

**REINTERPRETAR EL PASADO: VIOLENCIA Y CONCIENCIA METAPOÉTICA  
EN *LAS ARMAS MOLIDAS* (1996) DE JUAN RAMÍREZ RUIZ  
Y *YA NADIE INCENDIA EL MUNDO* (2005) DE VICTORIA GUERRERO PEIRANO**

**Joy Godoy Tito**

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

**I. Juan Ramírez Ruiz y Victoria Guerrero en las décadas de los 90 y 2000**

La violencia política implica en el panorama de la poesía peruana una forma distinta de aprehender la realidad y de interpretarla en su conjunto. Al desestabilizarse la sociedad y las estructuras de poder sobre las cuales se encontraba sustentada, no solo el espacio social se ve afectado, sino también el espacio individual. Si bien es cierto que la violencia afectó cada nivel del entramado humano en el país, es necesario advertir que en la década del noventa la poesía no abordó esta temática, que ciertamente fue parte del contexto de su formación y su participación inicial en cuanto campo literario (Chueca, 2018, p. 72). Se discute incluso, en primera instancia, de un silencio que recorre gran parte de estos años, probablemente como una manera de mantener un luto simbólico al periodo de desgarró moral vivido en aquellas épocas o, en todo caso, como un extendido proceso de asimilación de ese episodio traumático. En tal contexto de debilitamiento de discursos estabilizadores y, por ende, de estéticas predominantes, puede percibirse una profusión de discursos heterogéneos y racionalidades eclécticas que abordan

desde disímiles perspectivas el hábito lírico de las décadas señaladas. Esta «consagración de lo diverso» (Chueca, 2001) supone la diversidad de paradigmas estéticos que escapan, por supuesto, a una tentativa de homogeneizarlas en función de categorías cronológicas o generacionales. Seguramente, uno de los pocos criterios generacionales que le rinda justicia a este grupo de poetas con diferentes propuestas estéticas es la que la sitúa como una *generación de la violencia*. Pese a que, como ya se ha indicado, permanece ausente una referencia directa a los hechos más cruentos del periodo, es posible distinguir una «atmósfera que sugiere la experiencia del terror, la crueldad, la indefensión y un espíritu de rebeldía en algunos casos autodestructivo» (Bernaes & Villacorta, 2005, p. 10). De allí que, en el caso particular de poetas como Juan Ramírez Ruiz (1946-2007) y Victoria Guerrero (1971), se encuentren propuestas líricas aparentemente dispares, pero que, en un nivel de mayor profundidad, convergen sobre la necesidad de repensar el quehacer literario como una manera de asimilar y volver a estructurar el entorno social y la memoria.

Juan Ramírez Ruiz presenta una reducida obra poética, conformada por tres poemarios: *Un par de vueltas por la realidad* (1971), *Vida perpetua* (1978) y *Las armas molidas* (1996). Aunque no se trate de una vasta trayectoria textual, en sus tres obras se manifiestan ciertas articulaciones temáticas y artísticas que se presentarán como ejes transversales en cada una de sus producciones. Desde el primer libro, Ramírez Ruiz exhibe, con un estilo en donde converge lo conversacional cotidiano con lo narrativo político o incluso político, un despliegue de poesía espacial en donde gran parte de los versos son densas unidades poéticas en sí mismas pero que no descartan una posibilidad de agrupación simbólica superior (Roncalla, 2014). En otras palabras, se atiende a una «poesía concreta», toda vez que los versos responden a la doble dinámica del cuidado del verso individual, sin dejar de lado la noción de *unidad* ni la de *totalidad*. Particularmente, centrándonos en *Las armas molidas*, perduran cierta clase de signos que cristalizan los fundamentos de una escritura no occidental

amparada en los contenidos semióticos y simbólicos de los pallares, tejidos, ceramios de las tradiciones indígenas peruanas, así como en las concepciones cósmicas, geográficas y sociales de la dualidad espacial del Ande y la Amazonía. Esto como un proyecto estético de carácter decolonial que procura la inclusión de distintas epistemologías, consideradas periféricas o subordinadas por la tradición, en el aparato intelectual hegemónico. En ella, la violencia política ejerce un recorrido simbólico a partir de la propia objetivación de la poesía y su conciencia de sí misma como agente edificante de conocimientos-otros.

