervención, la voz poética no es realmente ella cuando escribe, pues está «siempre dispuesta a la corrección» y marcada por la «necia higiene de sus palabras». Este tipo de propuesta, como muestra el final de la cita, se asocia más con el pasado que con el presente o el futuro. Es esta sin duda una literatura que sirve para enfrentarse al contexto actual aun cuando se ancla en un pasado, y así lo muestra también «DÍAS DE 1992» cuando se alude a «estos días en que la poesía yace moribunda / despedazada / oculta en el rincón más higiénico de



nuestro cuerpo» (p. 32). Esa misma atmósfera decadente y trágica se reproduce también en «HABITACIÓN / 2001 – 2002 – 2003»: «para qué tanta luz si solo hay llantos / mejor es perderse en la oscuridad / garabatear una escritura nocturna / balbucear unas primeras palabras dulces / sobre los cuerpos muertos» (p. 39). En estos versos oscuridad, llanto y noche se conjugan con la necesidad de crear un nuevo lenguaje capaz de tratar el tema de los cuerpos muertos.

De otro lado, «LIMA / AÑO CERO» da cuenta de las dificultades de la escritura para lograr los fines propuestos en el proyecto poético del libro: «voy porfiando tercamente garabateando una escritura que no sana el cuerpo» (p. 13), indica la voz poética que luego se asume como una vida «cargada de esterilidad» (p. 13). La exploración personal en ese sentido se asocia con un fenómeno que va más allá de la escritura que no logra sus cometidos: «avanzo incluso más allá de cualquier escritura me adentro en mi propia sombra» (p. 13). Una lectura de la dinámica que está en marcha en este poema revela el tipo de proceso que se está llevando a cabo con relación a la escritura. En algunos pasajes aparece una voz poética que se refiere a sí misma en primera persona, pero en otras se manifiesta una que se dirige a la primera voz, ahora en segunda persona. Una estrofa de este poema en prosa consiste únicamente de un solitario «escribo» (p. 14), que luego es confrontado por la segunda voz: «escribes y recuerdas tu propio anochecer» (p. 14). Así, en este diálogo se evidencia una noción metapoética toda vez que hay una consideración y una reflexión acerca del propio acto de escribir.

Un gesto similar es el de «7 AÑOS + DE SILENCIO 1993 - 2000», puesto que muestra un espacio en blanco que ocupa toda la hoja, a excepción de un verso en la parte inferior: «*y nadie lloró*». El silencio del poema es equivalente al de los vates de los noventa que no escribieron durante este periodo (1993-2000) de manera directa acerca de la violencia política. La sentencia «*y nadie lloró*» puede aludir a las mismas voces silenciadas como también a un posible olvido. «[N]adie lloró»: esa es la consecuencia del silencio.

La reescritura de una misma idea se observa en «7 AÑOS DE SILENCIO / 1985 - 1991», en el que la misma frase «las imágenes de los cadáveres descompuestos pasan gélidas ante nuestras narices como carne muerta desde el nacimiento» (p. 27) es dispuesta de cuatro formas distintas. Por ejemplo, en un caso se reformula como una pregunta, en otros se transforma con diferentes tipos de letras

(cursivas, mayúsculas), o, como en el caso de la tercera estrofa, se segmenta una de las palabras como si fuera deletreada («g-é-l-i-d-a-s»). El gesto detrás de este poema que remite a cadáveres, que bien podrían verse en el hospital como en algún tipo de documentación sobre la guerra interna, es mostrar la dificultad de la voz poética (y se podría señalar que el resto de sus contemporáneos) para expresarse sobre la violencia. Ninguna forma es totalmente satisfactoria.

Existen, sin embargo, cuatro poemas marcadamente distintos a los demás que se hallan repartidos a lo largo del libro. Estas cuatro composiciones no llevan título (se ubican en las páginas 12, 37, 47 y 63) y poseen la característica peculiar de estar escritos enteramente en cursivas. Mientras que no se trata en sentido estricto de la reescritura de un mismo texto, como en el caso anterior, sí se trata de poemas que exploran la misma cuestión en búsqueda de una resolución. En el primero de ellos se lee: «*hoy día estamos solos / y nuestra soledad es una mañanita oscura / en que nos damos de bruces contra la vida / y la muerte / es un bus ardiendo / y unos polis / pateando nuestros sueños*» (p. 12). En estos versos aparece la policía como una figura opresora de sujetos, y así se exhiben «los sueños atrocemente quebrados por una violencia ciega» (Reisz, 2006, p. 148). Este tópico se repite en el segundo de estos poemas: «*otra vez ingresa la policía de los sueños / con su gorrita y borceguíes / y todos se van salen corriendo / han huido / han huido / han huido / y otra vez me han dejado sola / solita en medio de un campo vacío*» (Guerrero, 2015, p. 37). La mención reiterativa a los policías y a la soledad en que se encuentra la voz poética se muestra por el uso repetido de *otra vez* en diferentes momentos.

