

UNA POÉTICA DE LAS MÁRGENES URBANAS: LIMA Y SAN JOSÉ

A MARGINAL POETICS: LIMA AND SAN JOSÉ

Jill S. Kuhnheim*
jskuhn@ku.edu

Resumen

Este ensayo explora cómo la poesía dialoga con el espacio urbano al fin del siglo veinte. A través de ejemplos de dos poetas peruanos, Carlos Oliva y José Cerna Bazán, y tres costarricenses, Juan Hernández, Adriano Corrales, y Oscar Castro Pacheco, observamos cómo su poética del espacio urbano transforma la visión “oficial” de la ciudad. En contra de las imágenes dominantes de la ciudad moderna y el discurso del libre mercado que dominan las representaciones nacionales de ambos países, se enfocan en el detritus de la economía y los que existen en las márgenes del desarrollismo. Más que maneras de interpretar o leer el espacio, sus obras representan “una manera de vivir en este espacio, de entenderlo, y de producirlo” (mi traducción, Lefebvre, 1991: 47).

Palabras claves: poesía urbana; Carlos Oliva; José Cerna Bazán; Juan Hernández; Adriano Corrales; Oscar Castro Pacheco.

Abstract

This essay explores how poetry enters into dialogue with urban space at the end of the twentieth century. Through examples from two Peruvian poets, Carlos Oliva and José Cerna Bazán, and three Costa Ricans, Juan Hernández, Adriano Corrales, and Oscar Castro Pacheco, we see how their poetry of urban spaces transforms the “official” vision of the city. Against dominant images of the modern city and free market discourse that dominate national representations in both countries, they focus on the economic detritus and those who exist in the margins of development discourse. More than a way of interpreting or reading space, their work represents “a way of living in this space, of understanding it and producing it” Lefebvre, 1991: 47).

Key words: urban poetry; Carlos Oliva; José Cerna Bazán; Juan Hernández; Adriano Corrales; Oscar Castro Pacheco.

La ciudad latinoamericana a finales del siglo veinte o comienzos del veintiuno, es un espacio multitemporal; hay elementos supermodernos, particularmente visibles en la arquitectura y la tecnología, yuxtapuestos con residuos de la época colonial. Pero el espacio urbano no se construye solamente de ladrillos, de hierro, y de cemento—también se lo hace con palabras (Scarano, 2002: 9), y es esta construcción lo que pretendo examinar aquí. A través de ejemplos

de la poesía de los peruanos, Carlos Oliva y José Cerna Bazán y de los costarricenses Juan Hernández, Adriano Corrales, y Oscar Castro Pacheco, veremos cómo la poesía dialoga con el espacio urbano. Estos autores proporcionan una poética del espacio urbano de Lima y San José que muestra cómo el espacio se constituye por la interacción entre varios elementos: sociales, económicos, y poéticos. Así participan en lo que nombro “espacios poéticos informales” y nos proporcionan un ejemplo activo y dinámico del espacio. Ofrecen ejemplos de la poesía como un “código espacial” mostrando, como sugiere Henri

* Profesora, Departamento de Español y Portugués, Universidad de Kansas, E.E.U.U.

Lefebvre en otro contexto, cómo la poesía puede representar el espacio urbano y ser, a la vez, un espacio representacional (Lefebvre, 1991: 33).

La economía poética usualmente hace referencia a la brevedad, pero “economía” también puede tener el sentido de administración (del griego, *oikonomia*, o administración doméstica).¹ Aquí empleo el término más en el último sentido, pensando en la organización en vez de supervisión o corporatización, para examinar cómo estos poetas peruanos y costarricenses sueltan algunos elementos formales de la poesía para reorganizar sus visiones de la ciudad. Sus economías poéticas se pueden calificar como “informales” no sólo por su empleo del verso libre, pero también por su reclamación de la subjetividad poética para figuras marginales como el sobreviviente enajenado, el loco, el poeta indigente, y una colección de pasajeros en un autobús urbano—los olvidados que no aparecen en los discursos oficiales. Los cambios formales en la poesía que examino aquí evidencian algo de lo que pasa con el rebosadero popular que inunda a ambas ciudades al cambio de siglos más reciente.

