

La Poesía de Juan Ramírez Ruiz como Trayectoria Mito Poética¹

*Al empezar invoco a los espíritus de Hanaq Pacha,
que acojan a nuestro kapaq wayki y guía Juan Ramírez Ruiz
en las dimensiones de sabiduría
que él, camino a casa, vislumbró en su poesía.*

Esta plegaria es eterna.

Pero nombrar no es suficiente.

Sin palabras,

Comenzar sin palabras

He aquí una tarea santa,

He aquí una ocupación cristalina

Juan Ramírez Ruiz

Hace un tiempo, movido por el deseo del poeta cubano neoyorkino Raoul Sentenat de hacer a Juan Ramírez Ruiz un homenaje en la revista Avenue BE, volví a leer su obra completa. Una vez más quedé deslumbrado por la totalidad de su proyecto. Por cómo *Un*

¹ Publicado inicialmente en el libro virtual y progresivo *Ancash 444: aproximaciones a Juan Ramírez Ruiz*.
<http://ancash444aproximacionesajuanram.blogspot.com/>

par de vueltas por la realidad había articulado el arte poética de su época; por la radicalidad novedosa de la escritura espacial de *Vida Perpetua*; y por la ampliación de ese proyecto en *Las armas molidas*, donde la búsqueda del poeta es casi un viaje shamánico en medio del universo visionario andino y amazónico, que lo lleva a trascender no solo la linealidad de la escritura (que lo había sustentado desde occidente) sino proponer, como acto radical, en momentos que la globalización cooptaba la potencialidad revolucionaria en el pensamiento y el arte, un nuevo alfabeto basado en las tradiciones sígnicas de los pueblos originarios. Ha llegado el momento de contestar al motivo el silencio respecto a su obra. Y porque, una vez que nos ha dejado, en los homenajes sus poemas leídos han sido los más cercanos a la poesía en prosa de *Un par de vueltas por la realidad* (en adelante *UNPDVPLR*) y sólo un fragmento de las *Armas molidas* “A ti te conozco terror”. Si bien en un *UNPDVPLR* los poemas, las palabras urgentes, y el postulado de poesía integral son complejos y seminales, la irrupción de una escritura multilineal a partir de *Vida perpetua*, significa que no estuvimos (o estuve) preparado para leer una obra visionaria que iba muy por delante de su época.

Tardía, la meta de este ensayo, como de los otros de este libro, es instaurar el área de estudios de la poesía de Juan Ramírez Ruiz. Para ello es necesario recoger la conmoción estética de las primeras lecturas, con reflexiones posteriores de carácter más conceptual. Elijo *Vida perpetua* como punto inicial. Aparecida en 1978, *Vida perpetua* sorprende porque Juan ha pasado del tono -que pudo continuar con éxito por tratarse de un estilo logrado- épico, narrativo y abiertamente político de *UNPDVPLR*, a un despliegue de poesía espacial en donde la gran mayoría de los versos son densas unidades poéticas en sí, pero abiertas a una concatenación simbólica mayor. Responden a la doble dinámica del cuidado del verso individual, pero tomando en cuenta no sólo la unidad del poema que los incluye sino del libro como totalidad. Es poesía concreta. En el momento de concepción y escritura de *Vida Perpetua*, que calculo inmediatamente después de *UNPDVPLR*, la poesía espacial y concretas no eran nuevas. Como lo haría notar Juan en *Las armas molidas*, hay poesía concreta, y ciertos signos que le es posible abstraer como base de una escritura no occidental en los ordenamientos semióticos y simbólicos de los pallares, tejidos, y ceramios de las tradiciones indígenas peruanas², así como en las concepciones cósmicas, geográficas y sociales de la dualidad espacial del Ande y la Amazonía. En el ancho mundo hay poesía concreta en los signos cuneiformes, en la escritura impregnada en las mezquitas árabes, en la caligrafía sacra de los textos fundacionales del cristianismo, y en la abstracción ideográfica de alfabetos antiguos como el chino y el japonés. Pero yendo a instancias más cercanas al momento de *Vida Perpetua* hay precedentes en Mallarmé, en movimiento Dadá, Apollinaire, Pound, Cummings, los concretistas brasileros, las notaciones musicales alternativas de John Cage, y el Octavio Paz. En el Perú la espacialidad escritural viene de Wamán Poma, Oquendo y Amat³ y los vanguardistas puneños, Jorge Eduardo Eielson, la influencia inglesa en algunos poetas de la generación del 60 –rechazada por Juan y Hora Zero-, y el recientemente fallecido Alejandro Romualdo, que hasta donde yo sé es el primero que introduce fragmentos del quechua en su poesía espacial preguntando, en un poema cuyo título olvido, “maymin pillku wakillay”.

² Un estudio inconcluso sobre la poética del espacio en los nombres de lugares en Yucay, que vengo trabajando desde 1980 apunta a la misma dirección.

³ Que refiriéndose a Juan habría dicho “no tuvo miedo/ y no regresó de la locura”

Pero si en todos estos ejemplos la poesía usa los espacios en blanco y los ordenamientos gráficos para darle mayor densidad a la textura del poema, éste se rige por el ordenamiento lineal que había caracterizado a la escritura y el pensamiento occidental hasta el momento. Lo novedoso de la propuesta de Juan Ramírez Ruiz es que inicialmente se apoya en esa linealidad pero intenta trascenderla radicalmente, sacrificando incluso el brío rítmico de *UNPDVPLR*. Acaso porque explora diversas voces que nos dicen que si bien el eje denotativo de la poesía política tiene en el horizonte mental de los años setenta el lugar preferido del vanguardismo, el verdadero acto liberador está en romper el ordenamiento lineal de la escritura que en estas partes es una herencia colonial que sustenta la carga alienante y opresiva del sistema. Se trata de una propuesta genial que antecede la irrupción postmoderna y el posterior agotamiento de sus posibilidades liberadoras, tanto por abandonos de militancia y por el poder disuasivo de la represión y la estética del terror, como por la cooptación sistémica no sólo de la contradicción sino de la posibilidad misma de la antítesis. Cerrazón que creo lleva a Juan a su aislamiento y postura críptica final.

Incluso una mirada a vuelo de pájaro permite ver que los recursos usados por Juan aumentan la complejidad de la lectura llevando a que esta deje de ser ejercicio lineal. Cual aforismos que remiten a tradiciones luminarias de una novedosa evocación mítica⁴ que uno está por recordar, sus poemas son enigmas y su lectura acto de aprehensión de un haz semántico que puede variar la próxima lectura. Deben ser performances ritual estéticos dirigidos a cambiar el espíritu⁵. Para lograr esto usa números, signos de puntuación, mayúsculas, minúsculas, fragmentos de partituras, figuras geométricas, flechas, medidas, distancias de lectura, y signos creados por él a fin de encender la percepción estética sin limitarse a las palabras. Así, dentro del ordenamiento lineal se crean poemas dentro de otros, trastrocamientos sintácticos, exploración de posibilidades de otra significación de frases y palabras, poemas paralelos, simultáneos, líneas poéticas pasando hacia abajo por un punto de un flujo horizontal que se le cruza, permutaciones de palabras cargadas, aves poéticas que se adelantan varios versos y regresan arriba sin cambiar la temporalidad poética, frases maleables al infinito que se pueden permutar eligiendo un número, o siguiendo las indicaciones del autor. Todo ello conduce a la lectura como un acto de iniciación, de alquimia, de geometría y algebra poética. Es decir, un intento de exploración y liberación infinita del lenguaje, la poesía y por ende del ser humano, como explica a Octavio Paz en una carta a propósito de *Dodecaedro*.

