



Espino Relucé, Gonzalo y Mamani Macedo, Mauro. "Las mujeres se empolleran. Poéticas emergentes: Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay y Lourdes Aparición". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2024, vol. 13, n° 32, pp. 30-42.

# Las mujeres se empolleran. Poéticas emergentes: Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay y Lourdes Aparición

Women get poverd Emerging poetics:  
Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay and Lourdes Aparición

Gonzalo Espino Relucé<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-6685-2212

Mauro Mamani Macedo<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-0021-5488

Recibido: 13/08/2024 || Aprobado: 03/10/2024 || Publicado: 11/20/2024  
ARK CAICYT : <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/jbzb27jis>

## Resumen

El presente artículo aborda la inflexión poética de la última década en la poesía peruana; a su vez, propone que, en este periodo, se ha producido un giro notable en aquella que es escrita por mujeres como expresión de un momento de época caracterizado por el "empolleramiento". Sostenemos que este giro se caracteriza por la irreverencia, por el manejo híbrido de las formas y por una singular manera de sintonizar con la realidad. Nuestro estudio se focaliza en tres creadoras: Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay y Lourdes Aparición. Para analizar sus textos, apelamos a un concepto asociado a la vestimenta

## Abstract

This article addresses the poetic inflection of the last decade in Peruvian poetry; At the same time, it proposes that, in this period, there has been a notable shift in writing by women as an expression of a period characterized by "empolleramiento". We maintain that this turn is characterized by irreverence, by the hybrid management of forms and by a unique way of tuning into reality. Our study focuses on three creators: Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay and Lourdes Aparición. To analyze their texts, we appeal to a concept associated with Andean clothing, namely: the skirt. Thus, brooding will be used as an inclusive notion

<sup>1</sup> Doctor y magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Maestro en Escritura Creativa por la Universidad de Salamanca y maestro en Ciencias Sociales con Mención en Lingüística Andinas y Amazónica por FLACSO-Escuela Andina de Postgrado. Profesor principal. Especializado en literaturas amerindias y literaturas populares. En el ámbito educativo tiene un especial interés en los procesos culturales del mundo de la escuela y la educación intercultural. Contacto: [gespino@unmsm.edu.pe](mailto:gespino@unmsm.edu.pe)

<sup>2</sup> Doctor en Literatura peruana y Latinoamericana. Profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor Visitante en varias universidades latinoamericanas. Ha publicado: *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky; Quechumara. Proyecto Estético Ideológico de Gamaliel Churata; Sitio de la Tierra. Guaman Poma de Ayala. Las travesías culturales*. Es director de la Revista de Investigación *Escritura y pensamiento*. Miembro del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, Sorbonne Paris IV; Investigador externo la UNAM. Coordinador del GI ESANDINO. COPÉ DE ORO. Premio internacional de ensayo. Premio al Mérito Científico por Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Premio a la Personalidad Meritoria de la Cultura. Contacto: [mmamanim@unmsm.edu.pe](mailto:mmamanim@unmsm.edu.pe)



andina, a saber: la pollera. Así, el *empolleramiento* se empleará como una noción inclusiva en la que se describe la situación de las mujeres que no están en el centro, que no forman parte del canon y que fueron despreciadas por el poder político, y permitirá examinar las características de estas poéticas emergentes.

#### Palabras clave

Poesía; escritura de mujeres; giro poético; empolleramiento; Andes.

in which the situation of women who are not in the center, who are not part of the canon and who were despised by political power is described and the characteristics of these emerging poetics are examined.

#### Keywords

Poetry; women's writing; poetic turn; empolleramiento; Andes.

## 1. Tejidos comunes

En el Perú, la compleja situación política tuvo su punto más crítico en el marco de las protestas ocurridas entre diciembre de 2022 y enero de 2023, las cuales evidenciaron un país dividido. Subrayamos el incremento de la pobreza, la continuidad de la corrupción instaurada abiertamente en los años 90, el abuso de todos poderes que han puesto en riesgo el modelo democrático –desprecio hacia la provincia (Puno)–, las prácticas discriminatorias de los ministros de estado y la existencia de un parlamento que ha anulado casi toda la institucionalidad democrática. Tras las manifestaciones por parte de la población, el resultado nefasto fue el asesinato de 62 personas, el desprecio por la provincia y la misoginia y desprecio del ministro de Educación contra las comunidades aimaras y awajún (Amnistía Internacional, *¿Quién disparó la orden?*).

En este contexto son los jóvenes y las mujeres, especialmente, quienes se *empolleran*. Es decir, aquellas que dan –y dieron– una importante batalla social, lo cual ha venido acompañada por el empoderamiento femenino. Esta situación es posible encontrarla en la creación literaria que, sin duda, marca un giro poético en el país, tal como intentaremos evidenciar.

Al respecto, una serie de colectivos dan cuenta de la complejidad de las expresiones poéticas en castellano, en castellano andino o en lenguas indígenas. Tal es el caso de la revista *Poesía Sub25*, que publica tres números con el mismo nombre entre 2014 y 2016, además de *Sub25 Edición Terruk* (2016). Otros espacios son *Ánima Lisa*, blog de Rodrigo Vera, Daniel Sánchez Ortiz, Michael Prado, Santiago Vera y Luis Alberto Castillo; *Versoser*, *Revista impresa y digital de Literatura y Creación* (2017- 2020), con iniciativas en páginas en línea en Facebook y Instagram que, por ahora, está discontinuada, y *Vallejo & Co.*, sitio con más de 10 años de presencia en el medio, con un *e-book* y un portal que sigue vigente. Vale precisar que, en la última década, no solo han aparecido los protagonistas de la nueva poesía quechua, como Percy Borda, Olivia Reginaldo, Irma Álvarez Ccoscco, Saúl Gomes, Elizabeth Oca, Riyna Aguilar Quispe (Espino, 2022), los de la amazonía, Dina Ananco o Bikut Sanchium, sino también lo que viene configurándose como poesía andina en escritoras como Carolina O. Fernández, Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay, Lourdes Aparición o Pilar Vilcapaza.