En su poemario *Lima o el largo camino de la desesperación* (1995) Oliva hace una crónica de la miseria del habitante urbano. Esta colección evidencia el pesimismo que es una condición de la situación poscolonial, según Kwame Anthony Appiah; a la vez deslegitima un concepto antiguo, homogéneo de la nación mientras desafía discursos hispanoamericanos de la modernidad. (Appiah, 1991: 353). Sus poemas muestran que en América Latina la modernización no ha sido el triunfo de la razón ilustrada sino, como propone Appiah en el caso de África, ha resultado en la economización del mundo, con la incorporación de todos los aspectos de la vida en la economía monetaria (344).

El título y los primeros cuatro poemas del poemario de Oliva, “Poema sin límites de velocidad,” “Lima I,” “Lima II,” y “Lima III,” retratan a Lima como una ciudad en movimiento, en transición, cómo el hablante poético mismo lo hace

aquí. En el primero de estos poemas él observa una ciudad transitada por coches que son poemas:

He visto una ciudad
una avenida
una calle inundada de cantos
De poemas sonando como bocinas de carros
Y autopistas sin guardias de tránsito
Poemas a 200 Km. P/H (Oliva, 1995: 7)

Su voz es una de las bocinas y con sus “versos sin frenos” (7) entra en la cacofonía. Al caminar por el ambiente urbano el hablante lo hace suyo; tiene una relación interactiva con la ciudad—la lee, la escribe, la consume, y la escupe. En “Lima I,” se dirige a la ciudad personificada: “El arte de caminar por las calles/ consiste en ver tus defectos/ como versos aún no descubiertos en la noche” (9). Verbos como ‘orinar, vomitar, masticar, beber, derramar, y deglutir’ aparecen por todos estos poemas y enfatizan la relación física entre el poeta y el lugar. Esta ciudad es como una droga, un trago, que provoca entumecimiento y memorias, que es agradable y letal:

La ciudad me atrapa otra vez más entre sus
fauces
y el olor de la basura cubre la calle como una ola
Lima
Capital de letrinas abarrotadas
donde vomitaré el recuerdo de una noche
borrascosa
que regresa a mí en una botella de coñac
para beber en cada trago mi fracaso
y orinarlo una vez más en las esquinas. (13)

La poesía no rescata ni redime, es parte del ambiente sórdido. Por analogía, la experiencia del personaje poético se une con la de la ciudad que habita.

En estos poemas Oliva emplea una serie de imágenes y símiles “sin límites de velocidad” que enlazan la poesía y la marginalidad. Sus palabras son “como una rosa que enloquece al vacío”, y le pregunta, “¿Dónde ciudad tragamonedas/ iremos nosotros los desheredados de tu belleza?” (9). Así Oliva se sitúa dentro de la tradición de los poetas malditos, pero sus poemas espabilados alteran la tradición porque hay un paralelo real a su

1 Todas las traducciones son de la autora. Varias de las ideas sobre la poesía limeña aparecen en mi libro, *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions*.

experiencia en la Lima contemporánea. Abelardo Sánchez León ha observado una presencia creciente de locos urbanos en la Lima de los ochenta como un signo de la desintegración, del proceso por el cual el desempleo intrínseco puede hacer de una persona de cualquier edad un lunático urbano (Sánchez León, 1992: 203).

Es significativo que esta locura es un producto de la sociedad y el ambiente. La gente empobrecida de las clases medias rurales viene a la ciudad, donde la desesperación y el desempleo la hacen hurgar por los basureros en ropa sucia y, por las circunstancias, se la ven como delirantes, según Sánchez León. Carlos Oliva emplea la convención poética del maldito y crea su propia “Saison en enfer,” pero la ubica claramente en Lima del fin del siglo. La experiencia personal del maldito se hace colectiva aquí por el mero número de habitantes urbanos vaciados de sustento por esta “ciudad tragamonedas.” El lenguaje poético, entonces, se hace parte de la lucha para sobrevivir. Hay una última coincidencia, trágica e irónica, entre la visión poética de Oliva y las circunstancias que lo rodean en Lima, porque la carrera de este poeta se cortó repentinamente cuando un autobús urbano lo mató en 1994—sufriendo una muerte no tan poética pero tremendamente urbana a los 34 años.

