

VIOLENCIA Y “OTREDAD” EN EL PERÚ DE LOS 80: DE LA GLOBALIZACIÓN A LA “KLOAKA”

Paolo de Lima
University of Ottawa

Introducción

1980 es un año clave en la historia peruana, pues dos hechos de suma importancia se dan cita en tal fecha. Por un lado, el regreso a la democracia formal con la asunción al poder del neoliberal Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) luego de doce años de dictadura militar, con la consiguiente apertura de los mercados de importación y la entrada inicial de la nueva globalización económica en el Perú. Por el otro, el comienzo de las acciones armadas de “Sendero Luminoso”, que dio origen a una espiral de violencia (y su correspondiente “guerra sucia”) cuyo saldo se calcula en unos 70,000 muertos y desaparecidos; espiral que tuvo su clímax en 1992, año de la captura del líder senderista Abimael Guzmán¹. En tal contexto es que surgen en la escena cultural de ese país los poetas de Kloaka (1982-1984), agrupación que vivió en la vorágine misma de la violencia con una actitud anarco-lumpen (pero comprometida con la crítica social) y cuyo lenguaje se radicalizó en la utilización de diversos y contradictorios registros².

Este trabajo tiene como objetivo analizar tres poemas de autores del Movimiento Kloaka, considerando los cambios y fragmentaciones de la voz poética según su encuentro con la violencia política y delincencial, entendida como espacio de contacto con la alteridad social y como posibilidad de experiencia dentro del amplio marco de la globalización económica, informática y política. En este sentido, lo delincencial es visto por estos autores como un espacio de redención frente a la violencia estructural del sistema, percibida como igual o peor que la del delincuente³.

Los autores estudiados son Domingo de Ramos, Róger Santiviáñez y Dalmacia Ruiz-Rosas. Esta última, aunque no integró nomi-

nalmente Kloaka, sí fue uno de sus dos “aliados principales”, junto con José A. Mazzotti; de ahí que ambos firmaran algunos manifiestos del grupo. Precisamente, en su libro *Poéticas del flujo* Mazzotti caracteriza a Kloaka como “una agrupación de poetas contestatarios que renovaron la vanguardia literaria a principios de los 80 mediante el grito estentóreo de los manifiestos y los ‘happenings’ con un fuerte contenido de rechazo frontal a la situación de deterioro generalizado de la sociedad peruana” (2002: 32). Más adelante puntualiza: “El activismo de Kloaka no conducía a ningún fin social consciente. A pesar de su adhesión nominal al socialismo en abstracto y a la liberación de los sentidos mediante la experimentación sexual y con las drogas, el acento de su grito y de sus agresiones se ponía en el malestar social e histórico antes que en la ilusión política. Kloaka pasó de una efervescencia intensa por la Revolución sin apellidos al desencanto anarcoide en poco menos de unos meses” (2002: 179)⁴. Parece que estos rasgos no eran exclusivos de dicha agrupación, sino compartidos por todo un sector de la juventud insatisfecha y con alguna formación política. Sobre el compromiso social de Kloaka, un buen ejemplo es su “Pronunciamento” respecto a la masacre de ocho periodistas en la comunidad andina de Uchuraccay en enero de 1983 (véase Zevallos 2002a: 80-1, y Mazzotti 2002: 210)⁵.

Ahora bien, de ningún modo queremos decir que de Ramos, Santiváñez y Ruiz-Rosas escriban exclusivamente enmarcados dentro de la problemática que se plantea en este estudio. Sus exploraciones tanto temáticas como formales son múltiples y variadas y abarcan a su vez diversas épocas dentro de su propia trayectoria personal. En los poemas que conforman nuestro corpus, estos autores aluden desde diferentes perspectivas a una alteridad social; alusión en la que están representados los grandes sectores subalternos de la sociedad. Nos detendremos en estos aspectos al momento de analizar los poemas. Para comenzar, conviene recordar una definición sencilla y práctica como la dada en un ensayo temprano por Mazzotti, quien define al Otro como “todo tipo de sujeto social y de discurso que, sin reproducir una tradición literaria de estirpe occidental (léase dominante), es incluido en ella en razón de su *alteridad*, cualquiera que sea el punto de vista desde el cual se la asuma, refiera o incorpore como materialidad verbal, o que, simplemente (tal es el caso más frecuente), es excluido en razón de esa misma *alteridad*” (1989: 11). Solo un año antes Rolena Adorno había puntualizado que “Todorov [fue quien] planteó la cuestión del otro, aunque no la haya resuelto” (19)⁶. No obstante, Jürgen Habermas en su libro *La inclusión del otro* da la siguiente opinión

que bien nos puede ser útil como pauta de trabajo:

El igual respeto de *cada cual* no comprende al similar, sino que abarca a la persona del otro o de los otros en su alteridad. Y ese solidario hacerse responsable del otro *como uno de nosotros* se refiere al flexible “nosotros” de una comunidad que se opone a todo lo sustancial y que amplía cada vez más sus porosos límites. [...] Inclusión no significa aquí incorporación en lo propio y exclusión en lo ajeno. La “inclusión del otro” indica, más bien, que los límites de la comunidad están abiertos para todos, y precisamente también para aquellos que son extraños para los otros y quieren continuar siendo extraños (23-4).

La propuesta de Habermas nos hace preguntarnos cuál es la (problemática) ubicación de estos poetas dentro de su propia clase. Porque es evidente que como individuos, como ciudadanos y como intelectuales no están de acuerdo con los principios que rigen su sociedad (de ahí su postura crítica); sin embargo tampoco pueden dejar de formar parte de ella. En ese sentido, expresan básicamente un malestar que se percibe en cierto carácter testimonial de los poemas⁷, de donde se desprende a su vez una solidaridad con el Otro, la parte del “nos-otros” que ha quedado relegada fuera de la totalidad nacional. Expresan a su vez una denuncia, sobre todo dirigida al poder y al Estado como sujeto de acción dentro de este proceso⁸.

Señalemos también que la propuesta grupal y escritural de Kloaka es acorde a una práctica contra-hegemónica, atendiendo al concepto de hegemonía dado por Gramsci y al que Terry Eagleton caracteriza como “la variedad de estrategias políticas por medio de las cuales el poder dominante obtiene el consentimiento a su dominio de aquellos a los que domina” (153). Según Gramsci, en palabras de Eagleton, ganar hegemonía significa “establecer pautas morales, sociales e intelectuales en la vida social para difundir su propia ‘concepción del mundo’ en todo el entramado de la sociedad, equiparando así sus propios intereses con los de la sociedad en su conjunto” (*ibidem*)⁹. Hay que tener en cuenta también que el “poder discursivo” (Lienhard 2000) de los poemas es bastante restringido tratándose de un espacio de circulación como el de la literatura, y al interior de una sociedad que desoye o silencia el tipo de historias que los poemas refieren. Recordemos además que el área de discusión de la poesía no suele exceder los dominios de la *ciudad letrada* (Rama 1984). Resulta adecuado considerar este concepto a través de lo puntualizado por Martín Lienhard: “Hegemonizada por los medios masivos, la *ciudad letrada* de antaño se está transformando rápidamente en una *ciudad virtual* sin dueños ni

contornos fijos. Una 'ciudad', sin embargo, que no renuncia a las que fueron las prerrogativas de su antecedente: el control del 'poder discursivo' en nuestra aldea globalizada. [Ahora bien,] es importante entender que ni la *ciudad letrada* ni la *ciudad virtual* acabaron con los discursos 'alternativos'" (2000: 795-6)¹⁰. Dichos discursos vendrían a ser aquellas formas "residuales" o "incipientes", incluso en lenguas no occidentales, que ofrecen resistencia a la hegemonía (Williams 1977: 121-7; ver también Anderson 89-90). Se trata de formas que guardan relación con los "kloakas", de cuyos poemas hablaremos pronto.

Este cruce de sistemas literarios por los que a veces transcurrían las poéticas de Kloaka, no resultaba, sin embargo, en una superación dialéctica o transculturada de la fragmentación y "diglosia cultural" (Lienhard 1996: 73-6) que caracteriza al país. Por eso, detengámonos un momento en las siguientes críticas (útiles para entender a Kloaka) que realizara hace diez años Patricia D'Allemand sobre Ángel Rama y su concepto de transculturación: "El discurso de Rama es atravesado por concepciones nacionalistas, muchas veces estrechas, que en diverso grado minan su sutileza y lucidez críticas, creándole problemas metodológicos. Un ejemplo de ello es su incomodidad de abordar las literaturas de vanguardia, que Rama, claro está, no estigmatiza torpemente, pero para las que tampoco encuentra espacio dentro de lo que él considera el paradigma propiamente 'nacional' de la literatura latinoamericana: la literatura transculturizadora" (31)¹¹. Más adelante señala que al hacer uso de un lenguaje mistificador,

Rama idealiza espacios culturales convirtiéndolos en modelo único "nacional" ("auténtico"), reduciendo la diversidad. No es casual el hecho de que el interés de Rama por la cultura popular se centre alrededor del ámbito rural y que en ningún momento se extienda a la producción cultural popular urbana y a los procesos de intertextualidad que puedan darse entre ella y los discursos literarios, por ejemplo. El discurso sobre la transculturación revela agudamente no sólo la resistencia de las culturas populares rurales americanas frente a las presiones homogeneizadoras del modelo modernizador, sino la capacidad de articular discursos contrahegemónicos y de constituirse en alternativas de modernización. Sin embargo, la rigidez de su concepción de lo nacional le impide encontrar discursos críticos o de resistencia a la dominación, que puedan estarse construyendo en los espacios de mayor empuje y penetración de la Modernización (*ibidem*).

Precisamente, Kloaka sería encarnación de uno de estos discursos críticos en el espacio (tanto discursivo como real) de la postmodernidad periférica que señala Zevallos Aguilar. Veamos ya mismo

demos asociar con la marginalidad tanto política y social de la que el autor forma(ba) parte. Ya los primeros versos nos definen a estos guerreros (a quienes enseguida se les llama jóvenes) por su indumentaria: sucios blue-jeans, negras casacas. Se mueven “entre esquinas y parques claroscuras”, de ahí lo de “banda nocturna”; grupo marginal al cual el yo poético se suma por momentos a través del “nosotros” que le sirve por ejemplo para compartir la idea de que es “mejor largarnos/ de esta ciudad a la que nunca pertenecemos”.

