

¿Estéticas al margen?

Violencia y resistencias en la poesía documental peruana contemporánea: *Sisma* de Paul Guillén¹

Laura ALICINO
Università di Venezia Ca' Foscari

Resumen

En el marco del giro archivístico y del giro documental que las artes han conocido en los últimos años, el ensayo indaga la denominada ‘poesía documental’, con un enfoque en la propuesta estética del poeta peruano Paul Guillén en *Sisma: poema documental*. Miramos a indagar los problemas que esta forma de poesía conlleva en tanto forma de arte y a investigar cómo está empezando a difundirse en Perú como una de las formas privilegiadas para investigar las contradicciones de los procedimientos de reconstrucción de las memorias acerca de eventos traumáticos individuales y colectivos, como el terrible terremoto que afectó al Perú en el 2007 al que se dedica el poemario de Paul Guillén.

Palabras clave: poesía documental; violencia; resistencia; poesía peruana contemporánea; Paul Guillén.

Abstract

In the context of the ‘archival turn’ and the ‘documentary turn’ that the arts have experienced in recent years, this essay explores the so-called ‘documentary poetry’, with a focus on the aesthetic approach of the Peruvian poet Paul Guillén in *Sisma: Poema Documental*. We aim to examine the challenges this form of poetry entails as an art form and to investigate how it is beginning to gain traction in Peru as one of the preferred methods for exploring the contradictions in the processes of reconstructing memories of individual and collective traumatic events, such as the devastating earthquake that struck Peru in 2007, which is the central subject of Paul Guillén’s poetry collection.

Keywords: Documentary Poetry; Violence; Resistance; Contemporary Peruvian Poetry; Paul Guillén.

¹ Financiado por la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie Action Grant Agreement n. 101061978. Las opiniones aquí expresadas no necesariamente reflejan las de la Unión Europea y la Autora se queda única responsable de las mismas.

Renovar la poesía –dicen
 ¿Qué diablos puede significar eso?
 ¿Radiarla
 irradiarla
 quemarla
 mutilarla
 ejecutarla?
 Victoria Guerrero, *Cuadernos de quimioterapia* (2012: 25)

POESÍA DOCUMENTAL: ¿ESTÉTICAS AL MARGEN?

En el marco del giro archivístico (Foster, 2004) y del giro documental (Nash, 2008) que las artes han conocido a partir de las últimas décadas del siglo XX, un papel fundamental ha empezado a ocupar la escritura documental. Se trata de un forma de escritura que utiliza, o re-utiliza en el cuerpo del texto, y a través de varias técnicas – cita, collage o yuxtaposición, entre otras–, documentos de varia naturaleza. Algunos ejemplos son los documentos de archivo, tanto de tipo institucional como privado, reportes etnográficos, documentos virtuales, audiovisuales, artículos de prensa, productos de la movilización social, o sea todo tipo de documento que no ha sido creado por el autor. Un tipo de escritura que se ha vuelto parte de un amplio y renovado debate sobre las implicaciones estéticas de la relación entre la realidad y su representación, debido al declive del posmodernismo y a los nuevos desafíos de la era digital. Por lo que concierne expresamente a la literatura, fundamental ha sido la discusión que se ha desarrollado a nivel internacional, sobre todo en los EEUU y en América Latina. De hecho, cabe destacar que el giro documental ha empezado a teorizarse en la narrativa hispanoamericana ya desde finales del siglo XX, con las aportaciones de Mabel Moraña (1997) y de Julio Rodríguez-Luis (1997), sobre la tendencia al uso del documento en las narrativas de tipo testimonial. A estas posturas, se añaden las fundamentales aportaciones de Cristina Rivera Garza (2013; 2022), que más que otros ha teorizado sistémicamente el giro documental en la literatura hispanoamericana², junto a las últimas aproximaciones a la narrativa documental en el Cono Sur de Lara Segade (2018) y Paula Klein (2019).

A pesar de la narrativa, que más que otros géneros se presta al diálogo con el archivo y con el documento en general, también la poesía ha empezado a acercarse siempre más masivamente a este uso material del documento con implicaciones estéticas mucho más chocantes, al ser un género que estamos acostumbrados a considerar fuertemente intimista y no mimético. En este sentido, el ensayo quiere ahondar en esta vertiente peculiar de la poesía contemporánea que se ha denominado ‘poesía documental’ en los países hispanohablantes y ‘documentary poetry’ en los países de

² A pesar de las teorizaciones de Rivera Garza, que han tenido una gran resonancia a nivel internacional, cabe mencionar que por lo que concierne al tema de la relación entre narrativa y documento periodístico o crónica resultan igualmente importantes las aportaciones del escritor argentino Sergio Chejfec, quien habla de lo documental como marca de la narrativa del nuevo siglo (2013), junto a las aportaciones del autor mexicano Jorge Volpi, que ha teorizado la categoría de la “novela sin ficción” (2018).

lengua inglesa³, con un enfoque peculiar en la propuesta estética del poeta peruano Paul Guillén, quien ya en el 2014 empezaba sus acercamientos teóricos a este tipo de poesía en su tesis de maestría en escritura creativa, que luego se volverá el poemario *Sisma: poema documental* (2022), publicado por la editorial peruana independiente Pesopluma y ganador del Premio Luces El Comercio⁴.

Considero importante marcar la relación lingüística entre ‘poesía documental’ y ‘documentary poetry’, porque muchos de los autores que se dedican a este tipo de poesía, como Juliana Sphar, Mark Nowak, Kenneth Goldsmith, Charles Barnestein, Raúl Zurita, Cistina Rivera Garza o Sara Uribe, han estado dialogando directa o no directamente en los blog *Poetry Foundation* y *Jacket2*, acerca de lo que este tipo de poesía significa desde un punto de vista estético, ético y político. Se trata de un debate seguramente derivado desde la teorización de categorías como la de ‘*unoriginal genius*’ de Marjorie Perloff (2010), de ‘*uncreative writing*’ de Kenneth Goldsmith (2011) o de ‘escrituras desappropriadas’ de Cristina Rivera Garza (2013). Estas teorías, a pesar de sus diferencias sustanciales, se relacionan con el cuestionamiento y problematización de los conceptos de autorialidad exclusiva o de genio creativo. Si bien la categoría de autor se discute en el marco de la narrativa desde hace la primera mitad del siglo XX –baste con pensar en los conceptos de ‘polifonía’ (Bajtín, 1969) o de ‘muerte del autor’ (Barthes, 1984; Foucault, 1969)–, enfrentar esta cuestión desde el punto de vista de la poesía resulta extremadamente complejo por ser un género en que el ‘yo’ convencionalmente es la voz preponderante. Junto a las aportaciones de Cristina Rivera Garza y Paul Guillén, en Hispanoamérica se están multiplicando las consideraciones teóricas sobre lo documental que provienen desde los poetas mismos, como la venezolana Jacqueline Goldberg (2013) o el mexicano Mijail Lamas (2020), y desde los críticos, como Daniela Dorfman (2022) quien analiza el poemario *Chile Project: [Re-classified]* del poeta chileno Carlos Soto Román (2018) en clave documental.

Si bien la relación con los documentos y con el archivo siempre ha sido prerrogativa de la literatura, en *Los muertos indóciles* (2013) Cristina Rivera Garza aclara que la novedad de la escritura documental del siglo XXI es que en los textos literarios no entran solamente las informaciones que los documentos contienen, sino que estos interactúan al interior del texto como una materialidad. Este aspecto hace que se abran no solamente cuestiones de tipo estético, que se relacionan con los modos en que el documento se usa para que el texto se vuelva una obra de arte, sino que también ético

³ Cabe señalar que, en un reciente estudio sobre la poesía documental norteamericana, Michael Leong introduce el concepto de ‘documental poetry’ en tanto categoría que puede abarcar varias corrientes y estéticas de la poesía –“documentary, investigative, and conceptual”– que utilizan documentos en los textos (2020: 34).