A lo anterior se suma *La Subversiva*, núcleo poético de mujeres de importante presencia que publica a través de *Facebook* y de un *blog*; de sus integrantes, destacan Karuraqmi Puririnay, Alma Apoalaya y Bartolina Willka. Entre los quechuas, llegan a formar núcleos que animaron *Tutaharawin*, en la UARM, que después darán lugar a la revista *Ñawray* y el *Club de los Poetas Originarios*, que aparecen en las redes sociales (especialmente en Facebook). Lo mismo sucede con el grupo *Emergente del Mar*, desde la ciudad de Pisco, que lanzó el *Cyberencuentro Poético del Sur Andino Peruano. Poétika*. Los encuentros de poesía, al mismo tiempo, resultan relevantes porque ubican las diversas tendencias de la producción poética

contemporánea, entre ellas el Festival Internacional Primavera Poética, que alcanza este 2024 su XI versión y que dirige el poeta Harold Alva; lo propio con la Caravana de poesía, sobre todo el Festival Caravana de Poesía, “Perú {...} poema por escribir”.

Los colectivos, las redes sociales y las publicaciones literarias permiten advertir un giro poético en la escritura femenina; por ello, es necesario interrogarnos lo siguiente: ¿qué ha sucedido entre las escritoras? ¿Se puede hablar de un nuevo giro en la poesía escrita por mujeres? Si es así, entonces, ¿de qué colectivos nos referimos? ¿A quiénes y qué publicaciones cabría identificar? ¿Cuáles serían los rasgos que las caracterizan? En ese sentido, proponemos leer la producción poética reciente desde la condición de mujer y de las formas poéticas combinadas, pues encontramos que estas se concentran en la memoria y en el sujeto femenino. En efecto, estamos ante una mirada andina caracterizada por la irreverencia poética y la presencia del territorio, lo que explicaremos a continuación.

La imagen de la mujer que aparece en los poemas se halla asociada a la memoria, a la historia o a los contextos sociales. De tal modo, la palabra emerge en tanto diálogo focalizado en las “ancestras” y como nominación directa y explícita; esto implica, por un lado, la reconstrucción de la imagen femenina y, por otro lado, el desplazamiento del componente falocéntrico en la poesía peruana. Pero esta imagen se estructura también con los avatares cotidianos, con la sensibilidad y, por ello, con la relación con el otro, esto es, como cuerpo de deseo o como cuerpo que disputa y que se confronta con aquello que se la ha impuesto desde las coordenadas sociopolíticas mujer (provinciana-mujer trabajadora).

La irreverencia, por su parte, aparece como elemento que define a este grupo de poetas. Por ello, resulta pertinente asociarla no solo al coloquialismo y la fluencia del texto, sino también a la manera en cómo el tono del poema cobra sentido (léase la burla, el juego, la parodia); en suma, discursos que ironizan y en los que la realidad se lee como hipérbole. Los poemas de estos núcleos, formalmente, no se centran en un solo programa retórico debido a que prefieren el verso libre, transitan por lo coloquial, adquieren formas líricas envolventes o experimentan con la página en blanco. Por ejemplo, las escritoras Lourdes Aparición y Karuraqmi Puririnay allanan el espacio, diseñan caligramas, exploran con la disposición del verso, utilizan desde estructuras versales minimalistas a textos relativamente extensos, e incluso despliegan sus creaciones como prosas poéticas.

Los trazos textuales dialogan con el legado andino asociado a su cosmovisión; así, la materia lingüística interactúa con esos universos que, desde la lengua del poema, los leemos como andinos; es más, en ocasiones, aparece el esplendor poético quechua. Resulta un tratamiento poético que los poetas configuran, así lo hace Carolina O. Fernández, así se revelan las poetisas andinas, que aparecen en la muestra *Qaylakas* (Aparición). Tal como lo define Karuraqmi Puririnay: “nos despojaremos de nuestro inocente alfabeto” (51). El *locus* poético ha dejado de ser el *amoenus* para convertirse en un territorio andino que se revela como adverso o como una suerte de elemento que cubre de ternura los actos de la gente; asimismo, aparecen otros espacios –el hogar y el trabajo– a partir de los cuales enuncia la voz poética.

En síntesis, se trata de un conjunto de formas que sublevan y que tensan las maneras del decir a la que la antecede. De allí que esta escritura, caracterizada por surgir en los márgenes y por despreocuparse sobre el destino de la poesía, opera como desafiante del canon gracias a sus intervenciones en redes sociales o a la presencia de núcleos generacionales. Estos últimos, desde luego, logran aquello que Claudia Rodríguez Monarca recuerda como dinámica de desplazamiento. Tales enunciados los pondremos en diálogo con tres poetisas: Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay y Lourdes Aparición.

## 2. Gloria Alvitres Aliaga: *Canción y vuelo de Santosa*

Los textos de Gloria Alvitres Aliaga (Lima, 1992) empiezan a difundirse en 2014; sus iniciales aparecen en la revista *Ínsula Barataria*, y luego en varias revistas digitales. Ha publicado los poemarios *Canción y vuelo de Santosa* (2021) y *Presagio y sedición de la madre orquídea* (2024). El primero es un libro en el que el sentimiento lírico y la ausencia fluyen como tejido de una memoria tierna de las *ancestras* (la abuela y la madre) a la par que desautoriza a la figura paterna, pues la voz se construye con guiños feministas y apelando al cuerpo y a la condición de ser mujer. El segundo se configura a través de una memoria que emerge desde la naturaleza centrada en el concepto madre como legado.

La presencia de Santosa es la que articula y desde la que se derivan diversas opciones como la reflexión sobre la escritura, la memoria de las *ancestras* (“Santosa y su madre”), la presencia del feminismo y la fricción con la figura paterna, así como también la enervante protesta que aparece a manera de denuncia y testimonio. Un verso define el núcleo de su poemario: “invocar a las ancestras” (Alvitres, *Canción* 46). Cabe mencionar que *Canción y vuelo de Santosa* ha sido leído como “un tránsito, ida y vuelta, de lo mítico a lo material” (Briceño, s/p). En una entrevista declara que sus temas: “[...] están enlazados por Santosa: mi abuela, la migrante, la mujer fuerte que se defendía a sí misma y buscaba defender a otras mujeres. Por esa razón, la reflexión termina enrumbándose por el feminismo y por lo que somos nosotras ahora también (Trujillo, s/p).

