



## Aviso Legal

### Artículo

Título de la obra: La poética del desborde y su metarrelato en dos novelas peruanas contemporáneas

Autor: Kabusch, Marcela Magdalena

Forma sugerida de citar: Kabusch, M. M. (2023/2). La poética del desborde y su metarrelato en dos novelas peruanas contemporáneas. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (77) 75-98.

Publicado en la revista: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*

Datos de la revista:

ISSN: 1665-8574  
e2448-6914

Núm. 77, (julio-diciembre de 2023/2).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CCBY-NC-ND 4.0Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: [cialc-sibiunam@dgb.unam.mx](mailto:cialc-sibiunam@dgb.unam.mx)

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# La poética del desborde y su metarrelato en dos novelas peruanas contemporáneas

## The Poetics of the Overflow and its Metanarrative in Two Contemporary Peruvian Novels

Marcela Magdalena Kabusch\*

RESUMEN: el presente artículo aborda, desde el análisis de dos novelas de la narrativa peruana contemporánea de principios de siglo XXI, el nacimiento de nuevas poéticas que se instalan en el espacio-tiempo de la ciudad de Lima, desbordada por las migraciones y convulsionada por el conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990. Su originalidad reside en construir un marco de categorías de análisis de los productos de la cultura popular, contrahegemónica y de su nascente discursividad. Se refiere, para ello, a dos novelas que funcionan como metarrelatos en las que el tema principal es la reflexión sobre la escritura, su necesidad y sus posibilidades como evidencia de un ser histórico, político, sexual, que habla a través del cuerpo y de esa misma escritura. Las novelas estudiadas son: *Vergüenza* de Patricia de Souza y *Un golpe de dados* (*novelita sentimental pequeño-burguesa*) de Victoria Guerrero Peirano.

PALABRAS CLAVE: Poética; Desborde; Metarrelato; Narrativa peruana.

ABSTRACT: This article aims to address, from the analysis of two contemporary Peruvian narrative novels from the beginning of the 21st century, the birth of new poetics that are installed in the space-time of the city of Lima overflowed by migrations and convulsed by the internal armed conflict of the 1980s and 1990s. Its originality resides in building a framework of categories for the analysis of the products of popular, counter-hegemonic culture and its nascent discursiveness. For this, he refers to two novels that function as meta-narratives in which the main theme is reflection on writing, its necessity and its possibilities as evidence of a historical, political, sexual being, who speaks through the body and that way same writing. The novels mentioned are: *Vergüenza* by Patricia de Souza and *Un golpe de dados* (*novelita sentimental pequeño-burguesa*) by Victoria Guerrero Peirano.

KEYWORDS: Poetics; Overflow; Metanarrative; Peruvian narrative.

Recibido: 4 de abril de 2022

Aceptado: 13 de febrero de 2023

\* Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (mmkabusch@gmail.com).

## INTRODUCCIÓN

*A veces lo que está parece quedarse como muerto  
pero sólo se está preparando para una resurrección.*

Torres Roggero 2012: 168

*Victoria/ ¿Aprendo a hablar o aprendo a vivir?*

Guerrero Peirano 2016: 53

**E**n el marco de los estudios contemporáneos sobre la narrativa peruana de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, este análisis se detiene en las características que adquiere aquella que se produce en espacio geocultural limeño y luego del conflicto armado interno de las décadas de los ochenta y noventa en Perú. Optar por un análisis geocultural (Kusch 2000b) del fenómeno literario a abordar, además de anclar la producción literaria en un contexto espacio-temporal, implica situarse en una perspectiva que visualiza la literatura interdisciplinariamente con los otros ámbitos de la cultura, como manifestación y a su vez herramienta de construcción de las configuraciones culturales (Grimson 2012) de las que forma parte.

Ubicarse en el espacio limeño trae como consecuencia advertir que las migraciones internas que desconfiguraron el rostro del Perú y la estructura de “Arcadia colonial” (Salazar Bondy 1974) que se mantenía desde la época virreinal modificaron no sólo aspectos demográficos, territoriales y económicos si no también simbólicos, discursivos y, por lo tanto, literarios. A este fenómeno de desconfiguración, José de Matos Mar le llama “desborde popular” (Matos Mar 1984) y lo asocia además a una crisis del Estado peruano como fue sostenido hasta mediados del siglo XX. El sujeto popular (migrante, andino, marginal, informal) adquiere un protagonismo en la constitución del nuevo rostro que se estaría delineando en el Perú del siglo XXI, nuevo rostro que, claramente, está gestando una nueva palabra para nombrar y nombrarse.

En este espacio geocultural (Lima como megalópolis construida así como consecuencia de las migraciones internas que acaecieron en Perú desde la década de 1940 en adelante) la noción de sujeto popular y de cultura popular adquieren sentido y son categorías importantes en este

análisis y en el posicionamiento epistemológico que lo acompaña. Estas categorías están ligadas al desarrollo de una matriz de pensamiento situado desde la cual se reflexiona sobre las prácticas y las formas de ver el mundo que tienen los individuos latinoamericanos, en particular los peruanos, que históricamente han estado al margen de lo hegemónico, de lo letrado. El concepto de popular está en el título de uno de los libros que sustentan el trabajo —*Desborde popular y crisis del Estado* (Matos Mar 1984)— y se define, concretamente, en términos de aquellos sujetos que “agencian” (Vich 2001; 2014) ese desborde en franca oposición a un sujeto del poder, letrado, hegemónico:

Por un lado, el Perú oficial de las instituciones del Estado, los partidos, la banca y las empresas, los sindicatos, las universidades y los colegios, las Fuerzas Armadas y la Iglesia; de los tribunales, la burocracia y el papel sellado; de la cultura exocéntrica. Y, por el otro, el Perú marginado: plural y multiforme; del campesinado y la masa urbana, de las asociaciones de vecinos, los cabildos tradicionales, las rondas y los *varayoc*; de los talleres clandestinos, los ambulantes y las economías de trueque, de reciprocidad y de mera subsistencia; de los cultos a los cerros, la espera de Inkarrí y la devoción a las santas y beatas no canonizadas; el Perú que conserva, adapta y fusiona innumerables tradiciones locales y regionales; bilingüe, analfabeto y a veces monolingüe quechua, aimara o amazónico (Matos Mar 2004: 97).

En cuanto a lo temporal, cuando se habla de conflicto armado interno en el Perú y las condiciones discursivas que genera o clausura luego de acaecido, se hace referencia a las décadas que tuvieron como protagonistas al ejército peruano, a Sendero Luminoso y, en menor medida, al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), principalmente en el sur del país. Conflicto en el que no se ahondará para no desviar el eje de la propuesta, pero que es importante tener en cuenta por lo que implicó en la relación entre el sujeto peruano y su decir. Hubo mucho silencio en el momento de post-conflicto en relación con el mismo y sus consecuencias. Mucho silencio en relación con quiénes podían hablar, hubieren participado en él o no. La cooptación de la palabra, en este sentido, se concretó en una clausura de la memoria con la investigación y explicación que la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) dio sobre él.

