



PROJECT MUSE®

---

## El tiempo del New Latino Poetry

Carlos Villacorta

Hispanófila, Volume 200, Spring 2024, pp. 127-144 (Article)

Published by The University of North Carolina at Chapel Hill,  
Department of Romance Studies

DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2024.a924551>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/924551>

# EL TIEMPO DEL NEW LATINO POETRY

*Carlos Villacorta*

University of Maine

LA poesía latinoamericana en Estados Unidos ha tenido un crecimiento exponencial en los últimos treinta años. Si bien en los años sesenta, el Boom Latinoamericano posicionó a la ficción latinoamericana en el mercado global, la poesía siempre ha estado presente en el imaginario internacional: cinco de los once escritores en español que han ganado el Nobel de Literatura son poetas, incluyendo a latinoamericanos y españoles. Sin embargo, la poesía parece siempre estar invisible o eliminada de las discusiones en el campo literario, incluso en muchos departamentos de español de las universidades norteamericanas se ofrecen menos clases dedicadas a la poesía. A pesar de esto, existe un activo trabajo de difusión de la obra de estos poetas que ya viven, escriben y publican en español en los Estados Unidos. En otras palabras, poco a poco se ha ido creando una comunidad de lectores que buscan a escritores en su propio idioma, compran sus libros y discuten sus obras. Esto no sería posible sin la aparición de revistas, libros, editoriales, que, aunque pocas, se han dedicado a difundir el trabajo de estos poetas y, en muchos casos, de llevarlos al inglés. En este artículo revisaré algunos de estos proyectos y al final analizaré el trabajo de tres importantes poetas y su praxis desde los Estados Unidos.

## REVISTAS, FESTIVALES Y EDITORIALES

En términos de antologías, uno de los principales libros de referencia que reúne la poesía de latinoamericanos en Estados Unidos es *La Tinusa. Poetas latinoamericanos in the USA* (2016). Esta muestra reúne el trabajo de veinte poetas nacidos entre 1950 y 1963; es decir, son poetas que nacen después de la Segunda Guerra Mundial y emigran a los Estados Unidos por distintas razones en las siguientes décadas.<sup>1</sup> En

---

<sup>1</sup> Los poetas son Carlos A Trujillo, Aurea María Sotomayor, Consuelo Hernández, Eduardo Espina, Víctor Rodríguez Núñez, Lila Zemborain, Rubén Medina, Roger Santiváñez, María Auxiliadora Álvarez, Nicasio Urbina, Mariela Dreyfus, Luis Pérez Oramas, Eduardo Chirinos

esta edición hecha por el poeta Arturo Dávila, los poetas afirman que no pertenecen a ninguna generación o mejor dicho “que pertenecían a una generación que no se concebía como generación” (13). Su adolescencia toma lugar en los setentas y alcanzan la adultez en los años ochenta, en tiempos marcados por dictaduras latinoamericanas y por la Guerra Fría y el auge del neoliberalismo salvaje implantado por Ronald Reagan en Estados Unidos. Hasta qué punto estos contextos afectaron la praxis de estos poetas es difícil decirlo. Sería necesario un análisis de caso por caso, trabajo que excede a este artículo. Sin embargo, es interesante anotar que *La Tinusa* busca visualizar el trabajo de estos poetas que no se consideran latinos, en el sentido norteamericano, sino latinoamericanos que escriben en Estados Unidos.

El 2017, el poeta y editor peruano Giancarlo Huapaya publicó en el número trece de la revista *Hostos Review* un número titulado *Pulenta Pool: Peruvian Poets in the US* y que reunía por primera vez el trabajo de trece poetas peruanos nacidos entre 1955 y 1982 en su idioma original y en traducción.<sup>2</sup> Como bien afirma Huapaya en el prólogo, el catálogo de poesía peruana en traducción, y en traducción al inglés, es minúsculo y es un reflejo de la precariedad del mercado editorial peruano. Mientras otros países tienen políticas culturales que permiten la difusión internacional de sus poetas, Perú sigue a la retaguardia en el siglo veintiuno (introducción, IX). Esta pequeña muestra busca llenar un hueco dentro del mercado global y anglosajón que amplíe la recepción de nuevos autores a nuevos lectores. Siendo además un número digital descargable en cualquier computadora, Huapaya apunta a una difusión más rápida y quizás más eficaz que construya una nueva comunidad de lectores de poesía y específicamente de poesía peruana.

La revista *Contratiempo* es uno de los espacios de difusión de la literatura latinoamericana y específicamente de la poesía más interesante en la ciudad de Chicago. *Contratiempo*, que en 2023 cumplió veinte años, es una entidad que organiza talleres literarios, tiene un podcast y un programa de radio, todo con el fin de difundir el trabajo de los escritores latinoamericanos en Estados Unidos. Su equipo editorial incluye a profesores de DePaul University así como poetas de la ciudad de Chicago, como Margarita Saona (Perú), Silvia Goldman (Uruguay), Rocío Ferreira (Perú), Miguel Marzana (Bolivia) entre otros. La revista se publica dos veces al año y organiza el Festival internacional de poesía latinoamericana. Según su página, el festival fue idea

---

Arrieta, Fernando Itúrburu Rivadeneira, Luis Correa-Díaz, José Antonio Mazzotti, Juana Goergen, Andrés Fisher y Rita Martín.

<sup>2</sup> Los poetas son Ethel Barja (1982) traducida por Lisa James and María Cristina Hall; Andrea Cabel (1982) traducida por Maggie Messerschmidt; José Antonio Villarán (1979); Alberto Valdivia (1977) traducido por Diego Arispe Bazán; Paul Guillén (1976) traducido por Ilana Dann Luna; Carlos Villacorta (1976) traducido por Daniel Alarcón y Rachel Precopio-White; Enrique Bernaldes (1975) traducido por Vicent Moreno; Xavier Echarri (1966) traducido por Maria DiFrancesco; Odi Gonzáles (1962) traducido por Lynn Levin, Fredy Roncalla y Raúl Sentenat; Mariela Dreyfus (1960) traducida por E. M. O'Connor y Gabriel Amor; Eduardo Chirinos (1960) traducido por G. J. Racz; Roger Santiváñez (1956) traducido por Elsa Costa; y Miguel Ángel Zapata (1955) traducido por Suzanne Jill Levine, Anthony Seidman y Gwendolyn Osterwald.

de la poeta puertorriqueña Juana Goergen quien junto con Moira Pujols y Jochy Herrera, directora ejecutiva y miembro de la directiva de la organización literaria Contratiempo, respectivamente, tomaron manos a la obra e iniciaron este proyecto en el 2008. Posteriormente, se creó el premio de poesía Juana Goergen en el 2020 reconociendo el trabajo de León Salvatierra, Pedro Poitevin, Ethel Barja, Ramos Gutiérrez, entre otros.