Con su colección *San José varia* (2009), Adriano Corrales también nos muestra el otro lado de su ciudad con una perspectiva a la vez personal y colectiva. Su “Nocturno de ciudad en tono de réquiem” (que aparece en la última sección del libro, “Caravanas urbanas”), combina en el título ideas que son centrales a su visión de San José. “Nocturno” une la poesía con la música, y al invocar un tono de “réquiem”, se la asocia con lo cristiano, lo ceremonial, y la muerte (ésta última además resuena con la noche). Así Corrales se apropia de convenciones culturales de la tradición occidental para hacernos ver la sociedad de San José en decadencia. En su retrato de la vida josefina nocturna la ciudad en pena, es una “inmensa olla de carne” dentro del cual el hablante poético escucha “el gemido de la ciudad y de la noche” (Corrales, 2009: 61-62). Como el hablante de Oliva, éste nos ofrece una visión cruda de “las figuras que se deshacen en el pavimento”, del vecino que prostituye a su hija y se suicida (62),

de “crímenes que no publican los diarios” (63). La voz poética vacila entre un “yo” y un “nosotros” colectivo, pero el protestar, el hacer el amor, tanto como la comunicación, no cambian la situación: “la oración no nos ayuda ni el aullido ni el canto ni la pena/ nada somos el caballo de alambre vuela por la llanura/ sin ningún quijote ningún guerrero indígena o saharauí” (62). La acumulación de palabras negativas es consistente por todo el poema. La expresión verbal toma un papel en la lucha—por la oración, el aullido, y el canto aquí—pero sin resultados: “hemos ensordecido bajo el metal del gran concierto” (62).

De hecho, a veces la palabra se ve como arma de asalto; el hablante ha perdido amigos que se caracterizan como “guerrilleros fusilados por la palabra” (61). Se crea un escenario urbano belicoso por el empleo del vocabulario agresivo que habla de emboscadas, bayonetas, y banderas, que se combina con el discurso religioso y de la posmodernidad. Hay sonidos eléctricos y referencias al calentamiento global que señalan que estamos en el siglo veintiuno sin los héroes ni remedios de otros momentos y lugares. El poema termina así:

no nos salva nada
ni el poema
se repite en la rosa negra que se abre y se cierra
en las palabras mutiladas del evangelio que no cesa
se lee se reescribe se borra de nuestras conciencias (63)

El evangelio debe representar las buenas noticias de Dios pero aquí el mensaje se estropea. El hablante se hace inerte, un objeto en vez de un sujeto (sólo uno de “nos”), una situación que Corrales remata con el empleo de tanta voz pasiva. Pero si esta pérdida “se borra de nuestras conciencias”, ¿por qué escribir este poema? ¿Es un gesto lapidario, que marca el fin de la lucha o un grito para despertarnos a una situación desesperada? No me parece casual que termine con un vocablo que nos remite al concepto de la concientización porque al escuchar y observar el retrato de la ciudad, reconocemos que nuestros destinos están enlazados a los de los habitantes sitiados en la noche de San José.

Otro poeta josefino, Juan Hernández, intensifica la visión de Corrales en *Insomnio* (2010), una colección ambientada en la ciudad que se cierra con una serie de poemas particularmente urbanos. El primero de esta serie, “Ciudad en la calle”, pinta una escena sórdida con un ojo testimonial en la cual, “la gente arde en desesperanza/ miles transitan en la calle” (Hernández, 2010: 92). El hablante circula por la ciudad, la observa, y gradualmente se implica en su marginalidad cuando observa que: “nadie sufre en la calle nadie// la tristeza cubre tu vos” (94). El juego entre “voz” y “vos” hace ‘la voz’ parte de la identidad, o el ser de este otro o este “nadie”. El hablante termina su vagabundeo en esta sección en “la puerta del delirio” donde “oscuras figuras saborean mi piel” (94). Estas relaciones sexuales pasajeras son a la vez íntimas e impersonales, públicas y privadas como la vida marginal urbana misma. El poema concluye extendiendo el juego de palabras entre este yo y su otro, un vos/voz/tú así: “y corro detrás de tu vos/ la tristeza es demasiada gente/ la tristeza sos vos.” Hay una tensión entre el tuteo y el voseo, un indicio lingüístico, tal vez, de que la identidad costarricense está cambiando en San José, está en transición o una promiscuidad lingüística que materializa parte de la acción de estos poemas. ¿Y quién es este “vos”? ¿Un amante? ¿La ciudad misma? ¿La gente de la gran urbe? Se multiplican las posibilidades en los breves poemas que siguen: “Vos y la ciudad”, “El y la ciudad”, “Ella y la ciudad”. Se interrumpe el ciclo con “Sigue igual”, un interludio personal sexual, y llegamos a “San José”, el último poema del libro y tal vez el más trasgresor, que trataré con más detalle.