De estos poemas a los que siempre vuelvo son “*Discusión*”, “*Prowilmith*”, “*Traducción de las aguas que corren*”, “*Ikiru*” y en menor medida, “*Tratado del Paisaje*”. No los entiendo del todo. Y tal vez eso sea lo menos importante. Porque hay algo en ellos que capta e invita a otro lugar. Y es la exploración del yo poético y las fuentes a las que alude sobre las posibilidades y necesidad militante, revolucionaria, de la

⁴ En *Vida perpetua* lo refrescante de la evocación mítica es que no remite a las paqarinas comunes de occidente: los ready mades griegos y bíblicos. Cuando hace referencia a ciertos griegos la mitología de Juan Ramírez Ruiz no les da más peso que al de un hombre común que puede estar diciendo algo equivalente a un movimiento cósmico. Aquí, ya prepara el camino a la cosmogonía indígena presentada en *Las armas molidas*. Un acto cosmopoético de igual envergadura sólo se da en William Blake, aunque este tenía demasiadas dependencias grecocristianas.

⁵ “Los poemas integrales son un mundo abierto al iniciarse, y abiertos hasta el último verso, no concluyen nunca” Dice Juan Ramírez Ruiz en *UPDVPLR* pp. 116

sabiduría y el cambio a través de la palabra. Ahí parece haber un juego entre la evocación de sabiduría antigua –abierta a la tradición occidental, como diría Armando Arteaga-, la imposibilidad de plasmarla del todo, la constatación y lucha contra las articulaciones alienantes del status quo, y la búsqueda de un nuevo lenguaje como acto de curación y liberación social. Es, como muchos intentos de su época, y siguiendo los trazos de la *Poesía Integral*, un arte poética ligada no a las condiciones de producción de poemas en la literatura individual, pero a las del plano poético y liberador del espacio social. La poesía como registro de la poética alienante de un espacio sociocultural concreto y como poética de liberación social y humana. Tensión dialéctica cuya resolución lleva al poeta, ya no como autor individual sino como héroe cultural, al otro lado del lenguaje y la escritura alfabética sin todavía caer en el vacío porque a mano estaban las fuertes raíces indígenas articuladas en *Las armas molidas*.

Es posible ubicar *Vida Perpetua* como un texto que antecede a su época y es el primer libro poético postmoderno en el Perú. El agotamiento del proyecto postmoderno frente a la tenaza neoliberal y postmarxista –que lo ve como simple muestra del capitalismo tardío-, no permite valorar en los momentos primigenios del postmodernismo ciertas dimensiones seminales que considero importantes. A) sus posibilidades liberadoras desatadas a partir de la crítica de modernidad y la linealidad occidental, eurocéntrica y capitalista; B) la importancia de las márgenes en la generación del discurso estético y político; C) su momento de inserción en la coyuntura cognitiva global cuando, a gracias a las tensiones entre el estructuralismo y el marxismo, la dimensión utópica puede apoyarse en el lenguaje como lugar de cambio; E) la posibilidad de crear nuevos espacios de enunciación indígena mas allá de lo moderno colonial. Por ello es necesario reevaluar el proyecto de *Vida perpetua* como acto creador precursor a los campos mencionados⁶. Siguiendo los postulados de *Palabras Urgentes I* y *Poesía Integral*, el propósito de *Vida perpetua* es cuestionar radicalmente la linealidad occidental asumiendo la poesía como acto de vida y praxis antisistémica, hasta incluso intentar liberar la poesía de los anclajes de la escritura alfabética. Es la gran coincidencia con el proyecto postmoderno, que en el Perú se abre con no con los émulos de la teoría francesa sino con *Vida perpetua*. Además, su planteamiento permutacional y espacial antecede a la poesía cibernética, aleatoria e incluso al spampoetry –poesía hecha con residuos de spam- en un momento no había ni PCs ni internet. Su obra mantiene sin compromisos y profundiza el mismo rumbo hasta después de la cooptación de la teoría postmoderna, con una metódica racionalidad poética y espiritual que no cae en la tentación de la carnavalización del lenguaje y la teoría, que si bien tenía precedentes en el boom, entró con fuerza tras la traducción al inglés y publicación de Bahjtin casi al mismo tiempo que *Vida perpetua*. Si en *UPDVPLR* los recursos del lenguaje, del verso libre recogido de la calle y la experiencia cotidiana, son todavía dependientes de la linealidad occidental, en *Vida perpetua*, libro de tránsito, esta linealidad se cuestiona para explorar de raíz las posibilidades liberadoras reclamadas, yendo hasta un extremo que el final son una serie de símbolos evocadores desprovistos de

⁶ Un estudio importante para entender las vanguardias políticas y literarias en lo 70 y los 80 sería sobre la relación entre revolución, arte y estructuralismo. Lo curioso es que pese a buscar permanencias sistémicas, el estructuralismo y sus derivados permiten apoyar la idea del cambio radical en la esfera del lenguaje y la cultura. Pero acabado el horizonte utópico de las vanguardias, gracias también al deconstruccionismo, el próximo paso ha sido el plano indígena, que ya para la publicación de *Las armas molidas* estaba tocando sus límites.

referente alfabético. Queda indagar si *Vida perpetua* plasma los postulados que en *UPDVPLR* se ponen en la parte teórica, acaso como muestra que el poeta ya necesitaba rumbos más abstractos en su próximo libro: “La tarea entonces, es la utilización de palabras vivas, la revitalización de las palabras en estado de cáscara; luego nos orientaremos a la aprehensión de lo “esencial-cotidiano” necesario para la enunciación de lo definitivo. La revelación de lo “esencial-cotidiano” y de lo efímero expresado en una alternancia continua producida por el tiempo y el espacio individual y ampliado por la consubstanciación, con la problemática común de los pueblos, es fundamental para la edificación del nuevo edificio verbal”.⁷ Algo que en *Vida Perpetua* resuena como: “Y ya no hay nada que respirar/ya no hay nada que beber/el valle va, el desierto viene y se reja:/zaña de oprobio que no es hazaña, al poder la lengua dota su esplendor,/ de Utopía el alfabeto me aleja”⁸. También: “Y no basta el conocimiento./ La belleza no es suficiente./ Lo importante es una mesita, el parto de los montes,/ la sabiduría expuesta como el pasto/ y lo que bien ludicas guiando este pasto”⁹.