En el caso de Victoria Guerrero Peirano, su corpus poético está constituido por un número más significativo de producciones en las que, preponderantemente, se destacan lineamientos temáticos propios de su propuesta lírica. En su obra, recogida posteriormente en *Documentos de barbarie* (2012), es imprescindible mencionar la ruta que va desde *El mar, ese oscuro porvenir* (2002), *Ya nadie incendia el mundo* (2005), *Berlín* (2011) hasta *Cuadernos de quimioterapia* (2012). Existe en ellas un eje transversal marcado por la reflexión sobre los límites del lenguaje, sobre la enfermedad, sobre el cuerpo, la política y la estética, que incurren en la tentativa de repensar la relación entre poesía y acción, entre arte y vida, entre la historia personal y la coyuntura política. En la escritura de Victoria Guerrero, la violencia es el punto de partida para graficar las distintas manifestaciones resultantes en el individuo, quien, en tanto agente sensible y artístico, ejecutará un recorrido para objetivar la poesía dentro un contexto derruido y desmoralizado. Un contexto en donde el arte parece no desempeñar ninguna funcionalidad, pero sí asomarse como un tenue conato de esperanza.

## **II. Representación y asimilación de la violencia política**

En *Las armas molidas*, el abordaje de la violencia supone un despliegue simbólico que, a pesar de desarrollarse muchas veces explícitamente en el poema, mantiene un ordenamiento interno con una finalidad más ambiciosa.

Es decir, no se detiene en la denuncia política de los caracteres de la beligerancia, sino que los toma como punto de inicio para elucubrar un derrotero hacia la empresa decolonial. De allí su organización en tres secciones, en las cuales se configura un trajín mediante espacios diversos del territorio peruano y de un amplio espectro temporal que «abarca desde un pasado y un presente marcados por distintas guerras hacia un futuro utópico de paz y plenitud» (Chueca, 2014, p. 285). De tal modo, visto el talante patente de la violencia en este poemario, nos centraremos en algunos de los textos que constituyen el poema matriz «Emergencias y meses (120)» y en el poema «Toribia Flores (136)». En el texto «Confrontación (122)», se lee lo siguiente:

Por todo lo que convierte un cráneo en pedestal-  
 ¡ruego otra vez por favor me crean!  
 Las mujeres arrojaban sus bebes a la cara de los ogros.  
 ” ” se arrojaban ellas mismas a los pies de los ogros.  
 Las mujeres ” ” para que no mataran a los padres  
 de sus bebes.  
 ” ” arrojaban a sus bebes.  
 ” ” ” a sus bebes a los pies de los ogros.  
 ” ” se arrojaban ellas mismas a la cara de los ogros.  
 ” ” ” ” para que no mataran a los padres  
 de sus bebes.

Y los ogros mataron a las mujeres a los padres y a los bebes.

La presencia de la violencia objetiva es clara, toda vez que se manifiestan los acontecimientos físicos que motivan el temor y la degradación de los seres que intervienen en el poema. Dentro de estas explicitaciones, encontramos que la conversión de «un cráneo en pedestal», además de traer a colación la omnipresencia de la muerte, supone una preponderancia de la dimensión de lo fúnebre sobre la dimensión de lo vivo. En palabras sencillas, la violencia ha desestabilizado el aparente equilibrio de esta comunidad, con lo que ha invertido las concepciones cotidianas del ser. Más aún, dicha inversión

recrudece en las figuras femeninas maternas que se presentan como entes al borde de la desesperación que, en procura de mantener un núcleo familiar dominado por el padre, terminan desapuntándolo al prescindir del fruto de esa unión social, es decir, los bebés. En estos pasajes, la violencia adquiere la forma corpórea y a la vez simbólica de los «ogros», de unos seres tradicionalmente despiadados e inmisericordes, quienes finalmente ejecutan la muerte de la familia en sus tres componentes nucleares: padre, madre e hijo. En esta lógica discursiva, la violencia convierte el espacio real en un territorio imperado por la extinción, o en un cementerio generalizado compuesto por fallecidos que, aun en sus formas tales, reactualizan el accionar de lo violento, como en «Declaración (123)»:

veo cuerpos que- ay- pronto o rápido  
guardarán una bala- un hachazo  
o un bulto de agua turbia...  
A cada rato veo cuerpos vivos por última vez  
y yo me cubro- ay- con lo que amo...