⁴ Paul Guillén (1976), originario de la región del Ica, es poeta, ensayista y editor. Ha conseguido el Máster en Escritura Creativa por la Universidad de Texas y el doctorado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Actualmente, dirige la Editorial peruana independiente Sol Negro y es director de la revista de crítica literaria *Poetika1*. Hasta la fecha tiene al activo los poemarios *La transformación de los metales* (2005), *Historia secreta* (2008), *Ese algo que nos es esquivo* (2012), *Hospital del viento* (2017) y *Sombras en demolición. Antología personal 2002-2018* (2020).

y político. No se trata de seguir problematizando el uso del documento en tanto portador de verosimilitud, y entonces de emprender una discusión taxonómica acerca de cuánto el texto está más o menos pegado a la realidad, sino también de problematizar justamente la relación del escritor con las demás autorialidades que sobresalen desde el documento mismo (Rivera Garza, 2013: 119). Esta peculiaridad de la escritura documental, es también la marca a través de la cual podemos establecer una distinción entre lo testimonial y lo documental. En *Escrituras geológicas* (2022) Cristina Rivera Garza asevera que el documento es un soporte material siempre creado por un trabajo colectivo. El documento “cuestiona el carácter meramente oral y completo en sí, acabado en sí, de las declaraciones de los testigos presenciales de los hechos, y visibiliza, problematizándolo, la participación oscilante, desigual, acrónica, de los múltiples agentes que lo configuran” (187). En otras palabras, justamente por visibilizar el papel que el documento desempeña como materialidad mediada por múltiples imaginaciones que lo crean, las escrituras documentales se mueven más allá de un recuento hecho por una única voz.

En el marco de la relación problemática entre testimonio, memoria y ficción, en Latinoamérica la poesía, en particular su vertiente testimonial y política, siempre ha jugado un papel interesante al moverse constantemente entre el yo testimonial y su figuración poética. Baste con pensar en las propuestas que sobresalen ya a partir del principio del siglo pasado, con autores del calibre de César Vallejo (*Trilce* 1922), Nicanor Parra (*Poemas y antipoemas* 1954), Ernesto Cardenal (*La Hora 0* 1966), Raúl Zurita (*Purgatorio* 1979) o Ernesto Perlongher (*Cadáveres* 1984). En este sentido podemos leer también la provocación proporcionada por el *Quebrantabuesos* de Nicanor Parra, producido en colaboración con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky. Juegos poéticos que aparecieron de repente en las calles de Santiago de Chile en el 1952, creando una forma de poesía visual que utilizaba específicos recortes de noticias de periódicos que denunciaban la situación de violencia diaria. Una forma muy llamativa de trabajar sobre la relación entre poesía y sociedad con carteleras que de repente conquistaban materialmente el espacio público, como un acto político antes que un producto literario experimental de carácter lúdico. Asimismo, podemos leer en este marco un poemario-crónica tan peculiar como *Estación de los desamparados* de Enrique Lihn (1984) o *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979). Si el texto de Lihn relata la grave situación de violencia y exclusión social en el Perú de los 70 a través de textos en donde no solamente habla el yo poético, sino también voces testimoniales *en off*, el texto de Zurita trabaja más expresamente con el documento. De hecho, en el poema no solamente está presente la verbalización de un cuerpo-territorio en pena, como producto de la violencia de la dictadura, sino que el cuerpo está materialmente dentro de la poesía a través del documento, el electrocardiograma del autor mismo. El lenguaje poético interactúa con el documento para materializar en la página un poema-documento, una cuerpo-memoria documental del dolor⁵.

⁵ Para más informaciones sobre el legado documental de *Purgatorio*, remitimos al reciente ensayo de Claudia Paola Delgado Garaycochea (2023).

El poeta peruano Paul Guillén, objeto de este estudio, subraya que diferentemente de lo que ha pasado en los EEUU, la poesía documental no ha existido en Latinoamérica en tanto proyecto literario, y las propuestas específicas de muchos autores, a partir de los años 70, representaría más bien el síntoma del “agotamiento de la poética coloquial imperante en aquellos tiempos” (2014: 7). Entrando ya en el siglo XXI, en la poesía hispanoamericana sigue difundándose la tendencia a incorporar en el texto no solamente el ‘yo’ testimonial, sino también la contradictoria materialidad desde donde se origina, el documento, o el lugar mediado donde acaba, el archivo. Un tipo de poesía que se utiliza mucho como un espacio privilegiado para investigar las contradicciones de los procedimientos de reconstrucción de las memorias acerca de eventos traumáticos tanto individuales como colectivos, los cuales se enmarcan en formas de violencia extrema⁶. De hecho, la mayor parte de los temas tratados por los poetas documentales se relacionan con las desapariciones forzadas en tiempos de dictadura y de democracia, los feminicidios y formas de violencia sistémica en contra de sujetos vulnerables como migrantes, comunidades indígenas y LGBTQ+.

Desde el punto de vista teórico, si bien se ha intensificado el interés de la crítica con respecto a la poesía documental, muchos autores siguen interrogándose acerca del estamento ontológico de la poesía documental en tanto forma de arte, junto a los riesgos que conlleva cierta saturación de realidad. Acercarse a este punto significa antes que nada preguntarnos acerca de lo que hoy en día podemos considerar poesía. En el 2011, el poeta estadounidense Joseph Harrington publica en *Jacket2* un ensayo polémico titulado “Docupoetry and archive desire”. Aquí Harrington explica cómo, sin la necesidad de remontarse a Virgilio o Lucrezio, basta con leer la poesía de Alexander Pope o de Dryden para darse cuenta de que tiene todo que ver con la acción de documentar. Sin embargo, a partir del Romanticismo la tendencia general ha sido leer la poesía como una forma de arte que expresa lo individual, dejando al lado las experiencias de la colectividad (Harrington, 2011: s.p.). Cuando la poesía intenta hacer las dos cosas, añade Harrington, todavía encuentra varias resistencias. Con respecto a esto, cabe señalar que ya Theodor Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad” (1991), se preguntaba acerca de la relación de lo individual y colectivo también en la poesía lírica. En línea con los planteamientos de la escuela de Frankfurt, Adorno considera que la lírica es el resultado de transformaciones históricas que, desde la Revolución Industrial, han priorizado la superioridad de las cosas materiales, volviéndose un medio que encierra una protesta social expresada a través de la subjetividad (40). En otras palabras, aunque la lírica puede contener expresiones relacionadas con la individualidad, en realidad su esencia como arte proviene de una forma estética que nos permite acceder a lo universal (Zublena, 2019: 95). Las obras de

⁶ La categoría histórico-antropológica de ‘violencia extrema’ se refiere a formas de violencia deliberadamente puestas en acto para causar la desfiguración o la destrucción del cuerpo de las víctimas, así como la muerte de un alto número de sujetos vulnerables o de interés político. Para más informaciones sobre esta categorización, remitimos al dossier “Violencia extrema” publicado en el 2002 por la *Revista Internacional de Ciencias Sociales*. El dossier se puede consultar en su entereza en la Librería Digital de la UNESCO (https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000129074_spa).

arte nunca están histórica y socialmente determinadas, pero tienen una relación con la historia. Esta paradoja se relaciona directamente con el material problemático con el que trabaja la poesía, o sea el lenguaje que es dual en su esencia, al caracterizarse al mismo tiempo por una universalidad de conceptos y una espontaneidad de las expresiones subjetivas (Adorno, 1991: 45).

En el siglo XXI, esta pugna teórica entre lo individual y lo colectivo de la poesía se ha vuelto un tema central en un debate internacional fuertemente interdisciplinario y siempre más marcado acerca de la necesidad de repensar el concepto de colectividad y de sus nuevas formas de organización. Un ejemplo de espacios que han discutido este tema, expresamente en el ámbito de la poesía, son el blog estadounidense *Poetry Foundation* y el blog italiano de crítica literaria *Le parole e le cose*⁷, entre otros. En este último, en el 2022 los poetas italianos Lorenzo Mari y Gianluca Rizzo lanzan una indagación titulada “Poesía, prima persona plural”, donde varios poetas internacionales del calibre de los estadounidenses Charles Barnstein y Paul Vangelisti, de la francesa Nathalie Quintane y de la canadiense Rachel Lamoureux, entre otros, discuten sobre el valor social de la poesía, armando un discurso que se mueve más allá de la pura lírica⁷. En la presentación del proyecto, Mari y Rizzo construyen los prolegómenos de su investigación. Uno de los más relevantes es reconocer como el hecho de identificar el discurso poético con la lírica *strictu sensu* ha representado la doble condena de la poesía misma, la cual se ha vuelto o bien un producto elitista, de difícil acceso y opaco, o bien un lenguaje exclusivo de las “bellas almas” que saben apreciarla (2023: s.p.). Para Mari y Rizzo esta tendencia es un síntoma de la enfermedad de nuestra realidad, “una figura de ese Real suprimido por el Capital, hecho de atomización, aislamiento, alienación, y fracaso de las estructuras sociales destinadas a organizar a los ciudadanos en interés del bien público” (2023: s.p.). En la primera entrevista de esta indagación, Charles Barnstein declarara que hoy en día la poesía ya no es una voz, más bien habría que leerla en forma de constelaciones (2023: s.p.).

