



CASA DE LA LITERATURA PERUANA

**La generación del 70  
-Informe de investigación-**

Exposición permanente  
**Intensidad y altura de la literatura peruana**

Christian Marcelo

# 1. Contexto histórico y cultural

A fines del año 1975, el Instituto Nacional de Cultura otorga el Premio Nacional de Arte a Joaquín Lopez Antay, retablista ayacuchano. Junto con él también estaban nominados el pintor Quispez Asín y el compositor Rodolfo Holzmann. Aquella distinción no solo le hizo representar al Perú en la XIV Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo sino que también generó una contundente protesta de parte de la Asociación Peruana de Artistas Plásticos (ASPAP). A través de su Presidente, Francisco Abril de Vivero, el 1 de enero de 1976 envían una carta a la revista OIGA, donde manifiestan su desacuerdo con otorgar el premio a un artesano: “por cuanto arte y artesanía no eran equiparables ni digna la segunda de ser incluida en la noble área de las artes propiamente dichas” (Freire, 1976). Un grupo de artistas (entre ellos, Tilsa Tsuchiya) que no estaban de acuerdo con ese pronunciamiento renunciaron a la asociación para formar el Sindicato de Trabajadores del Arte (SUTAP). La polémica generada muestra el campo de tensiones que implicaban las relaciones entre arte e identidad. La definición de lo peruano apela así a las nociones de alta y baja cultura, actualizando una diglosia cultural que el gobierno militar pretendió revertir a través de un golpe de Estado fraguado el 3 de octubre de 1968.

El año de la polémica, 1975, resulta sintomático pues dará inicio a una nueva etapa del gobierno militar, a cargo del General Morales Bermudez. Si la primera etapa del gobierno militar se caracterizó por un marcado afán reivindicativo del campesinado, y que tuvo como base una serie de “transformaciones reformistas”; en la segunda, se dio un viraje “antireformista” (Tuesta, 1968) que truncó el proyecto que venía gestando el régimen velasquista. Las críticas que ha recibido el régimen de Velasco aluden a su carácter dictatorial que se manifestó con la expropiación de los medios de comunicación y con su intolerancia a los periodistas opositores del gobierno revolucionario.

La situación política del gobierno predecesor, del arquitecto Fernando Belaúnde Terry (1964-1968), estuvo signada por un alto grado de enfrentamiento entre una mayoría parlamentaria (alianza entre apristas y odríistas) opuesta al poder ejecutivo, el deterioro de la situación económica y una serie de movilizaciones sociales, impulsadas por las guerrillas. En ese contexto, las Fuerzas Armadas del Perú tomarán las riendas del control político del país. De hecho, como escena icónica que propicia el golpe militar se tiene el escándalo de la página once del caso de la Brea y Pariñas. Recuérdese que dicha problemática se venía arrastrando desde la década del cincuenta, cuando el gobierno, a través de otro militar, Manuel A. Odría, concede a la International Petroleum Company, bajo un contrato leonino para el país, el mencionado lote. Hecho, por lo demás, que el poeta Alejandro Romualdo rechaza en su libro *Edición Extraordinaria* de 1957. No solo el problema económico será identificado como una de las causas para que los militares tomen el poder, previo a ello hay que tener en cuenta la creación del Centro de Altos Estudios Militares (CAEM), creado en el gobierno de Odría en 1950, con la finalidad de dar cuerpo a una intelligentsia militar: “...comprobado que la clase dominante es ya indefendible y dado que el antiaprisma es una

característica institucional –inculcada por la oligarquía–, la Fuerza Armada del Perú cultiva su propio proyecto para transformar el país” (Pásara, 1982, p. 338).