El poema abre con una imagen personificada de la ciudad: “Senté a la San José de antaño/ en mi regazo y la sentí travestí” (100). Se incorpora lo masculino y lo femenino, la inocencia y la madurez, lo divino y lo corrupto al crear imágenes paradójicas que continúan por el texto: la ciudad es “mi alma”, y “mi anal San José”; los vocablos con sentidos opuestos se asocian por el sonido con una técnica que se extiende por el poema: “sos mi santidad por eso soy ateo por vos” (101). De manera semejante la capital es la madre y el padre (particularmente en el sentido católico) que no cumple con sus

obligaciones familiares porque ninguno puede proteger a los más vulnerables. Hernández poetiza la violencia social de la vida urbana que se manifiesta por las mujeres violentadas y niños abusados sexualmente, que conocen el mundo de “fumar piedra” y “tomar una bolsa con cemento Resistol”, que pasan hambre, y viven en calles con orines y mierda (101). Este retrato recuerda tanto el lenguaje de Oliva como el término “realismo visceral” de Roberto Bolaño. Atestigua el “crecimiento macrocéfalo y canceroso del área metropolitana” y el mundo de los excluidos de la ideología neoliberal dominante en Costa Rica que observa Álvaro Quesada Soto (2008: 125, 127). El poeta escandaliza a sus lectores al presentar en forma lírica esta realidad obscena, degradada de la ciudad. Estamos muy lejos de impresiones elogiosas de la misma metrópoli en otra época, como la *Ciudad generosa. Visión de San José*, en la cual la capital “tiene espíritu culto, pulcro, sabio y esteta” (D’Achiardi Carreño, 1940: 3). De hecho, parece que Hernández desea demoler este tipo de cuadro para revelar el bajo vientre feo del ser urbano contemporáneo en esta ciudad grande.

En vez de puntuación, el poeta emplea el espacio en la página para llamar la atención a ciertos vocablos y crear el efecto del aliento entrecortado al dirigirse otra vez a la ciudad:

Vos la que alberga los deseos humanos
 Vos
 Mi San José nuestra querida y travestida
 metrópoli la que suda por los poros guaro
 (103)

Hernández explota intensivamente las posibilidades de los espacios en blanco para crear pausas o momentos de respiración que además enfatizan el tono acusatorio con que se pronuncia la palabra “vos” y, por el paralelismo, la asocia con “San José” y metrópolis. En lo que sigue vemos otra vez una combinación del voseo y el tú: “Te senté en mi regazo te debés acordar” (103), la que, entre tantos otros recursos, nos distancia de un registro formal o “poético” y nos ubica en el discurso popular, oral. Se refuerza el registro casual por el empleo de vocabulario local: se habla de las calles de “Chepe” (i. e. San José),

del guaro (una bebida alcohólica local) y de la Sabana, un parque urbano que todos los josefinos reconocen. Esta ciudad identificable como un espacio real se representa como un lugar vicioso y también como una espectadora pasiva de la actividad repugnante que observamos:

Sabés lo que pasó
sabés lo que le pasa a todos los que duermen en tu
vientre cómo se despiertan cómo es
pasar por tu cuerpo cómo terminan
de verdad que lo sabés (103).