La primera vez que supe de Juan Ramírez Ruiz fue escuchando el poema *LE QUITARON LA CIUDAD A MARIO LUNA*¹⁰, leído por el gran Pablo Guevara en un seminario sobre comunidad industrial en el Paseo de los Descalzos. He vuelto a leer el poema y veo que el poeta predice su propio final mencionando el puente Virú camino al puente Santa. Lamentables y terribles, esos son niveles visionarios que no entendemos del todo. Pero ahora hay que prepararse para el júbilo y el asombro de *UPDVPLR* que, junto a *Kennakort* y *valium 10* del buen Jorge Pimentel diera inicio a *Hora Zero*¹¹. Publicado en 1971 por Ediciones Hora Zero, *UPDVPLR* consta de seis capítulos poéticos al interior y dos secciones teóricas en la entrada y salida. El segmento de entrada contiene las conocidas *palabras urgentes*, y en el de salida el importante ensayo sobre *poesía integral*. Si bien ambas secciones se encuentran en las márgenes del cuerpo poético del libro, son quizás los textos más discutidos de Juan. Lejos de ser un detalle pasajero, que las márgenes textuales, como haciendo eco a una necesidad de poetizar lo no central y oficial, van creciendo en importancia hasta que en *Las armas molidas* dan lugar a la escritura hanan, no debe dejarse de lado, sobre todo si para el tiempo en que Juan está en los tramos finales, ya el poder poético de la margen había sido cooptado.

El capítulo primero, *VIA FERREA*, comienza con *EL JUBILO* un poema celebratorio de ritmo intenso y continúa con un *MANUAL DE FERROVIARIOS* donde se indica que el todo es más que las partes y que es deber del conductor poner la máquina en buen estado. En los siguientes seis poemas, escritos en verso largo con una sintaxis bien coordinada en las micro unidades pero acusando sobresaltos en los giros temáticos y rítmicos, de collage, el poeta se presenta como el cuerpo vital, sano y jubiloso que es tanto el conductor como la máquina poética misma en un viaje de norte a sur. En cada estación de viaje el poeta hace una crónica de su corporalidad como ofrenda y da cuenta de diversos registros de la realidad, muchas veces deprimente y alienada. Esta realidad alienada debe

⁷ *UPDVPLR* Pag. 112.

⁸ *Vida perpetua*, página 154

⁹ *Vida perpetua* página 173

¹⁰ Reproducimos los textos con mayúsculas tal como fueron titulados por el autor.

¹¹ Junto a estos dos libros *En los extramuros del mundo* de Enrique Verástegui y *Kennakort* y *Valium 10* de Jorge Pimentel abren una nueva etapa en la poesía peruana.

ser cuestionada por el tono épico del poema, que es un foco de 12000 voltios alumbrando “Aquí, y en el 10 de enero, lo que es Elena o Raúl hacia dentro/ que sea Elena o Raúl en el 10 de enero hacia fuera”. Tanto entonces como ahora, la lectura de estos poemas despierta una sensación de familiaridad, de que si bien el viaje del poeta es de Chiclayo, pudo haber sido desde el sur, o del centro hacia Lima. Porque de lo que se trata, como percibe Juan Zevallos, es de la irrupción de la poesía provinciana migrante en la ciudad. Letrada. Y en sus calles. Que son la nueva paqarina o fuente de la realidad poetizable, por donde pasan los registros tanto épicos como miserables de la existencia. **La calle marginal como fuente de lo poetizable es el gran legado de UPDVPLR, que junto a la necesidad de un arte completamente nuevo y fuera del sistema, articula la metáfora central o el arte poética de la época.**

En *MEDIA DOCENA DE INCONVENIENTES POR REMEDIAR*¹², librada favorablemente la primera batalla con el estilo, los poemas cortos y medidos ganan en profundidad y empatía con el prójimo. Si *VIDA FERREA* es del Yo, *MDDIPR* son del Tú, del prójimo. De su realidad desgarrada por la cual el poeta muestra gran compasión. Aquí el ritmo cabalgante de las otras secciones da paso a un registro de corto aliento pero con un lenguaje renovado. En *LE QUITARON LA CIUDAD A MARIO LUNA* Juan logra describir la tragedia de Mayo del 70 sin mencionar ni una sola vez la palabra terremoto. En los poemas tres, cuatro y cinco, habla de la desolación de tres mujeres en situación límite con palabras mundanas poetizadas: “y además/ ya perdió toda la serenidad”; “va a tener hambre y frío otra vez/ y seguramente va a perder peso”; pero “te voy a encontrar para que nadie diga/ que es imposible/ la amistad en este mundo Irma Gutiérrez”. La poetización que gira en torno al yo en *VIA FERREA* es un momento de iniciación. Se trata de la búsqueda de un yo limpio y vital, de gran empatía con el prójimo que encuentra en la autopista y en la calle, o del compañero que también hace de ella la paqarina o fuente de su oficio, como se ve en *CONOZCO A JULIO POLAR*, el último de los inconvenientes por remediar.

La próxima sección, *TODOS LOS DETALLES DE UNA EXPERIENCIA REPETIDA DURANTE DIAS MESES Y AÑOS*¹³ es precedida por una *ILUSTRACION* que señala la nueva belleza como un problema colectivo. Aquí se trata de la in-posibilidad de diálogo y amor en los escenarios de la cotidianeidad popular de jóvenes urbanos o en tránsito. En *EL UNICO AMOR POSIBLE ENTRE UNA ESTUDIANTE DE LA ACADEMIA DE DECORACION Y ARTESANIA Y UN POETA LATINOAMERICANO*, un texto de largo aliento, hay un interesante dialogismo inicial entre los amantes “yo maldigo el día domingo/ murió en el mar mi novio por cinco años” que pasa a la indagación de las posibilidades de integración entre Yo y el Tú hasta un punto en que uno no sabe quién es quién, “Y aquí conmigo tú me falta un brillo”. En *20 DE ENERO* se trata de una batalla campal entre los familiares del poeta y unos “cabrones” de Chiclayo. Hay siete muertos que pesan más que haber leído a Brecht y a Ciro Alegría. De esta sección suelo releer la claridad descriptiva, casi cinemática, de *25 MINUTOS EN PUERTO SUPE*, y *POEMA PARA LOS 22 AÑOS DE AGUEDA*, una crónica de amor en la que la amante se sueña acompañada mientras entra sin retorno al Pacífico, y la luz del cuarto del poeta está

¹² En adelante *MDDIPR*.

¹³ En adelante *TLDDUERDDMYA*

apagada. En estas viñetas de soledad trashumante ciudadanos y viajeros son retratados con pinceladas precisas por una voz poética que en cada momento es consciente de su labor, por que en *ILUSTRACION No 2 (ASUNTOS PUBLICOS)* conmina “ama tu tenacidad/ama tu abnegación/ama tu amplitud”. Cualidades necesarias para abordar el poema *UPDVPLR*.