Estamos frente a corporalidades destinadas a morir, o que llevan contenidas, a modo de nueva identidad social, el signo de la muerte. El frenesí de la violencia política reconfigura al hombre para despojarlo de su cualidad sensible y llevarlo a constituirse como un muerto en vida, pues ese es su destino inminente, o como «cuerpos vivos por última vez». De esta manera, si la realidad fáctica está conformada por muertos vivientes o seres desarraigados de sus condiciones de vida, el poemario planificará una respuesta a esta coyuntura, lo que tomará hacia las páginas finales la forma de un eventual *pachacuti* o caos de la inversión de la tierra en la filosofía andina. Por lo pronto, esta respuesta adquirirá la forma inicial de un afán de venganza o de castigo para los despojadores de vitalidad:

¡Regando alamedas con casas putrefactas  
castigaré castigaré a este lugar  
y al minuto que lo parió!  
¡Castigaré cada pedazo de gente  
que las bestias llevan como adorno!

Por ello, dada la intención de tomar venganza con las propias manos, surge una herida moral, que seguramente puede ejemplificar la llamada «herida colonial» (Mignolo, 2005), en tanto se fundamenta en las relaciones arbitrarias de poder que evidencian como base de desigualdad a la distinción étnica y cultural. En todo caso, los diversos mecanismos de la violencia subjetiva suscitan, en efecto, padecimiento en el individuo; empero, generan también una intencionalidad de respuesta ante la circunstancia desequilibrada. A diferencia de esta potencial capacidad de agencia del sujeto de *Las armas molidas*, el individuo de *Ya nadie incendia el mundo* se vincula con la violencia bajo otros matices, aunque el contexto de desmoralización generalizada y de desnaturalización abrupta del hombre son similares a aquel poemario. En el texto de Victoria Guerrero, la violencia, antes bien, se manifiesta 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» (Chueca, 2018, p. 76). Estamos ante otra manera de asumir el contexto de beligerancia, como por ejemplo en los poemas «7 años de silencio» y «Continua escasez de agua en todo el territorio nacional». En el primero de estos, se lee:

las imágenes de los cadáveres descompuestos  
pasan gélidas ante nuestras narices  
como carne muerta  
—desde el nacimiento  
(Guerrero, 2013, p. 30)

Estos cuatro versos se repetirán en tres ocasiones y conformarán la plenitud del texto. Dicha reiteración semántica, utilizada para enfatizar una realidad donde la muerte se erige como entidad omnipresente, recuerda mucho a los versos de «Confrontación (122)» de Ramírez Ruiz. Un punto de coincidencia, entonces, parte del hecho de asumir el medio circundante como un ambiente ligado a la descomposición (en Ramírez Ruiz, eventual; en Guerrero, factual) de lo orgánico. Guerrero, al situar la procedencia temporal de esta «carne muerta con el nacimiento», deslinda su interés lírico. La visión de la poeta está más basada en los acontecimientos presentes y en las secuelas inmediatas al periodo de violencia, mientras que en la visión de *Las armas molidas* se prepondera el abordaje desde un plano que apunta hacia las acciones factibles o futuras. De esta manera, Guerrero no construye necesariamente un proyecto estético-ideológico realizable sino una poética íntima y somática. En otras palabras, su hablante lírico enuncia más desde los estragos subjetivos o corporales de la violencia que desde el plano colectivo o cultural:

los intestinos son dos serpientes tornasoladas  
que se enroscan sobre sí mismas  
y no saben nada de lo de fuera  
no conocen la crueldad del espejo ni la luz del día  
ni la falta de agua ni la continua explosión callejera  
(2013, p. 43)