El legado discursivo de esta experiencia histórica, en muchos casos, ha reproducido estas condiciones de injusticia y exclusión, dejando fuera de las memorias —y, por ende, del reconocimiento y la reparación— a distintos actores de la guerra que no calzan con las memorias hegemónicas o que no se ajustan a los sentidos comunes que la sociedad ha aceptado, sin mayor examen crítico, respecto de lo acontecido. Incluso la literatura, que desde los primeros años del conflicto armado se manifestó en la escena cultural para interpretar su coyuntura inmediata, no siempre ha sido suficientemente lúcida como para confrontar ciertas “versiones” del pasado que muchas veces enturbian o dificultan una comprensión más compleja de la experiencia histórica (De Vivanco 2019: 50).

A su vez, como el sujeto popular está gestando una nueva discursividad desde una nueva enunciación, lo hace desde su experiencia vital, desde su cotidiano vivir, desde su transitar. Estas nuevas poéticas son también, por ello, enunciaciones peatonales, al decir de Michel de Certeau (1999; 2000; 2008), artes de lo cotidiano, una discursividad que surge de la poética de lo sensible.

Para poder trabajar con la discursividad emergente del sujeto popular, sujeto del desborde popular de Lima, se ponen en diálogo los planteos de Michel de Certeau con los de Rodolfo Kusch, antropólogo argentino que genera la noción de “negación del pensamiento popular” para poder describir la operatoria epistemológica que realiza el sujeto popular frente a la discursividad hegemónica y las enunciaciones que construyeron la historia y su propia subjetividad. En *La negación en el pensamiento popular* Kusch presenta la posibilidad del despojo, la posibilidad y necesidad de la indigencia, de sumergirse uno o ver sumergirse al otro en la verdad existencial de la intemperie, del desamparo, para poder presenciar el surgimiento de la autenticidad en el existir y, por lo tanto, en el decir. La negación del pensamiento popular o la negación en el pensamiento popular es una acción, praxis vital y axiológica que nos ubica en coordenadas geoculturales específicas, en las que se encuentra el sujeto popular y desde las cuales realiza sus juicios, desde las cuales dice “aquí y ahora yo creo en esto” (Kusch 2000a: 598).

Por otra parte, este análisis se constituye desde el concepto de poética como la construcción de un lugar desde donde hablar. Toda poética

implica un decir desde un posicionamiento situado. Las poéticas que surgen en las primeras décadas del siglo XXI en Perú, particularmente en el territorio geocultural demarcado anteriormente, en relación directa con lo acaecido, con el desborde popular y con el conflicto armado interno específicamente, son poéticas a las que Víctor Vich ha denominado: “intentos por construir nuevas formas de visibilidad política y nuevos agenciamientos ciudadanos, al interior de un escenario como el peruano, que impide que el testigo pueda hablar y que nunca está dispuesto a reformular el proyecto de nación que hemos heredado” (Vich 2015: 20).

Víctor Vich habla de poética desde dos lugares (que se multiplican a medida que elabora sus propuestas de lectura de la literatura peruana de fines de siglo XX y principios del XXI): el duelo y la agencia popular. Cuando habla de duelo, lo hace en referencia a las décadas violentas, a las décadas de los ochenta y noventa en Perú y a la palabra sesgada luego, a la incapacidad de discurso sobre esas décadas, a la banalidad, al silencio que se gestó, que se implantó en Perú y que clausuró los discursos sobre lo sucedido. Víctor Vich le llama *Poética del duelo* al surgimiento, a fines del siglo XX y en la primera década del siglo XXI, de una literatura (poesía y narrativa esencialmente, aunque también hace referencia a lo testimonial y a la crónica) que ahora habla sobre lo sucedido y sobre sus consecuencias.

La poética de lo sensible que da lugar a estas enunciaciones nuevas hace posibles también estas nuevas poéticas: poéticas del duelo, poéticas del desgarramiento, poéticas de la delincuencia, poéticas de la violencia. Transitar estas poéticas es visualizar un comienzo o varios comienzos en las constantes negaciones que el pensamiento popular practica y que permite, desde la indignancia, significar al mundo. Hablar de indignancia trae consigo referirse a la contingencia de estar en el mundo y encontrarse con la posibilidad de que ese mundo dé maíz o maleza, de que haya un margen de caos que escape a las regulaciones del orden humano, de lo que el hombre ha podido hacer con su contingencia. Así, frente a la guerra, la muerte, la pobreza, la precariedad, el desarraigo, el duelo, el hombre se encuentra en un estado de indignancia, de desamparo, que puede dejarlo a la vera de lo que quieran decir, hacer por él, o puede tomar esa misma negación, esa negación que anula las determinaciones previas, que anula la

posibilidad de llevar al discurso lo que está sucediendo, que anula toda lógica (puesto que frente al horror, al dolor, a la muerte, frente a la destrucción de las comunidades, frente a la devastación, a la obligación de migrar, a la pobreza, no hay lógica ni explicación posible) y empezar a hablar como le salga, desde donde esté, como pueda y quiera, significando, desde ese lugar de indigencia, su mundo.

Víctor Vich insiste en hablar desde estas poéticas como comienzos luego del silencio, comienzos luego de la cooptación del lenguaje institucionalizado, comienzos luego de la recolonización del neoliberalismo de los noventa, comienzos luego de la ausencia del Estado o de la militarización del mismo, comienzos luego de la estigmatización de la cultura popular, ya sea como cultura del espectáculo, cultura chicha o como cultura del atraso, de la violencia, de la barbarie, como instaura Mario Vargas Llosa en varios de sus textos ensayísticos o en sus trabajos para la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

Es decir, ante aquello que no ha podido producirse, ante el fracaso y la soledad clandestina, surge una poética del desgarrar que es, en última instancia, una de crítica al lenguaje, vale decir, la puesta en escena acerca de cómo las representaciones que producimos sobre el mundo inciden en las maneras en las que interactuamos con él (Vich 2010: 224).

El acto de enunciación se vuelve más determinante que el enunciado mismo. La enunciación coloca al sujeto en una posición de agencia, de actuación, de protagonismo en la que, a través del llanto o del humo o del grito, toma de nuevo la palabra para significar su vivencia. “¿Qué queda entonces del lenguaje bajo estas condiciones? ¿Qué queda del sujeto? La respuesta no es complicada: sólo queda la aceptación de la pérdida y la necesidad de continuar ensayando la representación de algo distinto que siempre busca ser reconocido” (Vich 2010: 225).