En 2014 publica “Ojota de tacón”, texto que pasó desapercibido y en el que se muestran algunas características de los desplazamientos de la voz poética. En este poema, se lee lo siguiente: “La abuela sabía tejer / susurraba al sauce su canto de olvido / yo no aprendí a contar los hilos ni las estrellas” (s/p); además, juega con ese contraste –el de la abuela y el de la voz poética– y en la construcción se allanan los desplazamientos hacia la ciudad: ella “hundía sobre barro” (s/p) y la voz textual se torna testimonial “yo me quité las ojotas / para andar sobre cemento” (s/p); en el mismo sentido, se halla la edificación de la ciudad bajo la metáfora de la piedra. En este punto, resulta importante la correlación simbólica y cultural que va de la ojota (abuela-tiempo ancestral) a los zapatos de tacón (nieta-tiempos modernos). Es a partir de lo simbólico del calzado que se articulan memorias, tiempos y saberes, pero también cosmovisiones, a pesar de que ya no saben hablar al árbol ni contar a las estrellas, y sí solo andar por el cemento. El cierre de este breve poema propone una distinción espacial entre lo rural y lo urbano, además de ser una disyuntiva cultural; en él, la voz nos dice: “Yo aprendí a ponerme zapatitos de tacón / A cubrir ojeras con delineador” (Alvitres, “Ojota de tacón”). El binomio “Ella/yo” implica una suerte de contradanza poética, yo-ella, la abuela, la voz poética, a la par que supone una redefinición de la identidad como “aprendizaje” y “ocultamiento”; en este caso, se trata de las ojeras que se cubren.

La conquista de la letra por los campesinos aparece como tortuosa, necesaria y hasta mágica; esto se advierte en el poema “Letra imposible”: “Con ellas, Santosa se sintió un garabato. / El mundo como un lugar incógnito, / lleno de signos negros pegados a las paredes” (Alvitres, *Canción* 13). De otro lado, lo que se refiere al mundo letrado que estructura el poemario, tal como ocurre en “Simone y Santosa”, título del poema, aunque ambas “habitando esta vida, no saben ser eternas” (43), tejido que fija: “Santosa no sabe escribir con caligrafía castellana” (43); estos símbolos hunden el yo poético en un universo enmarañado. En cambio, la voz poética tiene aprehensión con marcas letradas de diversa índole (Alfonsina Storni, Dante, Martín Adán o Stéphane Mallarmé; Trilce; Leonardo Di Caprio, Lady D; Santiago León, Aiapaec; Umantay, Hurin-Infierno, Pacasmayo y Chupaca). De forma paralela, la inscripción de la palabra está relacionada con la manera en cómo la poeta incorpora un léxico quechua que

redunda en la imagen andina del poemario, lo cual involucra una forma, aunque simbólica, de vincular las memorias o de revelar su posición ideológica.

La figura del padre, a su vez, se trata de una imagen que se desvanece y es motivo de parodia e ironía: “Mato a mi padre todas las noches, mientras me revuelco / con un muchacho temperamental que se calla para no / decir te quiero” (Alvitres, *Canción* 20). En efecto, es al interior de la sensualidad el espacio en el que se confrontan los recuerdos y donde se producen las desacralizaciones; en otros términos, desde el amor y la sexualidad se formula una justicia poética.

El tono de protesta permea a todos los textos toda vez que cuestionan la existencia, los gestos machistas o el arrinconamiento ante la pobreza. Sin embargo, incluyen poemas donde se vuelve sobre la protesta, el derecho a la defensa de la democracia o la ciudadanía como cuerpo mutilado. Al respecto, consideramos que “Las hijas del destierro” es un ejemplo pertinente de ello: “somos otro cuerpo que nos posee / sin prisa” (Alvitres, *Canción* 35) y más adelante, “Da lo mismo / caminar a las 10 de la noche / del día 25 / o girar en la plaza / junto a un brazo tullido / o un corazón aplastado” (36). Tal como se señala, el desmembramiento del cuerpo trasciende lo biológico al proyectarse a lo cultural porque son poemas que exigen memoria por parte del lector en la medida de que hay un anclaje temporal –10 de la noche, día 25–; con estos elementos, se propone la mutilación del cuerpo y la desintegración de una idea y de un país. Asimismo, cabe precisar que la impronta feminista también está presente y se torna más evidente en un poema como “Útero demencial”. Leamos:

Le digo: *útero mío,*  
*no te lleves mis desvaríos.*  
(Se siente la humedad en el fondo).

*Útero mío, te he visto crecer, sangrar,*  
*amar con furia*  
*encogerte hasta ser una pelota.*  
(No hay respuesta en el lavaplatos).

Mi útero no ha desprendido ninguna célula mortal  
(Alvitres, *Canción* 40; cursivas de la autora).

El cuerpo se sabe suyo y es necesario sentirlo, pero no tiene respuesta ante las cosas domésticas (repárese en el lavaplatos) que atrapan, que sublevan y que requieren ser descartadas. En ese sentido, no hay que sacar ese “cuerpo remendado, unido con alfileres. Un ser pequeño / y miserable, hecho de enfermedades y tempestad” (41); es más, en “Simone y Santosa”, se indica que: “Se entienden en silencio, / saben sobre la hoguera que las aguarda / cada noche cuando cierran los ojos” (43).

Santosa es omnipresente, ya que es abuela, mítica y actual, del ayer y del hoy, del tiempo; la imagen que se construye en *Canción*, aquella que “con tus pestañas sueñas la tierra” (Alvitres, *Canción* 7), la que “pierde su voz / en el humo de las mazorcas” (7) y la que “Regaña al granizo” (7), la “Abuela eucalipto” (7). El poema continúa así: “Abuela piel de oca, / no habla del tiempo / en que supo tocar / con sus dedos las venas de las margaritas” (7). Y, finalmente, la voz afirma: “Abuela colibrí / [...] y nos hace vivir olvidando / que un día se hizo noche” (8).

La voz poética se duplica en la abuela y en la madre; esto aparece en “Declaración de inicio de semana”: “Soy ella. Soy mi / madre convertida en fuego. Debajo de la mesa, soy una / esquina, soy mi madre” (Alvitres, *Canción* 33). Asimismo, se percibe un intenso lirismo en la imagen aun en el dolor: “La historia de su adiós en esta tierra fue de claveles santos” (9) o “recogemos las flores que se marchitan a tus pies / y tú las tocas tanto que se arrugan” (11).