El hablante lírico asimila la violencia en su propia corporalidad. También es un sujeto dislocado y fragmentado, y de algún modo se encuentra ensimismado. Es una visión más visceral de la realidad, que no pretende asumir una voz grupal o representativa sino, en términos llanos, exhibir su complejidad traumática posviolencia. Todas las entidades que podrían configurar una voz colectiva se encuentran distanciados contundentemente de la voz lírica, como se lee en el poema «Nocturno (primer apagón para mi hermana)», donde no importa ningún actante o damnificado del periodo

caótico; antes bien, están «lejos de mi cuerpo / no los necesito / sus voces se quedaron en una vieja radio a pilas» (p. 45). Sin embargo, no será posible señalar un aislamiento radical del yo poético, por cuanto esa «radio a pilas» a la que se alude «suena todas las noches en mi cabeza» (p. 45). Es decir, no se pierde conciencia de los acontecimientos cotidianos del entorno; simplemente se opta por relegarlos a un segundo plano en las marcas de la memoria<sup>1</sup>, sin advertir que dichos sucesos traumáticos ya forman parte de la visión descompuesta del mundo: «si tú supieras / cómo estoy muerta más que cualquier muerto» (p. 45). En ese sentido, la voz poética de Guerrero encarna un sujeto muerto en vida, una entidad orgánica desprovista de las condiciones necesarias para encajar en la definición moral de lo que supone un ser humano.

### III. Conciencia metapoética y resignificación de la poesía

Ahora bien, las diversas manifestaciones de la violencia, colectivas o íntimas, se encuentran emparentadas intrínsecamente con una tentativa de repensar el quehacer artístico o poético y, asimismo, reconfigurar su incidencia sobre la realidad social. En esta medida, será válido expresar una *conciencia metapoética*<sup>2</sup> implicada en los versos de Juan Ramírez Ruiz y Victoria Guerrero. En el caso de *Las armas molidas*, la obra «puede leerse como una *reescritura poética*, en clave decolonial, forjada desde el sistema culto de la poesía peruana y en el contexto de la guerra interna en que se encontraba el país en el momento de su escritura» (Chueca, 2014, p. 284). De este modo, es posible hallar elementos dentro del poemario que permitan visibilizar este proyecto de

---

<sup>1</sup> Las memorias son «procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en *marcas* materiales y simbólicas y en marcos institucionales». Tienden a ser plurales y «generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras» (Jelin, 2012, p. 25).

<sup>2</sup> Una conciencia metapoética supone un «cambio de actitud respecto a la escritura poética», pues los puntos de referencia constituyen un desentrañamiento y una resignificación. Es una escritura que «se desdobra y se expone a los rigores de una expresión que explora su mecánica, su lógica, su dominio interior, en suma, su incalculable posibilidad de significar». Es una expresión que «delimita su campo de acción referencial desde y sobre la poesía» (Morillo, 2014, p. 240).



reescritura como reinterpretación de los relatos sociales y culturales. Por ejemplo, en el texto «Manifiesto (b) (121)» se aprecia inicialmente esta concepción transformadora de lo escritural:

¡Los negros cerros sellados con brasas  
son páginas del libro natural-  
cuando en ellas brilla mi su escritura  
regresa la oscuridad a su madriguera  
y baja el torrente de los brazos  
a repartir puertas en los parques  
y parques en las pampas- sin ninguna condición!

En estos versos, la escritura plantea desde su determinación lingüística una tendencia reinterpretativa, debido al aspecto de la doble adjetivación «mi/su escritura». El código escritural, pues, no debe regirse unívocamente por la epistemología hegemónica, sino debe abrirse de manera dialógica a otras corrientes de pensamiento o cosmovisiones. Asimismo, la escritura aquí se presenta como una entidad que reestablece el equilibrio natural («libro natural»), puesto que ante la proximidad de su aparición todo vuelve a un orden primigenio: se desvanece la oscuridad, se devuelve el sosiego a las pampas y, más aún, con un talante desinteresado, «sin ninguna condición».