El tercero de estos textos es el más singular de los cuatro debido a que es el único que no está ubicado al inicio o al final de una sección; además, introduce elementos nuevos: «*hoy las calles están atestadas de niños / con inmensas paletas multicolores / un ómnibus yace suspendido en una esquina / listo para iluminar la noche negra / ¿de todas esas puertas? / ¿dónde estará la mía?*» (p. 47). No obstante, se puede explicar la continuidad que se está produciendo en la relación que mantiene este poema con el cuarto, que retoma elementos de los tres anteriores: «*sola en medio de un campo vacío // caminé buscando una puerta cualquiera / una salida cualquiera / y salí y llegué a casa / atravesando mi propia oscuridad / mientras la policía de los sueños / arrastraba / los últimos muertos // y nadie lloró // con esperanza // victoria*» (p. 63). Una vez más, aparece la voz poética en condiciones de soledad y, como en el tercero de

estos poemas, buscando una puerta por la cual salir. Finalmente, aquí se resuelven los problemas anteriores, dado que se logra esquivar a la policía de los sueños, y se encuentra la puerta que la lleva a casa, donde atraviesa su propia oscuridad.

Si se analiza la relación de estos cuatro textos con el resto del libro se pueden plantear algunas conclusiones respecto a los procesos de escritura y la forma cómo la voz poética se enfrenta a ellos. En primer lugar, vale advertir que este poema vuelve a incluir la frase *y nadie lloró* de «7 AÑOS + DE SILENCIO / 1993 - 2000», pero esta vez se agrega texto. Uno de los versos que aparece aquí se refiere a «atravesar la oscuridad», que, como he especulado líneas arriba, es una imagen clave para entender la exploración poética que se desarrolla en *Ya nadie incendia el mundo*. Por otro lado, no solo se acompaña el antes lamentado silencio de «7 AÑOS + DE SILENCIO / 1993 - 2000», sino que el poema concluye con una especie de firma de despedida: «con esperanza // victoria».

Las equivalencias entre los diferentes niveles del texto se expresan con claridad en este momento. Está el plano autobiográfico del nombre *victoria*, pero también es, como asevera Chueca, «una consciente declaración de su proyecto poético-político [cuyo final] representa [...] una fuerza que contrarresta la esterilidad social» (2018, p. 81). De ese modo, se evidencia que «a lo largo de los diversos libros de Victoria Guerrero se construye una permanente tensión entre la develación de un mundo en descomposición y la persistencia de una aspiración y una energía» (Salazar, 2017, p. 38). Es acertado sostener, con Chueca, que «esta frase no pretende dar cuenta [...] de una victoria definitiva ante la enfermedad, ni ante la sociedad de vigilancia, ni ante la violencia y la muerte» (2018, p. 81). Este poema final pone de manifiesto, al acompañar el antes silencioso *y nadie lloró*, una afirmación de vida y esperanza, y consolida la dimensión ética de la poesía de Victoria Guerrero. Lo importante, así, es el gesto de escribir, romper el silencio y llevar a cabo lo que Salazar llama en su texto el «arte de la incomplicencia», tomado del título de otro texto de Victoria Guerrero. El efecto se acentúa cuando se considera que esta despedida («con esperanza // victoria») está escrita ya no en cursivas, sino con una tipografía regular. La búsqueda que marcaba este grupo de cuatro poemas, y el libro en general, está al menos parcialmente resuelto. Lo que queda es animarse a escribir y lograr, parafraseando el título del libro, el objetivo de incendiar el mundo.

## Bibliografía

- Ángeles, César (2005). ¿Ya nadie incendia el mundo? Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/vg120106.htm>
- Chueca, Luis Fernando (2018). Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero). *En Líneas Generales*, 1, 71-83.
- Chueca, Luis Fernando (2015). Prólogo a la edición mexicana. En Victoria Guerrero, *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*. Cusco: Ceques.
- Degregori, Carlos Iván (2014). *La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Era.
- Escalante, Fernando (2016). *Historia mínima del neoliberalismo: orígenes intelectuales de una revolución cultural*. Lima: La Cultura.
- Guerrero, Victoria (2015). *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*. Cusco: Ceques.
- Guerrero, Victoria (2013). *Documentos de barbarie. Volumen I: Ya nadie incendia el mundo & El mar, ese oscuro porvenir*. Lima: Paracaídas.
- Guerrero, Victoria (2007). Entre el desencanto y la violencia —a manera de testimonio—. *Omnibus*, 13. Recuperado de <https://www.omni-bus.com/n13/guerrero.html>
- Jelin, Elizabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Reisz, Susana (2006). De incendios y regresos imposibles: un nuevo poemario de Victoria Guerrero. *Hueso Húmero*, 48, 146-161.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2005). *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/vg0111051.htm>
- Rowe, William (2014). *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Salazar, Ina (2017). La poesía de Victoria Guerrero, un arte de la incomplicencia. *Mitologías Hoy: revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, 15, 35-50.

- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Ubilluz, Juan Carlos (2006). *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Yrigoren, José Carlos & Torres Rotondo, Carlos (2010). *Poesía en rock: una historia oral. Perú, 1966-1991*. Lima: Altazor.
- Žižek, Slavoj (2001). *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.