En 1973, desde Huamanga – Ayacucho, verá la luz Runa - Revista de Sociología, aparecida originalmente en 1967, con el objetivo de responder de manera “sistemática” y “analítica” desde las ciencias sociales a la problemática de la realidad peruana. Si tenemos en cuenta la presencia de un sentido común a fines de los años sesenta e inicios de los setenta que tiene como base el pensamiento de izquierda, la revista contribuye a difundir la ideología marxista desde dos vertientes claramente diferenciadas: el pensamiento de Mao y el de Mariátegui. Estas concepciones apuntan a generar una militancia que vaya desde la teoría a la práctica, de allí que los artículos discurren sobre cuestiones teóricas a diagnósticos de la realidad inmediata. La práctica que se reclamaba para esos años se traducirá en organizar el movimiento del proletariado en plena conjunción con la masa campesina. Tanto la década del sesenta como del setenta podrían tratarse como la consolidación de una conciencia antioligárquica, que verá su mayor exponente en la figura del guerrillero. Desde los sectores de la izquierda, se problematiza la realidad nacional bajo el amparo de las ciencias sociales. El materialismo dialéctico se erigirá, así como el escarpelo que permitirá escudriñar la problemática nacional. Las novísimas disciplinas sociales impregnarán los discursos de la clases media y popular, dándoles así un cariz científico a sus reivindicaciones. Incluso la literatura misma será pasada por el molino de la sociología, repárese en la famosa mesa redonda en la que se trató la novela *Todas las sangres* de José María Arguedas en 1965, en el recientemente inaugurado Instituto de Estudios Peruanos.

Por su parte, la urbe empieza a mostrar los cambios producidos por la migración andina en la década de los cuarenta y cincuenta. En los años setenta surge una clase media popular de raigambre provinciana que accede a educación básica y superior, y con ello empieza a convertirse en agente de cambio. De esta manera, el perfil urbano del país empieza a consolidarse en esta década: “Definiendo como población urbana, aquella que vive en conglomerados de 2 mil y más habitantes; en 1940, ésta constituía el 26.9 por ciento del total de habitantes del país. En 1961, significó el 40.1 por ciento de la población total y el 53 por ciento en 1972” (CICRED, 1974, p. 19). Es precisamente a esta población migrante que se dirige la película *Kuntur Wachana* (Nido de cóndores) dirigida por Federico García y con música compuesta por el maestro Celso Garrido-Leca Seminario, estrenada en 1977. La película fue producida por la Federación Agraria Revolucionaria Túpac Amaru del Cusco (FARTAC) y la Cooperativa Agraria de Producción N° 001, José Zúñiga Letona Huarán, de Calca, Cusco. Es más, el guion se basó en el testimonio de los campesinos cusqueños, quienes se interpretaron a sí mismos como personajes para la película. Vista en perspectiva, la película viene ser el canto de cisne de la reforma agraria, enfocada desde la mirada del campesinado.

En este contexto de cambios en Lima, surgen dos movimientos literarios que manejan un claro discurso político acorde con los tiempos convulsos que se vivían. El primero de ellos es el Grupo Narración que hace su aparición en el medio cultural limeño a partir de la publicación de la revista del mismo nombre. Se publicaron tres números de dicha revista en

un lapso de ocho años, desde 1966, en que aparece el primer número, hasta los años 1971 y 1976, en que aparecen el segundo y tercer número. En sus dos etapas, dicha revista nucleó alrededor suyo a escritores de origen provinciano, entre ellos: Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Juan Morillo, Miguel Gutierrez, Vilma Aguilar, Andrés Maldonado, Carlos Gallardo, José Watanabe, Eduardo Gonzales Viaña, Javier Montori, Gregorio Martinez, Augusto Higa, Antonio Gálvez Ronceros, Hildebrando Perez Huaranca, Roberto Reyes Tarazona, entre los más destacado. De manera similar a Runa, Narración es una revista que difundirá artículos teóricos del comunismo maoísta, de creación y opinión, aunque con mayor énfasis en lo literario. La poética realista y el tratamiento de la problemática del sujeto migrante serán los temas que se afrontarán desde la perspectiva del socialismo. La crítica ha destacado las crónicas escritas de manera colectiva sobre protestas y luchas populares. Por ello, considerarán que “la vieja objetividad reclamada en el periodismo, como en las ciencias sociales al momento de referir un hecho, supone una farsa, la más elaborada manera de esconder los intereses de clase de aquellos que precisamente defiende el carácter objetivo de la representación” (Valenzuela, 2006). Por su supuesto, el postulado de su revista se diferenciaba por la toma de posición. Fueron tres las crónicas que publicaron a manera de suplementos de sus revistas: Cobriza, cobriza, 1971, donde se trató sobre la huelga del proletariado minero; Luchas del magisterio, De Mariategui al Sutep, donde se historiza con una profusión de documentos el movimiento sindical docente; y los Sucesos de Huanta y Ayacucho, acaecido en junio de 1969.

