



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Juan Paolo Gómez Fernández  
AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Spanish)  
GRADE / DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures  
FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Poesia y Violencia Blítica. Perú 1980-1992

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Gaston Lillo  
DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

Fernando De Diego Perez  
CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Rosalía Cornejo Parriego

Jorge Carlos Guerrero

José Antonio Mazzotti (Tufts  
University)

Walter Moser

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

# **Poesía y violencia política. Perú 1980-1992**

Juan Paolo Gómez Fernández  
(2654087)

Thesis Supervisor: Gastón Lillo  
Thesis Co-Supervisor: Fernando de Diego Pérez

Thesis submitted to the  
Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies  
In partial fulfillment of the requirements  
For the PhD degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures  
Faculty of Arts  
University of Ottawa

© Juan Paolo Gómez Fernández, Ottawa, Canada 2009



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-61373-3  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-61373-3

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

---

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## ÍNDICE

ÍNDICE / *ii*

ABSTRACT / *iii*

AGRADECIMIENTOS / *iv*

INTRODUCCIÓN / 1

1. Objetivos / 1

2. Los poetas en la guerra interna / 6

3. Breve historia sobre la violencia política / 9

4. Marco conceptual y metodológico / 17

5. Organización de la tesis / 52

PRIMERA PARTE. “TRES TRISTES TIGRES” / 59

“Tres tristes tigres” / 60

Capítulo 1. Raúl Mendizábal / 64

Capítulo 2. José Antonio Mazzotti / 98

Capítulo 3. Eduardo Chirinos / 127

SEGUNDA PARTE. “KLOAKA” / 156

“Kloaka” / 157

Capítulo 4. Domingo de Ramos / 164

Capítulo 5. Róger Santiváñez / 189

Capítulo 6. Dalmacia Ruiz-Rosas / 227

CONCLUSIÓN / 249

BIBLIOGRAFÍA / 259

APÉNDICE I: Datos bio-bibliográficos de los autores y poemas analizados / 279

Mendizábal / 280

Mazzotti / 287

Chirinos / 305

De Ramos / 315

Santiváñez / 323

Ruiz-Rosas / 339

APÉNDICE II: Tres manifiestos de “Kloaka” / 349

Documento interno de “Kloaka” / 350

Pronunciamiento / 355

Mensaje urgente / 357

## ABSTRACT

Between 1980 and 1992 Peru underwent a bloody internal war characterized by extreme indiscriminate violence. This thesis examines the poetry closely linked –directly or indirectly through mediations– to such political scenario. It analyzes the critical assessment of that process from the point of view of two groups of poets – in both their poems and the way they understood their literary activity: 1) the “three sad tigers” Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti and Eduardo Chirinos and 2) the Kloaka group, particularly Domingo de Ramos, Róger Santiváñez and Dalmacia Ruiz Rosas. In spite of their differences, the poetic language that interprets the historical and social perspectives adopted by the two groups converged in their expression of marginality vis a vis the official discourse. The six studied authors constitute an important illustration of how the relationship between political violence and poetry can make the language take unprecedented pathways and alter the formal canons in such a way not seen until then in the “official” Peruvian poetry. Rather than being a mere reflection of its context, the poetry of these writers represents a key element of the historical process under which the civil war in Peru took place. It also sets forward rather insightful answers from the perspective of the so called “lettered city” and the Peruvian intelligentsia. According to this thesis, the originality of the poetry of these authors lies in the fact that they became a genuine poetic generation, clearly different from the precedent one of 1960-70. The 1980 generation is characterized by deep disenchantment, anarchy, and auto-immolation, assuming –within its own verbal substance– technical resources such as pastiche, polyphony, double-folded discourse, intersection of historical consciousnesses, dismembering and grammar rupture.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director de tesis, Gastón Lillo, por su invaluable asesoría y conversaciones estimulantes, que me ayudaron a ponderar el contexto histórico y social de la literatura para explicar mejor su importancia interna y textual. Asimismo, a mi codirector, Fernando de Diego, quien a su vez fue mi director de tesis de la maestría en la que realicé un primer acercamiento a este tema. De igual forma, hago extensivo mi agradecimiento a los examinadores de esta tesis, cuyos comentarios resultaron esenciales: Rosalía Cornejo-Parriego, Jorge Carlos Guerrero, José Antonio Mazzotti (Tufts University) y Walter Moser. A su vez, salvo una insalvable excepción, doy gracias a los profesores de la Sección de Español, en particular a mi compatriota Luis Abanto, así como a mis compañeros estudiantes por los años compartidos. De igual modo, agradezco a los seis poetas aquí estudiados, quienes me brindaron importante información bibliográfica durante la preparación de mi tesis. Debo agradecer también los valiosos aportes, alcances y sugerencias a diferentes secciones del manuscrito de parte de Luis Fernando Chueca (Universidad Católica de Lima), Rocío Ferreira (DePaul University), Víctor Vich (Universidad Católica de Lima) y Juan Zevallos Aguilar (The Ohio State University). Agradezco a los amigos en Ottawa y Lima, porque siempre estuvieron cerca. Finalmente, mi eterno agradecimiento a mi esposa, la estupenda Borka Sattler, sin cuyo apoyo no hubiera podido sacar adelante este proyecto. Por último, a mis hermanos, a mi madre y a mi padre, quien se nos adelantó en el viaje mientras iniciaba la redacción de esta tesis. A él dirijo mi amor hacia el cielo.

A todos: gracias totales.

---

## INTRODUCCIÓN

---

### 1. OBJETIVOS

Esta tesis aborda el análisis de una selección de poemas de seis autores jóvenes peruanos escritos en el Perú entre 1980 y 1992. Mi lectura se centra en la premisa de que existe una íntima vinculación entre dicha poesía y el contexto en que fue producida: periodo que ha pasado a la historia del Perú como el de la violencia política (o guerra interna); denominación que refiere a la violencia producida durante esos años por el enfrentamiento armado entre agentes del Estado y los movimientos subversivos y que afectó de manera dramática a la población civil, principalmente andina.

Teniendo en cuenta las diferentes posiciones sobre el Perú como “comunidad imaginada” (para utilizar la conocida expresión de Benedict Anderson<sup>1</sup>), mi análisis intentará reconstruir, *desde* la poesía, aquellos discursos que se articularon *sobre* la guerra *durante* la guerra; considerando a su vez las formas específicas que adquiere el lenguaje en los poemas. Y es que, como nunca antes en la nación peruana, durante estos doce años se atraviesa por un profundo proceso de interpelación que potencia una intensa producción de discursos ideológicos en posiciones de tensión o conflicto y que se cristalizan en los poemas a través de distintos procesos de mediación como la textualización estética e ideológica y la intertextualidad.

La teoría del dialogismo (Bajtin *The Dialogic Imagination*) nos enseña que la producción simbólica necesariamente “dialoga” explícita o implícitamente con materiales

---

<sup>1</sup> Una comunidad es “imaginada”, afirma Benedict Anderson, “porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23). A su vez, “se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestos a morir por imaginaciones tan limitadas” (25. Las cursivas en las citas son originales en todos los casos a lo largo de esta tesis).



anteriores (símbolos, fragmentos textuales, voces, ideologías, etc)<sup>2</sup>. Estos materiales son modificados y relanzados al circuito discursivo social, dando cuenta de la manera en que dicha producción se inserta en la historia. Por ello, uno de mis puntos de interés será interpretar este corpus de poemas en relación al conjunto tensionado de discursos sociales que configuran el debate nacional peruano de esos años. En el contexto en que se producen los poemas, la violencia política empapa y atraviesa la producción discursiva tanto en el campo político como estético. Esto significa que la representación de la guerra interna que hacen los poemas esté acompañada de redefiniciones conflictivas y polémicas de la nación; de ahí la necesidad de referirme a lo nacional, y específicamente a los actores de esta guerra, a los que identifico en los textos: el Estado, los movimientos subversivos, la clase dirigente, pero también las víctimas de la población civil, así como dirigentes políticos y autoridades locales como grupo diferenciado, atacados por unos y otros.