El sujeto se constituye a partir del significante. En el vacío dejado en la lengua, en los intersticios, en los vacíos que deja la trama de la lengua. El significante se constituye como la prueba de la desaparición del sujeto en tanto no se encuentra allí. Tanto la operación de negación del pensamiento popular (Kusch 2000a) como las operaciones de praxis,



de construcción de sentido otorgado por la vida cotidiana, por la experiencia, hablan de un lenguaje y una semiología que no pueden definir al sujeto puesto que la experiencia sensible de ese sujeto excede las posibilidades del decir.

¿Inutilidad de la escritura?, ¿o a través de la escritura se puede hablar al sujeto, pero porque en los huecos, en los vacíos, en la indignancia, se habla del sujeto desconstituido?

¿Por qué estos momentos son instancias seminales, de construcción de significados? Porque son los momentos en que el sujeto, a través de la negación, resignifica su mundo, pero de forma tal que, al quitarle institucionalidad, lo religa con la totalidad. El significado de la existencia, del vivir mismo, está dado por la seminalidad de lo vivencial, de lo emocional, del tránsito por la ciudad, de las prácticas cotidianas de habitar (De Certeau 1999; 2000; 2008), de comer, de lavar, de matar, de consumir, de delinquir, de accionar sobre la ciudad.

La atención se dirige hoy en día hacia los movimientos populares que intentan instaurar una red de relaciones sociales necesarias para la existencia de una comunidad y que reaccionan contra la pérdida del derecho más fundamental, el derecho de un grupo social a formular por sí mismo sus cuadros de referencia y sus modelos de comportamiento (De Certeau 1999: 34).

La negación es individual, pero a la vez es colectiva. Víctor Vich nos habla de microrresistencias (Vich 2014) para hacer referencia a esas prácticas que resignifican desde lo cotidiano, prácticas que no adquieren cuerpo sólo como microrresistencias aisladas, sino como múltiples, multitudinarias acciones de la negación. Los movimientos populares de los que habla De Certeau transforman “La cultura” en “la cultura en plural”, modifican los marcos de referencia, las posibilidades del creer. Las poéticas presentadas en esta propuesta no surgen como programas estéticos aislados de escritores, intelectuales, artistas que se piensan solos. Tampoco surgen como programas de lucha colectiva, pero asumen lo colectivo en la medida en que la negación es institucional, es del gusto, es de la sensibilidad y apela a la totalidad del individuo.

Porque, como dice Rodolfo Kusch:

Entonces cabe pensar que la negación no niega realmente, sino que afirma, ya que moviliza la instalación de la última afirmación que es la nuestra, hasta el punto de que trasciende el nivel del simple yo, y entra en lo profundo de uno, en tanto uno es lo que los otros también son. En el fondo de todo no estoy yo, sino que estamos nosotros (Kusch 2000a: 672-673).

El desborde obliga a repensar el lugar de acción (de agencia) y el lugar simbólico de enunciación y la posibilidad de duelo, de negación de lo instituido, obliga a pensar las instancias posibles de la escritura como formas de construir sentidos, como formas de hacer la/narración/es de Perú, dar entidad a lo cooptado, hablar sobre el silencio.

La narrativa peruana de principios de siglo XXI, en su intensa heterogeneidad, da cuenta de este conflicto entre nombrar y callar, entre escribir o no escribir, entre dar lugar al colectivo que está hablando o volverse sobre lo personal e íntimo, permitir en la narrativa el desborde o temerle y distanciarse, significar a la nación como constructo o dispersarla en el individuo y el mundo. Resulta necesario, en este contexto, proponer una nueva (o varias nuevas) poética/s desde ese desborde y darle entidad desde la lectura de los textos. También, atender a textos que proponen estas nuevas poéticas, las explican, las describen, evidenciando cuáles serán algunas de las nuevas formas de enunciar en el Perú desbordado.

#### METARRELATOS, PROPUESTAS DESDE LA INDIGENCIA

Tomar la voz luego del silencio ha sido un proceso complejo en el Perú de principios del siglo XXI. Narrar la experiencia cotidiana e histórica se ha dado de a poco, tímidamente. La irrupción de la palabra que había sido cooptada renueva la producción literaria y abre camino hacia una reflexión sobre ese mismo proceso escritural. En ese tono, aparecen dos novelas que funcionan como metarrelatos. Su tema principal es la reflexión sobre las posibilidades y la necesidad de escritura, sobre la relación entre escritura y existencia, sobre la escritura como evidencia de un ser históri-

co, político, emocional, caminante, sexual, que habla a través del cuerpo y de esa misma escritura.

Las novelas aludidas son: *Vergüenza* de Patricia de Souza (De Souza 2012) y *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)* de Victoria Guerrero Peirano (Guerrero Peirano 2015a).<sup>1</sup> Ambas novelas no están en el inicio del proceso escritural de sus autoras. Son obras que cierran procesos que, en el caso de Patricia de Souza, están antecedidos por otras novelas y una ensayística<sup>2</sup> en la que la autora ya va planteando su posicionamiento frente al tema del lenguaje, del cuerpo, de lo racional y lo irracional, de la prohibición, de la deconstrucción, del poder.

En cuanto a Victoria Guerrero (Peirano, apellido de su madre, es agregado recién en la novela presente en esta investigación y de ahí en adelante en todas sus publicaciones), el proceso previo es lírico<sup>3</sup> pero de una poesía que no se podría encasillar genéricamente y que ya, de alguna manera, está ensayando los mismos temas que se plasman meta-críticamente en la novela: una reflexión sobre el lenguaje, la capacidad de decir, el cuerpo de la mujer, el poder, el silencio, la locura, la muerte.

Ambas autoras, en los géneros elegidos por cada una, ensayan la reflexión, constante en sus obras, sobre el poder y la posesión de la palabra, sobre quiénes y cómo son poseedores de la palabra que habla sobre lo real o que instituye lo real desde la palabra.

Las dos escritoras se plantean comprometidas con la realidad, con las experiencias contemporáneas, con su lugar de origen, con el lenguaje con el que se expresan y expresan el mundo, en la medida en que su escritura, su vida y el accionar sobre los hechos de la realidad fuera de la literatura se proponen en una continuidad.

<sup>1</sup> La primera edición de esta novela es de 2014, en México, con Kodama Cartonera. Pero la edición con la que trabajamos es la de Ceques Editores del Cusco.

<sup>2</sup> Véase <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/patricia-souza-la-pensadora-rebelde-in-memoriam/>.