Algunos años antes, Raúl Zurita concede una entrevista al poeta y traductor Daniel Borzutzky que se publica justamente en el blog *Poetry Foundation*, creando un explícito diálogo continental sobre lo que ya los poetas estadounidenses Mark Nowak (2010) y Martin Earl (2010) habían escrito sobre el concepto de poesía documental. Zurita asevera:

[Poetry is] the most intimate and deepest perception of the collective acts taken against the individuals that we are. In the end, the numbers conceal, the statistics conceal, history conceals, and what is concealed emerges in the poems. This either emerges, or it's nothing. Either the poem contains all the pain and all the shock of humanity confronting the biggest cataclysms, or if it doesn't then poetry doesn't do anything. (Borzutzky, 2015: s.p.)

El poeta chileno resalta el fuerte legado que para él existe entre poesía y sociedad, también marcando el papel que esta tiene en volver imagen los números, las estadísticas, las historias, o sea finalmente los datos, los documentos. Si nos movemos a otras

⁷ El blog se puede consultar al siguiente enlace: <https://www.leparoleelecose.it/?p=45566>.

geografías de Hispanoamérica, hace algunos años el poeta mexicano Hugo García Manríquez publica el poemario *LCMN (Lo Común)* (2018), que se ha definido como experimental y muy cercano a lo conceptual, pero que encaja perfectamente en la estética documental. El poemario indaga las capas de violencia colonial y geopolítica que subyacen tanto en los paisajes contemporáneos de la Ciudad de México, como en las instituciones literarias de la nación, desnudando los datos relacionados con el presupuesto bélico invertido por México durante la mal llamada ‘guerra contra el narco’ y las ruinas del palacio de Bellas Artes. En la solapa y al interior del poemario mismo, tan lapidariamente el autor escribe:

UN POEMA ES

P A R T E

DOCUMENTAL

P A R T E

I N F I E R N O

Justamente de acuerdo con Zurita, por lo menos en las intenciones si no en la forma del texto, Hugo García Manríquez marca la relación entre estética y documentalidad, siempre al interior del fuerte legado que la poesía tiene con la sociedad. Esto podría casi parecer una tautología, pero cabe considerar que Walter Benjamin sintió la necesidad de plantear de manera sistémica esta relación en su acercamiento a la poesía de Charles Baudelaire, quien en los primeros tiempos de la Modernidad constataba la disolución del aura del poeta vate en el *choc* de las masas (2006: 130).

Si nos movemos al Perú, que en la economía de este ensayo nos interesa particularmente, en el 2023 el poeta Santiago Vera, en una entrevista dedicada al proyecto de escritura colectiva *N Poemas peruanos de revuelta* (2023) que indaga el tema la violencia,⁸ enfatiza su interés en “pensar en ese espacio en que la enunciación del yo adopta la fuerza de un nosotros. Me parece de mal gusto redundar en la idea de que el poema es un artefacto lingüístico. Por supuesto que eso es cierto, pero ¿y después qué?” (Mitrovic, 2023: s.p.). Acercándose mucho a lo que consideran Raúl Zurita, Cristina Rivera Garza y Hugo García Manríquez, Santiago Vera subraya la tendencia documental de mucha poesía reciente que se concretiza en una especie de “poética del dato, una vocación por lo estadístico y lo numérico” (s.p.). En este sentido, quedándonos con las consideraciones de Charles Barnestein, la poesía documental se desarrolla en forma de constelaciones de voces, de sensibilidades, de subjetividades que seguramente se

⁸ En el 2023, justo después y a causa del estallido social y de la violenta represión que se dio en el Perú entre diciembre del 2022 y enero del 2023, el poeta peruano Santiago Vera lanza el proyecto *N Poemas peruanos de revuelta*, un archivo comunitario de poesía en Google Drive (https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1rEwMv5VwAGfDIXkybQt85CLni_fBgxxz). Como punto de partida, Vera subió 10 poemas, mientras que ahora el archivo cuenta con más de 50 poemas.

articulan en un artefacto lingüístico en que permanece la acción de un autor, pero a través del cual varias autorialidades logran mantener una autonomía y agencia que se libera a través de la página escrita y vive más allá de ésta.

En relación con estos presupuestos, las preguntas a las cuales este ensayo quiere responder es ¿qué nos están diciendo los poetas documentales contemporáneos, más allá del valor estético del poema, acerca del modo en que nos estamos relacionando con el otro?, ¿qué nos están diciendo de las implicaciones éticas de apropiarse de su voz, a través del uso del documento o del testimonio, sobre todo cuando estamos lidiando con experiencias de violencia extrema? ¿Puede un poema volverse documento? A estas preguntas intenta responder el poeta peruano Paul Guillén, con la obra *Sisma: poema documental*, que decidimos analizar entre muchos otros, no solamente porque es capaz de crear una obra desafiante que intenta reconstruir afanosamente una memoria de la violencia en el Perú, a través de un diálogo con el dato y el documento, sino que también es uno de los pocos poemarios que se autodefine documental, proporcionando al paratexto una función cabal⁹. Junto a esto, cabe también mencionar que si bien la relación entre violencia y poesía tiene una tradición importante en el Perú, muy pocos resultan hasta la fecha los estudios que se dedican a analizar este tema en comparación con los muchos acercamientos a la narrativa (Melis, 2010). Aun menos resultan los estudios que intentan acercarse al fenómeno específicamente documental, con la excepción del poeta y crítico peruano Carlos Villacorta (2025). En este contexto, este ensayo mira a ampliar lo que ya se conoce de la relación entre poesía y violencia en el Perú desde la perspectiva peculiar de la propuesta estética y teórica de Paul Guillén.

EL PERÚ DEL NUEVO MILENIO O LA RISA DE LA CATÁSTROFE: *SISMA* DE PAUL GUILLÉN

En la introducción al fundamental trabajo *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio* (2023), Oswaldo Estrada y Carlos Villacorta aseveran que los peruanos se han “acostumbrado a vivir en estado de crisis, aceptando la cotidianidad de la violencia, sin reparar en que el miedo extenua, nos hace sentir expuestos y amenazados y crea un clima de inestabilidad social” (16). Se trata de palabras que muestran como la violencia en el Perú ha sido y es una realidad persistente tanto como oblicua, desde la formación de la colonia, pasando por el siglo XIX, los años del terrorismo y la dictadura de Alberto Fujimori, hasta las violentas represiones ejercidas por el gobierno de Dina Boluarte en contra de la disidencia ciudadana y de la protesta social que han manchado de sangre las calles del Perú, llegando a su pico entre finales del 2022 y principio de 2023, con 49 muertos y más de cien personas heridas (Amnesty International, 2023).

En el Perú la relación entre poesía y violencia siempre ha representado un tema fundamental, si bien con formas y estéticas muy variadas a lo largo del siglo XX y XXI. Según explica Carlos Villacorta, en la segunda década del siglo XX en Hispanoamérica

⁹ Entre los varios poetas hispanoamericanos que se dedican a un tipo de poesía que se puede definir documental, solamente el peruano Paul Guillén en *Sisma: poema documental* (2022), y la venezolana Jacqueline Goldberg en *Nosotros los salvados: poesía documental* (2013) definen abiertamente su obra como tal.

surge la forma de la poesía conversacional como expresión de los cambios vertiginosos de la sociedad, cuyos mayores representantes son el nicaragüense Ernesto Cardenal, el cubano Roberto Fernández Retamar y el peruano Antonio Cisneros, junto a la propuesta teórica de Enrique Lihn, quien empieza a poner en la mesa la necesidad de “desacralizar” el yo poético (2019: 297-298). Al interior de estas tendencias generales, en Perú destacan las propuestas de los integrantes del colectivo Hora Zero¹⁰ y la poesía escrita por mujeres del calibre de María Emilia Cornejo y Carmen Ollé (Villacorta, 2019: 298). En particular, cabe señalar la relevancia del concepto de ‘poesía integral’ proporcionado por José Ramírez Ruiz, fundador de Hora Zero junto a Jorge Pimentel y José Cerna, quien teorizaba los límites de la poesía lírica para dar cuenta de la complejidad de la experiencia humana y la necesidad de una poesía que abarcara “el uso directo del tiempo, del espacio, de gente, de hechos” (1971: 110). En la economía de este ensayo me interesa particularmente subrayar la intuición de Villacorta que lee la propuesta del colectivo Hora Zero, la exasperación de las convenciones poéticas y el acto de escribir sin puntuación, como un modo para que el poema fluya “como un documental que registra la presencia o desaparición sucesiva de los referentes” (2019: 302). Esta tendencia se desarrolla ulteriormente en los años 80, cuando el Movimiento Kloaka, fundado por Roger Santiváñez y Mariela Dreyfus, retoma el legado de César Vallejo e introduce en la poesía una forma interesante de intertextualidad y de conmixión de géneros, con la incorporación de diálogos o crónicas periodísticas (Villacorta, 2019: 320).