Con este tono de recriminación, de delación, se cierra el poema. Por todo el texto se ha aumentado la tensión entre las celebraciones nacionales más convencionales en la poesía de la primera mitad del siglo, entre el discurso político del desarrollismo que circunda el texto y la realidad degradante para algunos habitantes de esta ciudad. Al final vemos que San José no es sólo la capital de la vida burguesa nocturna de bares y restaurantes, sino sede de la pobreza y desesperación que se representan aquí por el abuso sexual de los inocentes. Su reconocimiento de la situación—“de verdad que lo sabés”—sitúa a la ciudad como cómplice de los crímenes que se presentan en el poema; tan culpable cómo nosotros también somos si permanecemos pasivos frente a la otra cara de la vida urbana revelada aquí.

José Cerna Bazán, otro poeta peruano, traza un distinto camino en su largo poema urbano, *Ruda* (2002), pero lo que tiene en común con todos los poetas mencionados es su mezcla de lo público y lo privado; en este caso lo demuestra por medio de sus hablantes poéticos que se sitúan dentro de la corriente de gente en el transporte público. Aquí la perspectiva es como la de una cámara, empujada de escena a escena por la actividad y agitación del autobús. En este poema hace eco de la actividad del autobús a través del movimiento del lenguaje porque avanza por la página dando sacudidas en fragmentos, no estrofas. Como el texto, vemos que el autobús es un microcosmos de la ciudad, o parte de la ciudad. Une una conglomeración de gente y la hace circular, junta y por separado, mientras suben y bajan del transporte. Cualquier punto del poema expresará este movimiento:

vayan avanzando, y avisen con tiempo
por las narices, de las orejas
por entre chapas y flejes, va escapando un soplo
de entre un pie que aplasta
y un metal que contesta
de entre pecho y espalda salido
tintineando contra las lunas
o nomás
una hebra enredándose entre los huesos de la
madre
de rato en rato
risa que juega entre los dedos del niño.
(negrillas añadidas, Cerna Bazán, 2002: 2)

La escena fragmentada junta los restos de conversaciones oídas por casualidad. Esto crea un tono coloquial y oral que aumenta por la aliteración, para enfatizar las calidades poéticas del lenguaje “encontrado”. Esta sonoridad crea otro nivel de musicalidad que suplementa lo que escuchamos por momentos en la radio y en el silbato del chofer.

El título evoca la cultura popular y, en sus notas, Cerna explica que la ruda (nombre de una planta) debe traer buena suerte y por esto a menudo aparece en el revoltijo simbólico de los tableros de instrumentos de vehículos de transporte de Lima. Con otros elementos—la Beatita, explicada como la Beatita de Humay, una figura venerada por sus milagros; el Cautivo de Ayabaca, una figura crística adorada en el norte; y la Virgen del Carmen—estos íconos muestran cómo la modernidad de Lima se ha transformado por la afluencia de la gente popular que combinan sus creencias tradicionales con su contemporaneidad en la gran ciudad. Esta intersección de niveles populares y cultos se evidencia en el lenguaje del poeta también porque combina un registro “poético” (recordando sus antecedentes como Vallejo) con uno eminentemente coloquial (“oiga usted”, “ya vamos”). La voz poética es personal (el empleo de minúscula la hace casi íntima), pero no es confesional ni unificada. El haber escogido un autobús para el escenario de su poema, Cerna ha elegido un enfoque popular, y las referencias múltiples al *gualdrapa*, un corte de carne muy económico, nos recuerda el estatus económico de los viajeros.

Hacemos un viaje en este vehículo en *Ruda* pero nunca llegamos. Por eso, el autobús llega a ser su propio lugar, un “no-lugar” contemporáneo, o un lugar móvil que es una parte de la ciudad misma. Las personas suben y bajan del autobús pero nos quedamos dentro del drama de su mundo:

el otro muchachito ya ni cabecea
atareado como va
pero cómo va a, si ya llora
haciéndole el bajo a la cháchara del flaco
sencillo, sencillo
teje y desteje y reteje el murmullo
igual no más atrás el radio chilla
una mujer se atarea con sus bolsas
su cara una bolsa
cara de loca cuando dice
quién sabrá lo que dice
dulce beatita
¿llegaré a tiempo al Puente?
siempre me duermo en la curva de noche
y ya se debe estar acabando y solo quedará hueso
o tal vez gualdrapa
dulce imagen del Carmen
el hueso cuelga del alambre
¿a dónde llegaré?
ya, ya (8)