Ahora bien, es menester establecer que la posibilidad de reescritura poética supone, de hecho, toda la intencionalidad del poemario. El libro grafica en sí este proyecto, que el autor no vacila en explicar sistemáticamente en el «Índice tres (La Huella de la Escritura Hanan)». Pese a que los conceptos teóricos de dicha reescritura se manifiestan en las primeras páginas, estos se desarrollan transversalmente en el libro, como si se tratase de la ejemplificación misma de una iniciativa estético-ideológica. Apreciaremos entonces la existencia transversal de un concepto de nuestro interés: «el Canto». Con ese

término se hace referencia a la verbalización colectiva de un pasado remoto y ancestral (“Huella”) que se busca direccionar hacia un nuevo futuro, aquel que restablecerá el equilibrio en la tierra («nación Hanan»). «El canto» encarna también la síntesis de la cosmología andina, conformada por las dimensiones *Hanan*, *Kay* y *Uku Pacha*, en su inminente reestructuración de cara a los nuevos tiempos. Y una de las manifestaciones más puntuales de este «canto» dentro de la propia poesía será la figuración del símbolo de las «armas molidas» en el poema «Hombre de armas molidas (d) (180)»:

¡Baja de los trenes  
una dimensión mayor que los Andes!  
¡Bajan Las Armas Molidas  
en con las cumbres cernidas!  
¡Bajan las alturas disparadas  
sin con muchedumbre melancólicas!

El símbolo de las «armas molidas» posee diversas lecturas interpretativas dentro del mismo poemario. Si bien una propuesta de lectura recae sobre entenderlas como «el logro de la paz luego de la larga guerra que afecta al país» (Chueca, 2014, p. 288), también se le puede entender como los nuevos signos sintácticos y semánticos que desencadena el proyecto estético-ideológico del poeta. No en vano la alusión a estas armas se realiza bajo una atmósfera cuasimesiánica: «Bajan Las Armas Molidas / en con las cumbres cernidas», debido a las metáforas espaciales del «arriba», de la dimensión de lo ideal. Partiendo del hecho de que el autor propone un novedoso alfabeto no-hegemónico, estas «armas molidas» pueden leerse como la representación concreta de este pensamiento-otro. Evidentemente, estos símbolos no solo implican una renovación lingüística sino, ante todo, un cambio en la forma de establecer relatos y estructuras sociales. En esa medida, el propio poema propone, dentro de su misma textualidad, una resignificación que parte de lo literario (las representaciones escriturales) hacia lo social:

¡Sube la carne de la senda- el esqueleto del rumbo-  
la bolsa de motivos santos- el oleaje vertical  
lustrando el equilibrio- y en con Las Armas Molidas sube!  
¡Sube- no es fácil que suba- pero sube  
el parto del suelo en con el rebaño de caminos!

El poema se objetiva a sí mismo en la medida que consideremos que, por tratarse de un texto cuasimesiánico, aborda la naturaleza de estas «armas molidas» al mismo tiempo que también se encuentra constituido por ellas. De allí su capacidad metapoética, pues las «armas molidas», entendidas como vehículo de la expresión del Canto, destacan ellas mismas su potencialidad dentro de los márgenes del poema. Estas armas, en tanto elementos sincréticos de los conocimientos-otros, apuntalan su propio despliegue dentro de una contienda bélica en donde las herramientas de guerra ya dejaron de ser concretamente armas de fuego. La voz lírica parece sugerir que, ante esta nueva confrontación de horizontes culturales hegemónicos y subordinados, las armas más poderosas que se poseen son las palabras-otras, los símbolos-otros, en un conflicto que ha trascendido de una dimensión física a una dimensión intelectual. ¿Quién guiará a estas colectividades en esta confrontación resignificada? Nadie sino la voz del Canto, que es el discurso mesiánico de la figura del cantor/poeta (como rol que representa a un colectivo), también objetivado dentro de los límites del poema.

En *Ya nadie incendia el mundo*, la conciencia metapoética se establece más directamente en una dinámica de interpelación al espacio jerárquico que ocupa (o ha dejado de ocupar) la entidad de la Poesía. Como se señaló, en la voz lírica de este libro no subyace en sentido estricto un proyecto estético-ideológico, por lo cual la objetivación de lo poético resulta más inmediata y palmaria. En el poema introductorio «Lima año cero», se establece, de buenas a primeras, la naturaleza que encarna el ejercicio escritural en su visión de mundo: «voy porfiando tercamente garabateando una escritura que no sana el cuerpo explota

revienta en miles de pedacitos de odio ¿los quieres? recoge uno tras otro con cuidado para que no te hieran y luego a la basura sin lágrimas» (Guerrero, 2013, p. 13).