Llegamos así a la poesía de la generación de los 90, caracterizada por una investigación de tipo formalista que se funda en la ‘despolitización del lenguaje’ (Chueca, 2013), mientras que el Perú vive la cumbre del conflicto armado (1980-2000) y percibe siempre más la atomización de la sociedad y la pérdida de un sentido común de nación y de comunidad (Villacorta, 2016: 128). En este contexto, muchos poetas eligen alejarse de una referencia directa a la violencia, como sucede en la poesía de Victoria Guerrero Peirano, por ejemplo, quien sentirá la necesidad de retomar la dimensión política del lenguaje entrando ya al siglo XXI (Villacorta, 2016; Chueca, 2018). La atomización de la sociedad se refleja también en la poesía en tanto *medium* expresivo que sufre a su vez una “diversificación del concepto mismo de poesía” (Villacorta, 2019: 329), lo cual en el Perú es el resultado de la conciencia de la fragilidad de un lenguaje que no logra dar cuenta del proceso histórico que el país está viviendo (Villacorta, 2016). En línea con esta atomización, Caros Villacorta (2025) nos explica cómo en la segunda década del siglo XXI empieza a difundirse en Perú la estética documental, con autores del calibre de José Carlos Agüero (2017) y Santiago Vera (2021) y justamente Paul Guillén (2022)¹¹.

¹⁰ Hora Zero es un movimiento poético peruano vanguardista creado por los poetas Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz y José Cerna. Este colectivo considera la nueva poesía como una forma de rechazo y negación de la tradición poética nacional con el intento de “reactivar, desde el contexto del que emergía, los principios ideológicos de las vanguardias históricas: acción política, diálogo arte-vida, transformación de la realidad” (Hernández y Chueca, 2017: 48).

¹¹ A diferencia de lo que hace Paul Guillén, tanto *Persona* de José Carlos Agüero (2017) como *Constitución política del Perú* de Santiago Vera (2021) no se identifican expresamente con lo documental. Sin embargo,

La propuesta estética y teórica de éste último nos interesa particularmente, como ya comentamos, porque a diferencia de los demás poetas define expresamente su poesía como documental, confiriendo una función hermenéutica relevante al paratexto, en un poemario que se interroga hondamente no solamente sobre el la violencia en el Perú, sino también acerca de cómo es posible traducir en forma e imagen la cantidad abrumadora de datos sobre la realidad a los que hoy podemos acceder. En *Sisma: poema documental*, a partir del desastre causado por el terrible terremoto que se abatió sobre el País en agosto del 2007, con Lima afectada particularmente, el poeta indaga en los problemas de la realidad peruana actual: la colonialidad y el legado dictatorial, las faltas de la historia oficial, la violencia institucional y no institucional, la corrupción, la migración, el silenciamiento y minorización de las comunidades indígenas y hasta el canon poético, justamente relacionado con este silenciamiento. Lo hace desde una forma estética muy peculiar que va desde lo documental a lo lírico, junto al empleo de una forma distintiva de iconotexto (Cortellessa, 2018), que pone en relación texto e imagen. Esta mezcla de códigos hace de esta obra un poema-documento o poemanoticia, como leemos en la solapa.

En una entrevista concedida a la editorial Pesopluma (2022), Guillén declara que piensa en la figura del poeta como en la de un DJ antes que como una voz autoral monolítica. Esta consideración se acerca mucho a lo que plantea Cristina Rivera Garza, al considerar el escritor documental como un director de orquesta (2013: 125), cuyo intento ya no es encontrar la verdad sino componer una historia. Asimismo, también el poeta peruano de origen indígena Joseph Zárate ha expresado su interés por la estética documental, relacionándola justamente con el problema del sujeto enunciante. Zárate considera que hoy en día la novedad de la poesía se encuentra en la diferenciación del punto de vista y, en particular, en la visibilización de aquellas voces que nunca tendrían derecho a hablar de otra manera, aunque permanezca la inevitable presencia de un autor que se hace cargo de la acción material de la escritura (Martínez, 2024). Si en contextos de violencia extrema siempre ha operado cierta atención al papel del ‘yo’ testimonial, la estética documental elige leer la discusión sobre el supuesto regreso del autor (Burke, 2008) no en una dimensión monolítica y todopoderosa sino que de pulverización (Alicino, 2022).

Con esta dimensión muy contradictoria del yo, y aún más del yo poético, juega también Paul Guillén en *Sisma: poema documental*. Según explica el autor mismo, el punto de partida de su investigación estética es el ‘sismo’ que los datos y el enfrentarse con los límites de la formación escolar y de la historia oficial le han provocado (2014: 2). El método documental llega a sus manos como un modo de reconstruir una memoria de voces que de otras formas no tendrían posibilidad de hablar, un método extremadamente complejo al trabajar con dos dimensiones al mismo tiempo distintas y complementarias: los hechos, o sea los documentos, y la oralidad, o sea el testimonio

como bien explica Carlos Villacorta, ambos poetas comparten con Guillén el uso de “distintos documentos y alteran su relación con ellos. Es decir, no son lectores pasivos sino que interpelan e intervienen los documentos y sus archivos con consecuencias para el canon o el status quo” (2025: in press).

(2014: 6). El título mismo del poemario da cuenta justamente de esto. Según las fundamentales teorías de Gérard Genette, el paratexto no solamente tiene una función explicativa, sino que también dibuja un límite, una zona ‘inestable’ entre el interior y el exterior del texto que dirige la actitud del lector (2001: 4). El título *Sisma: poema documental* tiene no solamente la función de explicar que este poemario tendrá que ver con referentes precisos, sino que también contribuye a verbalizar desde el principio la inestabilidad hermenéutica que determina el pensar en una forma de poesía lírica relacionada con lo documental.

Según explica el poeta mismo, el intento del poemario es restituir una memoria que fluye como “un mantra, como una ficción, como un filme” (2014: 6). De esto da cuenta el primer epígrafe, que representa la puerta de ingreso al poemario:

film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio
 film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio
 film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio
 film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio
 film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio
 film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio film indio
 [...].

(Guillén, 2022: 9)

El mantra “film indio”, que se repite como una secuencia obsesiva a lo largo de toda la página, es el subtítulo del cuento de corte vanguardista “En Chaulán no hay sagrado”, del escritor peruano Adalberto Varallanos (1903-1929). Se trata de una cita fundamental tanto desde el punto de vista temático como estético, puesto que este cuento se pregunta acerca del papel que el sujeto indígena juega en la sociedad peruana, verbalizándose en una pugna estética entre las dos corrientes de cabecera del principio del siglo XX, o sea el indigenismo y el vanguardismo. La elección de Guillén de abrir el poemario con la repetición obsesiva del subtítulo del cuento de Varallanos pone justamente en escena la función que Walter Benjamin le confiere a las citas, o sea asaltantes de ruta que nos roban las convicciones (1987: 85). Esta cita en la obra de Guillén no es una recuperación feliz del pasado, sino la verbalización de la invasión del otro, de un otro invisibilizado y estigmatizado, puesto que los indios en el cuento de Varallanos son bandoleros. Lo que el epígrafe revela al lector es justamente una ruptura, una pérdida. ¿Pero de cuál pérdida estamos hablando? A esta pregunta responde el epígrafe sucesivo, tomado desde la conferencia “¿Cómo no temblar?” de Jacques Derrida, quien analiza el poder metafórico del terremoto que es símbolo de “toda mutación perturbadora (social, psíquica, política, geopolítica, poética, artística) que obliga a cambiar de terreno brutalmente, es decir, imprevisiblemente” (Guillén, 2022: 11). Si el sismo es algo que sacude, ¿qué es lo que materialmente sacude? Justamente el ‘yo’, asevera Derrida: “Temblar hace temblar la autonomía del yo, lo instala bajo la ley del otro –heterológicamente” (2009: 25). En este sentido, Paul Guillén nos deja entrar en la historia de la violencia en Perú a través de un ‘yo’ sacudido no solamente por el temblor material de la tierra, sino también por el sismo que genera la invasión del otro, “el sismo dentro de mí” (Guillén, 2014: 2) que mina la legitimidad del ‘yo’. Según explica Guillén, también el uso del lema femenino ‘sisma’ se

hechos, solo hechos
 que se repiten
 en mi memoria
 nada de imaginación

 [...]

bajaron a la costa
 como tantos otros
 que van quedando
 en mi memoria
 calabrina tesórea.