El otro grupo es el movimiento poético Hora Zero, conformado por estudiantes de la Universidad Federico Villareal y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A inicios de los años setenta surgen como una voz dispuesta a corroer la tradición poética más inmediata, recuérdese su diatriba contra Antonio Cisneros. Firman un manifiesto, “Palabras Urgentes”, que aparece en el poemario de Juan Ramírez Ruiz, *Un par de vueltas por la realidad*, en la que junto al afán parricida postulan una estética grupal que se concretiza en la teoría del poema integral. Entre los representantes de este grupo podemos mencionar a Jorge Pimentel, Juan Ramirez Ruiz, Enrique Verástegui, Jorge Nájar, Manuel Morales, José Carlos Rodriguez, Carmen Ollé, etc. Las propuestas estéticas de estos poetas incidirán en la construcción de un sujeto migrante y urbano, aunque siempre desde sus propios intereses y especificidades estilísticas: “la invasión de la palabra popular supone sobre todo la aparición de nuevos sujetos poéticos cuyos valores entran en abierto conflicto con la visión de lo estético culto” (Mora, 2009, p. 18). Es cierto que Hora Zero es el grupo que ha adquirido mayor relevancia, no obstante, también es importante consignar dos grupos literarios en la escena limeña de fines de la década del setenta, como La Sagrada familia y Estación reunida, que a través de plaquetas y revistas publicaron sus propuestas estéticas.

## 2. Autores y principales libros

Manuel Morales

- *Poemas de entrecasa*. Lima: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1969.

Enrique Verástegui

- *En los extramuros del mundo*. Lima: Milla Batres Editor, 1971.
- *Praxis. Asalto y destrucción del infierno*. Lima: Ediciones Campo de concentración, 1980.
- *Leonardo*. Lima: Editorial INC, 1988.
- *Angelus novus I*. Lima: Ediciones Antares, 1989.
- *Angelus novus II*. Lima: Lluvia editores, 1990.
- *Monte de Goce*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1991.
- *Teoría de los cambios*. Lima: Sol negro editores, 2009.

Jorge Pimentel

- *Kenakort y Valium 10*, 1970.
- *Ave Soul*. Madrid: Ediciones el rinoceronte, 1973.

Juan Ramirez Ruiz

- *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del movimiento hora zero, 1971.
- *Vida Perpetua*. Lima: Editorial Ames, 1978.
- *Las armas molidas*. Lima: Arteidea, 1996.

Leopoldo Chariarse

- *La cena en el jardín*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.

Manuel Scorza

- *Poesía incompleta*. México: Univ. Autónoma de México, 1976.
- *Redoble por Rancas*. Barcelona: Planeta, 1970.

José Watanabe

- *Álbum de familia*. Lima: Editorial Cuadernos trimestrales de poesía, 1971.
- *El huso de la palabra*, 1989.
- *Historia natural*, 1994.
- *Cosas del cuerpo*, 1999.

Abelardo Sánchez León

- *Poemas y ventanas cerradas*. Lima: La Rama Florida, 1969.
- *Habitaciones contiguas*. Lima: Mejía Baca, 1972
- *Rastro de caracol*. Lima: Clepsidra, 1977.
- *Oficio de sobreviviente*. Lima: Harauí, 1984.
- *Antiguos papeles*. Lima: Noviembre trece, 1987.
- *Por la puerta falsa*. Lima: Noviembre trece, 1991.

Antonio Gálvez Ronceros

- *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Inti Sol editores, 1975. Segunda edición (aumentada), 1999.

Gregorio Martínez

- *Tierra de Caléndula*. Lima: Milla Batres, 1975.
- *Canto de Sirena*. Lima: Mosca azul, 1977.

Isaac Goldemberg

- *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*. Lima: Libre1 editores, 1978.

Arturo Higa

- *Que te coma el tigre*. Lima: Lámpara de papel, 1977.

Carmen Ollé

- *Noches de Adrenalina*. Lima: Cuadernos del hipocampo, 1981.

Vladimir Herrera

- *Mate de Cedrón*, 1974.
- *Del verano inculto*. Valencia: Taberna de Cimbeles, 1980.
- *Pobre poesía peruana*. Barcelona: Auqui, 1989.
- *Almanaque*. Barcelona: Auqui, 1990.
- *Kiosko de Malaquita*. Barcelona: Auqui, 1993.

Maria Emilia Cornejo

- *A mitad del camino recorrido*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1989.

Mario Montalbetti

- *Perro Negro. 31 poemas*. Lima, 1971.