<sup>3</sup> Véase <http://www.victoriaguerreropeirano.com/>.

EL AZAR COMO ARTE POÉTICA: GOLPE DE DADOS  
(NOVELITA SENTIMENTAL PEQUEÑO BURGUESA)  
DE VICTORIA GUERRERO PEIRANO

Desde el principio de su producción, Victoria Guerrero Peirano construye una poética autorreflexiva del quehacer escritural. Desde sus primeros poemarios, aborda la discusión sobre la palabra y sobre quiénes pueden ejercerla, de quién es el lenguaje, quién puede utilizarlo. La escritora manifiesta estar escribiendo para poder asir un lenguaje que está dado a la mujer, pero no producido por ella o un lenguaje que estuvo cooptado por un poder (en el Perú de las décadas violentas) que desplazó al otro a un lugar de silencio.

El lenguaje materialista de Victoria Guerrero Peirano es permanente. Recurre a la teoría marxista para hablar del lenguaje como posesión, como recurso del poder. En ese sentido, el desplazamiento teórico-reflexivo que esta poeta-narradora realiza no es en relación al recurso económico, sino en relación al lenguaje como elemento en disputa. Desde un principio, en su obra habla de precariedad, de pobreza, de apropiación (o propiedad), de trabajo, de lo burgués, pero extrae estos términos y los implanta en la reflexión meta-crítica sobre el lenguaje. Lo poético, lo político, lo estético están ligados al marxismo en forma discursiva.

Es potente la vinculación con el lenguaje marxista y económico en la relación que su poemario establece, lo que deriva en la novela en una alusión muy sugerente en el subtítulo, *novelita sentimental pequeño-burguesa*. Guillermo Espinosa Estrada, en la revista *Casa del Tiempo* de la Universidad Autónoma Metropolitana de México (Espinosa Estrada 2018) instala la poesía de Victoria en una ruptura del campo literario peruano en dos aspectos: la hegemonía masculina y neoliberal, hegemonías que se asocian en los manifiestos en los que participa, en las entrevistas que le hacen, en su poesía en general: “desafía y se contrapone a los discursos neoliberales de sus colegas prosistas machos” (Espinosa Estrada 2018: 70).

Así, en una reflexión sobre la escritura, se vincula con algunas filósofas feministas como la argelina Hélène Cixous, para quien la escritura es el territorio del exilio (Cixous 1995). Exilio del sistema, del mundo, de

los hombres, territorio del deseo, de la guerra, de la lucha, allí donde se encuentra con otros que pueden ser como ella. Victoria Guerrero Peirano la recupera en numerosos textos y entrevistas en donde principalmente rescata su concepto de lenguaje y escritura. Para la filósofa, el lenguaje le ha sido dado a la mujer. La mujer no ha sido sujeto de ese lenguaje sino objeto del mismo. En ese sentido, la escritura de la mujer es un acto político en la medida en que construye desde el no-lugar, construye otro-lugar y habla sobre el silencio (Guerrero Peirano 2015b).

Y es un acto político también en la medida en que construye subjetividades contrahegemónicas. Y se conecta con otros no-lugares desde donde también se posiciona en lugares contra-hegemónicos.

Hablar en el Perú de principios de siglo XXI de la marginalidad, de la pobreza, de la mujer y sus derechos, de la opresión patriarcal, de la memoria, del silencio, de la violencia ejercida por el Estado en época de guerra contra Sendero Luminoso, en época de neoliberalismo, de fujimorismo, es ubicarse en un lugar contra-hegemónico, pero construyendo un lenguaje que no existe. Construir la palabra desde la cual poder hablar de aquello sobre lo que no se ha hablado aún.

En ese lugar de negación y seminalidad surge la enunciación peatonal de la que habla De Certeau, surge la poética del duelo y del desgarrar, surge la nueva palabra del sujeto popular, gestada desde la negación misma. En ese sentido, se unen las reflexiones de Victoria Guerrero Peirano en relación con la mujer y su posición frente a la toma de la palabra con el sujeto popular en general en el Perú de principios de siglo XXI. El silencio al que el poder destinó a todos estos sujetos es el mismo. La operatoria de grito, llanto, balbuceo, nueva poética, también: la negación que otorga seminalidad, la enunciación de lo cotidiano, el habitar, existir y, desde allí, producir una nueva voz.

En el libro llamado *En un mundo de abdicaciones* (Guerrero Peirano 2016) formado por “Un arte de la pobreza” y “Un arte de la incompetencia” (compilación de los cinco primeros poemarios de la autora)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *De este reino* (1993); *El mar, ese oscuro porvenir* (2002); *Ya nadie incendia el mundo* (2005); *Berlín* (2011); *Cuadernos de quimioterapia* (2012).

Victoria Guerrero Peirano realiza, como dice Guillermo Espinoza Estrada, un “alegato contra un tipo de poesía cómoda, sentimental, burguesa, esa de “escritores enajenados / Encerrados en bares o en casas solitarias”, mientras está “el mundo hundiéndose en guerras / En explotación diaria” (Espinoza Estrada 2018: 70).

Incita a pensar en un arte desde la intemperie, desde la abdicación, la incomplacencia, desde el incendio, la ruina. En este sentido, hay una destrucción, una negación, un lenguaje agotado, lenguaje de la destrucción. Pero también de la construcción desde esa ruina. Es otro el lugar que se ocupa para construir. El poema bisagra de su último poemario puede tomarse como poema manifiesto, en el que resume su poética. Le llama poema bisagra en la entrevista que le realiza la psicoanalista Ani Bustamante en *El arte y el diván*<sup>5</sup> (Bustamante 2017).

Si la palabra hubiese nacido mía / Si hubiese construido el universo a mi  
antojo / Probablemente me reiría a carcajada limpia y caminaría con más /  
holgura por las calles estrechas de mi barrio / y no habría que robar o acep-  
tar textos mutilados / ni garabatear los muros derruidos de mi ciudad natal  
(Guerrero Peirano 2016: 53).

La crisis o ruina del lenguaje es también una crisis del sujeto. El sujeto no puede decir, no puede verbalizar y, por lo tanto, no existe. El lenguaje otorga la existencia al sujeto, pero no como ha sido dado hasta ahora: “la palabra no me pertenece / Tampoco la calle / Salí a la calle para tomarla por asalto / Quise abrazarla o incendiarla / Nada de esto ha sido posible” (Guerrero Peirano 2016: 53).

¿Cómo escribir desde la pobreza? El planteo es la ubicación del yo en el mundo desde el lugar de la carencia. Sin embargo, este lugar no es el de la resistencia, sobrevivencia, pasividad, sino el de la acción: “En ellos Victoria embriagaba sus miedos / Ahora Yo no puedo escribir / Es decir lo intenta / Y cuando lo hace / Me brotan estos textos que no pueden vincularse a nada ni nadie” (Guerrero Peirano 2016: 53).