Hay una correspondencia entre la perspectiva que salta y la confusión o intercambio de elementos dentro del autobús. Esto se ve en otro nivel por las partes del cuerpo, los bultos y las cosas, que representan metonímicamente a los seres humanos. Las escenas fragmentadas y las actividades del autobús son unidos, sin embargo, por ciertos *leitmotifs*: el viento, el soplo, la hembra del aire, el macho de la brisa, ventosidades; el chico; la ruda, la luz, la música, el humo o neblina. Estos elementos se repiten por las 25 páginas del poema, unificando a los personajes y al que observa, juntando lo público y lo privado en el viaje diverso, ininterrumpido del autobús. El autobús y su trayectoria son claramente metafóricos, representando los viajes de la vida (repetidos y múltiples), la fusión de la modernidad, una especie de comunidad de diferencias. Lo encontramos en la mitad de su camino, al cruzar las márgenes sociales de la ciudad, y lo

abandonamos en el camino todavía. No llega porque ya ha llegado; éstos son los habitantes y el espacio social de Lima.

El viento, presente por todo el poema, se levanta al fin del texto y reúne el exterior con el interior. “¿De dónde diablos ha salido este viento?” es un verso que aparece tres veces en las últimas páginas, tal vez en las bocas de hablantes distintos, y es el último verso del poema:

se arranca el maestro
y el flaco va angélicamente cobrando
viento que una brisa desgarra
su práctica
brisa que los caballos acorralan
su práctica
aire cometeril que más tira a viento
la canasta que todos llevamos en el pecho
viento que atenaza el nogal de la escuela
su práctica
aliento que traba al dar el aliento
el agua que parte la tierra
y que une la tierra con la tierra
el pecho con que diariamente llenamos la canasta
la brisa que reparte el aire a todos los vientos
la práctica
arránquense ya
la música modesta
la humildísima práctica
la práctica práctica
¿De dónde diablos ha salido este viento? (25)

Como el resto del poema, este fin nos deja entre un lugar y otro, con una pregunta: ¿de dónde ha salido este viento y qué quiere decir? El viento es un elemento unificador que sostiene la vida. Aquí su movimiento es un alivio y una sugerencia de cambio, una transformación que se asocia con la idea de la práctica. La repetición de la práctica, relacionada con muchos elementos (caballo, viento, gente), se puede entender en un sentido Marxista—el opuesto a la teoría—pero el sentido que predomina en el poema es el de elogio a lo concreto, a lo que es y a lo que uno hace. La combinación del viento natural y el énfasis en la práctica celebran la supervivencia, la adaptación, y el cambio. No se sabe de dónde viene este viento—es espontáneo y la pregunta es retórica. Lo importante es la actividad misma.

Las técnicas de *Ruda* nos sitúan en medio de experiencias urbanas diversas, aún divergentes. Así funciona como el discurso migrante, según Cornejo Polar, porque los hablantes y nosotros somos “radicalmente descentrados” (Cornejo Polar 1996: 841). Nos muestra que hay fines positivos posibles en la ocupación del centro urbano por la gente rural, en la transformación de la ciudad. *Ruda* revela agentes sociales nuevos y encuentra que el cambio de la ciudad puede ofrecer posibilidades para una nueva formación de comunidad. Como los miembros de los “pueblos jóvenes” que entran y transforman las bastiones sociales, económicos y culturales de los cuales eran excluidos, su presencia también ha empezado a entrar en la lírica. Su apariencia tal vez nos mueve hacia otro sentido de la nacionalidad o de pertenencia, uno en el que, como dice John Beverley, “en vez de hacerse uno los muchos, el uno se haría muchos” (mi traducción, Beverley, 2001: 59).