Carlos López Degregori

- *Un buen día*, 1978.

Edgar O'hara

- *Lengua en pena*. México: FCE, 1988.
- *Límites del criollismo*. Valdivia: Paginadura, 1991.
- *Hacia qué linderos*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.

Enrique Sánchez Hernani

- *Por la bocacalle de la locura*. Lima: Ediciones La Sagrada Familia, 1978.
- *Violencia de sol*. Lima: Ediciones Ruray 1980.
- *Banda del sur*. Lima: Ediciones Los Reyes Rojos, 1985.
- *Altagracia*. Lima: Ediciones de los Lunes, 1989.
- *Pena capital*. Lima: Ediciones Jaime Campodónico, 1995.

- *Música para ciegos*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2001.
- *Vinilo, 42 poemas del rock'n roll*. Lima: Fauno Ediciones, 2006.
- *Quise decir adiós*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana , 2011.

Guillermo Thorndike

- *El Caso Banquero*. Lima: Barral Editores, 1973. (Otras Ed., 1980).
- *Las rayas del tigre*. Lima: Mosca Azul, 1973.
- *Manguera*. Lima: Mosca Azul Editores, 1975
- *Abisa a los compañeros, pronto*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.
- *No, mi general*. Lima: Mosca Azul, 1976.

### 3. Temas

Los temas sobre los que discurren los escritores de los setentas son tan variados como los intereses que estos puedan tener. No obstante, para el presente texto se privilegia el tema urbano y lo que ello implica: la representación de nuevos sujetos sociales, la dicción de una nueva forma de enunciar, más coloquial y popular que sus predecesores. Asimismo, se pone atención al surgimiento del género testimonial que irá impregnando los textos literarios y posibilitará la elaboración de textos literarios donde la oralidad adquiere primacía no solo a nivel del léxico sino estructural, sobre todo *Canto de Sirena* de Gregorio Martínez. Por todo ello, como es de suponer, se podrán percibir algunos silencios respecto a otros autores que trabajan poéticas que escapan a la impronta urbana y testimonial, y cultivan más bien una poesía más intimista y abstracta, tal es el caso de Carlos López Degregori, o aquellos que modulan la poética conversacional desde la serena y cristalina tradición oriental, como el caso de José Watanabe.

#### La gramática del asfalto

La poesía escrita en los setenta, en especial la que proviene de los poetas del movimiento Hora Zero, sigue asentada en la tradición anglosajona de sus predecesores (Cisneros, Hinostroza). Esta vez desde la figura de los escritores beatniks norteamericanos (Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac), se dedicarán al cultivo de una marginalidad corrosiva, urbana y, en algunos casos, lumpenesca, prefigurando lo que vendría a ser el movimiento Kloaka de los años ochenta. Por su supuesto esto no quiere decir que se deje de lado las lecturas de las otras tradiciones, como la siempre vigente tradición hispana y la latinoamericana (Nicanor Parra, Enrique Lhin, Ernesto Cardenal, etc.) que con la vertiente conversacional habían generado un impacto regional muy marcado. Su postura política los hará rechazar el *boom* latinoamericano por su naturaleza comercial, ya que participar en el sistema de producción editorial internacional era ser cómplice de la clase burguesa, o sea la clase explotadora. Para este grupo de poetas, los escritores del *boom* representaban lo anquilosado y enajenado de la tradición, es decir simbolizaban todos los valores de una

sociedad que rechazaban. Asimismo, harán gala de una conciencia estética adelantada, desde la cual asumirán su labor poética como vanguardista.

La crítica ha resaltado que los poetas del setenta recrean la voz al sujeto migrante, urbano y popular en la poesía peruana. Para ello, incorporan la jerga callejera, aspecto que ya habían explorado moderadamente poetas como Wáshington Delgado, Pablo Guevara, Antonio Cisneros. El poema de los setentas recoge así las vibraciones callejeras, sus disonancias y contrastes, sus luces y rincones. El espacio del poema se fragmenta, funcionando como correlato de la dispersa y conflictiva vida urbanita. En un aspecto más formal, los estudiosos han identificado que la poética callejera privilegiará el recurso de la intertextualidad, que se usará bajo una estructura jánica, bifronte, al dialogar con las tradiciones culturales europeas, es decir, apelar a la cita cultural, pero siempre con su reverso, su contrapunto, la dicción popular. De hecho, dicho recurso se percibe ya incluso a mediados de los sesenta en un poeta alejado de la estética callejera, como Luis Hernández, cuando lleva al barrio al poeta Ezra Pound (“Que tal viejo, che’su mare”). De esta manera los poetas del setenta radicalizan la propuesta conversacional de los poetas de la generación anterior: “desde la década de los 60 se produce en la poesía peruana un esfuerzo por delinear y poner en juego sujetos alternativos, en lo fundamental descentrados, que evidencien la post-colonialidad y la fragmentación del Perú, de manera que la realidad multicultural de la que se venía debatiendo desde décadas atrás en términos esencialmente sociológicos superar su condición de mero referente literario y se constituyera en elemento textual” (Orihuela, 2006).