Otra revista dedicada a la difusión de la poesía es *Polis Poesía. Revista Urbano-Poética*, la cual dirijo desde el 2020 en Maine y tiene como punto de partida la difusión de la poesía escrita en español cuyo tema sea la representación de la ciudad. Esta revista ha publicado el trabajo de varios poetas que viven tanto afuera como adentro de los Estados Unidos, entre ellos Silvia Goldman, Juan Manuel Portillo y Cristián Gómez O. Asimismo, la revista intenta recuperar la experiencia de los poetas sobre las ciudades que han habitado o donde actualmente viven, como Boston, Filadelfia, Nueva York, así como ciudades europeas o latinoamericanas. El objetivo es visibilizar, desde otra coordenada, la praxis poética de las nuevas generaciones.

Uno de los festivales más importantes en la ciudad de Nueva York es el festival de poesía de las Américas o The Americas Poetry Festival que se lleva a cabo en el mes de octubre y está organizado por la División de Estudios Interdisciplinarios de City College de CUNY y el Instituto Cervantes. El festival cumplió diez años en el 2023 y para su décima edición ha organizado lecturas con la participación de sesenta poetas de quince países y en al menos cinco lenguas, entre ellas español, inglés, portugués, gallego e hindi. Este evento es posible gracias al trabajo de los poetas Carlos Aguasaco, Yrene Santos y Carlos Velásquez Torres, quienes han publicado antologías de poesía de los participantes gracias a la editorial Artepoética Press, Inc. que dirige Aguasaco.

En términos de editoriales, una de las más interesantes es Cardboard House Press, cuyo nombre refiere al libro *La casa de cartón* del poeta peruano Martín Adán. Fundada en 2014 y con sede en Phoenix, Arizona, esta editorial se dedica a la publicación de poesía latinoamericana y española traducida al inglés, “con un enfoque en poesía contemporánea innovadora, vanguardia histórica y poética social”, así como a “la creación de espacios bilingües español-inglés a través de publicaciones pequeñas, talleres comunitarios y eventos bilingües” (<https://cardboardhousepress.org/>). La editorial ha publicado a más de treinta autores entre los que destacan Hugo García Manríquez (México), Victoria Guerrero (Perú), Isaac Goldemberg (Perú), Leopodo María Panero (España), Olvido García Valdés (España), Roberto Echavarrren (Chile), etc. Para su director, el poeta peruano Giancarlo Huapaya, el objetivo de la editorial es claro:

De alguna manera tomamos el riesgo de publicar lo que no se está publicando, de diversificar el mercado de autores, ofrecer otro tipo de voces y poéticas. Ahora, lo que el mercado espera de un poeta latinoamericano es que hable de los problemas de su país y no que aborde otros temas o que vayan más allá. Ahí también se da una especie de discriminación. El autor latinoamericano no se puede desligar de alguna identidad que el mercado le ha puesto encima. (“Room in Rome”)

Del mismo sentir es el peruano José Garay Bosteza, director de Dulzorada Press, editorial y organización sin fines de lucro que ha publicado traducciones de literatura latinoamericana al inglés, con énfasis en literatura peruana. Algunos de los poetas publicados son José María Eguren, Iris Kiyá, Fiorella Terrazas y Martín Adán. Garay afirma:

creo que hay un gran interés por descubrir autores importantes de la historia latinoamericana que por una u otra razón no forman parte del circuito comercial y la percepción de las grandes editoriales (N.E. es una paradoja editorial que las traducciones al inglés que están destinadas al público estadounidense tengan una mejor recepción entre la comunidad latina). Lo que existe en los Estados Unidos es, desde mi punto de vista, una representación de Latinoamérica que está aún influenciada por una visión que privilegia los aspectos tradicionalistas y pintorescos de la cultura. Nosotros queremos ir en contra de esa percepción cultural, queremos demostrar como algunos de los desarrollos más importantes de la literatura han sucedido en las experiencias latinoamericanas. (Guillén)

José Garay reconoce la gran inspiración que ha sido Cardboard House Press en la creación de Dulzorada Press, por ejemplo. El nombre de Dulzorada proviene de una palabra acuñada por el poeta César Vallejo. Al mismo tiempo, Garay especifica que uno de los problemas de las editoriales es que hay una representación superficial de la literatura, “sin mayor referencia a su contexto específico” (Guillén). A lo que apunta Garay, finalmente, es al problema de la literatura en traducción en un contexto global. Si bien hay un énfasis en llevar la literatura latinoamericana al inglés, al mismo tiempo hay una suerte de borramiento de sus características identitarias como lo son su contexto histórico o el país de origen de donde proceden el autor y sus textos. Por eso, Garay apunta a publicar libros de la zona andina (Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia), de la región del Caribe por ser espacios usualmente olvidados o invisibilizados por las casas editoriales (Guillén).

Es importante mencionar que no existen muchos trabajos que analicen los libros de estos poetas. Este artículo busca iniciar una discusión preliminar sobre tres poetas destacados que escriben en Estados Unidos, aunque no todos publiquen aquí: Ethel Barja (Perú), Silvia Goldman (Uruguay) y Román Luján (México). Sus distintas poéticas son una muestra de la diversidad de su escritura así como su apuesta por la poesía en tiempos de crisis de las literaturas.

#### ETHEL BARJA O LA POESÍA INVERTEBRAL

En cada uno de sus libros, Ethel Barja ha ido construyendo una voz propia y particular que se ha ido afianzando con cada entrega. Así por ejemplo *Gravitaciones / Gravitations* (2013; 2017) contiene treinta y un poemas donde una voz lírica construye aquella fuerza que yace detrás de la naturaleza (representada por Gea) y que le permita armar una voz propia para ese canto que se transforma “desde la leña hasta el humo” (29). La fuerza detrás de las palabras no es ningún ímpetu adolescente,

todo lo contrario, con esta me refiero a una fuerza física: la fuerza de la gravedad y los campos gravitatorios que crea. En este libro no importa tanto el rostro de la naturaleza como el reconocimiento de su partes o escombros: ella ha estallado y sus elementos han salido disparados creando una curva que se aleja y gira sobre sí misma. Este el grito poético, antecesor del canto primigenio o de una praxis poética que podemos llamar mítica.