Incluso se repara en una suerte de desafío en “Agustina la hija”: “Santosa era liviana como una cometa” (29) que al final “tomó la piel de una hija. / se arrugó hasta hacerse un guindón” (29). El poemario concluye con una estrofa que interpela: “¿De algo te sirve lo que te cuento? Cuéntales, entonces, tú diles, a mí me da vergüenza” (Alvitres, *Canción* 78). La voz del texto se convierte en la intermediaria que termina por ofrecernos la imagen de Santosa, la Santosa del pueblo, la Santosa que circula en las redes. Entonces, la poesía toma parte en la vida de un pueblo sin llegar a un lirismo panfletario; por el contrario, mediante la simbología y el trabajo metafórico construye un texto estético con memoria que se rebela y que participa en el teatro de la vida.

### 3. Karuraqmi Puririnay: *Layqa, nativa de la oscuridad*

Su perfil poético la instala como migrante y una creadora con doble nombre quechua, una migrante, Karuraqmi Puririnay o Ylla Pawkar (Huancayo-Emilia Chávez Santos), así inscribe su heterónimo para *Estancias de una [h]asilvestrada* (2024). Formalmente no, pero planteamos que su territorio imaginado se ha ampliado, es decir, el *ayllu* (léase la comunidad) lo ha trasladado más allá de Huancayo y lo hace desde su efluvio andino. Por otro lado, su poesía se asocia a las huellas de la muerte y a las imágenes de la partida; sobre ello, publicó *Layqa, nativa de la oscuridad* (2021), poemario de 72 textos divididos en cuatro cuadernos; cada sección viene acompañada por los “burilados” huancaínos sobre la muerte y cuyos trazos pertenecen a Yarusa Yurivilca. Los epígrafes de Karuraqmi son aleccionadores porque diseñan un diálogo al punto de devenir en una poética que descentra, que cuestiona y que demanda una relectura de la condición de la mujer en los Andes junto a una dimensión que invoca lo anticolonial.

Los poemas de la autora se despliegan en juego de pares y simulaciones de roles sin dejar de tener ese tono irreverente en el que el sujeto de enunciación pareciera diluirse para convertirse en un desafío permanente. Esta alusión a la condición de mujer andina será el foco de su realización poética por medio del minimalismo, de las aliteraciones o de versos que desembocan en repeticiones. La escritora, a su vez, incrementa los sentidos cuando asume de manera pertinente el espacio en blanco, lo que permite que cada elemento del poema se despliegue en imágenes permeadas de emociones. La figura del *layqa*, finalmente, aparece como la sanadora (Puririnay, *Layqa* 56-57), pues la voz poética asume que “Disolveremos esas sombras”.

Al respecto, León-Chinchilla anota lo siguiente: “La poesía de Karuraqmi Puririnay da cuenta con una arraigada sensibilidad hacia lo andino, nos adentra a las vivencias del campo y la ruralidad” (s/p). Por su lado, Alberto Sánchez (2023) repara en las oscilaciones entre el campo y la ciudad, y asevera que: “La mujer andina se eleva en las montañas y su piel es distinta a la mujer de la ciudad, esa demarcación es constante, una lucha entre el campo y la ciudad. El campo se desborda en el yo poético y la ciudad apenas se deja ver” (s/p). De esto se deriva una primera característica, a saber: un sujeto que defiende su condición de mujer con sus saberes, sus costumbres y sus maneras de ser desde los márgenes, ¿cómo opera esto en los poemas de la Karuraqmi Puririnay?

La marginalidad aparece con una fuerte identidad andina y la voz poética asume un rasgo que puede generalizarse a las mujeres que habitan los Andes y en cuya cotidianidad procesan dicha identidad, aunque no la verbalicen. En *Layqa* por ejemplo, encontramos varios poemas que sitúan estas características que aparecen como mecanismos de negación que se percibe en “Era, soy y seré”: “YO ERA UNA MUJER sensata” (24-25); este fragmento insiste en una persona que ya no es, aunque se reconstruye y se le otorga una historia desde la negación: “Recuerdo haber nacido en un lugar aislado”; “Crecí a la orilla de un río, / intentando comprender porque nunca regresa”. Más adelante, el verso se intensifica y se dramatiza: “Yo

era una mujer sensata, / ahora soy todo lo contrario”; y mira el reloj al revés, se extravía en sus miradas, percibe la hierba y el ruido del viento, y en la noche se pierde en el viejo violín que “toca estériles serenatas”, para concluir con lo siguiente: “Yo era / Yo no soy. / Yo seré”.

Esta negación alcanza diversos poemas con gestos, intervenciones o demandas que poéticamente busca un cuerpo íntegro, por ello, la voz poética tiene necesidad de expulsar o de limpiar; esta idea se aprecia en: “Y / ocultar a la calandria / que susurra todas las noches / sus penas en mis oídos” (Puririnay, *Layqa* 28); o también en “Cirugía”, texto que disloca a la voz a “extirpar ese otro yo / con obsidiana / y / suave anestesia” (29); o dejar de ser “una mujer / sin palabras” (32); o ser una entidad nueva: “y dejar / que el sauce que soy / sacuda su confuso follaje” (35). Esta cura (entiéndase como limpieza y floreamiento), desde luego, se relaciona con las diversas maneras de autopercebirse en tanto mujer; así, como ritual que supone la limpieza del cuerpo y del ánimo, se bifurca, deja de ser o se niega. Inclusive en el poema “A veces”, este yo manifiesta que: “Esa mujer / me suda, / me ríe, / me maldice”; y luego precisa:

Fácilmente se viste de gorrión,

de nube  
o  
de perro.

calza exactamente en este cuerpo fresco  
que la recibe gustosa. (Puriniy, *Layqa*)

Los versos se suceden con suavidad y alcanzan esa inquietante manera de llegar al lector, porque no basta con que ese mundo imaginado y paralelo sea un lugar en el que “allí nadie juzga”. En ese orden, el trazo de la limpieza ritual alcanza niveles de recuperación. Por otro lado, en “Warmi”, la voz poética no solo expresa una declaración de batalla, sino que también se reafirma: “mujer agraria soy / serrana de la puna soy, / no me avergüenzo cargar mi manta en forma de *kipi*”. A su vez, es interesante cuando se apela a la vestimenta, al cuerpo, a la familia, a la fiesta y a los ancestros; o cuando sostiene que “mi voz es el eco de los árboles y las viejas flores, / me salen ríos por los ojos en invierno”. Todo lo referido involucra una redefinición de su condición de mujer.