Pero el sujeto poético se inserta también en esta historia, dando cuenta en principio de la oposición noche / día. “Por la noche salgo”, nos dice, y señala enseguida la atmósfera de violencia que se vive en el día: gases lacrimógenos, por ejemplo, con los que la policía suele romper movilizaciones políticas o manifestaciones. Sin embargo, la idea que en el verso siguiente nos da el yo poético no refuerza a un colectivo o masa de manifestantes en pugna con estas fuerzas del orden por la reivindicación de sus derechos (como podría hacer un poema social de los años cincuenta en el Perú, verbigracia), sino que da cuenta más bien de la multitud que lo “absorbe en sus paltas”. Este coloquialismo juvenil o dicción del habla popular urbana, que impregna el poema en su conjunto, se refiere a las preocupaciones, miedos y temores quizá infundados (las “paltas”), pero producto de una atmósfera de angustia e inseguridad. No obstante, en una búsqueda de lucidez el yo poético no se deja invadir por esas “paltas” y refiere más bien “me detengo en las claridades del mundo para respirar”, aunque el gesto resulte vano pues “todo está cercado por fieras exhaustas”. En ese sentido Zevallos Aguilar, al comentar los textos del grupo Kloaka que giran en torno a los espacios y experiencias populares, señala que

Si bien todavía había rezagos en algunos de ellos de una concepción vanguardista del intelectual y escritor al sentirse como abanderados del movimiento popular cuando se consideraban “conciencia vigilante”¹³, pienso que se estaban representando a sí mismos como parte de sectores populares. Esta posición vanguardista fue criticada en el interior del mismo movimiento. Lo sorprendente es que en esta autorrepresentación no se consideran modelos de la juventud. Más bien en estos textos de corte autobiográfico expresan eclecticismo político y estético, sentimientos contraproducentes, rebeldía, humildad, confusión y contradicciones en sus posiciones y actitudes en los ámbitos familiares, sociales y políticos. En pocas palabras, autorrepresentan a un sujeto problemático con una serie de contradicciones y por qué no decir miedos (2002a: 36)¹⁴.

Se puede argumentar a partir de estas afirmaciones de Zevallos, que las características expuestas corresponden a la de una ju-

ventud de la que forman parte los autores y ahí está la referencia autobiográfica, si no directa, sí por intermedio de la representación del grupo. Tampoco es casual que los adjetivos del poema estén cargados de negatividad; aunque la voluntad de buscar mayor amplitud tanto individual como grupal sea evidente: “La ley es cruel me dicen los que sobrevivieron a esta/ guerra inconclusa donde mi banda de leñadores se dedicó/ a demoler las gordas columnas de la Justicia”. Esta idea de Justicia, así con mayúsculas, nos refiere directamente a una de las instituciones básicas de cualquier Estado moderno, y contra la que esta banda lucha.

Pero el yo poético también forma parte de ese “todo” que está al otro lado de la reflexión. Da cuenta de los enfrentamientos con la policía que dejan “boquetes en el corazón”; y corazón como palabra polisémica puede referirse tanto a lo simbólico como a lo real. La lucha que este poema relata también afecta el amor, es decir, la esfera privada del individuo. Un amor incluido dentro de esta lucha de la banda nocturna, donde se equiparan los metales retorcidos con sus propios huesos. Lucha en la que mueren tanto “los tibios corazones de los caballos” como su musa, Cecilia, que personifica el drama personal y colectivo de este grupo. Por ello es que el poema al igual que da cuenta de esa banda guerrera y nocturna, se dirige a su vez a la musa muerta para quien se está escribiendo un responso “con dificultad/ por el parpadeo de la vela”. Es entonces cuando se apela al recuerdo del canto de la muchacha: una canción de la llamada música chicha, propia de los sujetos migrantes que viven en los arenales y barrios populares que bordean la capital, y de donde procede Domingo de Ramos¹⁵. Y este canto amoroso que queda en la memoria, trae a colación ese común asaltar, golpear, destruir y culear (jerga juvenil que se refiere al acto sexual) “en cualquier estera”; y las esteras son también símbolo de las invasiones, barriadas, asentamientos humanos, pueblos jóvenes o como se les quiera denominar: “calles y bocacalles/ entre los cerros y los basurales” por donde se deambula. Este espacio físico, social y político, de donde proceden los guerreros del 80 y las experiencias personales del yo poético, ofrece elementos para la confirmación a la subjetividad del poeta en su texto como parte de los sectores subalternos.

En relación con Cecilia, recordemos que se trata de un amor ya perdido, en cuya ruptura tiene participación ese Otro (oficial, en este caso), enfrentado a estos sujetos populares: “nuestros enemigos/ nos jodieron quitándonos la noche”; con lo que se invierten los términos de la dominación. Las fuerzas del estado neoliberal aparecen *alterizadas*, ergo, el estado es disminuido moral y legítima-

mente. Por otro lado, la imagen de la santa popular Sarita Colonia queda asociada en el poema al rock and roll y a la pasta básica de coque. Este personaje aparece también en diferentes poemas y textos de otros autores del periodo, como en Róger Santiváñez y en Rodrigo Quijano (VV. AA. 40-2 y 107-8 respectivamente). Gustavo Buntinx ha realizado un acercamiento a Sarita Colonia desde los estudios culturales¹⁶. En su texto, el crítico dice que en esta

santa vernacular [...] repetidamente se ha querido ver el rostro místico de la migración provinciana hacia la capital. Un culto de transición (andino pero urbano) relacionado a esa modernidad sincrética que llaman chicha o tropical andina, por decirlo con la elocuente terminología en boga. Aunque la Iglesia denuncia su culto, los innumerables devotos lo incorporan al aparato sincrético del catolicismo popular. Allí Sarita actúa como intercesora ante Dios para pedidos modestos y teóricamente accesibles: el dinerillo urgente para el alquiler, la libertad del marido preso, el retorno del amante hastiado. Y, sobre todo, trabajo. Las necesidades y esperanzas más concretas de aquel sector parcial o totalmente marginado que, sin embargo, va definiendo la nueva personalidad limeña en una ciudad donde la marginalidad constituye una experiencia mayoritaria (1999)¹⁷.

Esta experiencia mayoritaria de la marginalidad que, como señala Buntinx, viene definiendo a Lima, tiene su concreción poética en Domingo de Ramos, según apreciamos. Solo, en medio de la confusión, el yo lírico de “Banda nocturna” se siente un condenado a muerte cuya sombra (sus camaradas asesinados) ha sido arrojada al mar. Experimenta, también, la bella contradicción de sentirse “divinamente desolado”¹⁸. Mas, a este sujeto se le ha despojado no sólo de su cuerpo social, resquebrajándose así la unidad ontológica del yo por ausencia de la colectividad plena. De ahí que exclame: “mi alma se queja como un torrente/ y me dice expirando ¡¡¡¡MÁ TATE!!!!”. Sin embargo, continúa recuperándola en su quehacer reconstructivo, aunque hablando de su banda rebelde, reprimida por ese Otro como aparato del Estado (Althusser)¹⁹, lo que incluye y al mismo tiempo singulariza la represión sufrida por los guerreros del 80. Reprimidos y sin trabajo, pero siempre en guardia, en lucha y organizándose para nuevas jornadas, y con el auxilio e intercesión de Sarita Colonia para ofrecer el cielo (no sólo) a la banda²⁰.

El yo poético opta por vagar por “plazas y barrios demoliendo las gordas columnas de la Justicia”. Marca así su propia ruta, distinta a la de su banda que al final se aleja convertida “en tierra/ en humo/ en polvo/ en sombra/ en nada...” en intertexto con el célebre soneto de Góngora en 1582, “Mientras por competir con tu cabello”,

que concluye exactamente igual. El texto de Góngora revela una conciencia sobre el deterioro del tiempo y la imperiosa necesidad de la experiencia amorosa y de regocijo estético durante la juventud. El texto de Domingo de Ramos utiliza la arcadia presentista del *carpe diem* para modelarla como punto de llegada final y motivación de los “guerreros”. Así, sin buscar ser modelo para los sectores populares juveniles, como señala Zevallos, y sin “banderas ni multitudes” que lo acompañen, este sujeto lírico opta al menos por mantener firme su actitud *kloaka* ante la vida engalanándose de cultismos literarios. De este modo, como ha resumido Mazzotti, la poesía de Domingo de Ramos da cuenta de “un sujeto migrante que se apropia del *establishment* para instalarse con su dicción exuberante dentro de un circuito en el que la letra se ve desbordada por un derrumbe de imágenes oníricas entremezcladas con alusiones directas a la precariedad (drogas, delincuencia, miseria, represión política y sexual) de la vida de los barrios marginales de la capital” (2002: 33). Santiváñez (cuya poesía enseguida analizaremos) encarna también esa disgregación interior.

Róger Santiváñez: De la solidaridad a la incomprensión del lumpen

Reflexiones junto a la tumba del loco Vicharra

Cuando veo tu nombre en los periódicos
 pienso en la muerte, en la sorda muerte
 que no sabe, que no oye, que no
 escucha, que es como latón oxidado
 a mis preguntas: Por qué no hubo
 alguien que te diera una sonrisa,
 en vez de recluirte abruptamente
 en el Reformatorio, cuando habías
 robado 15 libras de la bodega
 de tu barrio por palomillada,
 por jugarle una pasada al destino;
 el destino es como un viejo caficho
 que nunca da la cara. Y así fuiste
 perfectamente destruido en Maranga,
 y allí tampoco hubo nadie que
 te hablara, porque los cancerberos
 de todo Reformatorio, Cárcel, Asilo, Manicomio
 son lo mismo: la enfermera antihumana
 de *Atrapados sin salida* -Pero tú
 no eras Jack Nicholson interpretando
 un papel, sino José Asunción Vicharra
 Sánchez, un muchacho de la esquina,
 al que, ¿cómo recluyen? para hundirlo
 más y más: De palomilla a Enemigo Público N°1

Y el abandono posterior, la collera te dio la
espalda y no supiste sino alcoholizar tu
dolor, buscar una música entre la jerga del cholo,
porque nadie quiso mirarte sino de soslayo,
murmurando basura, lumpen, ratero, rata, asesino
y allí sí que todo fue irreversible;
después del primer disparo ya no hay
regreso posible, además, regreso ¿ a dónde?
si todos los corazones te fueron cerrados
si en cada recodo de tu vida, justo
en el momento en que necesitaste
una mano, nadie te la quiso dar,
por eso yo ahora te ofrezco la mía
aunque ya sea el reino de la muerte
aunque quede tendida en el vacío
como la sensación final de este
canto de rebeldía.