(2022: 13-14)

Desde el título del poema podemos ver como el autor trabaja muy sutilmente con el tropo de la ironía. Nos damos cuenta de que el acontecimiento trágico será narrado desde la perspectiva de la triboluminiscencia, un fenómeno de luz conocido por su belleza, hasta que el lector se acuerda que estamos lidiando con la enormidad de una catástrofe. Se trata de una elección estética que tiene la función de crear muy pronto una forma de extrañamiento en el lector. Sin embargo, aquí la ironía no funciona solamente como forma de distanciamiento que nos permite observar críticamente la realidad, como ha teorizado en su momento Søren Kierkegaard (1841), sino también, como lo considera Vladimir Jankélévitch (1936) un movimiento que puede transformar la presencia en ausencia, que presagia la posibilidad de que algo se podría hacer, pero en otro momento y en otro lugar. Centrarse en la triboluminiscencia nos fuerza a leer la tragedia que el terremoto ha representado para los peruanos a partir de un fenómeno natural conocido por su belleza, cuya contemplación no nos permite actuar de inmediato. Se trata de un tipo de ironía que nos deja la sonrisa amarga de que algo hubiera podido hacerse, pero elegimos hacerlo en otro momento, en otro lugar, después de habernos quedado admirando la belleza sin mirar de pronto la muerte y la desesperación alrededor. El extrañamiento causado por el juego irónico que se produce entre desastre y fenómeno de luz es un detonador político que nos recuerda que las responsabilidades de este desastre estaban y están muy claras, porque esta tragedia puso al descubierto la más grave responsabilidad política, o sea la falta total de un plan de prevención para los desastres naturales en un país que históricamente resulta particularmente en riesgo de fenómenos como terremotos, tsunamis o inundaciones¹². De esto da cuenta el empleo del método documental a lo largo del poema, que no se concretiza solamente en el uso del documento, sino también en las notas explicativas, que ya no representan simplemente los afueras del texto, sino que son el texto mismo.

“Triboluminiscencia” empieza con otra repetición obsesiva, esta vez la repetición de puros datos, el día y la hora del terremoto. El poema sigue con el empleo de una versificación libre pero visualmente quebrantada, en que sobresalen los campos

¹² Según han señalado los estudiosos de la Organización Panamericana de la Salud, aunque el Gobierno de Ica contaba con un Plan de Respuesta con respecto a desastres de gran magnitud, hubo faltas desde el punto de vista de la socialización y difusión del mismo, lo cual impidió su utilizzo en el terremoto del 2007 (2010: 59).

semánticos de la destrucción, de la muerte, y de una palabra que es silencio al mismo tiempo (“lengua de desierto”). De este modo, el poema casi remite a la fotografía de una vivienda en ruinas, cementerio para los muertos del terremoto, en la cual el silencio es roto por “otras lenguas”, las de quienes “*se van quedando*”, como el mismo poeta, cuya palabra, cuya “canción”, sólo puede ser “errante”, sin origen ni fin. En esta errancia de la lengua, la lírica empieza a ser asaltada por los testimonios de las víctimas (“¡Señor, mi hermano! ¡No se muevan! ¡Póngase al miedo!”), los cuales provienen de los varios videotestimonios del terremoto en YouTube (Guillén, 2022: 81). Mientras que avanzan las partes líricas y las testimoniales, intervenidas por la acción de versificación del autor, el documento entra otra vez sin preaviso:

El choque o rozamiento de toda la masa de la placa de Nazca impactando sobre la placa Continental liberó una gran energía. ¡NO NOS DEJES! Si se produjo una chispa por triboluminiscencia, pudo ser de cierta magnitud. ¡VALOR! ¡VUELVE A LA VIDA! La luz de esta chispa habría viajado a través del agua del mar, habiendo adquirido la coloración verde-celeste del agua e iluminando la atmósfera con este color, que es justamente la coloración observada por la mayoría de personas. QUÉDATE, HERMANO. Eso es compatible, con las afirmaciones de muchas personas de que la luminiscencia salió del mar. NO MUERAS. [...]. (2022: 16)

Aunque a primera vista nos parece que estamos en frente de una pieza de corte científico que explica el fenómeno de la triboluminiscencia durante el terremoto de Pisco, contribuyendo a explicitar el referente y a conferir verosimilitud al poema, también la parte documental está asediada, a su vez, por la voz testimonial de las víctimas que se interpolan al lenguaje especializado, minando su supuesto rigor científico. Lo que se produce es casi un efecto de cajas chinas con varias voces que se pierden la una en la otra. Las citas se asaltan recíprocamente exactamente como si fueran asaltantes de ruta, si nos quedamos con la ya mencionada definición de Walter Benjamin (1987: 85).

La interacción entre lírica, testimonio y documento produce un espacio textual en que el yo lírico permanece aplastado por los datos, por los documentos, sin que la fuerza imaginativa individual de la poesía pueda ser liberadora (“hechos, solo hechos / que se repiten / en mi memoria / nada de imaginación”). El poema empieza con una repetición obsesiva de datos y termina con datos, como si a partir de ellos y adentro de ellos se agotara, como si la lírica misma se moviera con dificultad asediada por el documento y el testimonio. Primeramente el yo poético se quebranta por la invasión de la voz de las víctimas, luego se quebranta con la introducción del documento, a su vez asaltado por el testimonio de las mismas víctimas. En este caos de voces, lo único que el autor puede hacer es funcionar justamente como un DJ, o sea intentado componer una melodía que no tiene la pretensión de ordenar el caos, de aplastar la violencia de las contradicciones, sino de mostrarlo, de volverlo presencia. Es en este sentido que podemos leer las afirmaciones de Paul Guillén acerca de la necesidad de repensar el autor en tanto autoridad, para proponer más bien la categoría de “collagista” (2014: 8). Si volvemos al modo en que Guillén verbaliza estas posturas en *Sisma*, las víctimas no solamente participan de un lenguaje bastardo sino que contribuyen materialmente a crearlo, junto a la acción individual del autor. Esta inter-actuación de voces concreta un dolor que la

referencia a la tradición de la poesía política del Perú, verbalizada a través del uso de la voz de César Vallejo en *Trilce* que aparece en cursiva a lo largo de *Sisma*, vuelve una eterna forma de condolencia.

Preguntarse acerca de cómo representar el dolor de los demás tiene necesariamente que pasar por preguntarse en qué manera es posible representar el ‘yo’ que observa. De esto dan cuenta los 8 poemas titulados “DIARIO”:

DIARIO 1

He sangrado toda la noche. Tengo una confianza excesiva en que
se acerca el fin. Paso casi todo el tiempo en la cama: [...] Escucho las pisadas de la gente que vive en el piso de arriba.
Cuento sus pasos, sus miradas. [...] ¿Bajo mi piso hay Otro que hace lo mismo conmigo? (18)

DIARIO 4

Yo es otro (Rimbaud). A lo mejor soy otro (Vallejo). Para
que pueda ser he de ser otro, / salir de mí, buscarme entre
los otros (Paz) [...] no hay que fijar al yo. No hay que amarrarlo –dejarlo ir–. (Guillén, 2022: 39)

En estos apartados el ‘yo’ poético habla expresamente en un intento de reconstrucción de una identidad unitaria inevitablemente destinado al fracaso. Una unidad que se desmiembra en el cuerpo enfermo (“he sangrado toda la noche”) y en la imposibilidad de encontrar una voz propia al momento de definir el mismo ‘yo’ –“Yo es otro (Rimbaud). A lo mejor soy otro (Vallejo)”. Desde el punto de vista estético, esto se aclara aún más si leemos estos apartados en función de los que siguen o preceden los “Diarios”, o sea un viaje casi sicodélico en la historia de la violencia del Perú contada desde las páginas de un falso periódico, justamente titulado *Sisma*:



LIBERAN A MONJA TERRORISTA

✦ Volverá a ejercer la educación como
muchos de sus camaradas

(Guillén, 2022: 24)

El collage de estas varias formas de organizar el texto representa por un lado un guiño lúdico a la vanguardia hispanoamericana que, en las primeras décadas del siglo XX, polemizaba con la perfección del texto modernista, intentando provocar en el lector este 'sisma' de expectativas frente a lo que es poesía, y por el otro la verbalización de un sujeto en continua búsqueda de sí mismo, en la relación siempre violenta y contradictoria con los demás. En este conflicto, no solamente de voces sino que también de formas, aquí es la misma estética documental que se pone en discusión, puesto que el poeta no solamente nos devuelve piezas documentales reales, sino que también reconstruye ficticiamente las mismas con el periódico *Sisma*. Para explicar este punto, me apoyo en las consideraciones de Paula Klein con respecto al giro documental en la literatura contemporánea. La crítica argentina considera que la escritura documental, a diferencia de la escritura realista, quiere superar la búsqueda de un mero 'efecto de real', para moverse más bien hacia un 'efecto de documento' (2019: 5). El poemario de Paul Guillén juega justamente con este 'efecto de documento', porque no solamente establece un pacto de lectura de tipo referencial con la presencia de documentos reales, cuya proveniencia se aclara en las notas finales, sino que también pone en escena las faltas de la información que necesitan ser reconstruidas con un documento falso.