Como producción simbólica, estos poemas retoman elementos discursivos ya dichos, preconstruidos. Esto implica que el sujeto poético se encuentra al interior de la historia: la subjetividad está situada (y por lo mismo será abordada) en el contexto histórico. Hecha signo poético, la violencia política ingresa en estos textos dejando una huella tanto en sus contenidos (referencias a la confrontación social, masacres, torturas, exclusión, marginalidad, locura) como en sus formas particulares del lenguaje utilizado (metáforas, imágenes, sintaxis quebrada, tensiones interculturales, incorporación de formas orales populares, léxico coloquial sumamente agresivo y vulgar, unas veces soez y otras incluso coprolático). Por ello otro de mis puntos de atención será enfatizar en los

---

<sup>2</sup> A diferencia del concepto marxista de dialéctica, en donde la oposición entre tesis y antítesis es resuelta en una perspectiva que se orienta hacia la “verdad histórica”, hay en el dialogismo bajtiniano un permanente dinamismo expositivo que no busca necesariamente una resolución final. Esta perspectiva me es útil en tanto me permite leer los textos en su carácter antitético, contradictorio, en el que el signo lingüístico no queda encerrado en el sentido único.

capítulos estos contenidos y formas<sup>3</sup>. Asimismo, la tesis afirma que los signos propios del contexto de la guerra interna, que coincide con la lógica del neoliberalismo que empieza a dominar todos los aspectos de la vida política, social y económica del Perú, marcan la experiencia de los sujetos poéticos descentrándolos; haciéndolos aparecer como desquiciados, inmolados, ambivalentes, confundidos, inestables, periféricos, generalmente en posición de subalternidad o marginalidad, reactualizando este último aspecto (en términos de esta particular circunstancia histórica) una actitud romántica de aislamiento y rebeldía, con un acento en la contracultura subterránea o *underground*. Este sociograma puede ser entendido como parte de las marcas específicas que perfilaron una condición postmoderna propiamente peruana<sup>4</sup>. Condición que explica al mismo tiempo que estos poetas no correspondan al sujeto colectivista revolucionario militante y optimista en la transformación social que caracterizó los años 60 y 70.

Desde el título de esta tesis, “Poesía y violencia política. Perú 1980-1992”, me sitúo en una perspectiva histórica sobre la violencia, considerándola como ese acto cualquiera que rompe la coexistencia pacífica y civilizada de una sociedad, por lo que indago en sus manifestaciones materiales ancladas en un conflicto específico. Es decir que más que una reflexión en abstracto sobre el concepto de violencia, la tesis se circunscribe a las expresiones concretas que resultaron de la ruptura plena de la

---

<sup>3</sup> En su libro *Violence du texte* (1981), en el que analiza la literatura marroquí en lengua francesa, en especial la de los autores agrupados en torno a la revista *Souffles*, Marc Gontard subraya la necesidad de no limitarse a lo temático al abordar este tema. En mi tesis, el trabajo sobre el lenguaje se hace desde la perspectiva de la mediación, la serie de transformaciones que experimenta el discurso social al entrar en el poema.

<sup>4</sup> En su estudio sobre “La inscripción del discurso social en el texto literario”, Marc Angenot y Régine Robin incluyen la siguiente definición de sociograma ofrecida por Claude Duchet: “Un conjunto fluido, inestable y conflictivo de representaciones parciales que gravitan en torno a un núcleo y actúan unas con otras” (55). En opinión de ambos estudiosos, en tanto paso de lo discursivo a lo textual, “los temas-núcleos de un sociograma no tienen interés ni sentido sino en relación con el debate general que se concentra alrededor de ellos, en relación con una economía global de las representaciones sociales de las que no son sino una sinécdoque” (58). Valga especificar que, en tanto tropo de conexión, la sinécdoque consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras para designar, entre otras cosas, un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa. Es así que la actitud romántica de aislamiento y rebeldía de estos sujetos poéticos (particularmente en los poemas de los integrantes de “Kloaka”) viene a ser sinécdoque del estado general de deterioro social, económico y moral que se vivía en el Perú durante los años de la violencia política.

*convivialidad* entre los años 1980 y 1992 en el Perú. Bajo esa mirada he confeccionado el corpus de cuarenta poemas que aquí analizo. En mi acercamiento explico la explosión de la violencia política como resultante de una larga situación de colonialismo interno (violencia de Estado) combinada con la radicalización extrema de la ideología comunista que llama a la destrucción violenta de ese Estado como vía de una liberación fundamentalistamente deseada.

Mi lectura de los seis poetas escogidos se basa en este acercamiento a la problemática de la violencia política, sobre la cual han investigado y reflexionado distintos críticos, sociólogos, antropólogos e historiadores peruanos, cuyas obras me han sido de suma utilidad para la comprensión de este proceso. El hecho histórico de la guerra interna en el Perú entre los años 1980 y 1992 se explora a través del fenómeno del colonialismo interno, diglosia cultural, y la otredad considerada como creación discursiva y epistémica por la visión del (neo)colonizador, etc. Para Martín Lienhard la categoría de diglosia cultural “permite no perder de vista la naturaleza de sistemas de desigualdad y de dominación que ostentan las sociedades modernas” por lo que constituye “un instrumento útil para la evaluación de los aspectos más ‘políticos’ de tales procesos” (“De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras” 79). La diglosia es, pues, parte de la especificidad cultural peruana que actuó activamente durante los doce años de la violencia política que se estudia en esta tesis, primero en la violencia estructural y luego como expresión del colonialismo interno contra esa otredad andina, quechua y analfabeta que fue mayoritariamente víctima de la guerra.

Estos conceptos han sido relanzados desde los años 80 por los estudios postcoloniales, espacio teórico-crítico opuesto a relegar a una condición de subalternidad a un vasto sector de la humanidad en un mundo neocolonizado en el que se fomentan diferentes estatus de ciudadanía. Sin adscribir totalmente a los postulados de esta escuela

crítica, mi lectura coincide con las preocupaciones teóricas en la línea de rescate de Frantz Fanon<sup>5</sup> (recuperado por Homi Bhabha)<sup>6</sup> y de Edward Said y su idea de la “invención” discursiva (epistémica) del otro (es decir, cómo el discurso colonial configura la identidad del colonizado, cómo construye un saber sobre el otro)<sup>7</sup>, gesto que ilustra bien el comienzo de la violencia a partir de la colonia. Esta aplicabilidad relativa de la teoría postcolonial ha sido explorada dentro del latinoamericanismo por autores como Castro-Gómez y Dussel, en los cuales se basan mis lecturas sobre el colonialismo y colonialidad que mencionaré más adelante. En el fondo, la reflexión de los estudios postcoloniales es una forma de continuación del debate sobre la postmodernidad en América Latina en cuanto hace posible la visibilidad de los sujetos subalternos, cuyas

---

<sup>5</sup> La mayor contribución de Franz Fanon a los estudios coloniales son sus reflexiones sobre los efectos del racismo y de la colonización. En su libro *Peau noire, masques blancs* (1952) explora el modo en que la relación entre colonizador/colonizado se normaliza psicológicamente. Para Fanon el racismo genera una construcción psicológica dañina que ciega tanto al hombre negro de su subyugación a una norma blanca universal como a su vez aliena su conciencia. Además ve que la colonización lingüística y cultural al estar internalizada crea una ruptura fundamental entre la conciencia del hombre negro y su cuerpo. Bajo estas condiciones el hombre negro necesariamente se aliena de sí mismo. En su obra *Les damnés de la terre* (1961), título que es una referencia explícita al primer verso de *L'Internationale*, Fanon se encomienda al poder catártico de la violencia revolucionaria; de ahí que en su célebre prelude al libro Jean-Paul Sartre interprete en la obra un llamado a la lucha armada que transforme al ser histórico del colonizado. Quiero destacar la mención que hace Ileana Rodríguez al hecho de que “fue Frantz Fanon, el filósofo martiniqueño negro, quien hace ya más de medio siglo dijo que las mejores armas de los grupos dominantes para construir sus hegemonías eran las de inculcar y promover en los grupos excluidos, ya sea directamente o por omisión, una imagen denigrante de sí mismos” (“Heterogeneidad y multiculturalismo” 851). Tales “armas” discursivas son contra las que siempre combatió Frantz Fanon.