Este poema fue publicado inicialmente en la página cultural del diario *La República* (Lima, 31 de enero de 1983, 19). Ha sido incluido también por Zevallos Aguilar en su libro sobre Kloaka (2002a: 57-8). El poema da cuenta de la vida y muerte de un sujeto popular lumpenizado, un conocido delincuente de principios de los 80 que tuvo en vilo sobre todo a las clases altas de la sociedad limeña. Trata así de la violencia delincencial, ligada al aspecto social dentro del campo de la seguridad ciudadana. Se trata de un poema de fácil lectura, escrito con un lenguaje relativamente llano y directo, dentro de un tono coloquial-narrativo. Las innovaciones de Santiváñez son más complejas sobre todo a partir de *Homenaje para iniciados*, su segundo poemario de 1984. Sin embargo, hemos escogido dentro de nuestro corpus este poema, ya que más que la historia personal del personaje o la propuesta escritural de Santiváñez dentro de la tradición literaria peruana, nos importa más bien considerar al texto dentro del marco histórico que venimos estudiando: el de la violencia política y delincencial en el Perú de los 80. Ya dijimos que este poema fue publicado originalmente en enero de 1983. No olvidemos que en ese mismo mes y año ocurrió la matanza de ocho periodistas en la comunidad andina de Uchuraccay, en el departamento de Ayacucho. La violencia política empezaba a tomar cada vez mayor presencia en el imaginario nacional²¹. No obstante, tomando como base este poema de Santiváñez, se puede resaltar el hecho de que para la clase política dirigente el principal enemigo no era aún el líder senderista Abimael Guzmán (lo sería recién a fines de los 80 o incluso a inicios de los 90), sino un delincuente común que atentaba contra la propiedad privada de las familias ricas de la capital. En ese sentido, podemos apre-

ciar que aún no estaba en juego el destino del Estado, del país, en su confrontación diaria con la lucha armada senderista.

En el marco de otros poemas del 80 que tratan sobre la violencia, recordemos los ejemplos de “Pucayacu” de Raúl Mendizábal y “19 de junio / *La muerte en los penales, 1986*” de José Antonio Mazzotti (VV. AA. 30-1, y Mazzotti 1991: 62-5). Ambos poemas se refieren a sendas masacres perpetradas por el Estado. Pucayacu es el nombre de una quebrada en la provincia de Huanta, departamento de Huancavelica, donde en agosto de 1984 se hallaron fosas clandestinas con cincuenta cadáveres de campesinos asesinados por las fuerzas armadas. El poema de Mazzotti alude explícitamente a la matanza de presos políticos en la cárcel de la isla de El Frontón –frente a las costas de Lima– durante el gobierno aprista de Alan García Pérez (1985-1990).

Igual que en Mendizábal y Mazzotti, el poema de Santiváñez empieza dando cuenta de una noticia, en este caso específicamente leída “en los periódicos”. En los textos de Mendizábal y Mazzotti esas noticias estaban relacionadas con asesinatos ocurridos en el marco de la guerra; aquí la noticia se asocia con la muerte, “la sorda muerte/ que no sabe, que no oye, que no/ escucha”. Es decir, si en “19 de junio” las muertes ocurrían fundamentalmente con los presos políticos, aquí Santiváñez nos cuenta la muerte de un preso común, de un ladrón y asesino, ante cuya tumba se escribe el poema con la idea de reflexionar por qué una persona puede llegar a tal grado de deterioro como individuo y ser humano. El yo lírico va ofreciendo los motivos a través de diferentes hechos y circunstancias. Así, dice que “no hubo/ alguien que te diera una sonrisa”, sino más bien el castigo por un pequeño robo “por palomillada” (es decir, travesuras que no transgreden ninguna convención social), lo que, según el poema, hubiera podido evitarle el encierro en un reformatorio, donde el personaje empieza más bien su camino hacia la ruina: “así fuiste perfectamente destruido”. La causa: porque “tampoco hubo nadie que/ te hablara”; es decir, por la indiferencia y rechazo de los demás. Las reflexiones del poeta van señalando a la propia sociedad como culpable de esta vida perdida o echada a perder. Ve al delincuente como “un muchacho de la esquina”, un joven palomilla al que se recluye en diversas cárceles “para hundirlo más y más” hasta convertirlo en el principal enemigo público. Las causas de la violencia no estarían entonces en los propios sujetos que delinquen, sino que la sociedad más bien propiciaría estas pérdidas humanas. La sociedad crearía así a sus propios enemigos.

Pero, ¿cuál es la actitud del yo poético ante esta violencia o ante este sujeto en particular? Antes de responder esta pregunta,

veamos algunos ejemplos en la literatura de Santiváñez que tocan el tema de manera similar. El breve relato "Chocolate" (1985) narra la historia de un muchacho negro (zambo lo denomina el narrador, aunque lo nombre por su apodo, el cual da título al texto) atrapado en el mundo de las drogas y dedicado a robar para seguir consumiéndolas. Existe una clara solidaridad de parte del narrador con este personaje lumpenizado. El poema "Primera muerte" (VV. AA. 36-7) transcurre en Piura (las referencias a los algarrobos, soñas y chilalos, iguanas y arenas así lo señalan), pequeña ciudad ubicada al norte del país y en la cual nació Santiváñez. Cuenta la historia de Nefas, un joven cuya suegra lo humilla diariamente llamándolo serrano, expresión que los habitantes de la costa suelen utilizar de manera despectiva y racista para referirse a quienes provienen del Ande. Aquí se expresa el típico desprecio al indio o simplemente al habitante de los pueblos y ciudades de la sierra por parte de los hombres y mujeres de la costa. El poema está contado en primera persona por Nefas, quien decide acabar sus días colgándose de un árbol. Sin embargo, en un juego espacio-temporal (al estilo rulfiano), el personaje nos dice que "me verá Róger Santiváñez/ a los doce años y trece años después él cantará" su muerte; es decir, el propio poeta Santiváñez escribirá el texto que ya estamos leyendo. Aunque no se trate de un personaje asociado al mundo lumpen, sí son claras su desubicación social y su frustración, que lo conducen al suicidio. Se asocia también con "Reflexiones..." y "Chocolate" (más que un cuento, este último es más bien una prosa poética narrativa, al estilo de sus libros *Santísima Trinidad* e *Historia francorum*) por la actitud de solidaridad del yo poético ante el destino y la desolación de los personajes²².

Pero volvamos a "Reflexiones..." El poema concluye con una clara distancia de parte del yo poético frente a esa sociedad que marginó y condujo a la destrucción a este individuo: "después del primer disparo ya no hay/ regreso posible, además, regreso ¿a dónde?/ si todos los corazones te fueron cerrados/ si [...] justo/ en el momento en que necesitaste/ una mano, nadie te la quiso dar". Ideas con las que se estaría justificando de algún modo el uso de la violencia: no hay regreso porque no hay sitio que cobije a esta clase de delincuente. A ese "todos" que engloba a la sociedad en su conjunto, el yo poético lo caracteriza como insensible (corazones cerrados) y poco solidario o egoísta (manos que no se tienden al Otro, entendiendo dentro de esta categoría al lumpen). Queda flotando en el poema la idea de que el regreso, por lo demás, ¿para qué serviría? Ante la tumba, ante lo irremediable, de espaldas a todo y todos, y en plena efervescencia de Kloaka con su "conciencia vigi-

lante”, el yo poético que configura Santiváñez sólo atina a tender su propia mano al “loco Vicharra” aunque éste ya se encuentre muerto, y aunque su mano “quede tendida en el vacío/ como la sensación final de este/ canto de rebeldía.” Este final ofrece una clave para terminar de comprender el poema. ¿Por qué la rebeldía?

Una respuesta podría estar en la rabia que se produce dentro del sujeto poético debido al aniquilamiento a que el sistema o la sociedad acarrea a ciertos individuos, sobre todo si se trata de ciudadanos de origen popular. Y tentamos esta posibilidad de lectura porque es la que se ajusta mejor a la manera en que por esos años pensaba el propio autor. Revísese sino el ya mencionado “Pronunciamiento” del grupo Kloaka, que fuera redactado básicamente por el propio Santiváñez. Así, en el punto 7 se señala que “la falla estructural está en el sistema”; y en el punto 6 se manifiestan diferentes ejemplos de “seres humanos [...] escondidos irreversiblemente de una sociedad que excede los límites del sufrimiento”.

Sin embargo, en unos versos de su poemario *Symbol*, de 1991, expresaría más bien zozobra e incertidumbre ante el lumpen: “es que yo no soy vallejo yo soy santiváñez el que no/ comprendió el feo saludo del lumpen cuando nadie lo detesta”. En los bordes de la violencia política del periodo 1980-1992, el autor ha pasado de la clara denuncia y rebeldía ante el estado de cosas, y de la representatividad de los actores sociales marginados, que lo caracterizaban en cierta medida durante los años del activismo de Kloaka; a la expresión, tanto en su vida como en su obra, de la automarginación y el malditismo. Así, no sólo se alejaría de proyectos políticos o estéticos vanguardistas inclusivos del Otro relegado, sino que se situaría en una perspectiva ultra periférica de cualquier tipo de proyecto liberador o reivindicativo. El “feo saludo del lumpen”, que de alguna forma mantenía cierto nivel de contacto con el autor de “Reflexiones...” o “Chocolate”, ya no es comprendido. No obstante, en 1991, periodo de bordes, de límites, de incertidumbres, de no saber qué pasará en la esquina siguiente, se continúa caminando “por la filuda punta de esa lengua” (colofón de *Symbol*) que es el habla de las calles y de una ciudad sitiada por el pánico y la desesperación. El resultado: el testimonio de una época a través de una poesía mucho más profunda y personal, altamente elaborada y compleja, y anclada en la efervescente realidad política y social que al autor le tocó vivir²³. En un trabajo escrito entre 1995 y 1997 (*Eucaristía*), aún inédito, el autor vuelve a tocar el tema de su relación con el lumpen. Es en el apartado 11 de ese cuaderno de poesía. Veamos:

Sólo para tu carita de estambre que se
 Revienta en millares de hojas esparcidas
 Extraños sueños siniestros

Me hicieron doler pero reconocer que
 El dolor político no es otro tema de
 Mi canción nunca me metí a la trinchera

Me fui huí huyendo como dijo Heraud
 Aunque él sí murió por nosotros
 Soy hinostrozano no creo

En las guerras no creo en nadie soy
 Un lumpen maldita la hora en que hablé
 Con un lumpen no soy un lumpen soy