*Insomnio vocal* (2016), su tercer libro, contiene dos secciones; la primera titulada “Caligrafía de la sutura”, y la segunda “Sueña la implosión”. En la primera parte, la poeta va plantando los sueños, las pesadillas, los “racimos de la memoria” que la perturban y no le permiten dormir. Estas sombras que no distinguimos con claridad, sino solo en su opacidad, marcan el lugar que debe ser suturado. Este espacio entreabierto es también el de “las sombras de gestos familiares” que recuerdan el lugar de la herida, o del trauma que nunca es mencionado explícitamente. El lenguaje, la poesía en particular, se convierte en el arma quirúrgica de la sutura y al mismo la marca, la cicatriz, la costura que permite el habla de “la ninfa vocal” (41).

Una vez suturada la pesadilla, pasamos a la siguiente sección “Sueña la implosión”, donde se permite el sueño pero desde otra perspectiva. Ya no es más el insomnio, la perturbación, sino que ahora nos sumergimos en la imagen misma que produce ese mundo onírico. Esa imagen toma la forma de Narciso, el personaje recurrente en esta segunda sección, y que es una extensión de la nueva imagen del yo ahora convertida en palabra:

Entierro este vocablo salado  
 donde los niños escarban entre risas  
 para que lo desgranen entre sus dedos  
 y liberen el salto que lleva en su centro  
 prendan fuego a la hierba  
 y se injerten en una danza sin fin. (46)

Este sacrificio personal se enfatiza en toda esta sección y deviene en explosión a partir de su doble negación; por un lado, negar el sonido; por otro, negar el silencio (75). ¿Qué propone este poema final? Barja nos lleva al despertar, al momento después del insomnio y del sueño donde se apela a dos sujetos y a una revelación final: “tú y yo velando un cadáver infinito / sin suficiente tierra para cubrirlo” (75). Lo que queda son los restos de esa implosión, palabras, versos, frases que flotan desplegadas en las páginas 76–77 y que parecen no estar atadas a nada, a ninguna gravedad conocida sino solo a la que ellas mismas poseen. Pienso en un cinturón de asteroides donde las grandes rocas espaciales giran sobre sí mismas, como un Narciso fragmentado que se admira a sí mismo en cada una de sus partes. Es el lenguaje el que ha explotado y cada palabra, verso o poema es un ejemplo de sus nuevas posibilidades.

*Travesía invertebrada / Rambling Journey* (2019) continúa el aprendizaje del libro anterior. Esta vez, los fragmentos construyen un trayecto bajo la premisa de una unidad invertebrada, es decir un cuerpo sin columna vertebral. Así, este libro contiene veintiocho poemas o días que marcan un tiempo circular, el mes lunar. Cada día se puede entender como un resto, un fragmento abandonado que la voz poética intenta

unir inútilmente: “Abracé sus rincones, / traté de unirlo / pero resbalaba y se iba alejando” (Día 6, 35).

Pero, ¿adónde nos lleva esta travesía?, ¿cuál es su destino? Este viaje no tiene uno, parece decirnos la poeta, así como no tiene principio ni final. Su movimiento es circular, de ahí el diálogo con Dante y la *Divina comedia*. Sin embargo, Barja aclara que en su poesía “No hay selva en penumbras, / ni puertas secretas, Dante; solo ríos interiores” (49), otro tipo de cuerpo sin vértebras. Tampoco hay Beatrices, “ni numerados círculos / de camino a la expiación” (49). Lo que hay es escombros, contraarquitectura, ríos como el del Leteo y su canto “cuásar del grito” (49). Su movimiento cíclico, y circular es “el roce espiral de la boca salvaje” (49), el espacio del abismo donde se produce el sonido, el lenguaje y el verso puro.

Es interesante que ese mismo movimiento tenga una contraparte o culminación, no necesariamente una consecuencia, en el mismo libro. *Travesía invertebrada / Rambling Journey* incluye otro pequeño libro titulado *Wandeo*. A primera vista, el término es inusual pero una lectura de los cinco poemas que lo componen nos dan una pista. Cada uno de ellos se refiere al vagabundeo o *wandering* en cuatro espacios bien definidos: Chicago, Nueva York, Berlín y Providence (Rhode Island). Estos poemas no pretenden ser urbanos en el sentido de representar el espacio ciudadano, sino más bien de ir en la dirección contraria como diría Walter Benjamin; es decir, son poemas que revelan lo que la experiencia de la calle produce en el sujeto que la transita. Así, la *flâneuse* de estos poemas asume que su caminata provoca efectos inconsistentes en ella misma: “se han dispuestos los pies contradictorios / a marchar furiosos” (91), y “mi tacto geográfico es inexacto / incertidumbre en las piezas” (95), como si recorrer la ciudad fuera una experiencia para la que el sujeto no estuviera preparado. Quizás por esto, y por la poética misma de Barja, *Wandeo* enfatiza más lo que la experiencia urbana produce en el lenguaje como aparece en el poema del mismo título. Dice Barja en “wandeo”: “Times Square ¿es un cuadrado de tiempo?” (91). Nueva York produce una reflexión sobre y un juego con el lenguaje que nos recuerda a los vanguardistas de inicio del siglo veinte y, por supuesto, a César Vallejo (93).

En este libro, una edición bilingüe, Barja inicia una reflexión del lenguaje como herramienta expresiva que permite una indagación sobre el problema de la traducción. En el poema “U-Bahn”, la inicial ‘U’ que se refiere al ‘Untergrundbahn’, o al tren subterráneo, es usada en el poema como meditación sobre la úvula, ese músculo que ayuda en el habla y en la emisión de sonidos y palabras: “Llevo un arma bajo la lengua, una glándula en forma de U, que es una viajera curvada y ululante, que paladea el aire y lo exhala, U centrífuga. Los signos huyen de su curva” (101).