La escritura se encuentra emparentada con la insuficiencia, es decir, se le restringe la capacidad de trascendencia. Por ello, estos versos dan cuenta de la imposible sanación de un cuerpo enfermo encarnado por la voz lírica. La escritura entonces es criticada mediante la escritura. Primero en su potencialidad en tanto panacea de malestares físicos que, en el despliegue discursivo del texto, se tornarán malestares morales y sentimentales. Los «pedacitos de odio» revelan una emotividad resentida que no ha podido purgarse o expiarse, de tal manera que la escritura también ha perdido su tradicional función catártica. Líneas más abajo se complementa esta idea mediante la objetivación del proceso escritural:

escribo

escribes y recuerdas tu propio anochecer el crepúsculo de tu cuerpo dando vueltas y ahora limpia tirada sobre una camilla idéntica a la siguiente y a la siguiente marcada para siempre con un número inexacto tu cuerpo es copia de otro cuerpo una escritura amarga que se bota a un tacho de basura

(p. 14)

Escribir conlleva al flujo permanente del pensamiento. Sin embargo, dicho discurrir solo conducirá a la voz lírica por un derrotero patológico y determinado por la inexactitud del cuerpo: la problemática de la identidad personal. En otras palabras, escribir conlleva a un desdoblamiento lírico, lo cual es evidente en los ejercicios metapoéticos, pero, en este caso, conduce hacia un encuentro con lo más despreciable de uno mismo: la enfermedad y la corrupción moral. Por ello, el quehacer literario supondrá un ejercicio impuro, desechable, propio de una «escritura amarga que se bota a un tacho». Además de las razones expuestas, ¿por qué otros motivos la escritura objetivada de estos poemas deviene en una visión desmitificada, escéptica y pesimista? Debido a la consabida insuficiencia lingüística que presupone la transición de la

manifestación emocional a la traducción codificada o escritural, como en el poema «1980-1984 a secas»:

no puedo hablar  
cada palabra que pronuncio se encabrita  
no dice lo que quiero  
no quiere lo que digo  
¿a qué hora comenzó todo?  
¿en qué momento?  
¿qué día?  
(p. 27)

El aparente desconcierto de la voz lírica resulta significativo, pues carece de una noción del momento preciso en que la escritura dejó de erigirse en vehículo por antonomasia de la expresión personal. Las palabras se encabritan, parecen no responder la voluntad de su enunciador, por lo que adquieren una autonomía conflictiva que deja desamparada a la voz lírica, sin palabras capaces de redirigir su discurso. De esta manera cabe preguntarse lo siguiente: si la voz lírica carece de palabras, o se ha tornado una voz significativamente muda, ¿cuál es, entonces, el rol que cumplirá el poeta dentro de este universo representado, en este universo donde prácticamente no le queda más alternativa que «borrar su estúpida poesía» (p. 27)? El poeta, como se ilustra en el poema «Días de 1992», conlleva un oficio artístico al borde de la caducidad o el fenecimiento:

estos días en que la poesía yace moribunda  
despedazada  
oculta en el rincón más higiénico de nuestro cuerpo  
imposible nombrarlo con una palabra sin que no siga a ello  
el vacío el silencio la nada  
(p. 32)

La poesía moribunda y despedazada, incapaz de nombrar o incompleta en su capacidad de representación, es el legado del que dispone el poeta dentro de la conciencia de la obra. Este rol del artista sensible parece no tener un lugar propicio en este entorno marcado por la descomposición física y la corrupción moral y patológica. Sin embargo, el ejercicio metapoético de Guerrero supone cuando menos dos niveles. No solamente aborda una visión pesimista y enfermiza de la sociedad derruida por dentro, que origina las ruinas íntimas de los individuos, sino también deja entrever una tenue esperanza de sobrellevar o incluso sanear este panorama incierto, hacia el final del poema «Pabellón 7A/Sacrificio»:

un fuego esplendoroso me obliga a levantarme  
alguien incendia su cuerpo en medio de la noche  
un poeta se agita en llamas de su propia orfandad  
su casa es un gran desaguadero de sueños y sombras

pero

YA NADIE INCENDIA EL MUNDO

NI SIQUIERA TÚ

(p. 51)