Como en una confesión, el sujeto poético dice "nunca me metí a la trinchera" para enseguida hacer una asociación con Javier Heraud, el poeta guerrillero tempranamente muerto en 1963. Dicha asociación se da a nivel metatextual, al parafrasear unos versos del poema "El río" (Heraud 1976: 16-23) que dicen: "Los animales/ huyen,/ huyen huyendo" (19). Sin embargo, la lucidez del poeta lo lleva a realizar un inmediato deslinde con la trayectoria vital de Heraud al hacer notar que "él sí murió por nosotros", para enseguida pasar a asociarse, esta vez sí cabalmente, con Rodolfo Hinostroza al dar cuenta que, como el autor de *Consejero del lobo*, tampoco cree en las guerras. (Precisamente en 1991, es decir durante el periodo más difícil y confrontacional de la guerra interna, Santiváñez escribiría una crónica sobre Hinostroza a la que tituló "Un poeta en contra de la guerra"). Sin embargo, no creer en las guerras es muy distinto a no creer en nadie, como continúa expresando el poeta. De ahí los versos finales, donde da cuenta de la contradicción política en la que se siente entrampado (el mencionado "dolor político" como tema-base de su poesía), que lo llevaría a considerarse un lumpen más. Sin embargo, al maldecir el instante en que entabló diálogo con un lumpen real, por así decirlo, vuelve a tomar conciencia de su diferencia ("no soy un lumpen") para enseguida pasar a la afirmación final del poema, "soy", que no obstante queda flotando de manera incompleta en la mente del lector, el cual posiblemente espera una idea con un significado más completo, una definición más precisa. Si no es como Heraud, ni es estrictamente hinostrozano, ni es un lumpen, ese soy, ¿a qué clase de sujeto cultural y social nos remite? ¿Quién es finalmente Santiváñez?, podríamos decir. Repasemos nuevamente los versos de *Symbol* en los que el poeta expresaba "es que yo no soy vallejo yo soy

me está anunciando carta y el futuro
 es como la llamada de esta mañana dentro de tres años
 En fin
 huelo a sangre y huelo a polvo
 (Se apaga la luz: pensar y sentir)
 se oye una melodía tocada por una flauta
 es una música leve y fina
 que habla de hierba de árboles de horizontes
 La música sugestiva de esas reuniones con Srs.
 Perfumados y Sras. Escotadas

esta es una fiesta
 como una ciudad populosa estoy sentada sola
 la gran señora se ha vuelto como viuda
 (si apareciera una mancha blanca sobre su piel
 que luciera ligeramente hundida sobre su piel
 y esta mancha se extendiera sobre las paredes de su casa
 y por la ropa de cama y su ropa y el rostro de su hijo
 empezarían a desaparecer partes de su cuerpo
 el pelo de su hijo perdería el color
 la casa que tanto reparó: añicos
 7 días puestos en observación
 Usted y familia en un terreno inmundo
 –no sé no lo conozco no veo)

El eunuco jefe de los hombres políticos quiere que me
 [acostumbre
 a esto
 intermediaria neocolonial semi feudal capitalismo deformado
 El eunuco jefe de los hombres armados quiere que me
 [acostumbre
 a nuestros enemigos hechos cabeza a los aborrecidos
 [prosperando
 Ella ha desvanecido maravillosamente sus inmundicias en sus
 [faldas
 Avenidas de agua sobre mi cabeza –yo dije: Muerto soy
 Tú que has visto todo mi color quebrántalos debajo de los cielos
 –“ya ve hermana ni usted ni yo valemos nada para ellos”.
 Su maldición
 para ellos
 tú has visto todas sus maquinaciones
 todas sus venganzas todos sus pensamientos contra mí
 Su sentarse y su levantarse
 mira
 yo soy su canción

Este poema pertenece a un libro inédito de la autora que lleva el significativo título de *Palacio de Justicia*, lo que nos recuerda a la “banda de leñadores” de Domingo de Ramos demoliendo “las gordas columnas de la Justicia”. Valga aclarar que “Amalia...” aún

no ha sido publicado en su totalidad. Sólo han aparecido distintos fragmentos en diversas publicaciones peruanas durante la década del 80. Aquí analizaremos el fragmento publicado por primera vez en el primer número de una revista a mimeógrafo que editó en verano de 1984 el grupo Kloaka bajo este mismo nombre²⁴. Previamente, mencionemos que en uno de los otros fragmentos del poema Amalia es considerada “una sonsa”, a despecho de que es introducida a través de una cita de José Carlos Mariátegui que termina de este modo: “Para el hombre, como sujeto de la historia, no existe sino su propia y personal realidad. No le interesa la lucha abstractamente sino su lucha concretamente”. Esta aparente contradicción entre la sentencia mariateguiana y la actitud agónica de Amalia, se resolvería en otro de los fragmentos del poema, en el cual el yo poético cede la voz a Amalia, quien nos cuenta que “[e]n mi vida fui la amante del convicto”; con lo que tenemos a un sujeto femenino de origen popular asociado afectivamente al lumpenizado mundo del hampa. De este modo, lo delincencial como espacio de redención frente a la violencia estructural del sistema se da la mano con la lucha concreta y cotidiana de los sujetos de la historia, lucha necesariamente política que en el pensamiento mariateguiano (y en el de los autores de Kloaka) se traduciría en liberación vía el socialismo²⁵.

Ahora bien, desde el primer verso de nuestro fragmento nos ubicamos dentro de la problemática que venimos abordando en este ensayo. El yo poético se dirige a la “Madre violencia”, la que incontenible avanza sin que nadie, aunque la escuchen, pueda evitarlo. Enseguida da cuenta del clima de incertidumbre en el que se vive: una sirena policial que puede provenir de un disco de música o de las calles de la ciudad. Como señalan desde la sociocrítica Angenot y Robin, “el escritor es primero alguien que *escucha*, desde el punto en el que se sitúa en la sociedad, el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo” (52). Este rumor, al que denominan *discurso social* (lo que llega al oído del hombre-en-la-sociedad), es recogido por ‘el oído’ del escritor con toda su multiplicidad de sentidos, marcas de origen y sucesivas reinscripciones en los diversos contextos por los que ha circulado. A partir de aquí, la labor del escritor consistiría en saber distinguir en el discurso social aquello que merece ser transcrito y reelaborado en el texto. En sus propias palabras, Angenot y Robin nos dicen:

Como ocurre con las piezas de un puzzle o rompecabezas, la configuración particular del objeto discursivo fragmentario sugiere conexiones sin ofrecer nunca *a priori* la pieza que falta. El escritor, por lo menos el de la representación ‘realista’, sería alguien para quien lo real, a través del

rumor del discurso social, se presenta como un puzzle, con la certeza, la garantía que a precio de cierta labor, de conjeturas y de manipulaciones, saldrá de él una figura y que cada pieza por su propio dibujo y contorno, revela una parte del enigma sin imponer, sin embargo, la elección asegurada de las piezas contiguas. El mundo para el escritor ‘realista’ no es ni una figura visible desde siempre, ni un definitivo enigma caótico, sino el incierto esfuerzo del paso del enigma a la figura. (Si nuestra metáfora del puzzle tiene algún valor sugestivo, habría que decir al menos, que el trabajo del escritor sobre el discurso social correspondería a un puzzle muy quimérico del que podrían salir varias figuras imprevisibles) (53-4).

“Amalia...” se va construyendo a través de una serie de múltiples asociaciones (figuras imprevisibles) que nacen en el pensamiento y los sentidos del yo poético, y que se suceden vertiginosamente y con muchas digresiones a lo largo del texto. Tales asociaciones, sin embargo, configuran perfectamente el mundo que se quiere representar a través del testimonio y de la denuncia enfática. Luego de recoger el rumor inquietante de la realidad, la mente oscilante (y no obstante lúcida y alerta) del yo poético se traslada a las personas de “oscura espalda”, mestizas e indias; quien no lo sea escaparía irremediablemente a la noción respecto a “qué es el Perú”²⁶. Estas oscuras espaldas, asociadas a la idea de la violencia, se tocan inevitablemente con las otras oscuras espaldas de los poemas anteriormente estudiados o citados, sean estas las de los comuneros asesinados en Pucayacu como en el poema homónimo de Mendizábal, los presos políticos masacrados en el penal de El Frontón como en “19 de junio” de Mazzotti, la banda nocturna y marginal (de Ramos) o el lumpen (Santiváñez). Aquí entra perfectamente lo explicado por Zizek, cuando señala cómo en el capitalismo encontramos una violencia sistémica que no es posible ser atribuida a individuos concretos o a sus “malas” intenciones; una violencia más insondable que la violencia social e ideológica precapitalista. Una violencia puramente “objetiva”, sistémica y anónima. Así, en el capitalismo no encontramos persona a la cual atribuir los hechos, persona que sea responsable de la violencia estructural: las cosas simplemente han sucedido a través de mecanismos anónimos (2002: 13). Un buen ejemplo dentro de los poemas mencionados sería el de la matanza de los penales. Para la Justicia, es directo responsable el entonces Presidente García, ¿sí o no? El debate sigue en pie en el Perú sin claros visos de solución, incluso a pesar de la escuchada posibilidad de la reelección presidencial de García en el 2006.

En nuestro fragmento de “Amalia...” la violencia se sitúa en la ciudad (edificios a medio construir) y llegan a ella aquellos que sufren: “he llegado hasta ti santificada por múltiples penurias/ y tú

le has dado caramelos a mi boca podrida”, alimentándose de este modo de la propia violencia. Pero también reciben los efectos de la violencia los “Srs. Perfumados y Sras. Escotadas”. Una “gran señora”, por ejemplo, a raíz de una mancha blanca en la piel que se extiende a su familia y casa, termina “en un terreno inmundo” convertida en una especie de Amalia, la joven de origen popular que presta título al poema. El encuentro flagrante con el Otro, que no es sino un sujeto subalterno categorizado en términos de subcultura o sub-humanidad, desestabiliza al sujeto de la colonización interna e invierte por un instante (el de la imaginería poética) los términos de la dominación. La *episteme* de una dominación occidental o, como diría Lipschutz, “europoide”, sufre la burla del carnaval, si bien que exclusivamente recluido a los límites de la palabra poética. Quizá por ello la autora haya precisado terminar la parte final del fragmento que venimos viendo con referencias claramente políticas, de rechazo al Otro que en este caso es asociado al poder y a la violencia: el eunuco jefe de los hombres políticos y armados. De ahí también la necesidad de rematar la realidad descrita en el texto con una fotografía, con lo que se consigue exceder dichos límites y ampliar visualmente al menos los niveles de la denuncia. Sobre la relación que esa foto guardaba con el texto, nos dice José A. Mazzotti en *Poéticas del flujo*:

El poema concluye, luego de un tránsito por distintos niveles de conciencia expresados mediante quiebras de la linealidad temática, con las palabras “mira/ ésta es tu canción”, seguida de una foto que sólo fue reproducida en la edición original del poema, en la revista *Kloaka* 1. La imagen presenta los cuerpos acribillados de varios presos comunes, entre ellos un delincuente famoso conocido como “Cri-Cri”, luego de su intento de fuga del penal de Lurigancho, en las afueras de Lima. De esta manera, no hay una intención directamente política, sino más bien la voluntad de constituir un discurso que dé cuenta del estado general de barbarie que tiene sus puntos de aparición más evidentes en la abundancia de cadáveres producidos mediante métodos violentos (2002: 93).