En este conocido texto la calle equivale a la realidad que no sólo alimenta el poema pero también es parte de él, como cuando un autobús de la línea 32 pasa por ahí, Jorge Najjar llega con ríos cortos o el poeta abre un parque dedicado a Van Gogh. La calle-realidad, que iría a privilegiar la marginalidad social y existencial como locus poético, es por donde debe pasar la vitalidad trashumante de la voz poética que, para integrar los diversos ritmos de la ciudad con un arte nuevo que viene de la poetización del habla y la cotidianeidad popular, intenta una serie de juegos recíprocos entre poesía y realidad combinando al yo poético con un dialogismo con Pedro Álvarez, Fita, o grupos de interlocutores entre los cuales está el lector mismo. Este es conminado a ver la realidad con otros ojos. Porque “aquí los fuertes llevaremos descuidadamente el cuerpo/ seremos totalmente expansivos; porque del tamaño de la época/ las exigencias seguirán frecuentándonos sin tregua, antes, antes/ mucho antes/ de entrar en la ausencia o en el apremio inevitable”.

Presentado como la primera parte de un poema integral cuya continuación no se conoce, *UPDVPLR* combina varias viñetas -a manera de avisos y anuncios de verso corto a medida que trascurre la temporalidad del poema- con versos largos que, como variaciones de jazz, discurren en diversos planos de la realidad. Todos en verso libre poético y político, de ruptura, hasta prosaico, pero sin caer en lo panfletario y llevando al lector de un plano a otro con la facilidad de una manera de poetizar ya lograda. Si bien necesita un estudio aparte como unidad estética en sí, es posible contextualizar *UPDVPLR* dentro de su momento. Según Blas Puente, se puede estudiar la poesía de Juan Ramírez Ruiz en relación a lo producido en su momento por Enrique Verástegui y Jorge Pimentel en un nuevo tipo de poesía política que recoge el habla popular pero no repite los lugares comunes de las generaciones anteriores. Esto mismo se podría rastrear en textos aparecidos en la famosa antología *Estos 13*, en la producción de Hora Zero, las diversas voces de la generación del 70, los escritos de Pablo Guevara, y en el recordado Cesáreo Martínez, autor del conocido poema coyuntural “*Cinco razones puras para apoyar la huelga*”.

En el poema que da título al libro, Juan Ramírez Ruiz ha registrado la poética del momento poniendo en práctica lo articulado en el ensayo *POESIA INTEGRAL* que va al final del libro. Una lectura atenta de estos textos da la impresión que *UPDVPLR* es la aplicación al pie de la letra del ensayo. O tal vez es a la inversa. Pero si es posible decir que la continuidad entre el ensayo y el poema es evidente en un *UPDVPLR*, lo mismo no parece suceder con *Vida perpetua* y *Las armas molidas*, por lo menos a nivel superficial. Viendo más al fondo, lo cierto es que en los tres textos hay una dialéctica entre diferencia y continuidad basados en los cimientos puestos no sólo en el ensayo y las entradas de *UPDVPLR* -los textos marginales jugando un rol central-, pero en los poemas mismos. Valgan un par de ejemplos. Si ya en *TLDEDUERDDMYA* habíamos visto in-

diferenciación entre el tú y el yo, en *UPDVPLR* el dialogismo lleva a la búsqueda de un nuevo arte que bordea zonas más allá del alfabeto y el lenguaje mismo “amor mío amor mío amor mío crehunde maharen prunxenece uh ay”. Estos y varios otros motivos radicales se profundizan en los dos libros posteriores. Toda la obra del poeta como héroe cultural cosecha de las semillas iniciales, pero la búsqueda es profunda e infinita como debe ser cuando se quiere cambiar las cosmo-palabras del cosmo-lenguaje para llegar a la Escritura Hanan camino al centro o a la marginalidad total. Porque el final del ensayo *POESIA INTEGRAL* -un manifiesto que se da el lujo de poner una nota de humor al declarar la guerra a los adjetivos- el poeta visionario plantea un *Desafío: Siga. Pero diferente*¹⁴.

Y fue lo que hizo. Hay un gran cambio entre el primero y segundo libros del poeta. Y los pocos poemas que publica en alguna que otra revista no acusan huellas estilísticas de *UPDVPLR*. Ya se ha intentado una respuesta esquemática al cambio entre los dos primeros libros. Luego, sin ánimo de hacer la necesaria biografía de Juan, me parece importante contextualizar el momento artístico y poético en el largo periodo que separa a *Vida perpetua* (1977) de *Las armas molidas* (1996).

Si para Octavio Paz el 68 es el año axial que abre los grandes horizontes contraculturales y antisitémicos en el arte y la cultura, la búsqueda de la integración orgánica entre el arte y la política tiene en el Perú su punto de quiebre en 1980 cuando la izquierda oficial llega a su límite con el fracaso de ARI, y la izquierda armada nos muestra hasta qué punto puede el dogma ser el preámbulo del terror. Si en *Palabras urgentes (2)* Juan deslinda con la oficialización de un movimiento al cual ya no pertenece pero fue su teórico, en un proyecto más amplio, en de la *Unión Libre*, convocado por Hora Zero en torno al rol del arte en el cambio social, Juan no acepta la posible subordinación del arte al partido, resistiendo una tentación muy común al momento. Si tras un complejo proceso de deconstrucción de la verdad única del partido y derechización local y global del pensamiento, muchos de los antiguos comisarios son ahora paladines neoliberales, en relación al arte uno podría estudiar la resistencia de los movimientos artísticos radicales en contraposición con el sabor menos épico de poéticas que privilegian el tono personal y lírico. Pero un subtexto muy importante de esta historia consiste en el acercamiento de intelectuales y artistas a la causa indígena.

En el momento actual, cuando la equivocada legislación oficial quiere deshacerse de las tierras comunales amazónicas e indígenas, nada más claro que la protesta contra esta pulsión genocida que la respuesta de pueblos y dirigentes indígenas -articulando su reclamo desde espacios de enunciación en plena deconstrucción del tradicional lente de otredad impuesto desde esferas de conceptualización oficiales-, y de importantes intelectuales y creadores que no vacilan en definirse como indígenas para plantear, desde ahí, la defensa de los derechos ancestrales de un sector importante de la ciudadanía que ha tenido que

¹⁴ Tanto *UPDVPLR* como *POESIA INTEGRAL* son presentados por el autor como parte de textos más amplios. Queda como tarea de los estudios Ramirezereanos encontrar y publicar esos textos y posteriores libros del autor. También, la urgente re edición de su obra publicada debe ser acompañada por textos suyos en el internet.

enfrentar y resistir el embate destructor de la nación oficial desde la violenta inserción de la colonia.