Cerna Bazán crea un retrato compasivo de la transformación de Lima al cambio del siglo veinte-veintiuno, pero todavía habla desde afuera de la situación. Oscar Federico Castro Pacheco, “poeta indigente” o el “poeta de la calle”, habla desde adentro y nos ofrece su voz desde las arterias de San José. Ha participado en festivales de poesía (Ramírez, 2011), pero su poesía llegó a tener una audiencia más amplia por presentarse en la red. Castro Pacheco aparece en varios lugares en *Youtube* recitando su poema, “Indigente”, en unas instancias con música y una proyección de diapositivas con fotos de él y, en otros ejemplos, habla desde la calle misma con el ruido del tráfico y el poeta frente a una pared con graffiti, a veces mirando a su interlocutor y a veces no. Su performance es oral y corporal, pero transcribo el texto completo de su poema grabado aquí:

A muchos que en silencio gritan
cadena disfuncional tu vida,
empapada, curtida de tristeza,
cadena irracional en cartones, calles, estrellas.
Cero a la izquierda social, estadística de prensa,
hombre esclavo de la calle, hombre antorcha,
hombre acera,
mal necesario existente, noctámbulo de la vida,

ángel inmolado, penitente; hombre hambre, hombre espina,
eslabón de la cadena del paraíso perdido,
viajero de última clase por la indiferencia.
Mi amigo, resurrección del dolor, carcelero de la pena.
Mis lágrimas son para ti, aun cuando tu vida es ajena. (Castro 2010, Hueso 2011)

Mi transcripción textualiza lo que es un *performance* y tengo que suplementarlo al añadir mi idea de la puntuación y las pausas según la puesta en voz del autor. A diferencia de los otros poemas tratados aquí, éste tiene más calidades orales destacadas: exhibe un ritmo regular, rima asonante, aliteración, y consonancia en los versos pareados que lo terminan. A la vez, al leer el poema se pierde la “escenificación” del *performance* que pasa (por lo menos en una versión) en la calle por la noche—un tiempo y espacio que sugieren su distancia de la autoridad establecida y de la ciudad letrada y que aumenta el código comunicativo de Castro Pacheco con signos no-verbales. En este sentido y a diferencia de los otros poetas tratados aquí, el poeta “utiliza” el espacio representativo (en vez de “representar el espacio”, una oposición que señala Lefebvre, 1991: 39). Como los otros poetas, sin embargo, Castro también exige la solidaridad y requiere que prestemos atención a los olvidados, quienes a menudo son deshumanizados en la gran ciudad. Pero lo hace en su propia voz y con un estilo más accesible, desde su estado indigente o desde las márgenes sociales, para hablar de una situación que vive y comparte él con otros. En otros poemas Castro extiende su perspectiva para identificarse con los niños de la calle, o Jorge Debravo, un poeta costarricense reconocido por dar voz a los problemas sociales y la opresión de los marginados. Así se mide su distancia de los poetas de los 70 (representado por Debravo) mientras inscribe la lucha continua de los marginados en el espacio de la ciudad posmoderna por las puestas en voz de sus propios poemas.

Las estrategias de todos estos poetas, se pueden relacionar hasta cierto punto a la idea de una economía informal, así es que esta descripción de una situación socio-económica se podría extender a la poesía. En su libro, *The Other Path*:

The Invisible Revolution in the Third World, Hernando de Soto estimó que en los años 80, la mitad de Lima vivía en viviendas informales, 80% llegó al trabajo en tránsito informal, y que la mitad del país trabajaba en los sectores informales. Así la gente hizo su propio camino, informalmente, construyendo no sólo caminos pero mercados y alcantarillados también (citado en Klarén, 2000: 372). Este tipo de acción comunitaria muestra que el estado no ha hecho frente a las necesidades de su gente, pero además demuestra un movimiento hacia la autonomía, la auto-ayuda para alcanzar las cosas imprescindibles en la vida. En Costa Rica, Quesada Soto recuerda la crisis económica de los 80 que estimuló el “ajuste estructural” económico que resultó en “dos mundos superpuestos, coexistentes pero radicalmente distintos” (2008: 127). Está claro que estos poetas de San José quieren dar voz a lo que ha producido la ciudad globalizada.