Inclusive se llega al punto de una condición extrema: “Así deje de ser humana”, lo que la convierte en bruja “salvaje de absenta pura” que se opone a la voz *layqa* que marca el poemario, la irreverente, la iconoclasta, contestataria, es decir, la nueva imagen de mujer. Este giro supone el registro de una memoria de la violencia, que simula la máscara de ser una mujer que socialmente se descalifica o la descalifican —ella misma y la sociedad—, pero también voz de “rostros ajenos” (Puririnay *Layqa*) y sin bondad, de “cuerpos” que son los suyos. Esta descalificación progresiva nos sitúa en la miseria de la realidad y en el mecanismo social de la desacreditación cuyo campo semántico evoca el conflicto armado interno; en tal sentido, la voz poética termina por declarar su culpa: “Sí, / por todo eso / soy culpable”.

Aunque las formas del erotismo están presentes, también lo está la ausencia —esa que hiere el alma—, y se explora el dolor que esta produce. Si bien esta voz prefiere negarla, emerge el amor intenso y vasto, hecho que se deja entrever en “Ya no dueles”: “dejo de dolerme todo... / menos / tu ausencia (Puririnay, *Layqa* 33). En ese mismo orden, hay poemas como “Mundo alterno”, que se abren dentro de esta tensión para hablarnos de la esperanza asociada a la propuesta poética de la autora:

Escribo “lluvia”  
y habito la cordillera  
sin ahogarme,

sin mojarme.

Escribo “pueblo”  
y nadie tiene hambre, ni sed,  
somos una pulsión alegre  
una vorágine de risas  
un puñado de aves que saben a dónde ir.

(Puririny *Layqa* 14-15).

El núcleo central de estos poemas estriba en la condición femenina que empieza por situar la negación de sus creencias y que están referidas a la construcción de la imagen de la *layqa*: bruja. Todo ello se contrasta con la miseria de la realidad de esta voz porque pretende desestructurar aquellas formas típicas mediante las cuales pensamos e imaginamos al sujeto femenino (aldeas letradas o a partir de mecanismos conservadores y machistas). De este modo, el castellano andino alcanza vuelo, de allí que, en conjunto, el léxico quechua que se incorpora al poema se percibe como recurso obligatorio para imprimir la tonalidad andina de sus poemas. Así, la voz rememora al abuelo que subía a “volar sobre las pampas de *ichu* en su cabello, / a descansar sobre su acolchada piel de cactus” (Puririny *Layqa* 19). Un saber que la define en la medida de que se trata –y abarca espacios y almas– que incluye los “murmillos probando tormentas”. En conjunto, la *layqa* se presenta (o se autorrepresenta) como una mujer que defiende sus creencias, que se afirma en su legado y que puede curar con su sabiduría al mismo tiempo que es capaz de ocasionar daño, tal como ocurre en el mundo amerindio: una poética desde los andes, palabra de la mujer.

#### 4. Lourdes Aparición: *Apacheta* y las ancestras

Lourdes Aparición (Lourdes Aparicio Moscoso) (Apurímac, 1993), publicó la plaqueta *Warmi* (octubre 2019), su poemario *Apacheta* (2021), su antología *Qaylakas, Territorios de mujeres del Perú* (2024) y animó el grupo cultural *Emergentes del mar*. Se trata de una voz femenina potente que la definimos como *empollerada* en sentido poético y político; una voz lírica que habla desde su condición de mujer y migrante, lo hace (1) desde la memoria (desde las *ancestras*) que se expresa como el hilado del legado andino, pero se distancia de la acartonada imagen de la mujer andina y de nostálgico migrante; (2) para expresar más bien su nueva condición social, de explorada, marginada y violentada. *Apacheta* fue definida por la autora como “una ofrenda para mis *ancestras*, quienes me han ayudado a comprender el mundo y por qué estoy aquí, lo que sucede, los conflictos sociales, y por qué dejar un pueblo y migrar hacia otro” (Kametsa, *Apacheta*). Edith Vega Centeno, por su parte, anota que “*Apacheta* es un libro que encierra muchos matices que no dejan de ser autobiográficos, porque no se puede camuflar el dulce tufillo a intimidad cuando se escribe buena poesía. Se percibe en el libro el sabor a tierra mojada del Ande” (s/p). El libro, en efecto, está dividido en tres cuadernos: “Mujer”, “Tierra” y “Altar”.

Preciamos sobre la poesía de Lourdes Aparición: 1) estos poemas alternan con otros en los que la ternura prevalece como intacta, la cotidianidad rural emerge, la voz poetiza se desplaza a su niñez, la ternura fluye cuando recuerda a su padre “como duele saber que un día / me mecía en sus brazos/ y me cantaba un huayno / para que dejara de llorar” (53). 2) El entorno familiar es una constante en la que confluyen todos: desde las cosas sencillas hasta la memoria de las cosas mediante la que se pueden construir los silencios y los dolores, de las idas de la abuela, el abuelo, la madre, el padre, la tía, los tíos, los vecinos; todos ellos aparecen en

el poemario como parte de un proyecto en el que la gente del campo se mueve y no se detiene, debido a que se desplaza para crecer. 3) El tejido escritural reflexiona sobre la poesía que bien es representado por el poema “El grito de la tetera” (Aparición *Apacheta* 67-68). El sema “tetera” se vuelve la imagen de lo poético, la cual será ebullición y testamento social (despertarse de madrugada, trabajar el doble, ir a la recolecta, organizar el hogar, etc.). En este sentido, leamos estos versos: “como el grito de la tetera / así grita la poesía / en mi cocina / en mi casa / en este espacio llamado vida” (p. 67), un clamor que no solo habla desde una, un solo individuo, sino que, en el fondo, está el habla colectiva, “nosotras mujeres” (p.68) que identifica al lar el lugar de humanización ya no solo como doméstico, sino primado e íntimo.