<sup>6</sup> En su libro *El lugar de la cultura*, Bhabha consagra un capítulo íntegro al autor martiniqueño, “Interrogar la identidad. Frantz Fanon y la prerrogativa poscolonial” (61-89), donde destaca su “fuerza distintiva que proviene de la tradición del oprimido, el lenguaje de una conciencia revolucionaria” (62). A partir de sus trabajos destinados al análisis del fenómeno colonial, Homi Bhabha ha incorporado en la teoría literaria contemporánea un considerable número de términos y conceptos provenientes de la obra de Fanon. Dos de ellos son el de “ambivalencia”, que simula la aceptación cuando en el fondo se le da un sentido desplazado a aquello que se simula aceptar; y el de la “mímesis desviada”, que se ejerce como imitación astuta y elusiva, que no es del todo aquello que dice ser, mostrándose de manera incompleta y fragmentaria.

<sup>7</sup> Said nos indica que, mientras el colonialismo conceptualiza un comportamiento pasivo del sujeto colonizado, presentando un discurso desde la visión de los colonizadores, el poscolonialismo nos está diciendo que no se puede considerar ya más al otro como un sujeto pasivo. Escribe Said: “El pensamiento y la experiencia actuales nos han enseñado a ser sensibles ante lo que implican la representación, el estudio de lo ‘otro’, el pensamiento racista, la aceptación sin reflexión ni crítica de la autoridad y de las ideas que hacen autoridad, el papel sociopolítico de los intelectuales y el gran valor de una conciencia crítica y escéptica. Quizá, si recordamos que estudiar la experiencia humana normalmente tiene consecuencias éticas, por no decir nada de las políticas, en el mejor o peor sentido del término, no seremos indiferentes a lo que hacemos como eruditos” (*Orientalismo* 430).

diferencias y complejidades forman parte de dicha discusión<sup>8</sup>. A su vez, esa línea de pensamiento provoca la reflexión desarrollada en esta tesis sobre colonialismo interno, en tanto definición del “eje colonizador” en el Estado; es decir, posibilita poner en evidencia la persistencia de los “efectos de la colonización”, reproduciendo así la presencia del “eje colonizador/colonizado dentro de la sociedad descolonializada”, con lo cual se acentúa el fracaso de la independencia criolla (Ubilluz, Vich e Hibbett *Contra el sueño de los justos* 208)<sup>9</sup>.

## 2. LOS POETAS EN LA GUERRA INTERNA

Los seis poetas que aquí son estudiados hacen su aparición como escritores durante una de las décadas más difíciles de la historia republicana peruana, atravesada por una cruenta guerra interna que dejó un saldo de más de 69.000 muertos, miles de desaparecidos y de viudas, huérfanos, desplazados y mutilados. Esta situación inusitada explica el criterio de selección a partir del cual he establecido un corpus de cuarenta poemas, definido en función de la relación directa o indirecta que esos textos establecen con la guerra. Esto de

---

<sup>8</sup> Como destaca Chaves Tesser, ha sido Santiago Colás quien en su libro de 1994 *Postmodernity in Latin America: The Argentina Paradigm* “trató de empezar el diálogo” y desarrollo de “las teorías postcoloniales en términos latinoamericanos” (19). Otros críticos apuntados por Chaves que en el debate teórico se han venido sumando a esta lectura postcolonial son Walter Mignolo y Alberto Moreiras, así como John Beverley, José Rabassa, Julio Ramos y Roberto Fernández Retamar. En el mencionado libro, señala Magdalena Perkowska, más que asumir “una sola postmodernidad para toda América Latina” Santiago Colás prefiere investigar más bien un área específica para establecer así “una relación estrecha entre el contexto socio-político de la Argentina de los años 80 y su expresión literaria” (103). Tal es, asimismo, el sentido de la presente tesis, que se ubica en coordenadas geográficas e históricas específicas e inintercambiables, como las del Perú entre 1980 y 1992.

<sup>9</sup> En esta línea de pensamiento, recordemos que Aníbal Quijano ha señalado la necesidad de luchar contra lo que denomina como la “colonialidad del poder”, en tanto este poder implica la explotación/dominación y el racismo, por lo que tal concepto “permite entender la naturaleza profunda de la falta de legitimidad política de los Estados en América Latina, en particular de los Estados en aquellos países donde una mayoría de la población indígena hace más compleja la identificación entre Estado y nación” (Lynch “Aníbal Quijano, intelectual crítico” 19). Quijano explica como componente central del concepto “su condición de eje articulador del patrón universal del capitalismo eurocentrado” y propone como alternativa a ese eje articulador “la socialización radical del poder”, es decir “la devolución a las gentes mismas, de modo directo e inmediato, el control de las instancias básicas de su existencia social: trabajo, sexo, subjetividad, autoridad” (“Colonialidad del poder y clasificación social” 380). En su artículo “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’”, Santiago Castro-Gómez señala que el concepto de colonialidad del poder es útil en tanto muestra “que los dispositivos panópticos erigidos por el Estado moderno se inscriben en una estructura más amplia, de carácter mundial, configurada por la relación colonial entre centros y periferias a raíz de la expansión europea” (153).

ningún modo implica que la producción literaria de los seis autores se limite exclusivamente al periodo histórico 1980-1992 y contexto de esta violencia política aquí abordada. Dicha producción tanto temática como formal es múltiple y variada en cada uno de estos poetas, cuya obra toda (en plena elaboración y producción) remite a diversas épocas y a experiencias más allá de las aquí estudiadas. Sin embargo, dicha coyuntura histórico-política, sin duda, marcó sustancialmente su poesía. Estos autores abordan desde diferentes perspectivas la realidad político-social del inocultable fenómeno de la violencia política de una manera que trasciende la mera preocupación temática.

Esos poetas son los “Tres tristes tigres” Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos, y tres integrantes destacados del grupo “Kloaka”: Domingo de Ramos, Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz-Rosas. Todos ellos nacieron entre los años 1956 y 1961, y empezaron a producir y publicar sus primeros textos en Lima entre finales de la década del 70 e inicios de la del 80. ¿De qué sector social y cultural provienen estos autores? Los seis pertenecen a la pequeña burguesía ilustrada. Nacieron tanto en barrios residenciales de la capital limeña (Mazzotti, Chirinos, Ruiz-Rosas) como en otros lugares de la costa peruana: Santiváñez y Mendizábal en la pequeña ciudad norteña de Piura y De Ramos en un caserío en el departamento de Ica, al sur de Lima. Con lo que tenemos a un grupo de autores cuya visión del país está filtrada en primer término por esa pertenencia a una misma región natural históricamente asociada con lo hispano colonial y lo occidental en general, a diferencia de la sierra andina y la selva amazónica que guardan una relación de dependencia directa de los grupos dominantes criollos, y su vinculación con las metrópolis occidentales está más mediatizada por la burguesía criolla intermediaria<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> En el Apéndice pueden consultarse datos biográficos concretos de cada uno de los poetas. Por otro lado, respecto a la amazonia y su vinculación con la violencia política, Sendero Luminoso buscó en esa zona, entre 1986 y 1987, un corredor para huir desde Ayacucho al cerco que el Ejército y la policía le impuso. Durante su permanencia en la selva, Sendero Luminoso asesinó a unos seis mil indígenas de la comunidad asháninka, que resistió con arco y flecha y algunas escopetas de caza. La cantidad de muertes que alcanza un total de entre 8 y 10% de su población permite entender este hecho como genocidio. Según señala José

Durante la década del 80 estos autores se hicieron de una educación superior en dos prestigiosos centros de estudios ubicados en la capital: la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, aunque hay que anotar que Mazzotti estudió en ambas a la vez, sirviendo de nexo entre un grupo y otro. Los “Tres tristes tigres” estudiaron en la Católica y los “Kloaka” en San Marcos. Esta es una primera diferencia importante a tomar en cuenta entre estos dos grupos de poetas. La Universidad Católica es privada y está considerada como un espacio privilegiado al que acceden principalmente las clases acomodadas. San Marcos es una universidad administrada por el Estado, de ahí que sea de acceso gratuito, por lo que siempre ha sido considerada como un microcosmos del país.