<sup>5</sup> En <https://www.elarteyeldivan.com/>.

Carlos Yushimito del Valle, en la reseña que escribe para la publicación de *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*, publicada en la página del Comando Plath,<sup>6</sup> dice:

En ese proceso, en ese gesto, añadiré, hay también mucho de liberación existencialista, al menos del modo sartreano, liberada en la náusea la angustia propia del ser es expelida por el sujeto, en este caso Nadja, la protagonista, encaminándolo hacia la responsabilidad de sus acciones. Íntimamente sugiere el texto, por lo tanto, una política de la enunciación y de la palabra, lo que, además de otorgarle una coherencia interna a su discurso, da cuenta de la coherencia orgánica que posee la obra integral de Victoria Guerrero (Yushimito del Valle 2018).

Ambas escritoras, siguiendo las analogías que acercaban su producción (escrita circunstancialmente en Lima, en Boston, en Venezuela, en París, en Berlín), escriben para poder vivir. Ambas entienden el acto de escritura como un acto de sobrevivencia. Así lo describe Victoria Guerrero Peirano: “quería hacer algo así como una cartografía de mi escritura” (López Bustamante 2018). En la novela aludida, la lógica del desborde se traduce en una escritura que lo tematiza, pero también lo formaliza. Alrededor del concepto de escritura se desenvuelve la noción de frontera y las salidas y entradas, los excesos, un “entre” entre la animalidad y la humanidad, la locura como forma de estar en el mundo y el azar. Y vuelve la pregunta de la posibilidad de la escritura como forma de salirse de ese marco, como forma de romper los límites de lo que no se puede decir, lo negado. Lo que no se puede decir es una época de violencia. Lo que no se puede decir es el lugar de la mujer en esa época de violencia. Lo que no se puede decir es la muerte, el dolor, el sexo, los hedores del sexo, la locura, el amor. Lo que no se puede decir es la guerra.

Una vez escribieron con un clavo sobre un pizarrón negro. Tras las letras de tiza blanca, se leía: “¡Viva la guerra popular!” (hoz y martillo). Aún hoy me

<sup>6</sup> El Comando Plath se define como un grupo de mujeres escritoras, artistas e intelectuales que nació “del hartazgo. Hartazgo de ser estereotipadas, hartazgo de ser invisibilizadas, violentadas y ridiculizadas” (Comando Plath. Blog). En <https://comandoplath.wordpress.com/2017/10/01/primer-entrada-del-blog/>.

pregunto por qué esa Arpía me había dejado vomitar delante de ella y luego ya no quería recoger mi desperdicio. ¿Estaría, como yo, pidiendo permiso para hablar, o quizá pagando por ser escuchada? Hablar de sí, esa es la cosa, pero ¿en qué momento hablar de sí sin balbucear o parecer idiota? ¿En qué momento hablar de sí sin ser puramente ególatra o megalomaniaca? Tenía mis sueños. Fue la única manera en que sobreviví a aquella época despiadada. Tenía que explotar. Debía explotar. Sin embargo, aún no hablo. Crac (Guerrero Peirano 2015a: 64-65).

Y se intenta conjurar el azar, para que juegue a favor del decir: “Hoy tiro los dados y escribo para sobrevivir al azar” (16). Se niega la lógica racional, se niega el devenir de la historia, de los hechos, el orden. Y se cree en la palabra y creer es la forma en que se conjura el azar, además de la escritura. Se cree en la palabra y en las creaciones de la palabra más que en uno mismo. La novela presenta la voz de un yo escritor, una autoreferencialidad, que genera estas reflexiones sobre la escritura y que otorga entidad a lo creado para que lo creado otorgue significado a la palabra del escritor, entre la ficción y la realidad.

Nadja y mis animales me lo han contado todo, y yo les he creído, porque tenía que creer en alguien para que mi palabra no naciera muerta. He sobrevivido a través de sus palabras, pero la tristeza es un resto hondo que no quita nadie. Hay que ahogarse y atravesar túneles ciegos para hacerse militante de una vida luminosa (74).

*Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)* (Guerrero Peirano 2015a) es una novela fragmentada, compleja en su mundo diegético, tal vez porque, como dice Gabriela Weiner en la contraportada del libro:

Cuando una poeta escribe una novela, en realidad no escribe una novela: hace un ejercicio de expropiación. Por eso me gustan los poetas novelistas —esos tránsfugas—, porque cuestionan los géneros, las estructuras, las tramas, el sentido mismo de la historia. Victoria Guerrero no sólo los cuestiona: los dinamita y pone a bailar sus restos (Guerrero Peirano 2015a: contraportada).

La novela se estructura desde su relato en primera persona; su mutismo, la reflexión sobre la palabra, sobre la incapacidad de hablar, su relación



con los personajes animalescos, el poder que estos personajes tienen sobre ella y, paralelamente, tres cartas que le escribe el Comando Plath y tres apartados que escribe la autora, algunos destinados a la misma Nadja (“El azar I, II y III”). Estos apartados son confesiones de un narrador-escritor y su vínculo con la escritura, con la incapacidad y necesidad de escribir y de hablar. Ambas, narradora y protagonista, están sumidas en el silencio, pero ambas deciden quebrarlo al final de la novela. El desencadenante es la creencia en alguien: en el abuelo de la narradora que había muerto, en la misma Nadja, en la gente que ahora sale a las calles para “abolir el silencio” (75), en la abuela que le regaló poemas de Artaud.

Nadja, la protagonista, comienza su silencio y su luto el día en que su abuelo muere, lo que trae como consecuencia dos amenazas de encierro para quienes más sucumben al dolor: a la abuela en un manicomio y a ella en un sanatorio.

La novela se presenta como una sucesión de experiencias ligadas a la locura, a las pastillas, a la incompreensión del dolor, a los delirios, en el marco de la guerra que empieza a tener más lugar. Nadja se enamora de H, quien “se fue a vivir a la periferia y experimentó el hambre y la persecución, tiempo en el que se radicalizó y se volvió poco comunicativo y distante” (62). El destino de H es el mismo de varios en esa misma época. La novela no está situada en el tiempo, no hay ninguna referencia concreta pero sí hay señales que marcan el contexto: La Flaca (la perra de la casa) era miembro del PC-Unidad, la referencia a la revolución, al “pensamiento guía”,<sup>7</sup> a la hoz y al martillo y a los pasillos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con pintadas en letras rojas: “¡Conquistar el poder para el proletariado y el pueblo!” (58). Ante estas referencias, se sitúa la vida y el destino de H y, por tanto, el silencio que Nadja tiene que elegir hacer, quemando sus diarios, negando su sentir y hasta negando su propia palabra y/o escritura.