Juan Ramírez Ruiz es una de las voces precursoras de este importante cambio. Producido en parte por la mediación de la violencia racista de la guerra civil que muestra al país su rostro indígena a través del terror, este viraje genera en la más sensible intelectualidad de izquierda reacciones iniciales de reconocimiento del “otro” desde un punto de vista aun externo – como en *Buscando un Inca* de Alberto Flores Galindo- que no logra superar la imposibilidad ontológica de hablar de lo indígena en primera persona, e incluso aceptar en este la capacidad de articular su propio discurso. Trascendiendo las limitaciones de la ciudad letrada, la obra de Juan Ramírez Ruiz va muchos pasos adelante mostrando en *Las Armas Molidas* a pueblos y seres indígenas como sujetos dialogantes y articuladores, desde el yo poético y colectivo, de la escritura y dimensión Hanan, que serían la síntesis de la búsqueda del poeta de un lenguaje liberador de la carga colonial de la escritura alfabética. Dicho en otras palabras: es en el espacio creativo indígena donde se resuelve la búsqueda mito poética del héroe cultural, que vuelve a articular, mucho antes que los pueblos amazónicos lleguen a ser la voz política más importante del país, la metáfora central de la época.

Un momento importante de este proceso es el paso de Juan Ramírez Ruiz por la revista *Pueblo Indio*, de la que era corrector de estilo a inicios de los ochenta, y por el centro de culturas indígenas Chirapaq donde trabajó por varios años y estuvo al tanto de la publicación de *Tanteo Punto Chaykuna Valen*. En este importante libro testimonial, el taya Ciprian Puthuri, líder espiritual de la comunidad Quechua de Willoq en las alturas de Ollantaytambo, habla desde el “yo” de las dimensiones hanan, kay y uku que son centrales en la poética del autor de *Las armas molidas*.

Otro libro importante publicado en este largo lapso es la edición crítica de *Nueva corónica y buen gobierno* de Wamán Poma de Ayala por John Murra y Rolena Adorno. Secuela de esta publicación es la lectura espacial de la página escrita con categorías andinas hecha por Rolena Adorno como preámbulo a una forma no lineal de comprender los escritos de quien, en su momento, había demolido radicalmente los disparates de la escritura oficial colonial. Pero por haber trabajado con el cura Albornoz en la represión del Taki Onqoy, el ayacuchano Wamán Poma no tenía la simpatía del poeta, que prefería a Juan Choqne. El Taki Onqoy fue un movimiento de rebelión, revitalización y curación espiritual anticolonial andina liderado por Juan Choqne al sur de Ayacucho alrededor de 1465. Juan Choqne es mencionado apenas por Wamán Poma, pero tiene papel estelar en el temprano libro *Mesianismo y mundo Andino* editado por Juan Ossio a fines de los 70¹⁵.

En 1983, Carlos Milla Villena publica *Génesis de la cultura Andina*, un estudio de la astronomía y ciencia andina a partir de la observación de la Cruz del Sur. En este libro, presentado por la editorial Pueblo Indio, se sostiene la importancia de esta constelación como eje de orientación cósmica, a partir del estudio de un mapa cósmico del Korikancha

¹⁵ Ahí se abre una corriente de lectura utopista de los andes cuyo resultado es “el mesianismo”, “buscando un Inca”, “la utopía arcaica” y “el perro del hortelano”: esfuerzos presentados como intentos de comprender las culturas de los Andes y la Amazonía pero escondiendo una violenta negación de la humanidad de su gente.

dibujado por Pachacuti Yamqui. Otro dibujo de Pachacuti Yanqui en la misma crónica *Relacion de antigüedades deste reyno del Piru* revela a Juan Ramírez Ruiz la matriz tretrasimbólica de la que habla en *Las armas molidas*, quizás del mismo modo que ayuda a asentar la noción que los caminos del héroe cultural se dirigen al Gran Sur, que es el Perú en dimensión Hanan. En 1987 Mario E. Osorio Olazábal publica *Estructuras de Observación Chaupin*, que es un estudio cosmológico a partir del análisis del ordenamiento arquitectónico y la división por mitades complementarias alrededor del medio o chawpi en la ciudadela de Chavín. No se cuál ha podido ser la influencia de este libro en Juan Ramírez Ruiz, pero cabe señalar que aquí también hay un esfuerzo por decodificar órdenes semióticos que podrían ser parte de una suerte de cosmopoética espacial a partir de las tradiciones indígenas del Perú. De hecho, la búsqueda del poeta tenía coincidencias con este y otros estudios, pero la gran diferencia es que a ellos les faltaba el samiy o aliento poético, la palabra articulada en el presente pero cubriendo todos los tiempos indígenas desde una vasta voz fundacional golondrina.

En rigor, hay toda una tradición poética en torno a lo indígena, tanto en quechua como en español, que se inscribe en el tono épico elegiático inaugurado por los poemas quechuas de Arguedas y continuados en *Mitología* de Tulio Mora, la *Oración al Wamani* de Cesáreo Martínez y los últimos poemas de Feliciano Mejía. En todas estas entregas el plano mítico está presente y queda ver las coincidencias y diferencias entre esta norma y la poesía conceptual, multívoca, multilínea y epistémica de Juan Ramírez Ruiz, cuya dirección radical busca la ruptura total no sólo con las poéticas sino con los ordenes alfabéticos de occidente. En todo caso, un puente entre ambos espacios se da en *Wiñay wankana/Canto sideral*, del poeta aymara José Luís Ayala, publicado en 1984. En *Wiñay wankana*, un libro experimental dirigido al Apu Qullana creador del universo, cada uno de los versos está separado del otro por un corte y tiene una numeración a la izquierda y otra a la derecha. En la contratapa hay indicaciones de cómo leer un libro donde el lector es el verdadero poeta, porque en él está la posibilidad de actualizar las múltiples permutaciones que el texto posibilita. Es decir, se trata de una continuación de los experimentos de *Vida perpetua*, a cuyo *Dodecaedro* hay referencia directa en el verso 35 “Transparencia suma dodecaedro cristal de cuarzo” y en el 40 “Así tú eres yo El es nosotros ellos son tú o yo”. Además, la dedicatoria escrita a mano por José Luís Ayala, dice literalmente “a Mi hermano Juan Ramírez, este homenaje a su vida perpetua a través del uso de la palabra y la amistad de su cholo”. Las grandes soledades creativas pueden ser acompañadas.

Aparte de la hegemonía de la marginalidad traída por el postmodernismo, otros elementos importantes en este largo periodo son la guerra civil y sus estragos en la sociedad indígena, la discusión a los quinientos años de ilegal invasión europea, la caída del bloque soviético y una larga década dictatorial. En todo este periodo lo que se ve es un repliegue de la izquierda al campo de la utopía democrática, el fracaso de las posibilidades liberadoras del proyecto posmodernista, la laqla¹⁶ articulación del pensamiento neoliberal -con una serie de significantes vacíos que encierran articulaciones efectistas, de espectáculo, y esclavas de la poética de lo huachafo¹⁷-, y la paciente emergencia de las articulaciones culturales

¹⁶ Charlatana y superficial.