De tal modo, este texto de Dalmacia Ruiz-Rosas guarda múltiples relaciones con el de Santiváñez, sobre todo por la manera en que aquella termina el suyo: acercándolo al mundo lumpen, de los delincuentes. Ambos se publican precisamente en los años que estuvo activo en la escena cultural el Movimiento Kloaka. Ambos poemas dan cuenta también de la violencia social que empezaba a desbordarse y a tomar ribetes macabros en la escena nacional. Finalmente, “Amalia...” se asocia a su vez con los poemas aludidos de Mendizábal y Mazzotti, ya que este “foto-poema de amor lumpen” termina dando cuenta de una masacre, de un acribillamiento por parte de las fuerzas del orden contra quienes ponen en jaque

las leyes y las normas que sostienen al sistema.

Conclusión

En el presente trabajo hemos realizado un análisis somero, pero significativo, que pone las bases de un posible desarrollo posterior sobre la obra de estos y otros autores del periodo abordado. Por la longitud del trabajo hemos preferido ir a lo esencial tratando de sintetizar los elementos que guardan relación con la problemática de la violencia y la otredad en el contexto de la guerra interna que se vivió en el Perú durante los años 80 y principios de los 90. Asimismo, interesaba recorrer los aspectos sangrientos del capitalismo tardío en sociedades periféricas, donde se cruzan y chocan tiempos premodernos, modernos y postmodernos. Dar cuenta de tal dinámica (con)textual era el objetivo de nuestro estudio.

La violencia política y social del país se vio reflejada tanto en los poemas como en la manera en que cada uno de los autores entendió (e incendió) su actividad poética. Las diferentes perspectivas histórico-sociales adoptadas por este grupo de escritores convergieron en la expresión de la otredad representada en el ámbito de la marginalidad (política y económica) con respecto al discurso oficial. Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz-Rosas dieron cabida en sus poemas al sector lumpenizado de la sociedad proyectándolo dentro de una perspectiva inclusiva del Otro, como diría Habermas. La propuesta de ambos revela los aspectos siniestros de la llamada globalización cuando penetra los mercados periféricos y genera respuestas de carácter violento, las cuales a su vez motivan que el rostro del estado neoliberal se revele en sus dimensiones más sórdidas. Finalmente, Domingo de Ramos incluiría sus propias agencias reivindicativas, apropiándose de diferentes espacios (sociales y literarios) como parte de un proyecto contracultural y contrahegemónico. Kloaka se explica, así, como parte de las coordenadas locales e internacionales y como respuesta y producto de la nueva dinámica social desarrollada en el Perú con el desmantelamiento del estado oficial por políticas económicas globales de consecuencias drásticas en el denominado Tercer Mundo.

NOTAS

1. Desde la crítica de las artes plásticas Gustavo Buntinx (2001) y desde las ciencias sociales Nelson Manrique (2002) interpretan este periodo de la violencia.

2. Sobre este y otros temas relacionados con la poesía peruana de los 80, se pueden consultar los prólogos de las antologías *La última cena* (VV. AA. 1987) y *El bosque de los huesos* (Mazzotti y Zapata 1995), así como los recientes estudios de Juan Zevallos Aguilar: *MK (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica* (2002a) y José Antonio Mazzotti: *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002), especialmente el capítulo 4.
3. Naturalmente, el Perú no es la excepción de la regla. La pauperización del subcontinente ha sido general. En las grandes sociedades urbanas la violencia cotidiana y criminal también ha cundido y generado respuestas discursivas de todos los niveles y en todos los géneros literarios. Una revisión del tema en escala subcontinental puede encontrarse en la compilación de Susana Rotker *Ciudadanías del miedo*.
4. En la antología de poesía peruana de las últimas décadas *El bosque de los huesos* se lee: “[...] la caprichosa ‘K’ con que los miembros de Kloaka gustaban firmar el nombre del grupo obedecía no sólo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que pretendían privilegiar dentro de la escritura y como práctica de llegada” (Mazzotti y Zapata 1995: 37).
5. Sobre esta matanza, consúltese el controvertido “Informe sobre Uchuraccay” de Mario Vargas Llosa (87-128), miembro-presidente de la comisión investigadora de este caso. Por su parte, Víctor Vich ha escrito que “[e]l Informe de Uchuraccay reproduce muchas de las imágenes más conservadoras, estigmatizadas y dominantes sobre la cultura del ‘indio’ en el país y peca no sólo por algunas de sus afirmaciones sino, sobre todo, por aquellas que oculta” (59).
6. Adorno se refiere al libro de Tzvetan Todorov *La conquista de América. El problema del Otro*, donde este autor señala dos componentes fundamentales en la percepción que el colonizado tiene del colonizador: “O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios): se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Estas dos figuras elementales de la experiencia de la otredad descansan ambas en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno” (50). Respecto a la idea de “contar la experiencia posible de los otros y de contar con los otros” consúltese García Canclini 2002.
7. Carácter que no se debe confundir con el de la escritura testimonial que, como señala Gustavo García, se trata más bien de “una nueva forma de hacer ‘literatura’ [que] corrige el canon cultural y sus versiones del sujeto subalterno siguiendo un método muy especial: la afirmación de una identidad alternativa a la dominante (trans)formando la experiencia personal de un testigo, por lo general analfabeto, y marginalizado, en una historia colectiva de resistencia y proyección ideológica. Aunque hay casos en que el *testimonio* ha sido escrito por el testigo, el ‘instrumento’ para lograr su propósito requiere la pericia y el acceso a las instituciones literarias de un letrado comprometido con movimientos sociales de liberación” (426). Consúltese

también Beverley y Achugar 1992, así como Beverley 1987. Por su parte, Zevallos Aguilar (2002a: 32-3) desarrolla la relación entre lo testimonial y Kloaka.

8. Por esa misma época existieron autores, como Jovaldo y Edith Lagos, que plantearon estrategias de insurgencia en el terreno de la acción política. En *El bosque de los huesos* se hace referencia a los mismos (Mazzotti y Zapata 1995: 36. Ver también Mazzotti 2002: 135). Y en *El caníbal es el Otro* de Víctor Vich se ingresa por primera vez desde una perspectiva académica al análisis de un sector del corpus del discurso senderista presentado en verso (13-35). Para una breve semblanza de Lagos consúltese Kirk 35-41.
9. Véase a su vez esta explicación dada por Edward Said en *Orientalismo*: “Gramsci ha efectuado una útil distinción analítica entre sociedad civil y sociedad política según la cual la primera está formada por asociaciones voluntarias (o, al menos, racionales y no coercitivas), como las escuelas, las familias y los sindicatos, y la segunda por instituciones estatales (el ejército, la policía y la burocracia central) cuya función dentro del Estado es la dominación directa. La cultura, por supuesto, funciona en el marco de la sociedad civil, donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama consenso. Así, en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama ‘hegemonía’, un concepto indispensable para comprender, de un modo u otro, la vida cultural en el Occidente industrial” (26-7).
10. En relación con este planteamiento véase Lecuna 66-81.
11. El primer empleo del vocablo transculturación lo elabora en 1940 Fernando Ortiz en el segundo capítulo de su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Sobre el concepto de transculturación, aplicado al campo de la narrativa, véase Rama 1982, capítulo 3. John Beverley habla de sus “límites” y dice que la aplicación que Rama hace del término es “una variante de una ideología de la literatura, y de allí del trabajo intelectual en general” (1995: 31). Y en 1996 señala que “*La ciudad letrada* es en cierto sentido una auto-crítica de Rama de su propio concepto [de transculturación narrativa]” (227; véase también Beverley 1998, así como su “Prólogo” a Zevallos Aguilar 2002b: 13-19). Por su parte, Antonio Cornejo Polar escribió que “la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (341). Mientras que Lienhard se refiere a “los adeptos de la variante vulgar de la ‘transculturación’” (1996: 75). Para una breve discusión del vocablo véase Fernández Retamar 88-91, Sobrevilla (en relación con el de heterogeneidad), así como Trigo 1998. Finalmente, la edición de Mabel Moraña *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, especialmente el capítulo 3, que incluye una versión previa del ensayo de Trigo.
12. Dice Mazzotti en *Poéticas del flujo*: “Es cierto que en el conjunto de la literatura peruana se puede hablar de la aparición de sujetos inéditos provenientes de la provincia desde por lo menos la generación de Vallejo y Oquendo de Amat. La importancia incipiente de las industrias costeras motivó en los años 10 y 20 del siglo pasado la movilización de población trabajadora y la búsqueda de nuevas posibilidades de educación y ascenso social entre los intelectuales provincianos que aportaban un nuevo lenguaje, base de lo que constituirían en algunas de sus variantes el postmodernismo hispanoamericano y las vanguardias de esos mismos años. Posteriormente, con el ‘desborde popular’ de los años 60 y 70, la literatura criolla peruana se vio inundada

por voces provenientes del interior del país, que aprovechaban la dicción ya instaurada del narrativo-coloquialismo para introducir sus propias reivindicaciones lingüísticas y estilísticas, en lo que constituyó la exacerbación de los registros populares del castellano[...] Sin embargo, en esos antecedentes inmediatos de la poesía de los 80 se hace también clara una delimitación del sujeto poético como punto de partida de una progresión histórica y una actitud afirmativa hacia las narrativas modernizadoras (generalmente de una izquierda formal) que se diluyen o se radicalizan en el lenguaje posterior de la década de la guerra interna” (2002: 30-1).

13. En efecto, así se lee por ejemplo en el punto 10 del “Pronunciamento” sobre la masacre de Uchuraccay.
14. Zevallos (2002b) desarrolla también el tema de la autorrepresentación en los escritores ligados al grupo vanguardista e indigenista puneño Orkopata de las primeras décadas del siglo veinte peruano.
15. Sobre los inicios biográficos del poeta véase la crónica “Cómo construir un subterráneo” (Freyre 2000: 88-92). Véase también Ángeles 2001b.
16. A John Beverley los estudios culturales le parecen “el resultado de cierto ‘imperialismo’ del campo literario sobre el terreno de las formas culturales populares y subalternas propiamente dichas” (1996: 226) y advierte que “corre el peligro de ser una mera transposición de la ideología de lo literario a la cultura de masas y de constituirse como una nueva forma de ‘capital cultural’” (1996: 232). Mientras que Fredric Jameson (69-136) señala en el ensayo que le dedica a este proyecto: “Sean lo que fueren, los estudios culturales surgieron como resultado de la insatisfacción respecto a otras disciplinas, no sólo por sus contenidos sino también por sus muchas limitaciones” (72). Y en su texto “El malestar en los estudios culturales”, Néstor García Canclini realiza el siguiente planteamiento cercano a la propuesta de Buntinx: “En la medida en que el especialista en estudios culturales quiere realizar un trabajo científico consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por lo tanto, en el centro de esta manera de concebir los estudios culturales. Pero no para ver el mundo desde un solo lugar de la contradicción sino para comprender su estructura actual y su dinámica posible. Las utopías de cambio y justicia, en este sentido, pueden articularse con el proyecto de los estudios culturales, no como prescripción del modo en que deben seleccionarse y organizarse los datos sino como estímulo para indagar bajo qué condiciones (reales) lo real pueda dejar de ser la repetición de la desigualdad y la discriminación, para convertirse en escena del reconocimiento de los otros” (1997). Véase también la conferencia que Raymond Williams ofreció en 1986 sobre “El futuro de ‘Estudios Culturales’” (2002: 187-99). Finalmente, el artículo de Carlos García-Bedoya a partir del volumen *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*, editado por Mabel Moraña.
17. Por su parte, César Ángeles escribe lo siguiente: “el culto a Sarita Colonia – santa consagrada principal pero no exclusivamente por los sectores populares (lumpen-proletariado inclusive)– se halla al margen y contrario a las jerarquías y normas de la iglesia católica, a pesar aun de la larga pelea por su reconocimiento oficial. Sus devotos la han consagrado sin la autorización oficial del catolicismo, o sea sin la Iglesia, sin el veredicto del Papa” (2001a).
18. Expresión que en cierto modo se puede interpretar como una variante intertextual a conocidas frases de dos poetas representativos de los años sesenta

en el Perú, muertos prematuramente en circunstancias violentas: la “implacable soledad” de Juan Ojeda (12) y la “impecable soledad” de Luis Hernández (1997 y 1983: 339-73).