El siguiente fragmento del poema “Rimbaud en polvos azules” del poemario *Ave Soul* (1973) de Jorge Pimentel ilustra claramente lo anterior:

Rimbaud apareció en Lima un 18 de julio de mil novecientos setenta y dos./  
Venía calle abajo con un sobretodo negro y un par de botines marrones./  
Se le vio por la Colmena repartiendo volantes de apoyo a la huelga/  
de los maestros y en una penosa marcha de los obreros trabajadores/  
de calzado El Diamante y Moravenco S. A., reapareciendo en la plazuela/  
Sán Francisco dándole de comer a las palomas y en un cafetín donde rociaba/  
migajas de pan en un café con leche mientras entre atónito y estupefacto/  
releía un diario de la tarde. Las personas que lo vieron aseguran que denotaba/  
cansancio y que fumaba como un condenado cigarrillo tras cigarrillo./  
Pálido como una hermelinda, de contextura delgada, entre las manos portaba/  
un libro de tapa gruesa. Luego hizo un ademán con la mano pidiendo la cuenta./  
Pagó 13 soles y 50 ctvos. y luego partió y una muchacha al reconocerlo le  
tendió/ la mano y le ofreció posada y su cuerpo a lo que él respondió  
invadiéndola/ de luces anaranjadas. Llovía. Y las pocas personas que en esos  
momentos...

contemplaban la escena -serían unas 15, de 20 no pasan- reunidos bajo el  
toldo/ de la chingana armaron un tremendo barullo llamándolo Arturo,  
Arturo Rimbaud./





Volviendo al tema de la apertura y aparición de los sujetos sociales, sostenemos que existe una vinculación con la presencia del testimonio como género literario. Recuérdese que “en 1969 la Casa de las Américas lanzó la convocatoria de su premio anual de literatura, delineando las características tipológicas de un nuevo género, el testimonio” (Altuna, 2008). Bajo estas exploraciones desde la poesía, no es aventurado sostener que el género de testimonio se instala dentro del sistema literario como correlato de las ciencias sociales. Otro texto, esta vez desde la narrativa, que se ve impregnado por el género testimonial es *Canto de Sirena* (1977) de Gregorio Martínez. En ella la condición de heterogeneidad se manifiesta en las tensiones que se generan a partir de un sujeto emisor escindido en una conciencia escritural y otra oral. Puesto que estamos ante la elaboración literaria de un testimonio dado por Candelario Navarro, un campesino negro, a un entrevistador, en este caso el novelista Gregorio Martínez.

El testimonio como historia de vida se puede apreciar en Gregorio Condori Mamani con *Autobiografía*, publicado por los antropólogos Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutierrez en 1977. En él se “hace oír la historia de Gregorio, nativo de Acopia que termina migrando al Cusco y trabajando como cargador en condiciones de extrema pobreza” (Altuna, 2008). Asimismo, otro libro que forma parte del género es *Don Joaquín. Testimonio de un artista popular andino* (1978), publicado y gestionado por Mario Razzeto, con el cual buscar hacer conocer el testimonio de un artista huamanguino, especializado en la elaboración de retablos y marcos: Don Joaquín López Antay, a quien le otorgaron el Premio Nacional de Arte en 1975. En él conoceremos los vínculos del artista con los curanderos, llamadores de apus y brujos para los que trabaja retablos. El universo que el artista plasma en sus trabajos tiene que ver con las celebraciones de los santos. De esa manera, los retablos recogen tanto la visión mítica-religiosa como la profana y terrena, que se actualizan en las fiestas y costumbres de los pueblos que le ha tocado conocer al artista.