A su vez, estos seis poetas tuvieron una presencia activa al interior del circuito literario “oficial”. Son, pues, escritores profesionalizados o con aspiraciones de serlo, conscientes de una tradición literaria tanto nacional como occidental como se podrá apreciar en los intertextos que atraviesan el corpus. Aquí es pertinente señalar que en la crítica literaria peruana suele hablarse de circuito “oficial” para denominar el corpus impreso en castellano “culto”; es decir, la producción que se modela sobre la base de una concepción occidental de la literatura y que es aceptada como la única por los aparatos ideológicos del Estado<sup>11</sup>: o sea, programas escolares, universitarios, periódicos, editoriales, etc. Es “oficial” (entre comillas) no porque necesariamente converge con un programa político o un gobierno, sino porque se adecúa al sistema de dominación cultural vigente, es decir, a lo que Martín Lienhard llamó la prevalencia del estrato superior de la

---

María Salcedo, mientras Sendero Luminoso tuvo en cautiverio a los asháninkas, “los vigilaban con armas y los obligaban a trabajar, a aprender quechua, a cantar canciones en quechua. Su objetivo era que dejaran de ser asháninkas. Querían desamazonificar; querían quechuizar” (Tumi 2). Valga señalar que durante los años 60, las guerrillas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria y del Ejército de Liberación Nacional incursionaron también en dicha zona. Michael F. Brown y Eduardo Fernández han investigado esta experiencia en el libro *War of Shadows. The Struggle for Utopia in the Peruvian Amazon* (1991).

<sup>11</sup> Me refiero al concepto acuñado por Louis Althusser (1918-1990) en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1970).

“diglosia cultural”, desconociendo la validez literaria y hasta cultural de una inmensa producción oral y en lenguas indígenas.

### **3. BREVE HISTORIA SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA**

Para situar mejor al lector, y a riesgo de simplificar el complejo periodo 1980-1992 en el que he delimitado mi estudio, me parece apropiado detallar algunos acontecimientos cruciales relativos a la aparición de la guerra interna. Así, tenemos que el año 1980 coinciden dos hechos de suma importancia. Por un lado, se produce el retorno del sistema democrático y constitucional con Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) luego de doce años de dictadura militar. Este retorno implicó la apertura de los mercados de importación, re-privatizaciones, y la entrada inicial de la globalización económica en el país. Paralelamente, dicha apertura coincidió con el inicio de la lucha armada del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, el cual dio origen a la espiral de la violencia política y su correspondiente “guerra sucia” como respuesta desde el Estado<sup>12</sup>. Por otro lado, 1992 es el año del inicio de la dictadura de Alberto Fujimori. Este gobernante fue elegido democráticamente en 1990, pero el 5 de abril de 1992 dio lo que fue calificado como un “autogolpe” -con el apoyo de las Fuerzas Armadas- que posibilitó restricciones de las garantías individuales que fueron justificadas desde el poder por la captura del líder senderista Abimael Guzmán el 12 de septiembre de ese año. Asimismo, esta segunda etapa del gobierno de Fujimori, en palabras de José Matos Mar, “afianzó la formación del Estado neoliberal” (125). Eso quiere decir que en la presente tesis estoy abordando un periodo histórico que desde el punto de vista político se presenta bajo la forma democrático electoral; periodo que es un paréntesis entre dos dictaduras, una militar y

---

<sup>12</sup> La denominación de “guerra sucia” refiere al carácter informal e irreglamentado del enfrentamiento entre las fuerzas militares contra los grupos subversivos y la consiguiente suspensión de los derechos y garantías constitucionales de la población civil a la vez que se propiciaba la aplicación de tácticas y procedimientos bélicos irregulares. En el caso de la guerra interna peruana no se respetaron las convenciones, como las de Ginebra, o acuerdos de defensa de los derechos humanos.



otra cívico-militar, y que se vio fuertemente afectado por la presencia y despliegue inédito de este sangriento enfrentamiento civil. Hay que destacar a su vez que este periodo democrático se encuentra enmarcado por la promulgación de dos constituciones, la de 1979 y la de 1993, las cuales coincidentemente entraron en vigencia durante el ejercicio de gobiernos dictatoriales, los de Morales Bermúdez y Fujimori respectivamente.

El historiador Alberto Flores Galindo (1949-1990), en un texto redactado en 1987, pero publicado póstumamente en 1999, elaboró una metáfora del péndulo para explicar el periodo descrito. Vale la pena detenerse un instante en el significado de esta metáfora, pues permite entender con mayor claridad el paréntesis democrático entre 1980 y 1992. En palabras de Flores Galindo, la historia republicana del Perú puede ser vista como “el ir y venir de un péndulo en cuyos extremos se ubican civiles y militares, sinónimos de democracia y autoritarismo, respectivamente” (*La tradición autoritaria* 28). Durante el periodo de la violencia política, sin embargo, “la imagen del péndulo se desdibuja, así como se aproximan, en la práctica, civiles y militares” (*La tradición autoritaria* 39). ¿Por qué es importante destacar esta imagen? Para tener en cuenta que es dentro de un Estado de derecho, si bien desdibujado (por la fusión entre los polos civil y militar, democrático y dictatorial), donde se elaboran los poemas del corpus. Cabe decir, pues, que la producción de los poetas aquí analizados surge dentro de un relativo estado de libertad de expresión que, sin embargo, se vio coactado por la estrategia estatal de neutralizar voces disidentes radicales. Estos poetas, si bien pertenecientes a la franja social de los intelectuales, presenciaron de manera directa el deterioro de la sociedad civil en vías a una creciente militarización y, por lo tanto, un estado de angustia y temor generalizados. Nos encontramos, así, en este periodo 1980-1992, en medio de una nación conducida por un Estado democrático que, sin embargo, posibilitó la completa militarización de grandes

porciones de su territorio, sobre todo el de los Andes, columna vertebral del Perú, y el control férreo e indiscriminado en las ciudades<sup>13</sup>.

En 1980 el Perú había salido del proceso dictatorial militar de doce años iniciado el 3 de octubre de 1968 con el golpe de Estado del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) precisamente contra el primer gobierno de Belaúnde Terry (1963-1968), el cual en su momento tuvo que hacer frente a las guerrillas de corte guevarista y pro-revolución cubana del Movimiento de Izquierda Revolucionaria y del Ejército de Liberación Nacional (MIR y ELN, respectivamente). La insurgencia armada de estos movimientos guerrilleros fue parte del clima político que acompañó al golpe militar del general Velasco Alvarado; golpe que daría inicio a un proceso de inspiración revolucionaria (la reforma agraria es su reivindicación más significativa y a su vez controversial) que dejaría definitivamente en el pasado a la denominada república aristocrática peruana<sup>14</sup>.