Todo el poemario se caracteriza por esta mezcla entre la verbalización de la dimensión trágica de la realidad peruana, la ironía que pone al descubierto las tensiones y las contradicciones de su historia, y luego también el humor que de repente asalta la dimensión reflexiva que la misma tragedia propone, junto a una superposición de temporalidades que contribuye a restituir la imagen de una violencia omnipresente. De esto da cuenta el poema visual que precede el centro del poemario, justo antes de que el terremoto intervenga otra vez a cortar el hilo de la historia de la violencia en el Perú:



Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua inicia su Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú con un «Yo». Este es el dibujo del joven cronista Santa Cruz Pachacuti, quien, a principios del siglo XVII, dibujó de memoria el diagrama que había visto de pequeño en la pared principal del «altar mayor» del templo de Korikancha.

40+

(Guillén, 2022: 40)

Antes de adentrarnos en la dimensión temática, cabe aclarar que este poema no representa solamente una forma de poesía visual, sino que se acerca mucho a la categoría de 'iconopoema' recientemente teorizada por el crítico italiano Andrea Cortellessa (2018). Una forma de hibridación entre códigos semióticos en que la imagen y la escritura no se reducen a ser una la ilustración o la leyenda de la otra, sino que

interactúan, hasta violentamente, para producir un sentido otro que se verbaliza también en la forma del conflicto (2-4). En este sentido, la forma del ‘iconopoema’ empleada por Guillén verbaliza una pugna entre imagen y texto que es también de tiempos y espacios de la historia peruana. En el poema que acabamos de leer, la parte narrativa aclara que nos encontramos frente a una de las páginas más significativas de la obra *Relación de las antigüedades del Reyno del Pirú*, del cronista indígena Juan Santa Cruz Pachacuti. En particular, el dibujo elegido por Guillén retrae lo que el cronista recuerda de la pared principal del templo mayor de Korikancha, dedicado al sol y entre los más significativos de la cultura andina. Sin embargo, la parte narrativa también nos revela que la crónica de Santa Cruz Pachacuti empieza con un ‘yo’. En la economía de un poemario como *Sisma* que está afanosamente intentando poner en escena la construcción de un sujeto no unitario, que se mueve a lo largo de la historia del Perú, esta intervención poética tiene un valor peculiar, también en relación con el significado intercultural que la *Relación* de Santa Cruz Pachacuti representa. Cómo muchas de las crónicas que se producen en el periodo colonial, sobresale un doloroso afán por elaborar una cierta forma de sincretismo entre las creencias ancestrales y la cultura católica llevada por los españoles. Sin embargo, la obra de Santa Cruz Pachacuti se basa en una “magnífica jugada” (Brachetti, 2003: 83) del autor que se describe a sí mismo como buen cristiano apto a leer los rituales de sus ancestros como acción de Satán. Este es el único modo a través del cual el cronista indígena hubiera podido preservar la memoria de la historia de sus ancestros y hacer que llegara hasta nuestros días. El iconopoema de Guillén, que al mismo tiempo describe el dibujo y menciona la instancia narrativa desde la cual Pachacuti habla, deja abierta la pregunta acerca de qué ‘yo’ está verdaderamente hablando en el texto, lo cual nos lleva a interrogarnos otra vez acerca de la imposibilidad de reconstruir y hasta pensar en una forma de identidad unitaria e indisoluble. La pregunta que relaciona Santa Cruz Pachacuti y Guillén en este abismo temporal es ¿desde qué voz es posible hablar para relatar la violencia? ¿Qué puede el ‘yo’, si es que algo puede, en este proceso?

El poema que sigue, de hecho, intenta responder a esta pregunta y lo hace con un vuelo temporal que desde el siglo XVII nos lleva al siglo XXI, otra vez a la tragedia del terremoto de Pisco:

15 DE AGOSTO DE 2007
(18:40:57 HORA LOCAL)

Sismo de 8,0 grados
[...]

595 muertos
2291 heridos
76 000 viviendas destruidas
431 000 personas damnificadas

# DE MUERTO	LUGAR	EDAD	NOMBRE	SEXO
217	Pisco	63	Guillén,	Femenino

			Huaroto Celia Sabina	
--	--	--	-------------------------	--

Lo horizontal es oblicuo
 [...]

y tú ya no estás ahí como siempre

[...]

una mano que es mordida por fauces

rostros que ya no brillan la noche

ni ninguna otra noche

mordidas por la perpendicular que se

cae

muerte de espacio

despacio (41)

El poema se abre otra vez con puros datos, que en este caso se relacionan más expresamente con el otro, con las víctimas, explicitando los daños provocados a las cosas y a las personas. En particular, este poema se dedica al luto personal del autor, puesto que la tabla que identifica el muerto número 217 se apellida Guillén, Celia Sabina Huaroto Guillén. El choque entre lo impersonal del dato y la parte lírica que ahora se mueve hacia la segunda persona del singular, concretiza en la página la contradicción ínsita también en el creer que los datos nos den un acceso directo a la realidad. Para comprender este punto, hacemos referencia a la función que para Byung-Chul Han representa el bombardeo de informaciones, ‘las no-cosas’, en nuestro presente (2021). Si a través de la tecnología hoy podemos llegar a cualquier tipo de información o dato, también es cierto que este número infinito de datos se posiciona por delante de las cosas reales provocando su desvanecer (4). Solamente si reactivamos un interlocutor, un tú, es posible que las puras informaciones puedan develarnos algo sobre el mundo. De hecho, según explica Maurizio Ferraris, si los documentos no pueden hablar por sí solos sin la acción humana, tampoco el hombre puede hablar solo (2021: 152). Para que la comunicación se establezca una subjetividad necesita de los demás para funcionar (152). Es en este sentido que podemos leer el choque violento entre el puro dato que abre el poema, eminentemente aséptico, y la activación del duelo, a través de una ética de la escucha en la parte lírica del poema. Aquí finalmente el ‘yo’ se dirige al ‘tú’, en un diálogo que vuelve presente lo que está ausente, la víctima, no solamente en el espíritu sino que también en el cuerpo (“una mano que es mordida por fauces” / “rostros que ya no brillan la noche”), sobre todo cuando se trata de un cuerpo desmoronado que en la página se cae junto al espacio que lo rodea.

Lo documental articula un corto circuito estético causado por la re-territorialización de datos que de repente se vuelven connotación y por un momento nos devuelven la verbalización de un dolor que es al mismo tiempo privado y colectivo. Sin embargo, la acción desmitificadora de la realidad peruana entra otra vez a asaltar esta voz del duelo con el uso material del documento:

“El publicista me dijo 7.9 porque con la misma fuerza con la que la naturaleza nos ha golpeado, los peruanos les agradecemos a ustedes a través de esta botella lo que han hecho por nosotros”.

NOSOTROS MATAMOS MENOS



(Guillén, 2022: 42)

La violencia institucional asalta el poema a través de un humor muy cercano al sarcasmo. Las declaraciones que leemos son de Rafael Rey, ex ministro de la defensa del partido APRA, inicialmente de centro-izquierda que luego se mudó a congresista fujimorista, quien pretende justificarse sobre la grotesca idea de ponerle a un licor de agradecimiento a los esfuerzos de la colectividad, durante la tragedia del terremoto, la etiqueta “Pisco 7.9”. Entre la declaración de Rey y la imagen de la etiqueta del licor, se instala el eco de la dictadura con el lapidario “NOSOTROS MATAMOS MENOS”, la abrumadora declaración del vocero fujimorista Jorge Trelles, pronunciada en respuesta a las preguntas sobre la sistemática violación de los derechos humanos en los 90. Con esta declaración pretendía jactarse de que las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura de Fujimori eran definitivamente menos que las acaecidas durante los gobiernos precedentes de Fernando Belaunde y Alan García.