*Apacheta* empieza con el epígrafe “A mis ancestras” que focaliza el giro poético, hablar desde esa voz, que se expresa actual, femenina y al mismo tiempo desde la memoria, que bien se configura en el concepto *empolleramiento*. La *pollera* sintetiza la condición femenina al tiempo que remite a la red de sentidos que vincula el texto con la memoria de las ancestras (la abuela, los abuelos), la presencia del legado de los andes (visión del mundo, *apacheta*), su autopercepción contemporánea (comunidad, pueblo andino, migración) y su inserción en el mercado (sierra-costa, explotación, marginación).

Resulta oportuno hacer una breve relación entre “ancestras”, *apacheta* y *pollera*. Entre el mundo andino *apacheta* es el cúmulo que se hace a la salida de la comunidad, se trata de protectores, por lo que se pide, a través de las ofrendas, un buen viaje, éxito en los negocios, un retorno tranquilo. Vienrich lo define como “costumbre” andina conformada por cúmulos de piedra en la que el viajero se detiene hacer una ofrenda, esto se hace para tener éxito en los negocios o en el viaje, señala que “*apa*, quiere decir lleva, *i chekta*, *encomienda*” (41). Lo que se observa es la idea de relación con el espacio comunal o pueblo. *Pollera*, según el *Diccionario de Americanos* (RAE) “Falda de tela gruesa, amplia, holgada y fruncida, que usan las mujeres campesinas y de clase popular” y luego, la anota, para el caso andino, como locución adjetival, “Referido a una mujer, india o del pueblo”. Definida como prenda femenina, para el caso andino también se lo relaciona con el vestuario de campesina y de los sectores populares, al tiempo referido como “mujer, india o del pueblo”. *Pollera* será entonces lo actual, vigente, que se vive y siente, pero está íntimamente relacionada con otro elemento, *apacheta*, que son las marca que cada poblano deja antes de salir para otros lares. La muestra de pertenencia y de sentido identitario.

La contemporaneidad se realiza en un territorio marcada por el impacto del extractivismo, monocultivo y el desplazamiento del territorio agrícola a la franja costera. El territorio como tal no permite que se resuelva la canasta básica para vivir en la comunidad. La costa resulta un escenario donde el sueño andino se desvanece, porque en ella no solo será explotado, sino doblemente marginado (campesina, india), la persistencia del racismo y al mismo tiempo pésimas condiciones de vida en la ciudad para las mujeres. El mundo bucólico se trastoca para poblarlo de ausencia, cuyo retorno imagina el encuentro con la abuela para “dibujar en tus mejillas / una flor de durazno / para que sonrías y muevas las polleras para ahuyentar a la lluvia” (34), es decir, espantar el llanto y la demasia cuando esta malogra los sembríos. El cuerpo es la *pollera* y se *empollera*, la palabra así lo reitera: “y danzar a su alrededor / tejer tu nombre en mi *pollera* colorida” (69). Nuevamente la metáfora de la abuela define la voz femenina, una voz que vuelve sobre la vida del campo en imágenes que tienen ritmo y efecto contundente, y nos deja entrever como se naturaliza el lugar que ocupa la mujer. El poema en *Apacheta* será representación del *empolleramiento*, como voz de mujer e identidad andina. La escritura deja traslucir la dupla andina-mujer: las imágenes se desplazan como símiles o aliteraciones que dejan la marca de una desestructuración de la naturalización de la mujer en el campo. Así, los elementos de la naturaleza son los “huesos enderezados” que

interrogan o dan razón porque los “abuelos o tatarabuelos” “a nuestras abuelas solo les preguntaban si ya estaba lista la cena” (21).

Estos desplazamientos que se observan en el poemario se corresponden con la siguiente idea: el territorio andino se ha extendido; el espacio ha dejado de ser cercado, reducido y retenido en el tiempo; se trata de un territorio que no es fijo, sino que se amplía; mejor dicho, el territorio de la comunidad, se imagina más allá del lugar natural: “Ave de papel”: “Tú / ave que ya no cantas después de la lluvia / ave que no come desde que regresó de la ciudad. / La ciudad siempre se roba las almas y los sueños / de las aves como tú” (85). No estamos ante un poemario de la migrancia; antes bien, insistimos que es un libro que procura extender el territorio, aunque este resulte hostil. La voz poética conversa con el abuelo y hablan de su mundo en “Junto con tu nombre”: “Se esconde / la pena de verte dormir / dentro / muy dentro / y no sé cómo desenterrar / tu sonrisa (81-82) y el poema “La carretilla” (51-52) lo define mejor.

Con los nudos anclados en la familia, el tejido se despabila para retornar sobre la naturalización de la violencia. El poema traza un recuerdo, pero nos deja ver el dolor y la hondura de la queja: “y también el dolor de ser niña/ de saber que solo por eso / tendríamos que parir por parir / como la tierra.” (74). En este registro poético deja entrever a la mujer campesina que ha migrado, que trabaja en la ciudad, explotada y marginada. *Empolleramiento* es protesta, interrogante, diatriba, descontento. Para ello, se escribe con imágenes de tono irreverente que denuncian la condición doméstica de la mujer y la situación de la realidad. Los poemas se suceden con un conjunto de imágenes donde las mujeres aparecen laborando y enfrentando el día a día; además del oscuro día, las mujeres son sujetos migrantes, excluidas y explotadas. Los poemas suelen interpelar y son casi siempre sucesiones anafóricas, cuyo ritmo se intensifica en cada verso y ponen en alerta al lector. Se aprovecha de la alternancia y de su espíritu contestatario, por lo que interroga y pregunta; el poema, entonces, será invocación y cuestionamiento: “mujeres tejedoras de sueños ajenos” (14), de tono burlón sobre la realidad: “[...] revientan como bomba / el corazón desgastado (14).

La imagen del mar se transforma, moviliza, despoja: “el mar solo era un deseo que dormía”, no solo ese, se desplaza el idílico mar y se traslada a la dupla desierto-mar: “En la arena de lo alto / como besar una frente ancestral / se dibuja una historia” (50). La imagen del migrante, el bus que llega o él o ella que llega, que trae novedades: “y le vacían las entrañas / a ese lugar que siempre vomita sorpresas para los niños que éramos/ y para los que seguimos migrando.” (51). El mar, símbolo de libertad, aparece asignado por ese gran desierto en el que las empresas extractivas y agroindustriales procesan diversos productos; el espacio costero deviene en pauta poética de la deshumanización de la gente, de ahí que la voz poética manifieste que: “En cada kilómetro / escribimos nuestros nombres. / [...] / hasta que el GPS nos diga que llegamos a casa / sin más” (Aparición, *Apacheta* 71).