¹⁷ Como el peruanismo más apropiado del momento lo *huachafo* o estética cercana al kitch, marca las poéticas oficiales. Desde los “serios” esfuerzos de teorización neoliberal, hasta los abiertos anclajes grotescos del discurso político oficial, sobre todo en momentos que el poder es propenso al histrionismo.

y políticas indígenas que ponen en cuestión la idea misma de la vanguardia de la ciudad letrada.

Publicado en 1996 por Arteidea Editores, *Las armas molidas*, es el libro más ambicioso e innovador de Juan Ramírez Ruiz. Alejado del verso épico narrativo de *UPDVPLR*, y de la espacialidad espontánea de *Vida Perpetua*, los poemas de *Las armas molidas* son en versos de metro corto y divididos en estrofas. Pero esta aparente vuelta a una versística tradicional acusa inmediatamente el uso de numeración por sección, estrofa y fragmento, citas en verso, titulación a mitad o final del poema con concatenación temática en todo el libro, pies de página en verso, y desarrollos visuales y teóricos en las márgenes superiores, que en realidad parecen ser la fuente del referente mitológico andino amazónico de *Las armas molidas*. Es decir, hay varios registros espaciales y numéricos funcionando al mismo tiempo que el desarrollo del canto central: un corpus de poemas divididos en tres partes. Intentaré un breve comentario a los cantos centrales.

En el título y prólogo de *Las armas molidas* se presentan siete andigramas que son “signos y símbolos de los diversos sistemas escriturales labrados por el hombre”. Estos referentes escriturales andinos prologan *Las armas molidas* hasta el número cinco y van por la margen superior del texto poético hasta el andigrama 10. Son huellas de una escritura hanan, pertenecientes a varios “libros” o símbolos presentes en la iconografía andina. Así tenemos el andigrama 0) Matriz, 1) Pallar, 2)Huaco, 3)Tocapu, 4)Pallar, 5)Tocapu,6)Quipu, 7) Chimpu, 8) Yupana, 9)Unco, 10)Aríbalo. Salvo el andigrama matriz, todos los demás son símbolos visuales rastreables en ceramios, tejidos, y dibujos de los cronistas indígenas. Sobre estas bases Juan Ramírez Ruiz elabora la escritura alfagramática o hanan que él mismo intenta explicar en el índice tres para luego escribir el epílogo con un nuevo sistema escritural que ha plasmado el embrión inicial de *Vida perpetua*.

En la primera parte del canto central, que empieza debajo del andigrama Quipu¹⁸ la voz poética empieza a indagar por el hombre de las armas molidas, preguntando “a quién pertenece esta huella que gotea/ en valles y pistas.... A quién pertenece/la voz que reside en cada cuerpo/ y se hospeda entre los astros” para constestar enseguida “de quien sino del hombre que vestido/ con camisa blanca/.../viene semilla de un torrente de raíces/ o ramillete de núcleos” y también “oyendo que-la su mente trina y que en-de ese trino/ la especie pende –ese hombre el trino conduce”. Luego continúa “entre mundos el esqueleto abandona el cuerpo/y parte al designio malgrado/ con, bajo los focos encendidos con basura...”. La corporalidad corporal del inicio de *UPDVPLR* se ha transformado en una corporalidad espiritual que, premunida del estilo aprendido en *Vida perpetua*, emprende un largo viaje fundacional por la historia del gran sur. En este viaje la voz poética habla en primera persona pero refractada en el hombre de armas molidas y las varias formas del golondrino que incluyen yanaconas, aparceros, mitayos y toda suerte de marginales hasta africanos y papuanos.

Una vez cerrados los discursos alternativos y radicales, lo huachafo es la estética de más éxito. Casi una pasión por la precariedad de la verdad, las palabras y la vida. Con lo huachafo ciertos aspectos del mal se carnavalizan para hacerse aceptables. Pero su estridentismo y horror vacui no logran esconder del todo los grandes vacíos que lo motivan. Para ver una relación más cercana entre lo huachafo y el poder ver *Magic of the state* de Michael Taussig, quien ya antes nos había ilustrado sobre la estética del terror.

¹⁸ Que comúnmente se piensa como sistema escritural andino.

Si el yo poético y el hombre de las armas molidas proveen resolución poética a la marginalidad del golondrino, ambos se encuentran con Juanrra que “enlaza paisajes a la intuición recibida/ y recoge distancias/ como si fueran diminutas florecillas”. Toda esta polifonía del yo poético retrata un transcurso fundacional desde “cuando yo no tenía huesos/ polvo de estrellas regado en los solares” hasta varias etapas en que se hacen bellas alusiones poéticas de los pueblos indígenas antiguos del gran sur: el p. Mochica, p. Tiwanaku, p. Wari, p. Lupaqa, p. Qollana, etc. como si fueran depositarios de una cosmogonía a la cual se alude como descubriendo un conocimiento anteriormente evidente. Así, el discurrir del hombre de armas molidas es para reparar este olvido fundacional pero articulando por primera vez lo que aparentemente se ha olvidado: **la espiritualidad de los pueblos indígenas que son presentados como plenitud poética.** Con esplendor hanan que no requiere validarse frente a sujetos hegemónicos alimentados por la alteridad o inversión colonial. Aquel proceso por el cual lo propio de un lugar originario se llega a percibir como extraño mientras que lo extraño pasa a ser central.

Si en *Vida perpetua* la alusión mitológica era vaga, en el primer canto de *Las armas molidas* la búsqueda va por el camino apropiado. Pero cosmogonía fundacional indígena no es exenta de la travesía del: “guerrero de un combate más antiguo/ que el oleaje de los mares- eslabonado/ a los cadáveres recientes- hablo con estrépitos/ y brillos/ que salen aullando como bestias cercenadas/”, porque “el arenal es diminuto- no se puede ay con él/ contar a los caídos” y “escuadras de muchachos-hace una semana- partieron/ uno- tras otro- vuelven/ y ninguno ya es un muchacho!”.

Si en un momento anterior el poeta había hecho referencia a diversos pueblos fundacionales, su resistencia a la colonia lo lleva a nombrar a una serie de nombres venerables de pueblos y líderes guerreros indígenas de los Andes, la Amazonía e incluso la Costa. Lo que aquí resalta es una lista de nombres que no han sido registrados en la historia oficial, ya que no es posible reconocer de inmediato a gente venerable mas allá que Bartolina Sisa, Juan Choqne, Tupaq Katari, Cahuide, y Juan Santos Atahualpa. Todos parte de “millones de golondrinos y mártires” que “cómo- dónde nombro a cada uno de ellos!/hasta las briznas son pocas: no se puede/ ay con ellas contar a todos los caídos”.

Algo que llama la atención es la ausencia de Tupac Amaru y Wamán Poma. La diferencia con Waman Poma me la explicó Juan en torno a la aceptación por Wamán Poma de la escritura colonial y el rechazo radical del invasor por Juan Choqne. Esta conversación en torno a dos icónicos líderes de resistencia anticolonial, que es la más importante de tantos diálogos entrañables con Juan Ramírez Ruiz traza para mí: 1) la disyuntiva de si la lucha anticolonial debió ser radical (Choqne) o mediada (Waman Poma); y 2) la pregunta sobre los límites de la radicalidad y marginalidad absoluta. Algo que el poeta trata de resolver en las *Las armas molidas* y la escritura hanan, pero que lo llevan a un final trágico en la vida real.