19. Sobre “Althusser, los Estudios Culturales y el concepto de ideología” véase Castro-Gómez.
20. Precisamente a propósito de *Arquitectura del espanto*, Zevallos escribió: “el valor de este poemario radica en la recreación del universo cultural y social de los sectores populares limeños que en una pujante y constante movilización social vienen ocupando no sólo los lugares periféricos de la gran Lima sino toda la ciudad. La formalización poética del universo ideológico cultural popular urbano se realiza desde el interior. En el poemario aparecen personajes marginales y se utiliza una norma lingüística popular en la que están presentes frases hechas y expresiones coprolálicas” (1992: 167). Por otra parte, conviene mencionar un artículo escrito en francés, firmado por Daniel Castillo Durante, que, entre otras cosas, se ocupa de Kloaka y de la poesía de Domingo de Ramos. En dicho texto se toma, sin citarlo, datos y expresiones del libro *Poéticas del flujo* de José Antonio Mazzotti. Es decir, Castillo realiza una velada operación intertextual en la cual el hipotexto (como diría Genette) ha sido literalmente “desaparecido”. El libro de Mazzotti estuvo en manos de Castillo antes de ser publicado, ya que fue prestado para su lectura por el autor de estas líneas. Cuál sería la sorpresa de nuestra parte al encontrar, un año y medio después, en el artículo de Castillo, frases textuales del libro de Mazzotti. Veamos algunos ejemplos reveladores (entre paréntesis van los números de página de, primero, el artículo de Castillo y, después, del libro de Mazzotti). Castillo da a conocer al público lector en francés fecha y lugar exactos de la fundación de Kloaka y la lista de miembros de dicho grupo (17-8, y 131-2); el día, lugar e, incluso, la propietaria del local donde se disolvió Kloaka (17, pie de pág. 5, y 138, pie de pág. 10); una lista – ¡idéntica!– de obras de miembros del grupo (18, pie de pág. 6, y 136; lista que copia además parte de un pie de página, el 6, donde Mazzotti explica que dos de estos autores no eran oficialmente de Kloaka; todo dicho por Castillo en los mismos términos, pero en francés). También da cuenta al lector, y de igual manera, de los autores subversivos Jovaldo y Edith Lagos (18, y 137, pie de pág. 9). Cuando se refiere a Domingo de Ramos cita, por ejemplo, los mismos versos de *Arquitectura...* que Mazzotti analiza en su libro (18, y 140). Pero el saqueo no se ciñe solamente a los datos. Términos tales como “albañalización” (17 –132), “conciencia vigilante” (18 – 132, que es una expresión que Mazzotti recoge de uno de los manifiestos de Kloaka, como hemos visto también en este ensayo) o “contexto sangriento” (18 – 140) salen fluidamente de la pluma de Castillo, brillando por su evidente ausencia las referencias a *Poéticas...* Irónicamente, estos mismos datos ya habían sido divulgados por el propio Mazzotti en 1995 en la antología *El bosque de los huesos*.
21. De hecho, en la misma fecha del poema, el diario *La República* ofrece un informe exhaustivo sobre la masacre de Uchuraccay.
22. Escribe César Ángeles: “[E]l proyecto poético [de Santiváñez], bastante Individualista, socialmente hablando no halla la-luz-al-final-del-túnel y, por ello, se va cerrando cada vez más sobre sí mismo: un lenguaje que se cifra, como el de un clan, como una jerga, lumpen o no. [...] Sin importarle atender a las especificidades de los diferentes hechos culturales, el poeta los yuxtapone para expresar su particular emoción e idea de la vida. No recoge los significados que cada hecho ya porta: todo tiene valor cero, lo que le da sen-

- tido es la versión lírica del Yo-poeta. Así, para expresar su soledad recurre a nombrar [en un poema de su libro *Homenaje para iniciados*] ‘*paria como tanto senderista*’ (¿son efectivamente “parias” los senderistas?) y, al mismo tiempo [en otro verso del mismo poema] ‘*puro / solo / oscuro / duro / pasteado / pastelero*’; para expresar su pasión amorosa toma hechos políticos ateos y subversivos, y los subordina a su lúdica visión para-religiosa del amor: ‘*Gracias Santo Insólito / con este mañanero misterio / de la belleza constreñida / bajo la Dictadura del Proletariado // Señor llévala hacia el sendero luminoso donde / sólo arda el amor*’ [Santiváñez 1992: 1]” (2001a. En este mismo trabajo, véase también el análisis que Ángeles le dedica al poema “Reyes en el caos”, visto como “una variante –colocándole un rótulo difundido, pero en realidad insuficiente– de poesía social, y del 80”).
23. Véase el ensayo de Abril Trigo sobre lo que denomina la “lumpenpoesía” uruguaya, a la que caracteriza como “una propuesta estético-ideológica que radicaliza [...] la excentricidad, la marginalidad de la neomodernidad periférica uruguaya” (1994: 249). Sobre Kloaka y su propuesta de lumpenizar el lenguaje de la poesía, ha explicado recientemente Domingo de Ramos: “la experiencia fue tan dura, tan brutal, que en realidad [l]a violencia atravesó toda la sociedad, de cabo a rabo. Y en el lenguaje eso se transmite a través de los giros idiomáticos que a propósito tratan de romper toda una armonía léxica, ortográfica... La violencia se transmite en todos los poemas” (Chueca y Estrada 2002: 57). También señala: “El lenguaje lumpenesco, peruano, del habla en Lima, es –me parece– gravitante, porque esta fusión provincia-urbe se ha dado ahí en realidad” (*ibidem*).
 24. Dicho fragmento se volvió a publicar con algunas variantes en *La última cena* (VV. AA. 43-5), de donde lo tomamos.
 25. Agonía y lucha entendidas en términos marxistas por el propio Mariátegui quien, siguiendo a Unamuno, explica lo siguiente: “Agonía no es preludio de la muerte, no es conclusión de la vida. Agonía [...] quiere decir lucha. Agoniza aquel que vive luchando; luchando contra la vida misma. Y contra la muerte” (116). Respecto a Mariátegui frente a la coyuntura teórica a mediados de los noventa consúltese Larsen.
 26. Como dijo Manuel González Prada en su célebre “Discurso en el Politeama” de 1888: “No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera” (45-6). El juicio de fines del siglo XIX no ha variado en lo sustancial, a pesar del llamado “desborde popular” (Matos Mar).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adorno, Rolena. “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIV, 28 (Lima, 2do semestre 1988): 11-28.
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Colección Argumentos 240. Barcelona: Editorial Anagrama, [1998] 2000.
- Ángeles L., César. “Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez”. *Ciberayllu*. Missouri, 12 de agosto de 2001a
http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.ht

ml

- . "La poesía de Domingo de Ramos y *Pastor de perros*". *Ciberayllu*. Missouri, 31 de marzo de 2001b. http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos1.html
- Angenot, Marc y Régine Robin. "La inscripción del discurso social en el texto literario". *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. M.- Pierrette Malcuzyński, ed. Colección Teoría literaria: Texto y teoría 7. Ámsterdam – Atlanta: Rodopi, 1991. 51-79.
- Beverley, John. "Siete aproximaciones al 'problema indígena'". *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña (ed.) Serie Biblioteca de América. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998. 269-83.
- . "Respuesta a Mario Cesareo". *Revista Iberoamericana* LXII, 174 (Pittsburgh, enero-marzo 1996): 225-33.
- . "¿Hay vida más allá de la literatura?". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 3, 6 (Caracas, julio-diciembre 1995): 23-40.
- y Hugo Achugar (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XVIII, 36 (Lima, 2do semestre 1992): 3-243.
- . "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIII, 25 (Lima, 1er semestre 1987): 7-16.
- Buntinx, Gustavo. "Los signos mesiánicos. Fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi durante la 'República de Weimar peruana' (1980-1992) (Más dos postdatas)". *Micromuseo "Al fondo hay sitio"* 1, 1 (Lima, abril 2001): 2-51.
- . "Sarita iluminada: De ícono religioso a héroe cultural". Ponencia leída en el Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Harvard University, Cambridge, Massachusetts: 1 de mayo de 1999. <http://www.fas.harvard.edu/~icop/gustavobuntinx.html>
- Castillo Durante, Daniel. "Cultures ultrapériphériques, mondialisation et paroles littéraires". *L'interculturel au cœur des Amériques*. Castillo, Daniel y Patrick Imbert (eds.) Colección de las Américas 2. Ottawa: Legas, University of Manitoba y University of Ottawa, 2003. 13-20.
- Castro-Gómez, Santiago. "Althusser, los Estudios Culturales y el concepto de ideología". *Revista Iberoamericana* LXVI, 193 (Pittsburgh, octubre-diciembre 2000): 737-51.
- Cornejo Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista Iberoamericana* LXIII, 180 (Pittsburgh, julio-setiembre 1997): 341-44.
- Chueca, Luis Fernando y Christian Estrada. "La propuesta era lumpenizar el lenguaje'. Entrevista a Domingo de Ramos". *Flecha en el azul* 19 (Lima, octubre 2002): 56-8.
- D'Allemand, Patricia. "Hacia una crítica literaria latinoamericana. Nacionalismo y cultura en el discurso de Beatriz Sarlo". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 1, 2 (Caracas, julio-diciembre 1993): 27-40.
- De Ramos, Domingo. *Arquitectura del espanto*. Lima: ASALTOALCIELO / editores, 1988.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Colección Básica 94. Barcelona: Paidós, [1995] 1997.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán – Contra la leyenda negra*. Ensayos / Scriptura 5. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1995.
- Freyre, Maynor. *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana*. Segun-