A su vez, su universo será el trabajo, la explotación y la denuncia; estos elementos ayudan a que los poemas puedan leerse como un testimonio que explora los silencios y la deshumanización: “¿Cómo se escribe dolor / cuando hay un mar que despierta / y golpea este muslo?” (Aparición, *Apacheta* 62). El sustrato contestatario se muestra como una tendencia que cubre todo el libro, puesto que la situación en que se halla no ayuda a crear la esperanza, sino, más bien, a constatar la incertidumbre. Asimismo, las mujeres comparten la frugalidad (mochila, mangos, sandía, etc.): “y también el dolor de ser niña / de saber que solo por eso / tendríamos que parir por parir / como la tierra” (Aparición, *Apacheta* 74).

Cabe resaltar que la metáfora de la mujer posee dimensiones que van más allá del cuerpo y de lo cotidiano, de modo tal, que simboliza el otro cuerpo, el cuerpo-país, el cuerpo-nación. Ella, la que se autodenomina y representa a la mujer como mujer toda, como mujer campesina, como mujer de ciudad o como mujer emergente: “Tengo una parte de este país / recorriendo mi

cuerpo” (Aparición, *Apacheta* 23). La voz femenina se posesiona y desestructura toda forma que afecte su condición. Por eso *Apacheta* no solo se lee como legado de las abuelas, memoria y mito, sino que, *empollarse* implica registro y denuncia para enfrentar toda forma de explotación. Ya no solo se trata de las industriales de sur sino el tránsito la mujer en la ciudad como tránsito-formación, desde esa miserable condición en que la marginación la ubica; de allí que el poema se transforma en palabra que se descoloniza la condición de mujer. Así leemos “Chola de mierda”, en la que las formas racismo se denuncian y se desestructura. El poema concluye:

En un año cumplirá diecinueve y aprenderá a ser una limeña  
en un año será una limeña  
en un año más con suerte dejará de ser  
tarada  
burra  
bruta  
serrana  
chola de mierda.  
(Aparición, *Apacheta* 27).

En efecto, el poema se puede leer como hipertexto que evoca otro que nos remite a Victoria Santa Cruz (“Me llamaron negra”), si bien hay la persistencia de esta tara, el registro de Aparición es contemporáneo, su fórmula será des-exotizada. Este registro se mimetiza con las cotidianidades a través de un lenguaje acumulativo e hiriente. Y a pesar de que su palabra desconcierta –respecto a la exclusión y a los silencios– en esa construcción encontramos imágenes que nos deslumbran:

Estela  
yo esperé bajo tus polleras  
contaba el maíz  
como la tristeza me cuenta ahora  
historias donde también quisieron detenerte  
cortarte los dedos  
sacarte la ropa  
y hacerte basura.

(Aparición, *Apacheta* 19).

La voz poética expresa su distanciamiento. El poema en su condición de registro cultural cuestiona las convenciones y las formas sociales. En esa tónica, la voz poética niega el acto celebratorio de las mujeres, ni ocho de marzo, ni 14 de febrero; por el contrario, se posesiona desde el habla, lo cotidiano y la memoria “[...] escuchen / hoy estamos / como en 1955 / rotas” (Aparición, *Apacheta* 14). Esa la imagen, la de una mujer herida, sucesivamente golpeada, que no amerita ninguna celebración.

Es un poemario que sabe de la memoria, pero no le basta para subsistir, situación que se aprecia en “Nuestro rostro”: “nos tocará movernos / mover estos pies descalzos y cuarteados / salir de esta oscuridad” (41); sabe que estos tiempos paralizan mientras la propia voz desea que esta situación termine: “He querido contarles / que tengo un gran deseo: / en algún momento / nos tocará movernos.” (42). De esta suerte, el cuadro desesperanzador que surge en todas sus imágenes resuelve apostar. En este orden, Lourdes Aparición entiende la poesía como territorio

que amplía su universo; además, se produce un doble desplazamiento –de la sierra a la costa y a la costa desde la sierra–, por lo que su encuentro es semejante a lo ocurrido con los indígenas a inicios del siglo XX. Una prenda que se viste con orgullo, que da cuenta en sí misma una densidad significativa, de su marca identitaria y su inserción marginal en la sociedad peruana: una voz femenina empollerada. Esta dimensión expresa en la radicalidad lírica de este poemario en tanto se instala como una representación de la memoria, situada en un “signo de la cultura”, elemento clave de los viajeros, la *Apacheta*, pero al mismo tiempo la condición de sujeto femenino que emerge en la enunciación, estas dos ideas están nota de *Kametsa* (s/p). No hay una postura indigenista en la medida de que se trata de los andes modernos

## 5. A manera de conclusión

Tal como se ha evidenciado, en los poemas de Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay y Lourdes Aparición están marcados por el *empolleramiento* entendido como el registro de las ancestras, la memoria, en los tránsitos que la actual sociedad de los andes a la franca costera, el registro y la desestructuración de la imagen naturalizada de la mujer andina, las rabia y la protesta, sentida en los campesinos y las ciudades del interior. Es decir, la feliz coincidencia entre la metáfora de la mujer andina des-exotizada pero el registro sublevante de un nuevo registro de marginación y explotación contra la mujer. Los textos admiten una voz que teje una imagen de la mujer que se dibuja en su contexto social, en sus problemáticas individuales y colectivas, en los pliegues de la violencia y en las fronteras de los bordes de la muerte. Por tal razón, se trata de una poesía creada no solo desde la periferia, espacio que cuestiona las prácticas contemporáneas –de la poesía canonizada–, sino también desde una palabra que se apropia irreverentemente de la letra, pues apela a una voz, a una versión andina contemporánea o a formas de la memoria en las que las *ancestras* y las abuelas cobran una impronta capital. De esta manera, las tres escritoras (Gloria Alvitres, Karuraqmi Puririnay y Lourdes Aparición) resumen lo que se llama el “giro poético” contemporáneo; de igual modo, *Canto y vuelo de Santosa*, *Layqa, nativa de la oscuridad* y *Apacheta* son poemarios potentes en los cuales la palabra femenina fluye, se apropia de la poesía y recupera a la mujer sin subordinada. Desde luego, no cabe duda de que los textos presentados realizan dicho giro hacia un nuevo momento en la poesía peruana.