*Hope is Tanning on a Nudist Beach* (2022), es su primer libro publicado completamente en inglés. Nos encontramos frente a un texto que ha eliminado su origen y establece una conexión directa con los lectores angloparlantes, además de con la tradición poética de los Estados Unidos como se lee en el título que es una referencia a un poema de Emily Dickinson “Hope is the Thing with Feathers”. Barja la homenajea y al mismo tiempo se aleja de ella a pesar de los puntos en común con la poeta de Nueva Inglaterra. Barja es consciente de esta nueva escritura en inglés y el primer poema parece hacer referencia a este:

I want a clear sky  
 an open space  
 and an overwhelming music  
 a place where the rhythm not yet heard  
 would create an alphabet  
 to erase the name of the things. (1)

En ese “cielo claro” como si se tratase de un nuevo lienzo, la voz poética anuncia su deseo: una música sobrecogedora, un espacio con un ritmo no escuchado, un alfabeto con el que borrar el nombre de las cosas. La esperanza así leída es la búsqueda de un nuevo espacio-tiempo, de un reinicio de quien habla. Por ese motivo, es necesario que el cuerpo, el lenguaje se encuentre completamente desnudo frente al sol y a la intemperie:

I want to tan  
 so badly  
 I want to leave my old body  
 and there is no sand  
 no light  
 no water (2)

Expuesto al sol, el cuerpo poético anhela un nuevo sujeto, una nueva casa, un nuevo lenguaje, desde donde sea posible la contemplación y la escritura. Como afirma en una estrofa: “Hope is this reasoning of the unruled language that can build a shelter with a skylight to see the chaos and its constellations, and even an exploiting supernova without fear” (13). Si la construcción de lo nuevo no es posible, “make it tan” (5) dice Barja en un verso. La esperanza, entonces, es el núcleo articulador de este poemario, no un espacio concreto, sino más bien una experiencia parecida a esa cosa con plumas a la que se refería Dickinson.

hope is not a place  
 you cannot occupy it  
 but maybe you can traverse it. (20)

La poesía de Barja no es política, al menos no si por esto entendemos una poesía que cuestione o critique las instituciones que gobiernan un país o una sociedad. En todos sus libros, este tema está casi completamente ausente o es velado. Si existe lo político en esta poesía, habría que colocarlo bajo el paraguas de lo biopolítico, es decir, en aquella línea que discute las relaciones entre el poder y la autonomía del cuerpo, siguiendo a Foucault. En Barja, los versos aluden siempre a un cuerpo que ha sido destruido y su recomposición es a partir de esos fragmentos cuya fuerza interior ha sido multiplicada justamente por esa explosión. En *Hope is Tanning on a Nudist Beach*, hay una toma de conciencia de este hecho y la poeta es aguda y contundente en su posición sobre lo político:



and you will say I am apolitical  
 that I am a fanatic of inquiry  
 that I don't get the class struggle  
 but remember I talk from my nudity  
 i don't dismiss the verge of my ignorance  
 but maybe revolution might be the curl of the surge  
 that uncovers the drowned  
 and I plunge deep down into the sea  
 to experience the power of movement  
 and the multiple directions of my revolution. (25–26)

Su último libro, *La muda* (2023), es una exploración sobre la voz, el lenguaje y sus fantasmas, muchas veces desprovista de rasgos locales, con una excepción muy clara. *La muda* se divide en cinco partes “cráteres de luz”, “adverba”, “soles ágiles”, “la muda” y “maría revolución” donde las primeras cuatro secciones son poemas sin títulos. En estas primeras secciones, la poeta apela a un discurso mínimo, minimalista, donde lo que se prioriza es el lenguaje como condensador de sentidos y como catalizador de significados. Barja nos invita a entrar en un espacio que por más etéreo que parezca no está exento de verdades: “lo que queda en este lado de la materia / no indica que el fracaso es / indirectamente proporcional / a la capacidad de la contracción” (11). ¿Qué es este resto o fragmento que ha quedado al que se hace referencia? Barja es clara en ese aspecto: “la muñeca semienterrada / ve un panorama arrasado”. Para comprender mejor esta referencia hay que revisar la dedicatoria del poemario: “a las muertas y desaparecidas latinoamericanas / ágiles ausencias que espolean a los astros”. Barja inicia un viaje personal sobre el lenguaje para dar cuenta de una tragedia mayor: ¿cómo hablar desde el resto, desde los residuos que quedan de esas mujeres desaparecidas cuya existencia y voz ha sido tomada y destruida? ¿Qué queda de ellas? Lo primero es reconocer que no están muertas y que no están silenciadas: “las enterradas sacuden sus brazos / cráteres de luz” (17). Ahí donde Leonard Cohen decía que “hay una grieta en todo, así es como entra la luz”, Barja dice que todo resto-palabra tiembla, se quiebra y es un generador de luz, ilumina e incendia.

Finalmente, la sección “maría revolución” incluye veintiún poemas más unos breves textos que pueden ser leídos como una continuación de lo político desarrollado en su libro anterior y como una suerte de resumen de su praxis poética. En esta sección, Barja establece un diálogo/comentario/intervención a algunos textos de Heinrich Kaan, Blaise Pascal, Publio Ovidio Nasón, César Vallejo, Pedro Lemebel, Lezama Lima, Severo Sarduy, Virginia Woolf y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros. A cada una de las citas de estos autores, Barja responde con un poema que puede ser una respuesta a sus comentarios o simplemente un disparador para exponer su posición sobre la naturaleza del sujeto, esa persona llamada María Revolución: “María Revolución se abre paso / se reactiva el yo en su plural / con o sin Marx” (105). El cambio o metamorfosis es de un sujeto que se siente a gusto en su lenguaje, es decir en su propio deseo. En un verso dice Barja: “Toca mis agallas, ¡es cierto! Ahora navego mar adentro” (99), y es un autorreconocimiento de su propia identidad poética.

Si toda su poesía ha sido casi lírica, es en este último libro donde Barja se acerca más al neobarroco latinoamericano con un agregado particular. Barja, al menos hasta este libro, establece una línea entre su poesía y el barroco peruano. El último verso del poemario es una respuesta a la frase de Martín Adán. Donde el poeta dice que para saber de su vida hay que mirar el mar, Barja afirma en una sola palabra “siquieresaberdemividadejademirarelmarquenoloabsorbatupupilasumérgete” (124). Hay que aprender a nadar, crecer agallas en el cuerpo para poder zambullirse en la poesía de Ethel Barja y fluir en ese lenguaje que silencioso y mudo, revela una poesía que “con o sin Marx”, reivindica su propia revolución.