Este proceso se enmarcaba dentro de la experiencia guerrillera guevarista (Ernesto “Che” Guevara es acribillado en Bolivia en 1967), que exacerbó el anhelo revolucionario en América Latina como lo prueban el triunfo democrático, socialista de tendencia marxista de Salvador Allende en Chile (1970), las experiencias guerrilleras urbanas de los

---

<sup>13</sup> Salomón Lerner Febres, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, señala en el prefacio a *Hatun Willakuy*: “Hemos llegado a la convicción de que, en ciertos periodos y lugares, las fuerzas armadas incurrieron en una práctica sistemática o generalizada de violaciones de derechos humanos. Como peruanos, nos sentimos abochornados por decir esto, pero es la verdad y tenemos la obligación de hacerla conocer. Durante años, las fuerzas del orden olvidaron que ese *orden* tiene como fin supremo a la persona y adoptaron una estrategia de atropello masivo de los derechos de los peruanos, incluyendo el derecho a la vida. Ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, masacres, violencia sexual contra las mujeres y otros delitos igualmente condenables conforman, por su carácter recurrente y por su amplia difusión, un patrón de violaciones de los derechos humanos” (*Hatun* 11). En *El caníbal es el Otro* Víctor Vich escribe lo siguiente: “Sendero Luminoso acribilló a miles de personas inocentes y hoy la mayoría de sus dirigentes se encuentran en la cárcel. Desgraciadamente, las Fuerzas Armadas no supieron sino imitar los métodos de SL, disparando indiscriminadamente dentro de una estrategia militar que, al parecer, durante algunos años, fue concebida como una planificada política de exterminio donde salieron a la luz muchas de las principales tensiones culturales que estructuran a la sociedad peruana en general” (36). Como puede verse, ambos autores coinciden en enfatizar “un patrón de violaciones de los derechos humanos” y “una planificada política de exterminio” en la actuación de las fuerzas del orden durante la guerra interna.

<sup>14</sup> La expresión “república aristocrática” fue creada por el historiador Jorge Basadre en su *Historia de la República del Perú* (1983) para referirse al periodo histórico que va de 1895 a 1919, dominado por el Partido Civil, que naciera como consecuencia de un enfrentamiento armado al interior del Ejército peruano y que algunos historiadores denominan como la Guerra Civil de 1895. Posteriormente, esta expresión fue retomada por Alberto Flores Galindo y Manuel Burga en su libro *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1979), en la que la analizan hasta 1932.

“Tupamaros” (apelativo tomado del líder indígena cuzqueño de la época preindependentista Túpac Amaru II) en el Uruguay; o la FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y los montoneros en la Argentina, y el caso singular peruano de las autodenominadas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Velasco (en claro contraste con las Fuerzas Armadas ligadas a EEUU que tuvieron a su cargo el poder del Estado chileno y argentino entre las décadas del 70 y 80)<sup>15</sup>.

Todos estos acontecimientos de una manera u otra influyeron en el conjunto de representaciones simbólicas de los poetas que analizo en esta tesis. Eduardo Chirinos y Róger Santiváñez, por ejemplo, han escrito poemas a modo de homenaje al poeta guerrillero peruano Javier Heraud y al mítico combatiente argentino-cubano Ernesto “Che” Guevara, respectivamente. Sin embargo, como ya adelanté, la naturaleza descentrada de los sujetos de escritura del corpus de esta tesis se distancia del entusiasmo por los grandes proyectos modernizadores, en este caso vía la guerrilla socialista, para plantear una perspectiva descreída sobre el devenir histórico y político del país.

Desde los inicios de su gobierno Velasco contó con el apoyo de gran parte de los escritores y la intelectualidad peruana estimada como de izquierda. Sin embargo, tal y como había provocado la caída de Salvador Allende en Chile en 1973, Estados Unidos presionó para que el proyecto peruano de corte progresista fracasara. Dos años después de la caída de Allende, en el Perú ocurriría un golpe de Estado contra Velasco Alvarado.

---

<sup>15</sup> Para un acercamiento a la producción literaria argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional (como se autodenominó esa dictadura gobernante entre 1976 y 1983), véanse los libros *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (1987), en el que se incluyen trabajos de, entre otros, Daniel Balderston, Francine Masiello y Beatriz Sarlo; y *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina* (1991) de Kathleen Newman. Con relación a la dictadura en Chile de Augusto Pinochet (1973-1990): *Pensar en/la postdictadura* (2001), editado por Nelly Richard y Alberto Moreiras, así como el libro de la primera *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (2001). El libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000) de Idelber Avelar abarca estos dos países más Brasil, cuyo periodo dictatorial corrió entre 1964 y 1985. Por último, respecto a la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985) véase el volumen *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990* (1997), compilado por Adriana J. Bergero y Fernando Reati, el cual incluye trabajos de Mabel Moraña, Abril Trigo, Saúl Sosnowski, entre otros.

El mismo fue ejecutado por Francisco Morales Bermúdez (en ese momento Primer Ministro, Ministro de Guerra y Comandante General del Ejército), dando inicio así a la llamada segunda fase (1975-1980) de la hoy denominada dictadura militar; segunda fase que constituyó en realidad un desmantelamiento de la línea nacionalista extrema en economía y en políticas culturales durante el velascato. “Luego de la destitución de Velasco, en 1975, comenzó un movimiento oficial que apuntaba al desmantelamiento de las reformas aplicadas”, anotaba en 1984 el antropólogo José Matos Mar en su libro *Desborde popular y crisis del Estado* (38)<sup>16</sup>. Dicho “movimiento oficial” se constituía en el fondo como un aviso de los primeros tímidos aires del neoliberalismo económico que sobrevendría de manera plena con el retorno a la democracia en 1980.

El nuevo programa económico fue seriamente jaqueado a través del movimiento popular organizado (empleados, estudiantes, sindicalismo obrero, partidos políticos de corte marxista). De este modo, la segunda fase del gobierno militar fue rápidamente rechazada por los sectores populares y progresistas de la sociedad, muchos de ellos militantes en distintos partidos de izquierda, que prácticamente detuvieron la economía del país mediante un hoy ya legendario Paro Nacional realizado el 19 de julio de 1977<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> El sociólogo Julio Cotler analiza el periodo previo al golpe de Velasco Alvarado en el capítulo “Crisis del régimen de dominación oligárquica” (295-334) de su libro *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Con relación al Perú que va de Velasco al inicio del periodo de la violencia política, en un artículo sobre “Lima: crisis y conducta popular” el escritor Abelardo Sánchez León busca responderse lo siguiente: “¿Qué ocurrió entre aquel gobierno del general Velasco y la aparición explícita de Sendero Luminoso? ¿Qué ocurrió entre 1968 y 1980, en esos singulares doce años?” (145). Una de sus respuestas es que “en esos doce años el país dejó de ser lo que había sido. En unos momentos los sectores populares -nuevas generaciones, nuevos contingentes, recursos, pero sobre todo personas- copaban con la astucia del lobo; en otros hicieron uso de la fuerza del lobo” (159). Si bien Sánchez León con la mención a dicha “fuerza” está evocando al impulso del desborde popular (con la práctica cotidiana de la toma de tierras, por ejemplo), tal metáfora puede ser extendida en tanto que de 1980 a 1992 esa fuerza cambió drásticamente de carácter (y de sujeto) llevando al país a una verdadera guerra civil. Recordemos que el cineasta Francisco Lombardi tituló precisamente como *La boca del lobo* a su película de 1988 en la que aborda el tema de la “guerra sucia”. El título alude a un lugar peligroso y en tanto frase hecha refiere al acto de ingresar a un espacio del que no se va a poder salir. En el filme, una comunidad andina de Ayacucho es asediada por Sendero Luminoso y acribillada por las fuerzas del orden. Es decir, es la propia comunidad la que resulta imposibilitada de “salir” del fuego cruzado de la guerra pagando en ello el precio de sus vidas.

<sup>17</sup> Esta protesta y rechazo por supuesto que no apareció de manera espontánea. Tal y como relata el historiador Nelson Manrique, el año previo al Paro Nacional, en 1976, el gobierno había impuesto el estado de sitio e implantó el toque de queda nocturno en Lima. Estas medidas represivas duraron más de un año y dejaron como saldo “decenas de civiles muertos, caídos bajo las balas de las fuerzas de seguridad. Se suele

El gobierno se vio obligado a establecer un cronograma de transferencia de poder a los civiles. Así, convocó en 1978 a una Asamblea Constituyente que prepararía en 1979 una nueva Constitución (la vigente entonces databa de 1933) que daría paso a elecciones democráticas en 1980. Sin embargo, Sendero Luminoso comenzó su lucha armada el día previo al de las elecciones generales presidenciales, ocurridas el 17 de mayo de 1980. Es decir, y esta constatación guía la visión de mi tesis, el regreso de la democracia formal y el principio del “vendaval neoliberal”<sup>18</sup> llegaron de la mano, en el Perú, de un proyecto político que se reclamaba marxista, leninista, maoísta y que buscó implantar a sangre y fuego un pensamiento propio, el autodenominado “pensamiento Gonzalo”, apelativo de su líder Abimael Guzmán.