A lo largo de todo el poemario nos movemos en la historia de la violencia en Perú a través de esta conmixtura de formas de escritura, de datos y de documentos. Sin embargo, diferentemente de lo que se podría pensar, aquí el intento no es encontrar una síntesis entre lo lírico y el dato, sino justamente textualizar una aporía, un choque violento pero necesario entre la estética, y entonces paradójicamente la belleza de las palabras, y lo real que asalta esta misma belleza. El efecto que en este poemario tiene la

irrupción del documento podría ser comparado al efecto que el ‘punctum’ desempeña en la teoría de la fotografía de Roland Barthes. En *Cámara clara* el filósofo francés distingue dos elementos que participan de la fruición de una fotografía: el primer elemento se denomina ‘studium’ y es la lectura consciente que se hace de los detalles de una fotografía, detalles que el usuario busca por sí solo; el segundo elemento es el ‘punctum’, o sea el detalle inesperado que de repente asalta la mirada del usuario y que la golpea provocando una herida en su entendimiento (1980). En *Sisma: poema documental*, el documento interviene a herir la mirada del lector, a requisar la belleza de las palabras. Reelaborando otra vez las teorías proporcionadas por Byung-Chul Han (2021: 64), más allá de representar un mero intento realista, datos y documentos asaltan el código de la poesía perforando el campo de su representación lírica, dejando espacio a la presencia de un mosaico de voces que minan la unidad del ‘yo’.

Lo que se queda en las manos del lector es justamente una saturación de real que tampoco la poesía logra rascar. Si esta saturación podría representar un problema teórico, en realidad la poesía de Guillén logra interceptar el hecho de que esta misma saturación es lo que hoy en día nos rodea. Una saturación que lleva consigo el peligro de la normalización que desde mucho tiempo se ha vuelto nuestro estado de coma permanente, como diría Andrea Giglioli (2011: 17). Enfrentar este coma no necesariamente significa intentar solucionarlo, sino justamente ponerlo en escena, mostrar sus contradicciones. Según explica el mismo Guillén, aquí no se trata de representar al poeta cronista que se mueve en la realidad como un *flâneur* para vehicular alguna verdad ‘elevada’, sino de “sentir esos hechos mediante una aproximación diferencial. Sentir con todo el cuerpo que el yo se funda con los otros. Un estadio donde el yo se involucre en los otros y los otros se diluya en el yo [...]” (2014: 15). En otras palabras, en *Sisma* el punto no es solamente la apropiación y la reescritura, sino llevar el documento materialmente a la página, volverlo contextual y mostrar su ambigüedad.

CONCLUSIONES

En una era en que estamos asediados por datos y documentos en la contradicción de su total accesibilidad y del modo en que el Poder sigue ocultándolos, la poesía documental permite problematizar hondamente el valor social de este medio artístico, a través de elecciones que desafían dos de los pilares que siguen representando su derecho a ser considerada una forma de arte: la dimensión puramente lírica y la acción preponderante del ‘yo’. Según explica Cristina Rivera Garza, lo documental entra en la dimensión de una ‘escritura desappropriada’ porque su oficio permite “renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de la experiencia y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia” (2017: s.p.). La interacción material entre documento y texto poético pone al descubierto una indagación en la relación siempre problemática entre las varias autorialidades que conforman el texto de llegada y permite por lo menos interrogarnos acerca de la posibilidad de una forma de poesía que se construye a través de una agencia comunitaria.

El papel de la poesía documental es justamente poner al descubierto el esfuerzo por pensar en un arte que no quiere ingenuamente reconstruir o vehicular alguna forma de verdad, aunque se base en el dato y en el documento, sino en la necesidad imprescindible de su búsqueda. Si nos quedamos con la definición de la obra de arte en tanto ‘documento fuerte’ proporcionada por Maurizio Ferraris, la razón de ser de la poesía documental no se encuentra en la dimensión descriptiva, sino que en la performativa, no quiere restituir la verdad sino producir un efecto (2009: 299). Si la poesía nunca es el fin, sino que siempre es el medio, el documento que irrumpe en su dimensión aparentemente cerrada pierde a su vez el aura de verdad, al dialogar con su misma imposibilidad referencial que la poesía misma devela. En este sentido, la discusión se mueve mucho más allá de lo estético y de lo ético, volviéndose inherentemente política, o sea relacional que no ideológica.

Sisma: poema documental se inserta perfectamente en esta investigación al indagar las implicaciones tanto estéticas como políticas de un ‘yo’ que se diluye en los demás y viceversa, como recuerda el mismo autor (2014: 15), en su intento por atravesar la saturación de real y mantenerse a flote. El caos estilístico de esta pieza finalmente refleja el caos de la sociedad peruana misma, en el cual tanto la lírica como el documento sufren la acción desmitificadora de la ironía y del humor, que opera al interior de la tragedia como una bala desacralizadora. Un humor que se parece mucho al modo en que recientemente lo define el poeta argentino Daniel Samoilovich en diálogo con Edgardo Dobry: “[...] lo cómico —especialmente ese cómico que vamos delimitando, con su costado melancólico— conlleva una entrada radical, indeclinable, en lo sublime. Desconfiamos siempre de lo sublime satisfecho de sí [...]. Es [...] “llegar después”, un después que no es sino el subrayado de lo que ya estaba antes” (Miles, 2023: s.p.). Aprovechando la potencia estilística de lo documental, con *Sisma* Paul Guillén propone un viaje algo delirante y al mismo tiempo profundamente doloroso en la historia del Perú casi verbalizando lo que ya Walter Benjamin explicaba en *Tesis sobre el concepto de historia*, acerca del modo en que necesitamos siempre desconfiar del modo en que el poder opera:

[...] quienes dominan [...] son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. [...] Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. [...] el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. [...] No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. (2021, 49-50)

Si es verdad que el documento es siempre, al mismo tiempo, un documento de la cultura y de la barbarie, Paul Guillén mueve esta dimensión al proceso mismo de transmisión al que hace referencia Benjamin, justamente el ‘sisma’, la dolorosa alegoría del Perú mismo, como bien explican las palabras del sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero: “El Perú es pues un país sísmico, levantado sobre fallas sociales que producen constantemente temblores y terremotos. Una historia plagada de

repeticiones” (2003: 231). La risa amarga que atraviesa la inter-actuación entre lírica, testimonio y documento representa casi la única respuesta abierta a la violencia, al desamparo de las víctimas, al cinismo del poder. En este giro, tal vez resulta que el *Sisma* no es solamente la catástrofe, sino también lo que se produce gracias a las continuas resistencias de los peruanos que se vislumbran en el rizoma que este libro representa. Porque “Somos los hijos de Tupak Amaru que nunca pudiste matar / ironía 100% ironía [...]” (Guillén, 2022: 76). Porque, la risa amarga de *Sisma* es, en palabras de Walter Benjamin, “la reserva realmente monstruosa [...] a partir de la cual hablan el silencio y la literatura” (2007: 292), porque, como parece responderle Paul Guillén: “la poesía es el *habeas corpus* de los necios / “cuerpo no tenemos”, porque nos desaparecen” (2022: 69).

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, José Carlos (2017): *Persona*, Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- AMNESTY INTERNATIONAL (2023): *Racismo letal: Ejecuciones extrajudiciales y uso ilegítimo de la fuerza por los cuerpos de seguridad de Perú*, <https://www.amnesty.org/es/documents/amr46/6761/2023/es/>.
- BAJTÍN, Mijaíl (2012): *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1980): *La Chambre Claire*, París: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1984) : “La mort de l’auteur”, en *Le Bruissement de la langue*, París: Seuil, pp. 51-56.
- BENJAMIN, Walter (1987): *Dirección única*, Madrid: Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (2006): “Di alcuni motivi in Baudelaire”, en *Angelus Novus*, Torino: Einaudi, pp. 89-135.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Obra completa*, II, 1, Madrid: Abada Editores.
- BENJAMIN, Walter (2021): *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORZUTZKY, Daniel (2015): “Today or a Million Years Ago: An Interview with Raúl Zurita”, *Poetry Foundation*, 24 de marzo, <https://www.poetryfoundation.org/blog/open-door/72358/today-or-a-million-years-ago-an-interview-with-raul-zurita>.
- BRACHETTI, Angela (2003): ““...Los pintaré como estaban puestos hasta que entró a este reino el santo Ebangeleo’ Santacruz Pachacuti Yamqui, 1613”, *Anales del Museo de América*, 11, pp. 81-102.
- BURKE, Sean (2008): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CHEJFEC, Sergio (2013): *Modo linterna*, Buenos Aires: Entropía.
- 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), pp. 71-83.