#### SILVIA GOLDMAN O LA ANSIEDAD DE LA VOZ

En muchos de los poemas de Silvia Goldman, la voz poética asume la voz de un sujeto madre y su escritura busca, por un lado, explorar esa identidad y, por otro y en mayor medida, lo que significa ser mujer. Sus dos primeros libros pueden resumirse de esa manera si bien la poeta explora otros temas también, por ejemplo, la naturaleza del lenguaje y su poder para nombrar los objetos y la experiencia cotidiana. Así en *De los peces la sed*, Goldman investiga una de las necesidades fisiológicas básicas humanas además de comer. Satisfacer la sed es, ante todo, enfrentarse a la ausencia, y en el caso de los peces, de la abundancia. Así como los peces viven rodeados de agua, los seres humanos necesitan de este líquido para su subsistencia. Goldman sugiere que esta ausencia/presencia del agua es una metáfora para hablar de las palabras, del lenguaje y de la capacidad de todo sujeto de expresar y más aún de expresarse poéticamente. Así, el sujeto de los poemas establece un aprendizaje con las voces de sus hijos que le descubren la posibilidad de las palabras: “Cuando me dijiste ‘mami, a veces la voz se va *hunting*’ / fue tu forma de encontrar las palabras que yo buscaba en el silencio” (3). El sujeto madre contempla a sus hijos que la inquietan con cada gesto y con cada pregunta.

En el poema “nocturno del hueco”, la voz madre escucha a la voz del hijo que le dice “yo me tomo tu sed” (2), lo que dispara las preguntas de la madre: “¿qué sed? / ¿de quién la sed? / como si mi leche no fuera suficiente / como si mi leche no fuera” (2). La sed así pronunciada asume su ausencia y su insuficiencia en su forma de leche materna, la que cuestiona la identidad de la voz madre y también de la voz mujer. En otro poema, “manual de instrucciones para ser madre”, la poeta afirma:

lo primero que tenés que saber es que no sirve de nada este manual  
pero seguí leyendo para proteger tu identidad, la de antes  
la que no pensaba en zapallos hervidos, baños con patitos  
jabones de colores. (14)

Existe en la escritura de Goldman ese doble movimiento de descubrimiento y escritura de un nuevo lenguaje que reta y cuestiona a la identidad de la voz madre y al que la sujeto madre responde escribiendo y leyendo para afirmar alguna identidad: la de pre-madre, la de madre-poeta e incluso la de madre-poema. En otros dos poemas, este proceso es más que evidente y Goldman encuentra caminos iluminadores

sobre su praxis poética. En “loop”, leemos una conversación entre madre e hija sin mayores pautas que los guiones que marcan las voces, pero sin decirnos quién es quién. El poema inicia con la pregunta de la niña: “-mamá, ¿cómo se dice ausencia en el idioma de los muertos? / -se dice miedo a decir agua sin peces” (26). Las preguntas y respuestas tienen ese aire surrealista que nos recuerda a los poemas de Alejandra Pizarnik y cumplen con un objetivo parecido, poder reelaborar a partir de la relación madre-hija una conexión familiar que también es una conexión con el lenguaje y sus juegos. Así el poema dice:

—¿cómo se dice cuando el pan se queda solo mamá?  
 —se dice queremos  
 se dice queremos que no tenemos  
 se dice no tenemos  
 sin pensar en la palabra “pan”  
 sino en su viaje  
 en cómo viaja  
 en qué suburbio de su falta  
 es que salta a querernos  
 en cómo salta  
 o sube a la escasez cerrada de la boca. (27)

El otro poema es “ser Paul Celan”, donde la voz-madre se enfrenta a la voz de la hija que silencia: “una vez mi hija se subió a mi silencio” (44). La voz poética entiende que el diálogo entre padres e hijos puede ser uno tiránico en el que el infante demanda respuestas incansablemente y que encierra al sujeto materno en un loop que parece no tener final. En el poema anterior, la poesía es un escape. En este poema, sin embargo, la tiranía de la voz-infante o mejor dicho del silencio-infante triunfa sobre el sujeto materno:

afuera se alejaban con sus velas alzadas las palabras  
 y mi hija se quedó en la cima del silencio  
 era la punta de un iceberg  
 y yo la que se hundía. (44)

La referencia al poeta judío-alemán Paul Celan no es casual. Siendo la misma Goldman judía, ella reconoce su filiación con el poeta alemán sobreviviente del Holocausto y cuya poesía enfrentó las consecuencias de la posguerra, como el problema de la expresión poética en un lenguaje, el alemán, que era el lenguaje de los asesinos. De ahí que en este poema y el siguiente “discusión sobre el peso del pelo en los poemas de Celan”, Goldman reafirme su condición de poeta y sobreviviente: “-yo soy más parecida a vos que desapareciste en Auschwitz / que al efecto de lo desaparecido en el testimonio del testigo” (46).

*De los peces la sed* es un libro con más preguntas que respuestas, pues su búsqueda es la relación afectiva entre la voz materna y la voz de los hijos. Esta lucha por el poder es muchas veces amable, puesto que es un aprendizaje para las partes pero también una demanda infinita que muchas veces no puede ser satisfecha por la madre.

La poesía es un camino de liberación de este conflicto, lo que la poeta aclara desde la introducción: “si este libro da cuenta de una sed acaso irónica es porque cree en la capacidad de la palabra para hablar de lo conflictivo y también de lo absurdo”.

Estas mismas líneas aparecen en *miedo*, su tercer libro. Poemas como “Sophie’s choice”, “como los monstruos”, “doce muñecas” o “el dedo” vuelven sobre el tema de la relación madre-hijos. Sin embargo, en este libro hay un énfasis en la aparición del miedo y por consiguiente de las angustias y de la ansiedad, o mejor dicho de los miedos, angustias y ansiedades que sufre esta vez la voz poética. Hay una ampliación en el espectro de sentimientos, así como en los hallazgos que el lenguaje permite. En el poema “juguetes”, hay una unión entre el juego de los niños y de la literatura que aparece como una iluminación y como un proceso de sanación:

¿tenés un juguete para Magdalena?  
se lo puedo llevar esta tarde  
dejámelo en la mesa y si muerde mejor  
así la nena puede sacudir su alma  
pacificarla  
es terapéutico ese ejercicio  
como leer a Baudelaire. (17)

En este libro aparece, además, el tema de la muerte del padre, específicamente en el poema “matar al padre” (22). Así, hay un deseo de la voz poética que asume su rol de hija que anuncia que no se ha escrito sobre este tema: “podemos enterrar el cuerpo del padre en un poema / y no sentirnos culpables” (22). ¿Es esto posible? Es decir, ¿matar al padre, escribir sobre él y no sentir un remordimiento, una responsabilidad como hijos? Goldman duda, y la duda es la solución a este dilema: “o podemos llevarnos el cuerpo aún tibio del padre / arrastrar también el cuerpo tibio del poema / pegar el cuerpo del padre al cuerpo del poema”. De ese cuerpo moribundo, dice la poeta, se va a crear otro poema “otra arquitectura para las palabras” (22). ¿Qué sucede cuando decidimos matar a nuestro progenitor metafóricamente? ¿Qué cambios suceden en el sujeto ya sea hijo o hija?