Volviendo al tema, en *Las armas molidas* hay un rechazo radical a nombrar a los criminales “Que ciudad no fue nombrada por criminales/ que lar-qué pueblo- que comunidad-/porque entonces nombraré yo a los asesinos- por qué./ Llévate –silencio; esa turbia legión/ pues aquí nunca habrá letra para el nombre abominable”. Un acto que ubica

el nombre del crimen y sus agentes en el campo de la alteridad absoluta – lo no nombrado- y a la vez pone de pie la inversión colonial por la cual los pueblos originarios han sido considerados como el “otro” desde los espacios articulados por el país oficial, con una violencia tal que hasta ahora el estado oficial es reticente a reconocer como humanos con derecho a reparación y justicia a las víctimas del conflicto interno.

En este contexto, enfrentando no sólo el terror psicológico sino la forma como este confunde y paraliza, cabe notar la relevancia de la sección *Encuentro con el Terror* en la cual el poeta reduce el poder ambiguo, fascinante, y paralizador del terror, al nombrarlo como un dialogante “tú” cualquiera. A una breve descripción de los embates del terror a la voz poética, que cuenta con el caudal de pueblos y gentes venerables, da una sentencia breve “te conozco, a ti te conozco terror/ tu ya no puedes mi mente columpiar”. Con lo cual el poeta nos dice que la claridad, difícil, valiente, del espíritu es conjuro contra la poética de la muerte como metáfora y realidad central en momentos de escritura de *Las armas molidas*. Porque además, su travesía debe dibujar una visión “mirando uno por uno los puentes del Rimac/ vi los monumentos del Perú arrebañados-/ y luego me vi a mi mismo volver transfigurado/ tras una excursión a las cumbres ultralimpias”. Aquellas que están de este lado de la estética del terror.

En la segunda parte del canto central, que empieza mientras la margen superior del libro desarrolla el silabario de la escritura hanan, un día y un poeta cruzan juntos la semilla del Perú. Es cuando “el poeta limpia los materiales/ que el día trabaja/ y el día con ellos deja la melodía/ que nunca en ninguna semilla falta”. Cumplido el ritual de presentar su visión en uno o varios poemas que abren cada estación del largo viaje iniciado en un *UNDVPLR*, el poeta acentúa la alusión a los pueblos venerables de la primera parte para dar una descripción poética de pueblos indígenas que, salvo el quechua y el aymara, son casi todos amazónicos. Muchos de estos ya extintos o en proceso de extinción. Pero si bien en cada poema hay datos históricos usados con gran fuerza “20 eran los Atsahuaca en 1914--/ Y ninguno en 1975”, no estamos frente a descripciones ni etnológicas ni antropopoéticas de estos pueblos: mas bien, como rechazando su otrificación, la voz poética habla en primera persona desde el espíritu de esos pueblos, mientras contrapone a su extinción el poder curativo del chaman que simboliza su unidad curativa “Ya sin lagrimas que caían en la mente/Alejandro Guatemala/abrazo a Julia paraguay/ y llegan a casa de don Ramón shipibo... aquí en los Olivos-las Palmeras y el Naranjal”. En todo esto hay una reiterada alusión a un horizonte de claridad en donde debe plasmarse, detalle importante, la llegada curativa buscada en el libro cholo, zambo, shipibo, la escritura ashaninka, la visión aguaruna, el ideal conibo y la visión cocama cocamilla –horizontes de conocimiento y espiritualidad mas allá del alfabeto occidental- que deben estar alertas mientras “disparan contra nosotros”, porque “quedarán los poetas cuando toda la materia imanta/ por para irradiar a/ con la unidad extraviada”.

Si en las dos primeras partes la alusión a los pueblos originarios remite a un pasado de resistencia y sabiduría en los que cada pueblo es descrito con imágenes no siempre cerca de la “historia”, la tercera parte se centra en la concreción actual, de testimonio, de la guerra interna. El camino se desplaza de la Amazonía a los Andes. Si el terror conocido por el poeta no columpia su mente, este debe dar todavía testimonio descarnado de la violencia

contra la población andina: “Aquí en este suelo están los testigos.../todos muertos/ menos uno: yo que no puedo callar...”

La tercera sección de *Las armas molidas* es uno de los testimonios más desgarradores y profundos de la violencia racista e impune contra la población andina e indígena, mayormente quechuahablante, desatada por la guerra civil. Ahí, asumiendo un yo colectivo, el poeta, presente en cada acto de barbarie, da cuenta con nombre propio de los desaparecidos, torturados, muertos y no hallados. Y cada acto de crueldad y violencia es presentado como un total desorden cósmico “No está José Agosi-/ y los jardines como nubes viajan contra el cielo”, porque “el apagón pasa/ el apagón pasa con todas las montañas empujadas/ el viento corre como patíbulo nómade/ balan los edificios como corderos desolados”. Esta alusión constata a la destrucción corporal y cósmica, que “a cada rato veo cuerpos vivos por última vez” no oculta, sin embargo a los agentes de la barbarie. No los nombra, pero deja claro que en “calles amontonadas como basura del pensamiento/.../ nunca jamás vosotros serán un rumbo”. Los nombrados son algunos de las 69 mil víctimas de la guerra: Jesús Oropesa, Toribia Flores de Cutipa, Manuel Riego, Jesús Alberto Páez, gente del Meridiano Uchuraqay, de tanta otra masacre, y “el niño Boris Yuncayo (9):/el iba a comprar azúcar por las noches-/fue apresado y desapareció (desapareció)”. Los recursos usados por el poeta para ilustrar lo descarnado de la guerra remiten a un nivel de profundidad y sentimiento sólo logrado por la otra intensidad del huayno ayacuchano y la forma como este va variando las reglas de la lírica tradicional para dar una versión de los hechos que muchas veces es diametralmente opuesta a lo dicho en el Perú oficial: “vacaytaqa makankutaq/ radioytaqa suwankutaq/ conchatumadre niwankutaq/ viva la patria niwankutaq”¹⁹ canta Manuelcha Prado en una de sus entregas primigenias. Pero si la poesía de Juan Ramírez Ruiz comparte la misma zona de intensidad, dolor y denuncia que el huayno testimonial, ella no acusa la influencia del realismo socialista y la alusión política en servicio a un determinado partido. Desde niveles abstractos hasta mundanos, los recursos de Juan Ramírez Ruiz pertenecen a un lenguaje con reglas y recursos propios. Siguen un rumbo. El camino a Hanan. Un horizonte donde priman las armas molidas de la guerra y del lenguaje. Si el poeta nos ha llevado a lo más descarnado de la violencia, en ese mismo espacio, donde el terror no columpia su mente, no ha perdido de vista que el tránsito más importante es el camino a una realidad libertaria y en un plano hanan, que viene de los andes, pero incluye otras zonas del planeta. El proceso es gradual, como altomisa que debe ser tocado por un relámpago para asegurar su sabiduría y poder curativo, el poeta decanta sabiduría y humanidad del espacio de la muerte y al final de la tercera parte nos muestra el lugar al cual nos conduce, héroe mito poético, el hombre de las armas molidas “los gorriones y los ficus y los cerros.../ellos siempre irán con nosotros/cuando vayamos a Hanan,/ cuando vayamos a las armas molidas/ nada útil quedará/ en las casas que tendrán que derribarse”. Una de esas casas es la escritura alfabética. Así se va marcando el final del canto central, donde se vislumbra el hombre de armas molidas. Pero aun estamos en una instancia de un largo camino por recorrer.