Si bien es cierto, el testimonio surge como instrumento etnográfico, su intención desde el sistema literario tiene que ver con su carácter de discurso verídico, esto es, objetivo para representar las visiones del mundo de sujetos subordinados. Sin embargo, es evidente que también hay un trabajo de elaboración estética del mismo, lo que implica que la instancia productiva del texto testimonial sea asumida como una autoría doble, aspecto que los elementos paratextuales evidencian. Sin duda, desde el sistema literario la intención de trabajar el testimonio era romper con la condición heterogénea que constituía las narraciones indigenistas. Con el testimonio se registraban las palabras y cosmovisiones de los sujetos tal cual ellos mismos las enunciaban. De esta manera, la mediación del antropólogo se constituía como una toma de posición ética y política frente a su informante. Por ello ya se ha asumido que para hablar de testimonio hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen entre antropólogo e informante: “el testimonio es el resultado de una prolongada relación entre informantes y antropólogos (...), lo que supone un pacto de confianza y una elección mutuas sostenidos en el tiempo” (Altuna, 2008, p. 132).

Yéndonos a los linderos de literatura y periodismo podemos considerar como testimonio de parte la novela *No, mi general* (1976) de Guillermo Thorndike, activo

periodista afín al régimen velasquista. La novela relata el desmoronamiento del Gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado. La historia abarca el intervalo que va desde la expropiación de los diarios (El Comercio, La Prensa, Correo,) en 1973, hecho que tuvo la aceptación no solo popular sino también de una clase intelectual progresista, a la cual se le encargará la dirección de dichos diarios, hasta el año de la crisis del régimen, 1974, cuando el gobierno decide cambiar a estos directores por otros más “comprometidos” con el régimen. La tesis de la novela sustenta la idea de que la libertad de expresión es el síntoma saludable de un gobierno socialista y democrático. En ese sentido, la novela es muy gráfica al mostrarnos de manera detallada cómo este termómetro, la prensa, variará y terminará por indicar (denunciar) que el régimen aparentemente socialista se ha convertido en una dictadura. Teniendo en cuenta el año de publicación de la novela, es evidente que se manifiesta como una novela de denuncia.

Existe un caso un tanto singular dentro de la emergencia de los nuevos sujetos sociales en los universos ficcionales de los escritores del setenta. Se da con la novela *La vida a plazos de Don Jacobo Lerner* (1978) de Isaac Goldemberg. En dicha novela se recrea el universo judío, desde una estructura polifónica, en la que una variedad de discursos irán dando cuenta del universo de protagonista en una ciudad de provincia, Chepén. El acierto de representar el universo judío con notas de nostalgia y sarcasmo ha sido reconocido como uno de sus méritos.

Finalmente, para resumir, es posible notar temas constantes en las producciones discursivas de la década del setenta. Como se ha demostrado, hay una serie de discursos que permitirán recrear desde la ficción y el testimonio miradas y visiones del mundo de otros sujetos sociales que se diferencian de la tradición mono cultural de raíz hispana ya sea porque son sujetos signados por su condición subordinada o por pertenecer a una cultura foránea. En ambos casos, los universos representados denotan las pugnas por la búsqueda de la identidad basado en el reconocimiento de la sociedad que los rodea. Por ello, los textos están orientados hacia la resistencia y la confrontación.

## 4. Bibliografía

Carlos Orihuela. “La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y conversacional”. *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. Vol. 4, N° 1, Otoño 2006, pp. 67-85.

Comité para la Cooperación Internacional en Investigación en Demografía (CICRED). *La Población del Perú*. Lima: CICRED, 1974.

Elena Altuna. “La partida inconclusa: indigenismo y testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 34, N° 68. Lima-Hanover. 2° semestre de 2008, pp. 121-141.

Fernando Tuesta. "El golpe de estado de 1968". *El Peruano*. Lima, 05 de noviembre, 2008.

Jorge Valenzuela Garcés. "La experiencia literaria del Grupo Narración: una aproximación a las crónicas". *El Grupo Narración en la Literatura Peruana*. Lima: Arteidea editores, 2006, pp. 85-109.

Luis López Freire. "Lopez Antay levanta polvareda". *La Prensa*. Lima, 21 de febrero, 1976.

Luis Pásara. "El docenio militar". *Historia del Perú*. Tomo XII. Lima: Ed. Juan Mejía Baca, 1982. Cuarta edición.

Tulio Mora. *Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009.