<sup>7</sup> Los seguidores de la facción Sendero Luminoso del Partido Comunista del Perú, durante la década de conflicto aludida anteriormente, hablaban de la doctrina del “pensamiento Gonzalo”, también llamado “pensamiento guía”, doctrina con la que guiaban sus acciones.

La protagonista, desde la muerte de su abuelo, desde los atisbos de locura, desde las medicaciones y la desaparición de H, no puede hablar, pero se comunica con animales, extraordinaria habilidad heredada de su bisabuela. Con animales que no poseen características comunes sino extraordinarias. A través de la ironía, el sarcasmo, aparecen como personajes ciertos animales que representan tipos sociales y que movilizan el discurso hacia lo que los humanos no dicen, lo que no se puede decir—recordemos que la protagonista no habla—. Los animales son personajes humanamente bien definidos, como se observa claramente en el siguiente fragmento:

Convivía con La Flaca, la perra de la casa en aquella época. La Flaca era una feminista vieja, enjuta y agudísima, miembro del PC-Unidad (facción prosoviética). Su padre le había hablado de Mariátegui y había leído los *Siete ensayos* cuando era joven. Se confesaba fanática de Vallejo y de los *Poemas humanos*, pero, cuando veía a alguno de los poetas sobrevivientes de los años sesenta, les enseñaba los colmillos (24).

A pesar de la incomunicación, los diálogos con los animales o las cavilaciones de la protagonista develan el descentramiento de un sujeto en crisis que se está replanteando las posibles formas de seguir. Crisis de las instituciones que lo sostenían (la familia, la tradición, la religión), crisis del mismo sujeto (su neurosis, su intento de suicidio, el desamor), crisis desde su condición de mujer (no por su condición sino desde su condición: ¿puede la mujer escribir?, ¿puede hablar? ¿será su cuerpo tal vez el que le permita hablar?).

Crisis que se presentan como puntos de partida. En la destitución de todo, invocar el azar y encontrar en ese desorden del azar una posibilidad de salvación. El azar como arte poética. Tirar los dados como acción revolucionaria, invocando todas las posibilidades desde la negación absoluta de lo que fue. Eso sí, aboliendo el silencio. La novela culmina con una “Declaración de diferencia” en la que se insiste en el azar como nueva poética posible para sortear el silencio:

Declaración de diferencia/Un día escuché gritos de protesta contra el tirano. [...] /Vi que la gente salía a las calles para abolir el silencio. Los cuerpos de

mis hermanos generacionales seguían exigiendo justicia/ Me preguntaba si D seguiría dando órdenes desde las oscuras galerías del Castillo [...] / H se había educado en una prisión desde apenas cumplidos los 18 años. ¿Le estaría permitido, alguna vez, tirar los dados? / Decidí, entonces, hablar (75).

CINEMATOGRAFÍA PERSONAL: *VERGÜENZA*

DE PATRICIA DE SOUZA

“Estetizaba para no desesperar” (De Souza 2012: 162), así se propone la escritura dolidada de la novela *Vergüenza* (2012). En el caso de la producción narrativa de esta autora (con antecedentes como *La mentira de un fauno* (1998), *El último cuerpo de Úrsula* (2000) o *Electra en la ciudad* (2006) es en la novela que se incluye en este análisis donde se cuenta la historia de una mujer peruana que, viviendo alternadamente entre París y México, debe regresar a su país por cuestiones de índole familiar y esto determina una sucesión de reflexiones sobre su estancia en el mundo, cargadas con el dolor del desarraigo, la culpa en torno al abandono y la vergüenza de su origen, de su familia, de su pobreza, de sus fracasos amorosos.

En la novela, una mujer llamada María, que ya hace muchos años ha tomado la decisión de irse de Perú para poder escribir y existir (sinónimos imposibles de ser desligados), debe retornar para solucionar los problemas que sus hermanos y su madre tienen y que están íntimamente ligados con la pobreza y la marginalidad en la que viven.

Su sueño, su realidad, su neurosis están asociados a la escritura porque en ella María siente vivir. En la poética de Patricia de Souza se presenta de manera diáfana la referencia constante a la escritura como desvelamiento, a la escritura como construcción de mundos y configuradora de realidades. En *Eva no tiene paraíso* (De Souza 2011), un extenso ensayo sobre la autoficción, el exilio, el desgarramiento y los rostros del yo que la escritura manifiesta, rompiendo los límites entre los géneros, interpela con estas reflexiones en torno a la escritura:

escribir es salir de la clandestinidad para rescatar ese deseo, es una pelea frontal en el plano social para ganar un espacio, una lucha por una identi-

dad tan volátil como sujeta a leyes y reglas que no siempre nos pertenecen. El problema es que la identidad no es constante ni única, sino que cambia todo el tiempo, es siempre un “terreno en obras”. El quién es importante en este aspecto, quién nombra, quién señala, quién habla. Origen, nombre, sexo (género, que, al ser sexuado, hombre/mujer, se convierte en un problema político y deja de ser sólo gramatical) y color de piel (12).

La autoficción es la elección de Patricia de Souza en la mayoría de sus escritos en los que, además de la utilización de la primera persona, se hace una construcción estética del individuo que toma la palabra. Es una elección que tiene que ver con la búsqueda de representación e identidad, es una elección estética pero también política en cuanto se está frente a un sujeto individual que ha perdido, en gran medida, por esta construcción ficcional de su propio yo, la unidad o la representatividad en un todo colectivo. En *Eva no tiene paraíso* (2011), De Souza habla de desarraigo y de exilio porque la construcción que sus personajes hacen de sí mismos implica una negación del entorno (o una construcción desde la mirada del yo) que los individualiza de tal manera que el rostro de este sujeto que se está ficcionalizando se construye desde un lenguaje violento, doloroso y hasta fragmentado, valiéndose de la misma fragmentación que el rostro dibujado posee: “Es decir que el lenguaje supura, transpira, escupe, sacude, muchas veces llora, araña. Es por eso que he buscado escritore(a)s que, como yo, han rozado los límites en una experiencia de desarraigo” (18).

María, la protagonista de *Vergüenza*, se dibuja a sí misma para alejarse de la realidad, para encontrar, por detrás de esa realidad, el hilo que conecte, el hilo que permita salir del laberinto. “Pero el laberinto siempre han sido los otros” (De Souza 2012: 12), entonces la construcción de la autoficción será una construcción en soledad, será una construcción individualista que la llevará a crear imágenes, barreras, relaciones inauténticas con los otros, valoraciones de los otros y de sí misma que recaen después, sobre sus espaldas, con un peso inaguantable.