## Obras citadas

- Altamirano Cáceres, Efraín. *7° Festival Caravana de Poesía*. Ed. Amartí, 2022.
- Alvitres, Gloria. “Ojota de tacón”. *Manovacia*, 2014. <https://manovacia.wordpress.com/2014/10/08/ojota-de-tacon/>
- Alvitres, Gloria. *Canción y vuelo de Santosa*. Alastor Editores, 2021.
- Alvitres, Gloria. *Canción y vuelo de Santosa: cinco poemas de Gloria Alvitres* [“Caracoles para la madre”, “Letra imposible”, “Reflectante ante el abismo” y “La imposibilidad de continuar”]. *Literalgia*, 2023. <https://www.literalgia.com/cinco-poemas-de-gloria-alvitres/>
- Alvitres, Gloria. *Presagios y sedición de la orquídea madre*. Lima: Alastor Ed.2, 2024.
- Amnistía Internacional, Perú. *¿Quién disparó la orden? Responsabilidad de la cadena de mando por muerte y lesiones en protestas en Perú*. London: Amnesty International, 2024. <https://www.amnesty.org/es/documents/amr46/8249/2024/es/> (27.07.2024).
- Aparición, Lourdes. (Ed.). *Qaylakas, Territorios de mujeres del Perú*. Huancayo: Lliu Yawar, 2024.

- Aparición, Lourdes. “3 poemas de «Apacheta», de Lourdes Aparición [“Nuestro rostro”, “Flor de Invierno” y “El grito de la tetera”]”. *Vallejo & Co.*, 19 de octubre de 2021 <https://www.vallejoandcompany.com/3-poemas-de-apacheta-2021-de-lourdes-aporacion/>
- Aparición, Lourdes. “Apacheta”. *Poesía, revista de poesía y teoría poética.*, 2023. <https://poesia.uc.edu.ve/apacheta/> [Incluye los poemas “Chola de mierda”, “Nuestro rostro” y “Escarabajo”].
- Aparición, Lourdes. Nueva poesía contemporánea: Lourdes Aparición (Perú). *Kametsa*, 13 de junio 2021 <https://revistakametsa.wordpress.com/2021/07/13/nueva-poesia-contemporanea-lourdes-aporacion-peru/> [Incluye los poemas “Pies descalzos”, “Hasta la última canción”, “Maywa”, “Mi cuerpo es un pueblo en emergencia” y “Pachamama”].
- Aparición, Lourdes. Warmi. Pisco: octubre 2019.
- Aparición, Lourdes. *Apacheta*. Hipatia Ediciones, 2021.
- Briceño, Cristhian. Reseña de *Canción y vuelo de Santosa*, de Gloria Alvitres. *Bitácora de El Hablador*, 29 de octubre de 2021. <https://elhablador.com/blog/tag/gloria-alvitres-aliaga/>
- Chereque, L. M. Revista Poesía Sub-25 [Entrevista a Roberto Valdivia y Christian Bafomec]. *Lucidez*, 2020. <https://lucidez.pe/revista-poesia-sub-25/>
- Espino, Gonzalo. *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Lima: Pakarina Ediciones, 2022.
- Kametsa. “Lourdes Aparición: ‘Apacheta’ es una ofrenda para mis ancestras”, *Kametsa*, 7 de septiembre de 2021 <https://revistakametsa.wordpress.com/2021/09/07/lourdes-aporacion-apacheta-es-una-ofrenda-para-mis-ancestras/> (29.07.2024)
- León-Chinchilla, Yhon. “Hacia una cartografía de la poesía contemporánea de la región central del Perú. A modo de presentación de *Almandino, Tomo II*”. *Uyay*, 2020. <https://www.uyay.lliyawar.org/cartografia-poesia-region-central-del-peru/>
- Puririna, Karuraqmi. *Layqa, nativa de la oscuridad*. Lliu Yawar, 2021.
- Real Academia Española. “Pollera”, *Diccionario de americanismos*. <https://www.asale.org/damer/pollera>
- Rodríguez Monarca, Claudia. “Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario”. *Letras (Lima)*, 2017, 88 (127), 31-54. <https://doi.org/10.30920/letras.88.127.2>
- Rojas, C., Román, V., Hipolo, J., Bafomec, Ch., & Valdivia, R. *Sub25 Edición Terruk*, 15 de mayo de 2016. [https://issuu.com/poesiasub25/docs/sub25\\_edici\\_\\_n\\_terruk](https://issuu.com/poesiasub25/docs/sub25_edici__n_terruk)
- Sánchez Guillén, Alberto. “Karuraqmi Puririna en Almandino”. *Uyay*, 29 de abril de 2023 <https://www.uyay.lliyawar.org/>
- Sawasiray. “Tres poetas tres”. *Sawasiray*, 8 de diciembre de 2021. <https://saw-asiray.com/2021/12/08/tres-poetas-tres/>
- Trujillo, Jimmy. “Entrevista a Gloria Alvitres Aliaga”. *Cátedra Libre*, 27 de febrero de 2021. <https://catedra-libre.com/2021/02/27/entrevista-a-gloria-alvitres-aliaga/>
- Vega Centeno, Edith. “Apacheta, de Lourdes Aparición”. *Las críticas*, (s.f.). <https://lascriticas.com/index.php/2021/09/17/apacheta-de-lourdes-aporacion/>
- Vienrich, Adolfo. *Tarmap pacha-huaray. Azucena quechuas* (Nuna-shimi chihuanhuai) Ed. Gonzalo Espino y Dante González. Lima: Pakarina Editores, 2020.
- VV. AA. *Poesía Sub25*, 10 de junio de 2015, 2(2). <https://issuu.com/poesiasub25/docs/sub25>
- VV. AA. *Poesía Sub25*, 18 de setiembre de 2016, 3(3). <https://issuu.com/poesiasub25/docs/sub25revista>
- VV. AA. *Poesía Sub25*, 31 de octubre de 2014, 1(1). [https://issuu.com/poesiasub25/docs/sub25\\_a\\_\\_o1n1](https://issuu.com/poesiasub25/docs/sub25_a__o1n1)