Su siguiente libro *árbol y otras ansiedades* (2021) amplía estas búsquedas y preocupaciones. Dividido en tres partes, “árbol”, “otras ansiedades”, “matar al padre”, en este cuarto libro encontramos a una Goldman más dueña de sus capacidades expresivas, cuya voz abraza y construye una personal tradición poética. Federico García Lorca, Mary Oliver, César Vallejo, Marosa di Giorgio, Juan Gelman, son solo algunos de los poetas que desfilan en los versos de este libro, o de árbol poético que expande sus raíces y alza sus ramas para anunciar nuevos hallazgos: “si una palabra no tiene raíz no puede perdurar” (26) o “soy hija de las palabras que aún no tengo” (33). Esto es porque el árbol, ese lenguaje huérfano, es una caricia que fluye como un río: “cuando me tocaste por atrás / y parecía que tu mano era un árbol / y crecía para abajo” (38). Y es también la conexión que une a las distintas generaciones, es lo que afirma en el poema “interferencia”: “si después del nacimiento hay algo así como una ansiedad / que crece en la madre y cruza hasta la hija” (78). La poeta asume sus ansiedades y estas le permiten reconocer aquello invisible que tiene en común con su familia e incluso con la sociedad y su comunidad. En el mismo

poema, la escritura personal es interrumpida por sucesos externos que toman su propio espacio en el texto, a pesar de la negativa de quien escribe:

ay yo no quiero hablar de Venezuela  
 pero me sale hablar de Venezuela  
 y la historia de Rosmila y la beba de dos meses  
 que apenas llega a 2.5 kilogramos menos que al nacer  
 se interpone entre este poema y el que yo quiero escribir  
 yo quiero hablar de ser madre  
 y de esa otra historia de mis tetas  
 pero ahora pienso en Venezuela  
 frente a este inmenso plato sucio en mi mesa. (78)

En este poemario, la voz poética reconoce otras identidades además de ser hija o madre o poeta, y una de ellas es ser inmigrante. Varios poemas tocan este tema como en “McDonald’s”, el ya mencionado “interferencia”, “saber lo que pasa en el extranjero” y el poema “retórica”, donde la poeta asume su identidad desde la negatividad:

toda civilización construye su retórica  
 yo no soy una civilización  
 y no construyo nada  
 salvo este poema que construye su retórica  
 sobre los escombros de una civilización . . . (82)

Esta toma de conciencia de la identidad de quien escribe y del lenguaje como herramienta para construir o arma para defenderse es desarrollado en la sección final “matar al padre”, donde el imperativo es enfrentarse al sujeto paterno, matarlo simbólicamente y alejarse de él. Su muerte implica que el sujeto hijo o hija asuman responsabilidad de su propia identidad y de su propio lenguaje.

El último libro publicado por Silvia Goldman es un libro escrito por tres personas. *Ese eco que une los ojos* se divide en dos partes; en la primera, Goldman mantiene una correspondencia poética con la escritora española Esperanza Vives, a quien no ha conocido en persona en el momento de estas misivas. Las treinta y cuatro cartas-poemas van del 14 de diciembre de 2020 al 15 de septiembre de 2021, es decir durante el primer y el segundo año de la pandemia del coronavirus, y están localizadas en Chicago, hogar de Goldman, y Valencia, lugar de residencia de Vives. La segunda parte del libro es una entrevista poética entre Esperanza Vives y el artista chileno Aldo Alcota. El libro se enfoca en la amistad poética que ambas poetisas tienen y comparte a través de estas misivas poéticas así como en la relación con el trabajo pictórico de Alcota. Afirman las poetisas en el prólogo: “durante mucho tiempo escribimos poemas la una para la otra, como correspondencia, respuesta o solamente admiración” (10). Estos textos, entonces, son el registro de un compañerismo, “un refugio en esta pandemia” y al mismo tiempo un “eco casi regalado por nuestras manos, eco que fue palabra, voz, presencia, alegría y afecto de canciones” (10).

Siguiendo el camino trazado por otros poetas, pero especialmente las poetisas rusas Marina Tsvetaeva y Anna Akhmatova, quienes cultivaron una misiva amistad hasta

que se conocieron por primera vez en persona en la década de los cuarenta, Goldman y Vives deciden escribir versos que responden a sus preocupaciones como escritoras pero también como sobrevivientes. En medio de una pandemia que ha encerrado a los habitantes de este planeta y los ha confinado a sus casas, las poetas inician una doble escritura desde un tema que resonó en el 2020: “¿qué es el silencio Esperanza? / ¿y si el silencio es el que nos habla?” (11). Nueve meses de pandemia ha convertido el silencio en una realidad tangible. Goldman pregunta a Vives y será el inicio de una larga conversación que tocará temas como la traducción, el dolor, las nuevas palabras, los muertos, el coronavirus, el lenguaje, la felicidad, la infancia, etc. Así en este ir y venir de las cartas encontramos respuestas iluminadoras. Dice Vives: “El silencio es una puerta. / Crea su propia luz bajo la oscuridad. Pero esto ya lo sabes tú” (12).