Tal pensamiento pretendía imponerse más allá de situaciones mundiales concretas, como la Perestroika o la caída del Muro de Berlín, y remitía en sus consignas a los líderes caídos en desgracia de la Revolución China como “el traidor Teng Tsiao Ping”, lo cual obviamente resultaba en un primer momento ajeno y extraño a gran parte de la ciudadanía local. Por ello José Joaquín Brunner apuntó en 1990 la paradoja que la causaba el saber que “la violencia utópica recorre su último sendero luminoso, reducto ya del pasado aunque su bandera suele flamear todavía en el mástil más alto de la Universidad de San Marcos” (45). Así, los proyectos de modernidad neoliberal y comunista se enfrentaban encarnizadamente en una nación en la que convivían premodernidad, modernidad y la entonces recién anunciada postmodernidad, conforme a una situación socioeconómica y cultural en la que todo se encuentra enredado e

---

olvidar que el espectáculo de las calles de la capital patrulladas por soldados fuertemente armados comenzó *antes* del inicio de la guerra senderista” (*El tiempo del miedo* 15).

<sup>18</sup> Valga señalar que al hablar de “vendaval neoliberal” (y de aires neoliberales) hago uso de una metáfora extendida que busca subrayar dicha lógica económica que asoló sin contemplaciones las formas de organización colectivista. Adhiero, además, al término de “invasión neoliberal” con que Pierre Bourdieu hace referencia a una “utopía (en vías de realización) de una explotación sin límites”, un “programa de destrucción metódica de las estructuras colectivas capaces de obstaculizar la lógica del mercado puro” (*Contrafuegos* 108).

“hibridado”<sup>19</sup>. Ambas maneras radicales de proponer un Estado-nación batallaron durante la violencia política. Ambos discursos posibilitaron la expresión de su lógica a través de la vía del fusil y de la pluma. Este hecho es inocultable: la tensión entre ambas prédicas motivó y posibilitó los discursos que desde esta poesía se articularon sobre la guerra interna. En suma, durante el periodo histórico circunscrito en esta tesis se genera un cruce de tensiones tanto ideológicas como discursivas que se irán plasmando de manera cataclísmica en los poemas del corpus.

La violencia política, ejercida tanto por los aparatos represivos del Estado como por los grupos alzados en armas, con variantes como el etnocidio y el genocidio, y en la que entra perfectamente la “guerra sucia” que libraron el Ejército peruano y los movimientos subversivos, está relacionada con los “aires neoliberales” que en el plano cultural del segundo belandismo guardaba consonancia con fenómenos literarios explicables dentro del contexto del capitalismo tardío (o multinacional) y su secuela de liberación de las importaciones de bienes de consumo en lugares que hasta hace poco estaban privados de ellos<sup>20</sup>. En el plano político, una de las constataciones más terribles fue verificar cómo el rostro del Estado neoliberal se reveló en sus dimensiones más sórdidas durante la “guerra sucia”<sup>21</sup>. En tal contexto, la poesía no podía estar ajena a esta

---

<sup>19</sup> Para Néstor García Canclini esta condición, aplicada al ámbito latinoamericano, explica en parte su modernidad y su posición subalterna al interior de las desigualdades del mundo actual. García Canclini desarrolla estas nociones en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), donde postula que a través de los procesos de hibridación tanto los sectores hegemónicos como los populares buscan apropiarse de los beneficios de la modernidad. Bhabha, por su parte, siguiendo a Fanon, considera a estos procesos como parte de la dinámica colonizador/colonizado.

<sup>20</sup> El concepto de “capitalismo tardío” fue aplicado por el economista e historiador belga Ernest Mandel (1923-1995) en su célebre libro *Der Spätkapitalismus* (1972) para referirse a la sociedad de consumo, de la informática, de los medios masivos de comunicación y de tecnología sofisticada; es decir, al periodo de la expansión mundial del capital por zonas que no habían sido previamente mercantilizadas. Fredric Jameson lo retomó posteriormente para afirmar que la postmodernidad era la “lógica cultural” de dicho capitalismo.

<sup>21</sup> Como prueba de esa sórdida dimensión el ex dictador Alberto Fujimori recibió una sentencia penal el 7 de abril del 2009 por crímenes de lesa humanidad (homicidio calificado y lesiones graves) perpetrados en 1991 (Barrios Altos) y 1992 (La Cantuta). Esta sentencia confirma lo argumentado por Juan Carlos Ubilluz en *Contra el sueño de los justos* (2009) cuando señala que “en el Perú de la época del conflicto armado, el Estado exigía abiertamente de los militares una buena conducta humanitaria a la hora de lidiar con los senderistas y con los sospechosos de senderismo. Pero a la misma vez, el Estado ordenó de manera secreta una política sistemática de torturas y ejecuciones de hombres y mujeres andinos de quienes se sospechaba

difícil coyuntura, incluyendo aquí tomas de posición de corte escapista ante los horrores de la violencia política.

En efecto, como veremos a lo largo de esta tesis, dichas tensiones se tradujeron en estados de ánimo inéditos entre la juventud intelectual que asomaba a la vida pública a inicios de la década del 80. Una vez dismantelado el proyecto de unificación y asimilación de las masas campesinas en un moderno Estado dentro de la agenda velasquista, los jóvenes que presenciaron al final de su adolescencia el regreso del viejo régimen de dominación étnica, racial y lingüística, el enriquecimiento de los antiguos sectores oligárquicos reciclados, y el surgimiento de una guerrilla feroz (la más sangrienta en la historia de América Latina<sup>22</sup>), se vieron atrapados entre extremos sociales y personales inestables. Si pretendían ascender socialmente, debían plegarse a los valores del rampante neoliberalismo y al dominio renovado de la burguesía intermediaria peruana dentro del colonialismo interno; o sea, de la herencia colonial subsistente en los vínculos entre el Estado criollo y el mundo andino. Si querían oponerse a ese estado de dominación, corrían el riesgo de ser confundidos con los guerrilleros, con los militantes de izquierda que aún creían en la eficacia de la lucha armada, con los “terroristas”, en

---

que eran subversivos. Y lo que debe quedar claro es que esta política no fue solamente el exceso caprichoso de un gobierno autoritario y corrupto, sino que fue el exceso necesario para sostener un orden socioeconómico que preexistía al gobierno autoritario y corrupto” (210). Tras la sentencia, Nicolás Lynch escribió que el golpe de Estado del 5 de abril de 1992, los escuadrones de la muerte y la consolidación del modelo económico neoliberal son indeliberables. Tal y como razona este sociólogo: “El golpe fue indispensable para encubrir y continuar la ‘guerra sucia’ en curso. Pero el terror de Estado que tuvo en los crímenes juzgados sus acciones más conocidas, fue también indispensable para aplicar el ajuste económico o la terapia de shock, esa forma de terror colectivo como señala Naomi Klein. [...] ¿Cómo fue posible que se produjera esa expropiación masiva de los derechos sociales a la mayoría ciudadana, así como la privatización de los recursos públicos a través de procesos amañados a favor de una pequeñísima minoría de empresas principalmente extranjeras? Porque existía un Estado que aplicaba el terror, selectiva y colectivamente. En otras palabras, el Fondo Monetario Internacional y los tecnócratas y empresarios que lo apoyaban necesitaban su Fujimori y su Montesinos, sus crímenes de La Cantuta y Barrios Altos” (“¿Quién necesitaba” 18).