- da mitad del siglo XX. Entrevistas - comentarios - reportajes*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.
- García, Gustavo. "Hacia una conceptualización de la escritura de *Testimonio*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXV, 3 (Edmonton, primavera 2001): 425-44.
- García-Bedoya, Carlos. "Los estudios culturales en debate. Una mirada desde América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXVII, 54 (Lima-Hanover, 2do semestre 2001): 195-211.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Colección Estado y sociedad 105. Buenos Aires: Paidós, setiembre 2002.
- . "El malestar en los estudios culturales". *Fractal* 2, 6 (México, julio-setiembre 1997): 45-?. <http://www.fractal.com.mx/F6cancli.html>
- González Prada, Manuel. *Páginas libres y Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, diciembre 1976.
- Habermas, Jürgen. *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*. Colección Básica 98. Barcelona: Paidós, [1996] 1999.
- Heraud, Javier. *Poesías completas y cartas*. Colección Biblioteca peruana. Lima: Ediciones Peisa, 1976.
- Hernández, Luis. *Una impecable soledad*. Edición, estudio y notas de Edgar O'Hara. Lima: Ediciones de los lunes, 1997.
- . *Vox horrisona / Obra poética completa*. Edición y notas de Ernesto Mora. Lima: Punto y Trama, 1983.
- Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Espacios del saber 6. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Kirk, Robin. *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*. Colección Mínima 29. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- Larsen, Neil. "Indigenismo y lo 'postcolonial': Mariátegui frente a la actual coyuntura teórica". *Revista Iberoamericana* LXII, 176-7 (Pittsburgh, julio-diciembre 1996): 863-73.
- Lecuna, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.
- Lienhard, Martín. "Voces marginadas y poder discursivo en América Latina". *Revista Iberoamericana* LXVI, 193 (Pittsburgh, octubre-diciembre 2000): 785-98.
- . "De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras". *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar, coords. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, noviembre 1996. 57-80.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980 - 1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Mariátegui, José Carlos. *Signos y obras*. 9a. edición. Colección obras completas. Lima: Biblioteca Amauta, julio 1985.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, diciembre 2002.
- . y Miguel Ángel Zapata. *El Bosque de los Huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963 - 1993*. Selección y prólogo de los autores. México: El Tucán de Virginia, febrero 1995.
- . *Castillo de popa*. Princeton: ASALTOALCIELO / editores, [1988] 1991.
- . "Se busca sujeto neocolonial (Apuntes para la formulación de un Sujeto So-

- cial Descentrado en la Literatura Latinoamericana)". *Osamayor* I, 2 (Pittsburgh, otoño 1989): 10-28.
- Moraña, Mabel, ed. *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Providencia y Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- , ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Críticas, 1997.
- Ojeda, Juan. *Arte de navegar (1962 - 1974)*. Lima: Cronopía editores, agosto 2000.
- Ortiz, Fernando. "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba". *Fernando Ortiz y la cubanidad*. Norma Suárez (selección). La Habana: Fundación Fernando Ortiz y Ediciones UNIÓN, 1996. 36-43.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, noviembre 1982.
- Rotker, Susana, ed. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 2000.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Editorial Debate, [1978] 2002.
- Santiváñez, Róger. "Mística subceleste". *La tortuga ecuestre* 88 (Lima, julio 1992): 1-8.
- . *Symbol*. Princeton: ASALTOALCIELO / editores, 1991.
- . "Rodolfo Hinostroza: Un poeta en contra de la guerra". Suplemento "Eco" del diario *Expreso*. Lima: ¿1991? (Sin más datos disponibles).
- . "Chocolate". *Caretas* (Lima, 22 de julio de 1985): 65 y 68.
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXVII, 54 (Lima-Hanover, 2do semestre 2001): 21-33.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores, [1982] 1994.
- Trigo, Abril. "De la transculturación a/en lo transnacional". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 6, 11 (Caracas, enero-junio 1998): 61-76.
- . "Lumpenpoesía y neomodernidad periférica: el caso uruguayo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XX, 39 (Lima-Berkeley, 1er semestre 1994): 247-66.
- VV. AA. (José Antonio Mazzotti, Róger Santiváñez y Rafael Dávila-Franco). *La última cena: Poesía peruana actual*. Lima: ASALTOALCIELO / editores & Naylamp editores, 1987.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea, III (1964 - 1988)*. Barcelona: Seix Barral, marzo 1990.
- Vich, Víctor. *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Colección Mínima 54. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Williams, Raymond. *La política del modernismo: Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, [1989] 2002.
- . *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.
- Zevallos Aguilar, Juan. *Movimiento Kloaka (1982 - 1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Editorial Ojo de Agua, julio 2002a.
- . *Indigenismo y nación. Los retos de la representación de la subalternidad ayмара y quechua en el Boletín Titikaka (1926 - 1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial Banco Central de Reserva del Perú, 2002b.
- . "Reseña a *Arquitectura del espanto* de Domingo de Ramos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XVIII, 35 (Lima, 1er semestre 1992): 166-7.

Zizek, Slavoj. *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti Communiste*. Paris: Nautilus, 2002.

¹ Desde la crítica de las artes plásticas Gustavo Buntinx (2001) y desde las ciencias sociales Nelson Manrique (2002) interpretan este periodo de la violencia.

² Sobre este y otros temas relacionados con la poesía peruana de los 80, se pueden consultar los prólogos de las antologías *La última cena* (VV. AA. 1987) y *El bosque de los huesos* (Mazzotti y Zapata 1995), así como los recientes estudios de Juan Zevallos Aguilar: *MK (1982 - 1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica* (2002a) y José Antonio Mazzotti: *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002), especialmente el capítulo 4.

³ Naturalmente, el Perú no es la excepción de la regla. La pauperización del subcontinente ha sido general. En las grandes sociedades urbanas la violencia cotidiana y criminal también ha cundido y generado respuestas discursivas de todos los niveles y en todos los géneros literarios. Una revisión del tema en escala subcontinental puede encontrarse en la compilación de Susana Rotker *Ciudadanías del miedo*.

⁴ En la antología de poesía peruana de las últimas décadas *El bosque de los huesos* se lee: “[...] la caprichosa ‘K’ con que los miembros de **Kloaka** gustaban firmar el nombre del grupo obedecía no sólo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que pretendían privilegiar dentro de la escritura y como práctica de llegada” (Mazzotti y Zapata 1995: 37).

⁵ Sobre esta matanza, consúltese el controvertido “Informe sobre Uchuraccay” de Mario Vargas Llosa (87-128), miembro-presidente de la comisión investigadora de este caso. Por su parte, Víctor Vich ha escrito que “[e]l Informe de Uchuraccay reproduce muchas de las imágenes más conservadoras, estigmatizadas y dominantes sobre la cultura del ‘indio’ en el país y peca no sólo por algunas de sus afirmaciones sino, sobre todo, por aquellas que oculta” (59).

⁶ Adorno se refiere al libro de Tzvetan Todorov *La conquista de América. El problema del Otro*, donde este autor señala dos componentes fundamentales en la percepción que el colonizado tiene del colonizador: “O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios): se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Estas dos figuras elementales de la experiencia de la otredad descansan ambas en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno” (50). Respecto a la idea de “contar la experiencia posible de los otros y de contar con los otros” consúltese García Canclini 2002.

⁷ Carácter que no se debe confundir con el de la escritura testimonial que, como señala Gustavo García, se trata más bien de “una nueva forma de hacer ‘literatura’ [que] corrige el canon cultural y sus versiones del sujeto subalterno siguiendo un método muy especial: la afirmación de una identidad alternativa a la dominante (trans)formando la experiencia personal de un testigo, por lo general analfabeto, y marginalizado, en una historia colectiva de resistencia y proyección ideológica. Aunque hay casos en que el *testimonio* ha sido escrito por el testigo, el ‘instrumento’ para lograr su propósito requiere la pericia y el acceso a

las instituciones literarias de un letrado comprometido con movimientos sociales de liberación” (426). Consúltense también Beverley y Achugar 1992, así como Beverley 1987. Por su parte, Zevallos Aguilar (2002a: 32-3) desarrolla la relación entre lo testimonial y **Kloaka**.

⁸ Por esa misma época existieron autores, como Jovaldo y Edith Lagos, que plantearon estrategias de insurgencia en el terreno de la acción política. En *El bosque de los huesos* se hace referencia a los mismos (Mazzotti y Zapata 1995: 36. Ver también Mazzotti 2002: 135). Y en *El caníbal es el Otro* de Víctor Vich se ingresa por primera vez desde una perspectiva académica al análisis de un sector del corpus del discurso senderista presentado en verso (13-35). Para una breve semblanza de Lagos consúltense Kirk 35-41.

⁹ Véase a su vez esta explicación dada por Edward Said en *Orientalismo*: “Gramsci ha efectuado una útil distinción analítica entre sociedad civil y sociedad política según la cual la primera está formada por asociaciones voluntarias (o, al menos, racionales y no coercitivas), como las escuelas, las familias y los sindicatos, y la segunda por instituciones estatales (el ejército, la policía y la burocracia central) cuya función dentro del Estado es la dominación directa. La cultura, por supuesto, funciona en el marco de la sociedad civil, donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama consenso. Así, en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama ‘hegemonía’, un concepto indispensable para comprender, de un modo u otro, la vida cultural en el Occidente industrial” (26-7).

¹⁰ En relación con este planteamiento véase Lecuna 66-81.

¹¹ El primer empleo del vocablo transculturación lo elabora en 1940 Fernando Ortiz en el segundo capítulo de su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Sobre el concepto de transculturación, aplicado al campo de la narrativa, véase Rama 1982, capítulo 3. John Beverley habla de sus “límites” y dice que la aplicación que Rama hace del término es “una variante de una ideología de la literatura, y de allí del trabajo intelectual en general” (1995: 31). Y en 1996 señala que “*La ciudad letrada* es en cierto sentido una autocrítica de Rama de su propio concepto [de transculturación narrativa]” (227; véase también Beverley 1998, así como su “Prólogo” a Zevallos Aguilar 2002b: 13-19). Por su parte, Antonio Cornejo Polar escribió que “la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (341). Mientras que Lienhard se refiere a “los adeptos de la variante vulgar de la ‘transculturación’” (1996: 75). Para una breve discusión del vocablo véase Fernández Retamar 88-91, Sobrevilla (en relación con el de heterogeneidad), así como Trigo 1998. Finalmente, la edición de Mabel Moraña *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, especialmente el capítulo 3, que incluye una versión previa del ensayo de Trigo.