Rostros, experiencias dispersas y una persona que las registra para colocarlas dentro de una falsa continuidad siguiendo el ritmo de una “especie de cinematografía personal” (12) en la que se construye a través de la palabra. El discurso es parte de la construcción ficcional sobre sí misma:

“Llego vestida como una parisina [...]. Decidida a mentir... [...]. Me alejo de la realidad a través de la ficción” (13).

Crea modelos individuales en los que no entra su familia, en los que no entra el amor ni ningún hombre, en los que no entran sus orígenes, en los que no encajan ella y su culpa y la “responsabilidad” que siente en relación con esa historia:

No puedo respirar bien cuando pienso en mi madre y en mis hermanos. Siento su desarraigo interior, de ellos, de sus voces. [...] Hay una necesidad de volver a la simbiosis familiar, de creer en el mito protector de la familia, en su cura, y la certeza de haberlos ignorado es intensa, creo que no podré deshacerme de esa responsabilidad de haberme ido, de haber huido sin argumentar, abandonándolos a la incertidumbre y a la tristeza de verme partir. Soy consciente además de que no podré transformar casi nada, que tengo que despegarme la culpa que se ha adherido a mis entrañas, a mis pulmones, y si escribir no me protege, por lo menos me hará la existencia menos asfixiante (18).

Crea modelos necesarios para poder escribir, escribirse, configurarse una nueva esencia, una nueva historia: “Floto y leo el exilio, el exilio civil, porque estoy convencida a mis dieciocho años de que abandonaba mi país por obligación, huyendo a lo mejor de la exclusión rotunda a la que me condenaba mi clase, ser mujer y orgullosa. Huyo de todo” (38).

Crea modelos que, también, la alejen de sus sensaciones de la infancia, cuando, sin saber bien todavía por qué, anhelaba lo “otro” que no era su madre, lo “otro” que no eran las chicas de la escuela, lo “otro” que no eran los chicos de su edad sino hombres grandes con los que tenía amores. Una de las sensaciones que más claramente muestra la construcción que de sí misma realiza la protagonista en los juegos de la ficción es la que siente cuando viaja a la sierra, a la hacienda de su abuelo, y se siente extranjera, la “invade un sentimiento exótico” (19). Ya desde niña María cree en una ficción que la construye fuera de ese espacio y ese tiempo. Una ficción que le hace pensar en la posibilidad de la “belleza pura” (19), un montaje de esencias.

Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de la protagonista por crearse un mundo, su mundo, alejado del Perú, nostálgico, debe volver

a su país puesto que su familia la necesita, necesita su dinero, su “salvación moral”. Entonces ella vuelve y aparecen las simbolizaciones que la unen a un pasado no sólo familiar, histórico y político de su país, sino también a un pasado mítico. La sierra, la familia, su abuelo, la cárcel a la que tiene que ir para rescatar a su hermano, un cuerpo de preso, hediento, que le otorga un amor puro, la ubican en un retorno que también es reconciliación, un retorno que es reconocimiento.

La “escena espiritual” del encuentro con su hermano en la cárcel se complementa con un encuentro sexual-amoroso que tiene con un preso llamado Manuel que se entrega a ella con una dulzura que no se condice con su entorno ni con la descripción de su físico.

La ilusión de la autoficción está en relación directa con la ilusión de un orden al que tiene que volver la protagonista porque ni su cuerpo en Manuel, el preso hediento, ni reencontrarse con su hermano y con la pureza de su relación le han dado la calma ni la han arraigado. Sigue exiliada. Sin embargo, en ese exilio en el que no es para nadie más que para ella misma, se sigue construyendo en una autoficción que elige el orden, aunque se haya dejado seducir por el desorden, la mugre, lo hediento, la violencia.

Sigue exiliada buscando una escritura que la arraigue, que le permita ciertas amarras:

¿Quién soy ahora y por qué todo esto parece exótico y artificial?, ¿Quién soy, aferrada a mi computadora, a mi escritura, a mis instantes de plenitud, a esos sueños de pureza, a mis lecturas, a mis sentimientos? ¿Quién me fragmentó y cuándo? No quiero abandonar a nadie a la horrible fragmentación, quiero dar un discurso, quiero ser un canto (46).

Así es como describe la pulsión de escritura Patricia de Souza en esta novela en la que la protagonista se cuestiona su capacidad para configurar su subjetividad y, gracias a eso, escribir. Relato que es una escritura íntima, escritura del yo, pero que se ahoga en la esterilidad, en la descripción de esa esterilidad porque su clase, su género, su origen, su exilio, su vergüenza, su incapacidad de amar, sus condicionamientos económicos, su color de piel y su historia, la silencian, le impiden decir. Cuerpo descentrado que ha perdido su palabra. Cuerpo asexualizado, racionalizado, que ha perdido su deseo.

Sin embargo, necesita decir, por ella y por un ser colectivo<sup>8</sup> que depende de ella, de su palabra. El lenguaje vuelve cuando la pulsión, el deseo, vuelven. Vuelve porque la cooptación del lenguaje había hecho que se fuera, porque el exilio, el desarraigo y el dolor habían silenciado al sujeto que no encontraba su voz para volver a decir. El lenguaje vuelve, entonces, cuando el cuerpo de mujer peruana, sin vergüenza, desnudo, hiediento, se sumerge en el deseo más instintivo, sin construcción social, sin condicionamiento de clase, de raza, moral, estético, pudoroso, pulcro. El lenguaje vuelve cuando en la cárcel donde visita a su hermano se entrega sin recelo al sexo y al amor de Manuel y donde encuentra la palabra perdida.

Se podría hablar, entonces, de poética de la experiencia, del cuerpo y/o del desborde, una forma de hablar situado en este nuevo lugar de intersección, de superposición discursiva en donde lo vital, lo existencial y lo político se yerguen por sobre lo netamente discursivo. “No se puede decidir abandonar la narración, es un líquido caliente que brota desde el centro exigiendo cavar surcos con las manos, marcar rutas para que su contenido no se extravíe y se seque. Encontrar el hilo y salir del laberinto” (12).