Si bien el poeta se emparenta con una toma de posición huérfana, aún puede resurgir la llama simbólica de la lucidez artística, y acaso sea este el modo de sensibilizar nuevamente la memoria social. La afirmación tajante de «YA NADIE INCENDIA EL MUNDO» implica, más que una aseveración nihilista, una apelación a un alocutario que también posee las características sensibles del locutor, que se identifica con un «Poeta». Esto se sugiere más aún si consideramos que es explícita la alusión a una segunda persona en el verso «ni siquiera tú». Entonces, la autorrepresentación desmoralizada de la escritura sobre sí misma, en el propio poema, puede reescribirse o reconfigurarse en clave un tanto más optimista a partir de la autorrepresentación de la efigie del Poeta, no tanto la que asume la voz lírica sino, más bien, la que guarda el receptor implícito del texto.

#### IV. Conclusiones

Para la conciencia metapoética de Ramírez Ruiz, la escritura, simbolizada en alguna instancia por las «armas molidas» resulta fundamental para estructurar un proyecto ideológico con visos de futuro. No obstante, para el caso de Guerrero, la escritura no cumple tal función por cuanto las «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» (2013, p. 27). Por ello, distinguimos, en Ramírez Ruiz, una referencialidad virtual hacia el tiempo venidero o futuro, dicho de otro modo, una escritura abocada hacia su propio recorrido que, eventualmente, construirá en sí misma. En Guerrero, en cambio, hallamos una referencialidad adherida al tiempo presente factual y al modo en que se desarrollan las secuelas de un hecho caótico en un tiempo pretérito. Sobre esta línea temporal se puede indicar que ambos parten del pasado para registrar la potencialidad de su discurso autorreflexivo. Como Ramírez Ruiz trae a colación el pasado con una mirada más mítica y, en última instancia, idealizada, la conciencia metapoética que desarrollará resulta más promisoria dentro de su propio universo de representación social y estético. En otras palabras, acoge el pasado no para extender las secuelas de la violencia política hasta el tiempo reinante, sino para extrapolar las dinámicas humanas (la historia de la violencia desde el mundo colonial) que favorezcan a la estructuración de una conciencia arraigada y fundamentada en su cultura. La escritura objetivada es, pues, el vehículo para esta empresa. En cambio, como Guerrero asume un pasado traumático, incide en las consecuencias de orden moral y patológico que los tiempos de caos suscitan en las conciencias humanas. Por ello, en lo que respecta a su conciencia metapoética, esta se nutre también de dichos malestares y registros de la descomposición mortuoria. De allí que la escritura se objetive a sí misma a partir de su capacidad insuficiente o incompleta, así como incompleto y dislocado se siente el individuo que detenta la voz lírica. Sin embargo, esta conciencia avizorará una posible salida cuando exprese las nociones referentes

a la figura del Poeta. La escritura vuelta o volcada sobre sí misma, pues, resulta abrupta y fuente de un desasosiego que acompaña a la voz lírica como un tono transversal. Pese a ello, este polo negativo, inevitable de abordar según la visión de mundo de Guerrero, puede hallar la posibilidad de una reinterpretación o reescritura de sí misma dentro del mismo poema.



## Bibliografía

- Bernales, Enrique & Villacorta, Carlos (Eds.) (2005). *Los relojes se han roto: antología de la poesía peruana de los noventa*. México D. F.: Arlequín.
- Chueca, Luis Fernando (2001). Consagración de lo diverso: una lectura de la poesía peruana de los noventa. *Lienzo*, 22, 61-132.
- Chueca, Luis Fernando (2014). *Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz: reescritura poética decolonial de la nación peruana en tiempos de guerra. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 283-308.
- 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(1), 71-83.
- Guerrero, Victoria (2013 [2005]). *Ya nadie incendia el mundo*. Lima: Estruendomudo.
- Jelin, Elizabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mignolo, Walter. (2005). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Morillo, Alex (2014). *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Paracaídas/Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ramírez Ruiz, Juan (1996). *Las armas molidas*. Lima: Arteidea.
- Roncalla, Freddy (2014). Del júbilo a Hanan: la mitopoética de Juan Ramírez Ruiz. En F. Roncalla (Ed.), *Revelación en la Senda del Manzanar*. Lima: Pakarina/Hawansuyo.