- CHUECA, Luis Fernando (2013): “Nación, esterilidad y utopía en *Ya nadie incendia el mundo* de Victoria Guerrero”, en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.): *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 419-434.
- CORTELLESA, Andrea (2018): “Expanded poetry: Otto Iconopoemi 2006-2018”, *California Italian Studies*, 8(1), pp. 1-18.
- DELGADO GARAYCOCHEA, Claudia Paola (2023): “Between the desert and the sky: Raúl Zurita’s *Purgatorio* (Purgatory) as an antecedent of documentary poetry in Latin America”, *Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 4(4), pp. 1-6, <https://doi.org/10.51798/sijis.v4i4.714>.
- DERRIDA, Jacques (2009): “¿Cómo no temblar?”, *Acta Poética* 30(2), pp. 19-34.
- DORFMAN, Daniela (2022): “‘Denied in toto’. Documental Poetry and Archive Collectivization in Chile”, *Aisthesis*, 72, pp. 359-382, <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.72.19>.
- EARL, Martin (2010): “Documentary Poetry and Language Surge”, *Poetry Foundation*, 13 de abril. <https://www.poetryfoundation.org/blog/uncategorized/53584/documentary-poetry-and-language-surge>.
- ESTRADA, Oswaldo; VILLACORTA, Carlos (2023): “Vivir la violencia”, en *Vivir la violencia en Perú del nuevo milenio*, Lima: Ediciones MYL, pp. 13-23.
- FERRAIS, Maurizio (2021): *Documanità: Filosofia del mondo nuovo*, Bari: Laterza.
- FOSTER, Hal (2004): “An Archival Impulse”, *October*, 110, pp. 3-22.
- FOUCAULT, Michel (1969): “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre, pp. 73-104.
- GARCÍA MANRÍQUEZ, Hugo (2018): *LCMN*, Monterrey: Meldadora.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*, Madrid: Siglo XXI.
- GIGLIOLI, Daniele (2011): *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet 2011.
- GOLDBERG, Jacqueline (2013): *Nosotros los salvados: poesía documental*, Caracas: Smashwords Edition.
- GOLDSMITH, Kenneth (2011): *Uncreative Writing*, New York: Columbia University Press.
- GUERRERO PEIRANO, Victoria (2012): *Cuadernos de quimioterapia*, Lima: Paracaídas Editores.
- GUILLÉN, Paul (2022): *Sisma: poema documental*, Lima: Pesopluma.
- GUILLÉN, Paul (2014): *Sisma*. Tesis de maestría, The University of Texas at El Paso, https://scholarworks.utep.edu/open_etd/1249/.
- HAN, Byung-Chul (2021): *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino: Einaudi.
- HARRINGTON, Joseph (2011): “Docupoetry and archive desire”, *Jacket2*, octubre, <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>.
- HERNÁNDEZ, Biviana; CHUECA, Luis Fernando (2017): “La estética del poema integral en Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz”, *Estudios Filológicos*, 59, pp. 47-70.
- INSTITUTO GEOFÍSICO DEL PERÚ (2020): “Lecciones que nos dejó el gran terremoto que destruyó Pisco en agosto del 2007”, 16 de agosto,

- <https://www.gob.pe/institucion/igp/noticias/294119-igp-lecciones-que-nos-dejo-el-gran-terremoto-que-destruyo-pisco-en-agosto-del-2007>.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1936): *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris: Presses Universitaires De France.
- KIERKEGAARD, Søren (1995): *Sul concetto di ironia in costante riferimento a Socrate*, Milano: Rizzoli.
- KLEIN, Paula (2019): "Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente", *Cuadernos LIRICO*, 20, pp. 1-13.
- LAMAS, Mijail (2020): "El estamento ontológico de la poesía documental", *Guaraguo*, 24(63), pp. 83-100.
- LEONG, Michael (2020): *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*, Iowa City: University of Iowa Press.
- LIHN, Enrique (1982): *Estación de los desamparados*, México: Premiá.
- MARTÍNEZ, Gabi (2024): "Entrevista-LiterNatura: Joseph Zárate", *Sumaúma*, 12 de abril de 2025, <https://sumauma.com/es/as-pessoas- ficam-mais-indignadas-vendo-a-notre-dame-em-chamas-do-que-um-rio-amazonico-envenenado/> [consultado el 12/12/2024].
- MAZZOTTI, José Antonio (2013): "Violencia y poesía en el Perú: de la colonia a nuestros días", en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.): *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 362-378.
- MARI, Lorenzo; RIZZO, Gianluca (2022): "Poesía, prima persona plurale", *Le parole e le cose*², 24 de noviembre, <https://www.leparoleelecose.it/?p=45566>.
- MARI, Lorenzo; RIZZO, Gianluca (2023): "Poesía, prima persona plurale/2: Charles Barnstein", *Le parole e le cose*², 15 de marzo, <https://www.leparoleelecose.it/?p=46357>.
- MELIS, Antonio (2010): "Una mirada poética sobre la violencia: Alejandro Romualdo", en Mark R. Cox (ed.): *SASACHAKUY TIEMPO: Memoria y pervivencia*, Lima: Editorial Pasacalle EIRL, pp. 79-88.
- MILES, Valerie (2023): "Daniel Samoilovich y Edgardo Dobry: 'El humor y la poesía: resistencia al azúcar rápido del significado'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 de septiembre, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/daniel-samoilovich-y-edgardo-dobry-el-humor-y-la-poesia-resistencia-al-azucar-rapido-del-significado/>.
- MITROVIC, Mijail (2023): "Poesía y revuelta: una conversación con Santiago Vera", *Revista Comunes*, 21 oct., <https://www.comunesrevista.com/poesa-y-revuelta-una-conversacin-con-santiago-vera/blog-post-title-one-nk6ax>.
- MORAÑA, Mabel (1997): "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", en Mabel Moraña: *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*, Caracas: Ediciones eXcultura, pp. 113-150.
- NASH, Mark (2008): "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze*, 114, frieze.com/article/reality-age-aesthetics.

- NOWAK, Mark (2010): “Documentary Poetics”, *Poetry Foundation*, 17 de abril, <https://www.poetryfoundation.org/blog/uncategorized/53648/documentary-poetics>.
- ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE LA SALUD (2010): *Terremoto de Pisco, Perú – A dos años del sismo, crónica y lecciones aprendidas en el sector salud*, Washington D.C.: PAHO.
- PERLOFF, Marjorie (2010): *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press.
- PESOPLUMA (2022): “Un viaje al universo de Paul”, <https://pesopluma.net/autores/paul-guillen/>.
- PORTOCARRERO, Gonzalo (2003): “Memorias del Velasquismo”, en Marita Hamann; Santiago López Maguiña; Gonzalo Portocarrero; Víctor Vich (eds.): *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*, Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 229-256.
- RAMÍREZ RUIZ, Juan (1971): *Un par de vueltas por la realidad*, Lima: Movimiento Hora Zero.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, Cristina (2017): “Desapropiación para principiantes”, *Literal Magazine*, 31 de mayo, <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>.
- RIVERA GARZA, Cristina (2022): *Escrituras geológicas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vuervert.
- SEGADE, Lara (2018): “El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina”, *Cuadernos de Literatura*, 22(44), pp. 77-100.
- SOTO ROMÁN, Carlos (2016). *Chile Project: [Re-Classified]*, Chile: Pez Espiral.
- VERA, Santiago et. al. (2023): *N Poemas peruanos de revuelta*, https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1rEwMv5VwAGfDIXkybQt85CLni_fBgxxz.
- VERA, Santiago (2021): *Constitución política del Perú*, Perú: La Balanza Taller Editorial.
- VILLACORTA, Carlos (2025): “Archivo, documento y memoria: la poesía documental en el Perú del siglo XXI”, en Estrada Oswaldo; Laura Alicino (eds.): *Documentar la realidad: éticas y estéticas en Latinoamérica*, Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, in press.
- VILLACORTA, Carlos (2019): “1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos”, en Giovanna Pollarolo; Luis Fernando Chueca (coords.): *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX/Historia de las literaturas en el Perú*, 4, Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro (directores generales). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura/Ministerio de Educación del Perú, pp. 297-331.
- VILLACORTA, Carlos (2016): “La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010”, *Letras*, 87 (125), pp. 123-134.
- VOLPI, Jorge (2018): *Una novela criminal*, Ciudad de México: Alfaguara.

- ZUBLENA, Paolo (2019): “Il paradosso (o i paradossi) della lirica secondo Adorno. Riflessioni su poesia e politica a partire dal *Discorso su lirica e società*”, *L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 22, pp. 95-100).
- ZURITA, Raúl (1979): *Purgatorio*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.