La novela *Vergüenza* se escribe rescatando aquellos sitios y sujetos negados para el decir. La cárcel luego del conflicto armado interno, la racialización de los sujetos que están encarcelados, la pobreza desde la que la recibe la familia, la vergüenza por su origen, el exilio de la escritora, la incapacidad para escribir, la necesidad de hacerlo. Pero también se escribe para barajar y dar de nuevo y construir una poética que proponga desde donde sí se puede volver a hablar. Sí se puede volver a hablar desde el reconocimiento del origen, desde el reconocimiento de un cuerpo deseante, desde la vivencia más honda de la pobreza, la carencia, el dolor, el hedor, las consecuencias de las décadas de violencia y silencio. Además, la novela que se postula como una escritura de sí misma, una escritura de

<sup>8</sup> Hablamos de ser colectivo en la medida en que la palabra que ella quiere dar, el discurso, lo quiere entregar en forma de “canto”. La idea de “canto” nos permite pensar en que la escritura no es deseada de manera individual si no pensada para un otro que también necesita, no sólo desea, esa escritura. En esos otros pueden estar cifrados todos aquellos que, históricamente, han carecido de voz y que son referidos en la novela: la mujer, el habitante de la sierra, el marginado, el pobre, el preso.

autoficción, se postula de a poco como un “canto”. Deja de ser la poética individual de una escritura doliente para pasar a ser la poética posible después del silencio colectivo.

## CONCLUSIÓN

Analizar la posibilidad de decir, de construir un discurso desde la negación no sólo de la palabra sino también de la propia existencia del individuo que habla, que grita, que llora, que escribe, que goza, ha sido el punto neurálgico de esta investigación. Dar cuenta de esa posibilidad de palabra, aun en el desierto, aun en lo negado, aun en la muerte.

Las dos autoras que se presentan, Patricia de Souza y Victoria Guerrero Peirano entregan textos situados en el desborde como forma de construir un discurso (*Vergüenza* de Patricia de Souza, de 2012 y *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)* de Victoria Guerrero Peirano, de 2015). Hay una propuesta, una poética explícita, manifiesta, de hablar desde lo negado, lo caótico, el azar, los cuerpos ingobernables, lo inasible, la experiencia misma. Dar cuenta de una nueva posibilidad de decir no es darle la voz al oprimido (y continuar en el mismo marco de referencia en el que por siglos el que no tenía voz no la pudo adquirir) sino pensar que las sensibilidades que sostienen las configuraciones culturales de un país, de una nación, son puestas en cuestión, explotadas, reformuladas, desconfiguradas y reconfiguradas, de tal modo que representen la vivencia misma de un sujeto situado en un tiempo y en un lugar, arraigado en el suelo que pisa, en la comunidad en la que vive, sin determinaciones de un diseño atemporal, ajeno, impuesto, sin los condicionamientos de la ficción ciudadana, de la pulcritud del progreso, de las naciones ordenadas. “En mi país la poesía ladra/suda orina tiene sucias las axilas/La poesía frecuente los burdeles” (Verástegui 1971).

El sujeto de la experiencia, el sujeto caminante que ha vuelto a marcar los senderos de nuestro continente, el sujeto que ama, que habita, que desea, que pelea, que cuestiona el silencio y también cuestiona el decir hegemónico, es también el sujeto que habla ese caminar, que pone en el



discurso su caminar, que hace palabra desde el azar, desde la vergüenza, desde el deseo, desde la animalidad, desde los cuerpos, desde el grito, el llanto, el balbuceo, el caos, el desborde.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BUSTAMANTE, ANI. (2017). “Victoria Guerrero Peirano: “Mi gato se ha convertido en un sujeto lírico”. Entrevista a Victoria Guerrero Peirano, 2017. Artículo en línea disponible en <http://www.elarteyeldivan.com/la-literatura-solo-posible-va-al-nervio/>.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- CERTEAU, MICHEL DE. “Andar en la ciudad”. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos* 7 (2008): 1-17. Artículo en línea disponible en <http://www.bifurcaciones.cl>.
- CIXOUS, HÉLENE. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- ESPINOSA ESTRADA, GUILLERMO. “Para una estética de la pobreza. En un mundo de abdicaciones de Victoria Guerrero Peirano”. *Casa del Tiempo* 49 (2018): 70-72.
- GRIMSON, ALEJANDRO. *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012.
- GUERRERO PEIRANO, VICTORIA. *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*. Cusco: Ceques Editores, 2015a.
- GUERRERO PEIRANO, VICTORIA. “Arte, mujer y propaganda política: narrativas y reconfiguraciones de género en el PCP-SI”. Tesis de maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2015b.
- GUERRERO PEIRANO, VICTORIA. *En un mundo de abdicaciones*. Lima: FCE, 2016.
- KUSCH, RODOLFO. *Obras completas. Tomo II*. Rosario: Fundación Ross, 2000a.
- KUSCH, RODOLFO. *Obras completas. Tomo III*. Rosario: Fundación Ross, 2000b.
- LÓPEZ BUSTAMANTE, XIMENA. (2018). “Victoria Guerrero: ‘Yo creo que la poesía siempre es un espacio crítico, sea la poesía más tradicional que se quiera hasta la poesía más rupturista, creo que siempre va a ser

- un espacio crítico”. *Texao Hablador: Entre periodismo y Literatura*. Artículo en línea disponible en <https://texaohablador.wordpress.com/2018/08/15/victoria-guerrero-yo-creo-que-la-poesia-siempre-es-un-espacio-critico-sea-la-poesia-mas-tradicional-que-se-quiera-hasta-la-poesia-mas-rupturista-creo-que-siempre-va-ser-un-espacio-critico/>.
- MATOS MAR, JOSÉ. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP, 1984.
- MATOS MAR, JOSÉ. *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN. *Lima la horrible*. Lima: Peisa, 1974.
- SOUZA, PATRICIA DE. *Eva no tiene paraíso*. Lima: Altazor, 2011.
- SOUZA, PATRICIA DE. *Vergüenza*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2012.
- TORRES ROGGERO, JORGE. *Tumultos del corazón. Pensamiento nacional, popular y democrático*. Rosario: Fundación Ross, 2012.
- VERÁSTEGUI, ENRIQUE. *En los extramuros del mundo*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 1971.
- VIVANCO, LUCERO DE. “En las fronteras de lo humano: José Carlos Agüero”. 2019. Artículo en línea disponible en <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA577395596&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07160062&p=IFME&sw=w>.
- VICH, VÍCTOR. “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso”. *Crítica y Emancipación*. 3 (2010): 155-168. Artículo en línea disponible en [https://clasco.org.ar/libreria-Latinoamericana/libro\\_por\\_programa\\_detalle.php?id\\_libro=441&campo=programa&texto=18](https://clasco.org.ar/libreria-Latinoamericana/libro_por_programa_detalle.php?id_libro=441&campo=programa&texto=18).
- VICH, VÍCTOR. *Desculturar la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.
- VICH, VÍCTOR. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.
- YUSHIMITO DEL VALLE, CARLOS. (2018). “Sobrevivir al azar. Sobre *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*”. Artículo en línea disponible en <http://comandoplath.com/2018/11/sobrevivir-al-azar-sobre-un-golpe-de-dados/>.