<sup>22</sup> Para la preparación de mis comentarios sobre Sendero Luminoso he consultado los libros *Ayacucho 1969-1979: El surgimiento de Sendero Luminoso* (1990) de Carlos Iván Degregori, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú* (1990) de Gustavo Gorriti, *Sendero Luminoso: El movimiento subversivo más letal del mundo* (1992) de Simon Strong, *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política* (1998) de Gonzalo Portocarrero y el capítulo “Sendero Luminoso y la violencia en el Perú: Los otros senderos y la contratextualidad subversiva” (95-152) de Juan Biondi y Eduardo Zapata, incluido en su libro *La palabra permanente* (2006).

suma. Tampoco la confianza en la izquierda oficial y electoral les resultaba una opción para expresar su desacuerdo con el terrible estado de la explotación socioeconómica del Perú, donde más del 60% vivía y vive bajo la línea de pobreza, y la mitad de esa población en la pobreza extrema. Por eso es importante recalcar el contexto, pues en la lectura que ejerceré de los cuarenta poemas escogidos, encontraremos rasgos de esa radicalidad de opciones, de ese desasosiego, de esa desconfianza que se da en la década de los 80 de manera mucho más clara y contestataria que en décadas anteriores, hasta el punto de desarrollar nuevas focalizaciones y fracturas en la visión y la dicción de los nuevos sujetos de escritura.

#### **4. MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO**

El corpus de esta tesis forma parte de una práctica literaria expresada en la letra impresa y dentro de ejes estéticos de una usanza que entronca con el canon occidental. Dichos ejes, sin embargo, conviven con una multiglósica realidad peruana en la cual habitan numerosos acervos culturales, que discurren ya sea en castellano popular como en lenguas nativas. En cualquier caso, el corpus de esta tesis debe ser entendido dentro de esa actividad poética de muy alta elaboración formal dentro de la vasta y prestigiosa tradición letrada occidental. Entiendo por “poesía”, pues, un tipo específico de discurso. Es decir que la poesía es una producción verbal que se sirve del lenguaje apelando tanto al movimiento rítmico impulsado de sentido como a la resemantización de las mismas palabras y sintagmas que emplea, factores ambos que posibilitan la inscripción de un objeto de la realidad extralingüística en el papel como parte del deseo de originalidad del autor. Por ello, leo la poesía en tanto realización verbal escrita, pero a la vez inserta y en diálogo con su contexto socio-histórico; que en determinados casos sirve para comprender la amplia significación de los poemas, así como la manera en que relanza nuevos sentidos al circuito discursivo. Por poema entiendo la materialización concreta de



la poesía; es decir, la textualidad específica de la poesía cuya unidad, sostiene Octavio Paz, “no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema” (14). En esa dirección, mi interés está en indagar cómo los diferentes discursos que sobre la violencia política circulaban durante los años mismos de su sangrienta realización se expresan en estos poemas. La relación entre poesía y guerra interna demanda, pues, una atención detenida sobre esos discursos considerando las particulares configuraciones en los que tal suceso es transmutado por cada autor en sus respectivos cuerpos textuales.

La violencia política es producto, entre otros factores, del desamparo ya antiguo por el Estado peruano de la población andina de menores recursos. Es decir, constituye en parte una respuesta, por el lado de los movimientos subversivos, a la llamada violencia estructural. ¿Qué significado tiene esta violencia estructural? A diferencia de una violencia directa (guerra, tortura, crimen, encarcelación, secuestro) la violencia estructural aparece por cuenta propia, separada de sus causas y de sus correspondencias con otros fenómenos. Está relacionada a una serie de situaciones constantes, a saber: hambre, miseria, falta de trabajo o esclavitud de millones de personas en el mundo entero hoy mismo. Veamos una idea que sobre esta violencia estructural presenta el filósofo esloveno Slavoj Žižek.

Para Žižek toda violencia “subjetiva” (aquella practicada por un agente absolutamente identificable) es ocasionada por dos tipos diferentes de violencia “objetiva”, los cuales se encuentran mutuamente imbricados: la violencia “simbólica” y la violencia “sistémica” (*Violence. Six Sideways Reflections* 1-8). La primera (“simbólica”) está encarnada en la función social del lenguaje, en el universo de sentido que implica la utilización de un determinado sistema discursivo. Esta “función social” está relacionada con el “significado de hablar”, tal como lo explica Pierre Bourdieu, para quien o bien se habla del lenguaje como si no tuviera otra función que comunicar de

manera natural e inofensiva, o bien se explora en las palabras el principio de poder que se ejerce, en algunos casos, a través de ellas (*Ce que parler veut dire* 13-21). El momento de violencia empieza, así, cuando un sujeto entra en ese discurso.

En ese sentido, dicha exploración conduce a entender que ese principio de poder reside en la complicidad que se establece entre un cuerpo social encarnado en un cuerpo biológico, el del portavoz o vocero (el “agente identificable” que menciona Zizek), y cuerpos biológicos socialmente educados a reconocer sus órdenes, sus exhortaciones, sus insinuaciones, amenazas o consignas. Tal violencia está, así, encarnada en el poder simbólico que reside en la medida de su aceptación y reconocimiento, y en su capacidad de ignorarse en su calidad de poder, de violencia y arbitrariedad. Si bien existen prácticas discursivas fuera de esa violencia, para Zizek la simple utilización de un sistema discursivo con su universo de sentido implica de partida una violencia “simbólica”. Pero no todos los lenguajes tienen acceso a la palabra pública, la cual está reservada a los líderes políticos, los pastores, los profesores, los periodistas, etc. El uso delimitado de la palabra pública (y no abierta a los ciudadanos) propicia la lucha por “tomar” la palabra para ejercer de este modo la posibilidad de acceso a la emisión del propio discurso. En el caso de la violencia política, esa dinámica se expresó con desatada furia y una aplicación despiadada del terror.

El segundo modelo de violencia “objetiva” (la violencia “sistémica” o estructural) consiste en agredir a una colectividad desde la propia estructura política y, como ya sugerí, es producto de diversos factores, pero principalmente de las condiciones económicas de explotación y discriminación y su secuela de malnutrición, carencia de servicios, entre otros. En el caso peruano, esta violencia estructural nace con la Conquista. Y con esta afirmación no estoy idealizando el pasado anterior a la llegada de los españoles, como si tal pasado hubiera correspondido al paraíso terrenal.

Efectivamente existían formas de dominación y de violencia, pero no alcanzaron nunca la magnitud de las que aniquilaron a las civilizaciones indígenas y no formaban parte de una estrategia religiosa, política y sobre todo económica de expansión de un Estado moderno que se proyectaba a nivel mundial (“sistema-mundo” según el planteamiento de Immanuel Wallerstein<sup>23</sup>). Tras la Conquista, la población se fue mermando a consecuencia de los trabajos forzados, las plagas, la depauperación y otros perjuicios recibidos de la occidentalización inicial del planeta. Antes de 1532 (fecha del arribo de los españoles al Perú), la población indígena estimada se contaba entre 4 y 15 millones. Para 1570, dicha población era apenas 1 millón 300 mil. Cincuenta años después, en 1620, ya en pleno Virreinato, su número era tan solo de 700.000 (Klarén 49-50). Con estas cifras terribles, de ningún modo busco negar el significado positivo que tuvo la presencia europea. Esos datos me parecen relevantes en cuanto señalan una homología que dicha violencia estructural, que ha cobrado desde sus inicios una suma enorme de vidas, conlleva con el periodo de la violencia política, en que la inmensa mayoría de muertos proviene a su vez de la población indígena. De ahí, por ejemplo, la necesidad de referirme al colonialismo interno.