En este viaje escritural, la poesía interpela a las poetas sobre la precariedad de la vida, y de la realidad inescapable que es el dolor. Así se pregunta Goldman sobre una experiencia que fue universal en tiempos de la pandemia:

hoy no sé qué hacer con mi dolor ni con el tuyo ni con el del  
martín pescador ni con el del agua a la que ahora mismo le duele  
el martín pescador. (15)

La conversación Goldman-Vives ahonda además en un diálogo con los desaparecidos, no solo por la enfermedad sino también con los escritores que les hablan desde un espacio desconocido. Se pregunta Goldman: “¿qué nos dicen ahora los muertos? / ¿qué le dicen tus muertos a mis muertos?” (19), a lo que Vives responde: “¿cómo puede morir una palabra si estamos hablando mamá? (21–22). En esa realidad, escritores como Celan, Pizarnik, Kafka, las ya mencionadas Tsvetaeva y Akhmatova, Darío, entre otros, se unen a la conversación como puntos de referencia y de reflexión:

¿de qué color te parece que es la felicidad para Kafka  
Esperanza?  
“Mi felicidad, mis capacidades y toda posibilidad de ser útil en  
algún sentido siempre se han referido a la literatura” escribió en  
su diario. ¿la tuya también? (24)

Así, el color de la literatura para Goldman-Vives parece ser el del martín pescador, esa pequeña ave europea que vuela desde lugares tan lejanos como Japón hasta España y que funciona como imagen que transporta en su plumaje los colores y temas de la conversación de la poesía. De esta manera, este libro no es solo un diálogo para afirmar la literatura y la vida, sino también un espacio de comunión de dos poetas que son eco una de la otra. El poema final “tú vos es eco” juega con la escritura y el significado para romper sus limitaciones y ampliar sus connotaciones. El título se puede leer también como “tu voz es eco” o como palabras que unen dos variantes del idioma español, el latinoamericano-uruguayo y el peninsular español: “tú, vos” / “es eco”. De ahí que en el poema vaya apareciendo un tercer sujeto: “y grito de viva vos / ehhhh! voz! / vozotras / nos-otras / cuerpo médium / elipsis en la sintaxis d’ella” (53). El lenguaje es insuficiente para dar cuenta de la experiencia escritural

de Goldman-Vives, que actúan como reflejos una de otra, como sujetos interconectados por la palabra poética y que se mueven y actúan en una cuarta dimensión, donde las poetisas amplifican esa identidad más allá de la dualidad, del nosotros y donde afirman sus múltiples personalidades:

somos  
 lugar  
 extensión corporal llena de mundo en forma de  
 collage con pupilas de carne y hueso hueco  
 encuentro fortuito del lenguaje y su concavidad táctil  
 enjambre de alegría compartida bajo el sol  
 no, no preguntes quién soy  
 quiero saber quién eres  
 podría ser Kafka, Pizarnik, Clarice Lispector, Emily Dickinson  
 Chagall, el martín  
 pescador o una princesa  
 ¿se puede pedir más?  
 ¿o qué le pides a la sombra: efecto banal o resonancia dramática?  
 cada cual que encuentre la verdad que busca  
 o  
 cada cual que busque la verdad que encuentra  
 simplemente  
 o  
 no  
 ya eso lo decides tú. (54)

En uno de sus últimos poemas Anna Akhmatova escribió “Somos cuatro” refiriéndose a los poetas Osip Mandelstam, Marina Tsvetaeva, Boris Pasternak y a ella misma. En este poema, Goldman y Vives afirman que son muchas más. Efectivamente, el poder de la poesía es abrir nuestra identidad y nuestra experiencia a la del otro, y con ello, abrimos al infinito.

#### ROMÁN LUJÁN O LA POESÍA COMO VOZ CORROSIVA

En sus dos primeros libros, *Instrucciones para hacerse el valiente* y *Deshuesadero*, la poesía de Román Luján es lírica y eminentemente amorosa. En *Instrucciones* leemos, por ejemplo: “Hoy descubrí que te amo / que no temo decirlo en el poema / aunque ignore tu humedad y me cohíbas” (28). En este libro, Luján manifiesta una alta expresividad en los versos, rasgo que se mantendrá a lo largo de sus siguientes libros por sobre la forma: “que me arranco las pupilas de esteta / de pueril antagonista de fonemas / que me importa una chingada la prosodia / la estructura y demás cacofonías” (28). En *Deshuesadero*, vemos la influencia de poetas como Pessoa, Vallejo, Gonzalo Rojas, de quienes recoge una preocupación por la escritura del yo más que una escritura de lo social. En el poema “Personae”, Luján escribe: “Que diera yo al mediodía por no ser yo / fijarme en otras cosas / desentrañar con garfios las íntimas razones / de que esta resolana abra cuchillos / sobre la plaza pública” (13).





mismo y que muchas veces termina con la muerte de los inmigrantes. “Sin otro particular” describe la muerte de ellos y la intercala con el discurso vacío, repetitivo e inútil de las autoridades: “un tráiler repleto de cadáveres / disculpe la tardanza en contestarle” (10). El contrapunto de las dos voces crea una tercera voz irónica y trágica que poetiza el destino de aquellos que escapan de una realidad terrible y se convierten no solo en deshecho sino en deshecho del lenguaje: “no hay espacio para los cuerpos frescos / puede hacernos llegar sus comentarios” (11).

Este tema de violencia hacia los inmigrantes se vuelve a tocar en “Downtown-PCH”, donde una mujer latina que trabaja en limpieza sufre el abuso verbal y no verbal de su empleadora. En el poema “Sunset y Highland” se hace referencia a los tiroteos masivos en Sunset Park en NYC y en Highland en Illinois, una realidad lamentablemente cotidiana en los Estados Unidos, donde muchas de las víctimas son niños, personas latinas o negras, musulmanes o judíos que son asesinadas por, en la mayoría de casos, supremacistas blancos. Nuevamente, Luján apunta a la impotencia de una situación que se puede evitar si hubiera una reglamentación más categórica sobre el acceso a las armas. El discurso poético, parece decirnos el poeta, da cuenta de esta situación y solo puede evidenciar lo absurdo de ella, la tragedia inevitable y el vacío del lenguaje. En el poema “El cambio está en uno mismo”, Luján reproduce los lugares comunes del lenguaje que utilizan las personas para culpar a las víctimas de su propia condición: “SON POBRES PORQUE QUIEREN Y YO QUÉ CULPA TENGO PINCHES NACOS CREEN QUE VAN CUANDO YA VENGO DE REGRESO A MÍ LO QUE ME IMPORTA ES LA IGUALDAD INADAPTADOS” (17). El uso de las mayúsculas, la ausencia de signos de puntuación, y el discurso seguido crean un muro de palabras que repiten el mismo mensaje vacío que absuelve de responsabilidades a la sociedad que crea este discurso y las coloca en las manos de la víctima o si no en las de un dios omnipotente: “QUE SEA LO QUE DIOS QUIERA” (19). El poema “De una vez” utiliza el mismo procedimiento, pero esta vez para justificar el lugar de América Latina en el imaginario del estereotipo:

Ojalá que nos invadan, puto país de débiles.  
 Hubiese sido mejor que nos invadieran los ingleses,  
 la sangre española no es buena,  
 que nos invadan los marcianos y nos degüellen para  
 comernos de seguro es menos doloroso.  
 Es mejor que te invadan chilenos o brasileños a que te  
 mate un milico argentino.  
 Es que, macho, con estos políticos casi mejor que nos  
 invadan lo reptilianos.  
 Nos merecemos que nos invadan los Teletubbies. (47)

Pero el poema que mejor evidencia una postura del poeta sobre esta violencia es el poema que da título al poemario. “Sánafabich” es una afirmación del idioma español o de su variante castellana latinoamericana, de su escritura, de su fonética, es decir de su identidad lingüística, cultural y poética. El poema se formula como una corrección impersonal de la pronunciación de alguien que no habla bien el castellano. Así, Luján corrige:

se dice tamal, no t'mali  
 se dice Colombia, no Columbia  
 se dice cañón, no canon  
 se dice Salma, no Selma  
 se dice Román, no Ramán, no Ramoun, no Romiu . . . (20)

En la afirmación de su propio nombre, Luján busca recuperar su identidad como sujeto latinoamericano en los Estados Unidos, donde al menos cincuenta millones de personas ya hablan español. El poeta repasa los errores que todo latinoamericano debe haber escuchado de la voz de los norteamericanos al menos una vez en su vida (“se dice jalapaño, no halapino / se dice García Márquez, no Marqués” [20]) hasta llegar al último verso donde además se reconstruye la identidad del otro: “se dice Estados Unidos”. En este verso, Luján evita la frase negativa que ha usado a lo largo del poema para marcar el error (“se dice Juárez, no Warés / se dice chorizo, no churitzou / se dice mojito, no mojrrou”) y que completaría el verso de la siguiente manera: “se dice Estados Unidos, *no America*”.<sup>3</sup> La decisión de no escribirlo en el verso tiene una doble consecuencia: negarle al otro su discurso, su nombre y su (equivocada) identidad (América no es un país sino un continente nos recuerda Luján en esa omisión); por otro, asumir un poder como sujeto hablante que nombra al otro como un sujeto más, semejante a quien habla. Es decir, Estados Unidos no es un sujeto poderoso que puede nombrar o borrar según le plazca, sino que ahora el yo (el poeta, el inmigrante, el hablante de español e inglés) es ese sujeto que te nombra y te da un nombre semejante al de nuestros países tales como México, Colombia, Chile, etc. La praxis poética que se inscribe en *Sánafabich* remarca la toma del poder por el sujeto indocumentado, por la víctima de los tiroteos masivos, por el inmigrante anónimo que muere en un país que no lo conoce, como dice en el último verso del libro. Ser un ‘sánafabich’, con esa pronunciación latina, y no un ‘son of a bitch’, como se pronuncia en inglés, es una postura po-ética que critica y corroe la máquina imperial del lenguaje inglés de los Estados Unidos.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN

¿Existe un Latino Boom de poesía en los Estados Unidos? Es difícil responder a la pregunta. En su libro *#NewLatinoBoom. Cartografía de la narrativa en español de EEUU*, Naida Saavedra afirma que esto ya sucede en la medida de que hay una literatura latinoamericana escrita en español que se produce ampliamente en los Estados Unidos. Esta incluiría también tanto a la narrativa como a la poesía. No niego este hecho, pero sí me pregunto en qué medida la poesía del New Latino Boom puede competir con la narrativa en términos de consumo o de reconocimiento. Sean estas algunas preguntas abiertas con la excusa de poder seguir investigando sobre nuestra literatura que trasciende fronteras y que nos interpelan como lectores en un país que ahora también es nuestro.

<sup>3</sup> Cursivas y agregado míos.

## OBRAS CITADAS

- Barja, Ethel. *Gravitaciones*. Paracaídas Editores, 2013.
- . *Hope is Tanning on a Nudist Beach*. Oversound, 2022.
- . *Insomnio vocal*. Alastor Editores, 2016.
- . *La muda*. Editora Nómada, 2023.
- . *Travesía invertebrada / Rambling Journey*. Alastor Editores, 2019.
- . *Trofeo imaginado entre dientes*, 2011.
- Cardboard House Press. <https://cardboardhousepress.org/>. Consultado 28 ago. 2023.
- Dávila, Arturo, editor. *La Tinusa. Poetas latinoamericanos in the USA*. Aldus, Secretaría de Cultura, 2016.
- Goldman, Silvia. *árbol y otras ansiedades*. Isla Negra Editores, 2021.
- . *Cinco movimientos del llanto*. Ediciones de Hermes Criollo, 2008.
- . *De los peces la sed*. Pandora Lobo Estepario, 2018.
- . *Miedo*. Axiara editions, 2020.
- Guillén, Paul. “Entrevista a José Garay sobre Simbólicas de José María Eguren y La casa de cartón de Martín Adán, por Paul Guillén”. <https://sol-negro.blogspot.com/2020/06/entrevista-jose-garay-sobre-simbolicas.html>. Consultado 28 ago. 2023.
- Luján, Román. *Deshuesadero*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro, 2006.
- . *Drâstel*. Ediciones Liliputienses, 2015.
- . *Imagenigma*. 2023.
- . *Instrucciones para hacerse el valiente*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro, 2006.
- . *Sánafabich*. Intermezzo Tropical 2022.
- Marzana, Miguel. “Reseña. Árbol y otras ansiedades”. 13 abr. 2022, <https://contratiempo.org/resena-arbol-y-otras-ansiedades/>. Consultado 5 nov. 2023.
- Polis Poesía. Revista Urbano-Poética*. <https://www.polispoesia.com/>. Consultado 22 dic. 2024.
- Pulenta Pool: Peruvian Poets in the United States*. Editado por Giancarlo Huapaya, *Hostos Review/Revista Hostoniana*, no. 13, 2017.
- “Room in Rome in Zoom”. 11 oct. 2020. *Machucabotones*, <https://machucabotones.com/room-in-rome-in-zoom/>. Consultado 28 ago. 2023.
- Saavedra, Naida #NewLatinoBoom. *Cartografía de la narrativa en español de EEUU*. El BeiSMan PrESS, 2020.
- Vives, Esperanza, Silvia Goldman y Aldo Alcota. *Ese eco que une los ojos*. Almud Ediciones 2023.