A continuación se encuentran tres índices. En el primer índice, escrito en minúsculas, se registran los títulos que van en la margen inferior de la página. Estos nombran grandes

¹⁹ “Degollan mi vaca/me roban mi radio/ me dicen concha tu madre/ me dicen viva la patria”

unidades temáticas que en el texto habían sido numeradas, subnumeradas, anotadas en citas poéticas, y segmentadas con títulos transversales a la margen izquierda de las estrofas. Los títulos de la margen izquierda dan pie al índice dos, escrito en mayúsculas. La aparición de una secuencia de poemas sobre el hombre de armas molidas en secuencias intercaladas en el texto podría ser también vista como una arte poética de cimient. Pero es acaso lo planteado en la margen superior de la página, que da pie al índice tres, donde reside la propuesta más radical de *Las armas molidas*: la escritura hanan.

Aquí vale detenerse un poco. Las relaciones espaciales de las márgenes con el canto central deben ser materia de mayor estudio. Hay, por ejemplo, como sostiene Tulio Mora en una apreciación temprana, una relación hanan-urin entre la margen superior y el canto central? Tal vez se trata de una relación hanan-urin entre el índice tres y el índice uno? O es que el índice tres podría ser hanan y urin conformado por el canto central mas el índice uno y dos? Y en esas relaciones espaciales, qué significa que en la margen derecha de la página sólo haya una pequeña numeración en paréntesis con una vaga similitud a la numeración tradicional y apuntando a un gran vacío. Pero no era que en la espacialidad andina el lado derecho equivale a hanan? Por su parte, las numeraciones, estudiadas con detenimiento por Marithelma Costa²⁰ en otra parte de este libro, empiezan por direcciones de amigos, kilómetros de la panamericana, altos voltajes existenciales en un UPDVPLR, continúan con referencias numéricas e indicaciones permutacionales en *Vida perpetua*, y se ordenan en series complementarias a la espacialidad en *Las armas molidas* apuntando a una sistematización que arma todo el libro.

Pero la clave está en el índice tres, que explica la margen superior del libro, o la huella de la escritura hanan. Este índice, más la traducción de *LAS EXCURSIONES* al alfabeto latino que se presentarán en el apéndice, requiere de estudios posteriores, toda vez que lo que Juan Ramírez Ruiz nos da en esta sección son apenas unos cuantos apuntes que piensa desarrollar en otra parte. La primera sección explica los andigramas, o signos de las culturas antigua presentados al inicio de *Las armas molidas*. De la página 19 a la 21 explica la huella del canto, es decir el ordenamiento que rige el canto central a partir de la margen superior. Hay dos flujos. El flujo horizontal presenta las dimensiones uku (mundo subterráneo), kay (mundo actual) y hanan (mundo o dimensión superior). Todas estas dimensiones coexisten y se integran a cada momento y nos es, como podría pensarse, que hanan sea de exclusiva característica utópica. En el flujo vertical urin expresa el mundo real actual en todas sus manifestaciones, y hanan expresa la culminación o energía suprema de lo dado en uku. La pregunta, para el poeta, es en qué escritura podría expresarse la dimensión hanan. De la pagina 21 a la 23, el poeta, que ha estado buscando un signario propicio para hanan, descubre luego de observar el dibujo del cosmos de Pachacuti Yanqui, una matriz arquisimbólica que contiene los diversos símbolos y signarios que ha ido explorando parcialmente, para llegar, por un proceso que aun no me queda claro, a una matriz tretasimbolica que le permite, de la pagina 23 a la 28, desarrollar un alfagrama propicio para la escritura hanan. Este alfagrama, o sistema visual de la lengua hanan, que por el momento tiene una correspondencia deliberada y transitoria con el alfabeto latino,

²⁰ Hago referencia “Las armas molidas y demolidas a traves de la poesia” de Marithelma Costa, publicado en el libro progresivo Ancash 444 aproximaciones a Juan Ramírez Ruiz. Publicado en línea.

tiene la ventaja de presentificar, es decir presentar fácticamente sustancias y significados multidimensionales, de tal modo que cada “letra” es a la vez un símbolo arquetípico, una nota musical, una dirección geométrica, y un color. Esto ayudaría a los pueblos nativos desarrollar fonemas y grafemas exclusivos de cada lengua. Con lo cual se hace mas claro que un ceramio o un pallar Mochica es tan libro como el posible alfagrama Shipibo o Esse Eja.

Al proponer una nueva escritura el poeta ha cubierto una etapa de una larga trayectoria iniciada con UPDVPLR respondiendo al ímpetu de ruptura inicial. Pero este es sólo un momento más, porque al final de *Las armas molidas* Juan Ramírez Ruiz, continuando su viaje mito poético, aboga por Exursiones, Enegramas y Comodromos para “seguir escuchando al silencio y explorando y labrando los alimentos del ser y el saber”.

Pero Juan escuchó otro tipo de silencio desde la publicación de *Las armas molidas* hasta su partida trágica y definitiva a territorios Hanan en la Panamericana Norte. Dura la soledad del poeta, y difícil entender sus últimos días en la mayor miseria. En otro ámbito, también indígena, el maestro Javier Castellanos, cuenta en *Cantares de los vientos primerizos* escrito en Zapoteco, de cómo la heredera de la tradición espiritual del pueblo Zapoteco debe vivir en la extrema pobreza pese a los esfuerzos de su marido que es traductor etnográfico al español. Algo de eso también se puede ver en el ciclo de Huarochirí, donde el creador cultural, Kuniraya Wiracocha anda en andrajos y es rechazado por Chawpiñamka. Todo esto apunta a los límites y fuente creativa de la marginalidad absoluta, pero no quiere decir que la miseria es moralmente imperativa. Otras artes poéticas cumplidas a cabalidad son también fructíferas. Crucial es la aprehensión profunda del lenguaje por quienes llegan al otro lado y nos dan señales semilla que recién aprendemos a entender en medio de un duelo colectivo por nuestro guía y hermano Capaq Apo Juan Ramírez Ruiz.

Ruterford

William Carlos Williams pa llaqtaqmpi, 9 de diciembre 2008, día de la batalla de Aycucho rumbo a hanan.