La desesperación de las situaciones en la vida urbana de Lima y San José—la estigmatización, la miseria, y la violencia, tanto social y económica como física, que observan Oliva, Corrales, Castro, y Hernández, y la improvisación y sugerencia de cambios venideros que se sugieren en *Ruda*—se pueden calificar como “códigos espaciales”. Más que maneras de interpretar o leer el espacio, representan “una manera de vivir en este espacio, de entenderlo, y de producirlo” (mi traducción, Lefebvre, 1991: 47). En contra de las imágenes dominantes de la ciudad moderna y el discurso del libre mercado que dominan las representaciones nacionales de ambos países, se enfocan en el detritus de la economía y los que existen en las márgenes del desarrollismo. Así, al mover las márgenes a su centro, estos poemas las transforman. El enfoque en los desposeídos también cabe con la distinción que hace Kwame Appiah entre lo que él denomina “posmodernismo,” una expresión estética, y la “posmodernización,” un término político que se extiende más allá de la deslegitimización posmoderna y, en vez de esto, se sitúa en una “universal ética” (Appiah, 1991: 352-3). Estas obras son parte de una respuesta cultural—imaginativa, poética y ética—que enfrenta los cambios sociales, económicos, y culturales que se observan en este momento. Cada una demuestra cómo se abre un

diálogo entre la literatura y la vida y, aún más, muestran cómo este diálogo ha cobrado forma en los textos poéticos mismos. Esta lírica no idealiza el mundo, sino que emplea esta forma convencionalmente asociada con la alta cultura, las bellas letras, y lo ritual para enfatizar la distancia entre lo ideal y la realidad experimentada por muchos, o “la (indi)gestión cultural” en las grandes ciudades transnacionales.²

Referencias bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony. (1991) “Is the Post- in Postmodern the Post- in Postcolonial?” *Critical Inquiry* 17 (Winter). 336-357.
- Beverly, John. (2001) “The Im/possibility of Politics: Subalternity, Modernity, Hegemony”. En Ileana Rodríguez, ed. *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham, N.C.: Duke University Press. 47-63.
- Castro Pacheco, Oscar Federico. (2010). “Indigente”. Centro Cultural Paraiseno. www.youtube.com/watch?v=qjYXdM4enma. 20 junio.
- Cerna Bazán, José. (2002) *Ruda*. Lima: Lluvia Editores.
- Corrales, Adriano. (2009) *San José varia*. San José, C.R.: Arboleda Ediciones.
- Cornejo Polar, Antonio. (1996) “Una heterogeneidad dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 62, 176-177 (julio-diciembre): 837-844.
- D’Achiardi Carreño, Arturo. (1940) *Ciudad generosa. Visión de San José*. San José C.R.: Soley & Valverde Editores.

² Empleo el término prestado del título del libro de Lacarrieu y Álvarez.

- De Soto, Hernando, en colaboración con el Instituto Libertad y Democracia. (1989). *The Other Path: The Invisible Revolution in the Third World*. June Abbot, trans. New York: Harper and Row.
- Hernández, Juan. (2010) *Insomnio*. San José, C.R.: Editorial Germinal.
- Hueso, Jorge y el colectivo de artes callejeros (2011) "El poeta indigente". www.youtube.com/watch?v=IfOqiTesiHQ. 20 junio.
- Klarén, Peter Flindell. (2000) *Peru: Society and Nationhood in the Andes*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Kuhnheim, Jill S. (2005) *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century: Textual Disruptions*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Lacarrière, Mónica y Marcelo Álvarez. (2002). *La (indi)gestión cultural: Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Lefebvre, Henri. (1991) *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford UK y Cambridge USA: Blackwell.
- Oliva, Carlos. (1995) *Lima o el largo camino de la desesperación*. Lima: Editorial Hispanolatinoamericana.
- Quesada Soto, Alvaro. (2008) *Breve historia de la literatura costarricense*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.
- Ramírez, Ernesto. (2011). "Oscar Castro, indigencia llena de poesía" *Vanguardia*, 20 mayo (red) http://www.vanguardia.com.mx/oscar_castro_indigencia_llena_de_poesia-727137.html 6/17/2011
- Sánchez León, Abelardo. (1992) "Lima and the Children of Chaos". En Richard M. Morse y Jorge E. Hardoy. *Rethinking the Latin American City*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press. 201-207.
- Scarano, Laura. (2002). "Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero". En Luis García Montero. *Poesía urbana*. Sevilla, España: Renacimiento. 9-32.