¹² Dice Mazzotti en *Poéticas del flujo*: “Es cierto que en el conjunto de la literatura peruana se puede hablar de la aparición de sujetos inéditos provenientes de la provincia desde por lo menos la generación de Vallejo y Oquendo de Amat. La importancia incipiente de las industrias costeras motivó en los años 10 y 20 del siglo pasado la movilización de población trabajadora y la búsqueda de nuevas posibilidades de educación y ascenso social entre los intelectuales provincianos que aportaban un nuevo lenguaje, base de lo que constituirían en algu-

nas de sus variantes el postmodernismo hispanoamericano y las vanguardias de esos mismos años. Posteriormente, con el `desborde popular´ de los años 60 y 70, la literatura criolla peruana se vio inundada por voces provenientes del interior del país, que aprovechaban la dicción ya instaurada del narrativo-coloquialismo para introducir sus propias reivindicaciones lingüísticas y estilísticas, en lo que constituyó la exacerbación de los registros populares del castellano[...] Sin embargo, en esos antecedentes inmediatos de la poesía de los 80 se hace también clara una delimitación del sujeto poético como punto de partida de una progresión histórica y una actitud afirmativa hacia las narrativas modernizadoras (generalmente de una izquierda formal) que se diluyen o se radicalizan en el lenguaje posterior de la década de la guerra interna" (2002: 30-1).

¹³ En efecto, así se lee por ejemplo en el punto 10 del "Pronunciamento" sobre la masacre de Uchuraccay.

¹⁴ Zevallos (2002b) desarrolla también el tema de la autorrepresentación en los escritores ligados al grupo vanguardista e indigenista puneño **Orkopata** de las primeras décadas del siglo veinte peruano.

¹⁵ Sobre los inicios biográficos del poeta véase la crónica "Cómo construir un subterráneo" (Freyre 2000: 88-92). Véase también Ángeles 2001b.

¹⁶ A John Beverley los estudios culturales le parecen "el resultado de cierto `imperialismo´ del campo literario sobre el terreno de las formas culturales populares y subalternas propiamente dichas" (1996: 226) y advierte que "corre el peligro de ser una mera transposición de la ideología de lo literario a la cultura de masas y de constituirse como una nueva forma de `capital cultural´" (1996: 232). Mientras que Fredric Jameson (69-136) señala en el ensayo que le dedica a este proyecto: "Sean lo que fueren, los estudios culturales surgieron como resultado de la insatisfacción respecto a otras disciplinas, no sólo por sus contenidos sino también por sus muchas limitaciones" (72). Y en su texto "El malestar en los estudios culturales", Néstor García Canclini realiza el siguiente planteamiento cercano a la propuesta de Buntinx: "En la medida en que el especialista en estudios culturales quiere realizar un trabajo científico consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por lo tanto, en el centro de esta manera de concebir los estudios culturales. Pero no para ver el mundo desde un solo lugar de la contradicción sino para comprender su estructura actual y su dinámica posible. Las utopías de cambio y justicia, en este sentido, pueden articularse con el proyecto de los estudios culturales, no como prescripción del modo en que deben seleccionarse y organizarse los datos sino como estímulo para indagar bajo qué condiciones (reales) lo real pueda dejar de ser la repetición de la desigualdad y la discriminación, para convertirse en escena del reconocimiento de los otros" (1997). Véase también la conferencia que Raymond Williams ofreció en 1986 sobre "El futuro de `Estudios Culturales´" (2002: 187-99). Finalmente, el artículo de Carlos García-Bedoya a partir del volumen *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*, editado por Mabel Moraña.

¹⁷ Por su parte, César Ángeles escribe lo siguiente: "el culto a Sarita Colonia - santa consagrada principal pero no exclusivamente por los sectores populares (lumpen-proletariado inclusive)- se halla al margen y contrario a las jerarquías y normas de la iglesia católica, a pesar aun de la larga pelea por su reconoci-

miento oficial. Sus devotos la han consagrado sin la autorización oficial del catolicismo, o sea sin la Iglesia, sin el veredicto del Papa” (2001a).

¹⁸ Expresión que en cierto modo se puede interpretar como una variante intertextual a conocidas frases de dos poetas representativos de los años sesenta en el Perú, muertos prematuramente en circunstancias violentas: la “implacable soledad” de Juan Ojeda (12) y la “impecable soledad” de Luis Hernández (1997 y 1983: 339-73).

¹⁹ Sobre “Althusser, los Estudios Culturales y el concepto de ideología” véase Castro-Gómez.

²⁰ Precisamente a propósito de *Arquitectura del espanto*, Zevallos escribió: “el valor de este poemario radica en la recreación del universo cultural y social de los sectores populares limeños que en una pujante y constante movilización social vienen ocupando no sólo los lugares periféricos de la gran Lima sino toda la ciudad. La formalización poética del universo ideológico cultural popular urbano se realiza desde el interior. En el poemario aparecen personajes marginales y se utiliza una norma lingüística popular en la que están presentes frases hechas y expresiones coprolálicas” (1992: 167). Por otra parte, conviene mencionar un artículo escrito en francés, firmado por Daniel Castillo Durante, que, entre otras cosas, se ocupa de **Kloaka** y de la poesía de Domingo de Ramos. En dicho texto se toma, sin citarlo, datos y expresiones del libro *Poéticas del flujo* de José Antonio Mazzotti. Es decir, Castillo realiza una velada operación intertextual en la cual el hipotexto (como diría Genette) ha sido literalmente “desaparecido”. El libro de Mazzotti estuvo en manos de Castillo antes de ser publicado, ya que fue prestado para su lectura por el autor de estas líneas. Cuál sería la sorpresa de nuestra parte al encontrar, un año y medio después, en el artículo de Castillo, frases textuales del libro de Mazzotti. Veamos algunos ejemplos reveladores (entre paréntesis van los números de página de, primero, el artículo de Castillo y, después, del libro de Mazzotti). Castillo da a conocer al público lector en francés fecha y lugar exactos de la fundación de **Kloaka** y la lista de miembros de dicho grupo (17-8, y 131-2); el día, lugar e, incluso, la propietaria del local donde se disolvió **Kloaka** (17, pie de pág. 5, y 138, pie de pág. 10); una lista -¡idéntica!- de obras de miembros del grupo (18, pie de pág. 6, y 136; lista que copia además parte de un pie de página, el 6, donde Mazzotti explica que dos de estos autores no eran oficialmente de **Kloaka**; todo dicho por Castillo en los mismos términos, pero en francés). También da cuenta al lector, y de igual manera, de los autores subversivos Jovaldo y Edith Lagos (18, y 137, pie de pág. 9). Cuando se refiere a Domingo de Ramos cita, por ejemplo, los mismos versos de *Arquitectura...* que Mazzotti analiza en su libro (18, y 140). Pero el saqueo no se ciñe solamente a los datos. Términos tales como “albañalización” (17 – 132), “conciencia vigilante” (18 – 132, que es una expresión que Mazzotti recoge de uno de los manifiestos de **Kloaka**, como hemos visto también en este ensayo) o “contexto sangriento” (18 – 140) salen fluidamente de la pluma de Castillo, brillando por su evidente ausencia las referencias a *Poéticas...* Irónicamente, estos mismos datos ya habían sido divulgados por el propio Mazzotti en 1995 en la antología *El bosque de los huesos*.

²¹ De hecho, en la misma fecha del poema, el diario *La República* ofrece un informe exhaustivo sobre la masacre de Uchuraccay.

²² Escribe César Ángeles: “E[ll] proyecto poético [de Santiváñez], bastante individualista, socialmente hablando no halla la-luz-al-final-del-túnel y, por ello, se va cerrando cada vez más sobre sí mismo: un lenguaje que se cifra, como el de

un clan, como una jerga, lumpen o no. [...] Sin importarle atender a las especificidades de los diferentes hechos culturales, el poeta los yuxtapone para expresar su particular emoción e idea de la vida. No recoge los significados que cada hecho ya porta: todo tiene valor cero, lo que le da sentido es la versión lírica del Yo-poeta. Así, para expresar su soledad recurre a nombrar [en un poema de su libro *Homenaje para iniciados*] ‘paria como tanto senderista’ (¿son efectivamente “parias” los senderistas?) y, al mismo tiempo[, en otro verso del mismo poema,] ‘puro / solo / oscuro / duro / pasteado / pastelero’; para expresar su pasión amorosa toma hechos políticos ateos y subversivos, y los subordina a su lúdica visión para-religiosa del amor: ‘Gracias Santo Insólito / con este mañanero misterio / de la belleza constreñida / bajo la Dictadura del Proletariado // Señor llévala hacia el sendero luminoso donde / sólo arda el amor’ [Santiváñez 1992: 1]” (2001a. En este mismo trabajo, véase también el análisis que Ángeles le dedica al poema “Reyes en el caos”, visto como “una variante -colocándole un rótulo difundido, pero en realidad insuficiente- de poesía social, y del 80”).

²³ Véase el ensayo de Abril Trigo sobre lo que denomina la “lumpenpoesía” uruguaya, a la que caracteriza como “una propuesta estético-ideológica que radicaliza [...] la excentricidad, la marginalidad de la neomodernidad periférica uruguaya” (1994: 249). Sobre **Kloaka** y su propuesta de lumpenizar el lenguaje de la poesía, ha explicado recientemente Domingo de Ramos: “la experiencia fue tan dura, tan brutal, que en realidad [l]a violencia atravesó toda la sociedad, de cabo a rabo. Y en el lenguaje eso se transmite a través de los giros idiomáticos que a propósito tratan de romper toda una armonía léxica, ortográfica... La violencia se transmite en todos los poemas” (Chueca y Estrada 2002: 57). También señala: “El lenguaje lumpenesco, peruano, del habla en Lima, es –me parece– gravitante, porque esta fusión provincia-urbe se ha dado ahí en realidad” (*ibidem*).

²⁴ Dicho fragmento se volvió a publicar con algunas variantes en *La última cena* (VV. AA. 43-5), de donde lo tomamos.

²⁵ Agonía y lucha entendidas en términos marxistas por el propio Mariátegui quien, siguiendo a Unamuno, explica lo siguiente: “Agonía no es preludio de la muerte, no es conclusión de la vida. Agonía [...] quiere decir lucha. Agoniza aquel que vive luchando; luchando contra la vida misma. Y contra la muerte” (116). Respecto a Mariátegui frente a la coyuntura teórica a mediados de los noventa consúltese Larsen.

²⁶ Como dijo Manuel González Prada en su célebre “Discurso en el Politeama” de 1888: “No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera” (45-6). El juicio de fines del siglo XIX no ha variado en lo sustancial, a pesar del llamado “desborde popular” (Matos Mar).