A propósito de esa inicial proyección mundial de un Estado moderno, tomo en consideración lo señalado por Santiago Castro-Gómez cuando, inspirándose en Enrique Dussel, sostiene que en 1492 se da inicio a la configuración del “sistema de relaciones mundiales” actualmente vigente (“Ciencias sociales” 152-53). Para Dussel, 1492 es la “fecha de iniciación del despliegue del sistema-mundo” en tanto que “nunca hubo empíricamente historia mundial” hasta la llegada de Colón a América. Este “encuentro de

---

<sup>23</sup> En su libro *The Modern World-System* (1974) Wallerstein caracteriza el “sistema-mundo” (actualmente en reconfiguración) como una serie de mecanismos que redistribuyen los recursos desde la periferia al centro; donde centro es el mundo desarrollado, industrializado, democrático, y periferia el mundo subdesarrollado, conformado por países exportadores de materias primas. Se trata de una visión opuesta a la posición ortodoxa de la bondad del desarrollo económico que produce necesariamente el comercio internacional y que repercutiría positivamente no solo en el centro sino también en la periferia.

dos mundos” dio como resultado que Europa “constituya, por primera vez en la historia, a todas las otras culturas a su ‘periferia’” (“Europa, modernidad y eurocentrismo” 46-47). Esto sin dejar de considerar que, de la misma manera que define al otro, el proceso de conquista dispara una reflexión sobre la propia identidad. Es el encuentro con el otro (y el miedo del otro) lo que origina una crispación identitaria en los españoles y europeos en general. Por ello, en su libro *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (1992), Dussel plantea que la modernidad se constituyó en la medida en que los imperialismos que provienen de Europa lograron definir su ego; es decir, cuando pudieron enfrentar, descubrir, controlar, conquistar, colonizar y narrar al Otro y de este modo concebirse como agentes universales de la historia (7-10).

Un ejemplo pertinente de cómo se fueron constituyendo estas periferias y colonizaciones (es decir, la relación entre modernidad y colonialismo, en tanto la experiencia colonial posibilitó en gran parte la definición de la modernidad), lo tenemos en el libro *La conquista de América. El problema del otro* (1982) de Tzvetan Todorov, quien da cuenta del contacto intercultural violento ocurrido con la Conquista. En un acápite titulado “Cristóbal Colón y los indios”, el crítico búlgaro señala dos componentes fundamentales en la percepción que el colonizador tiene del colonizado. En la primera percepción los ve como “iguales e idénticos”, lo que “desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás”; en la segunda, “parte de la diferencia, pero ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios)” lo que termina por negar “la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo” (50). Ambas “figuras elementales de la experiencia de la otredad”, concluye Todorov, “descansan 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).

Esta percepción descrita concluye en una dominación étnica y coincide en el caso de naciones con alto porcentaje de población indígena y mestiza, como el Perú, con la dominación política, ejercida desde inicios de la república como una prolongación del sistema de castas heredado de tiempos coloniales. Recordemos que la transformación del Estado incaico en un virreinato con dos cuerpos de leyes, el de la “república de indios” y el de la “república de españoles”, dio como resultado la alterización de un amplio sector de la población. Razón por la cual el fracaso de los intentos integradores del Estado criollo moderno fundado con la Independencia (1821) haya sido desde sus inicios sistemático. El proyecto criollo de nación, como conjunto social minoritario y étnico neo-europeo, ha detentado el poder político desde entonces, arrogándose la representatividad de la totalidad sin dejar mayor margen de participación en asuntos del Estado a los sectores subalternos; es decir, la no-élite colonizada así definida por Gramsci (*Prison Notebooks* 52). Con lo que se tiene una situación que ha sido caracterizada como colonialismo interno para expresar el poder racista/etnicista que actúa desde un Estado-nación, presente en el discurso moderno del Estado y del sujeto criollo<sup>24</sup>. Todo esto se

---

<sup>24</sup> El término colonialismo interno fue acuñado en 1965 por los sociólogos mexicanos Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen, con el cual buscaron superar el análisis marxista tradicional y su oposición de clases sociales sin atender a los factores culturales y étnicos de la dominación social. La definición del concepto, señala González Casanova, “está originalmente ligada a fenómenos de conquista, en que las poblaciones de nativos no son exterminadas y forman parte, primero, del Estado colonizador y, después, del Estado que adquiere una independencia formal” (“Colonialismo interno [una redefinición]” 410). Respecto al poder racista/etnicista que se ejerce desde el Estado-nación, Aníbal Quijano observa que “la globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial”. Tal patrón tuvo como eje fundamental de la racionalidad eurocentrista a, entre otros, la “clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza”, cuya vigencia y durabilidad implica “un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico” (“Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” 201). La colonialidad de poder sustenta, en ese sentido, al colonialismo interno. Por otra parte, una aplicación puntual del “sujeto criollo” se encuentra en el libro de Gonzalo Portocarrero *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana* (2004), en el que explora la “narrativa criolla” entendida como “una propuesta de lectura en la que se postula al Perú como una nación (mestiza) que aspira a consolidar una cultura criolla definida por el deseo de ser como Occidente y, de otro lado, por el deseo de no ser indígena” (15).

traduce en la práctica violentamente discriminadora y cotidiana del racismo, la cual se expresa en el ejercicio mismo del idioma (idioma español por sobre el quechua), y que el crítico suizo Martín Lienhard estudia desde el concepto de “diglosia cultural”.

¿Cómo se produce esta diglosia? Lienhard señala que la diglosia supone “una práctica específica, asimétrica, del bilingüismo”; práctica en la cual “los hablantes nativos de la norma subalterna se suelen ver obligados a servirse, aunque la desconozcan, de la norma alta. El no respeto de esta regla puede ser considerado, por sus interlocutores del sector hegemónico, como una actitud de insubordinación” (“De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras” 72). Para evitar la acusación de desobediencia, estos sujetos subalternos hacen uso precisamente de la ambivalencia discursiva de la que habla Bhabha. En su necesidad por servirse de dicha norma, estos hablantes nativos solo pueden asumirla parcialmente, lo que da lugar a la situación de “mímesis desviada” descrita a su vez por el propio Bhabha<sup>25</sup>. Esta particular coyuntura nos recuerda que el legado colonial sigue vigente en muchos aspectos dentro de la apariencia de los modernos Estados nacionales latinoamericanos que, sin embargo, no han logrado resolver sus profundas contradicciones y dominaciones internas. En la presente tesis veremos más particularmente el funcionamiento del concepto de diglosia cultural en el capítulo dedicado a Domingo de Ramos, cuya poesía es ejemplo perfecto de la insistencia en la peculiaridad de las formaciones sociales y culturales ajenas entre sí y, sin embargo, superpuestas. En el caso que estoy refiriendo, la alterización de un amplio sector de la población dio cuenta de la estructuración de un proceso social que resultó en la exclusión del otro. Veamos con mayor detenimiento la idea detrás de este concepto de otredad.

---

<sup>25</sup> Véase el pie de página 6.

En el sujeto (neo)colonizador que participó en la violencia política del periodo 1980-1992 prevaleció esa mirada -apuntada por Todorov para hablar de Colón- que ve como inferiores a los indios, pues el (neo)colonizador considera su posición y valores como los únicos válidos para conducir la nación. Por ello, una consecuencia ineludible de la violencia política que desangró al Perú durante la década del 80 fue la negación del subalterno, al no encajar en la representación del colonialismo interno (el Estado criollo) pero tampoco en la ideología comunista senderista (el Partido), dando como resultado una visión inferiorizadora que no respetaba la singularidad de la otredad andina atravesada a su vez por su propio deseo de modernidad<sup>26</sup>. De ahí que no resulte sorpresivo que una de las comprobaciones espeluznantes que dejó la guerra interna tenga que ver con el hecho de que la otredad reprimida y masacrada fue una parte importante del pueblo peruano, básicamente del mundo indígena, que es en suma una otredad popular, étnica y de clase (campesinos, obreros o simplemente pobres, es decir, los sectores subalternos de la sociedad). Este fue el sector de la población peruana que sufrió la mayor cantidad de muertes y desapariciones. Según el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, “el 75 por ciento de las víctimas fatales del conflicto armado interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno” (316). La discriminación a todo nivel, el desprecio y racismo son, pues, los fundamentos sobre las que se asientan las pérdidas y sufrimientos producidos por la violencia política. El historiador Alberto Flores Galindo, a propósito de una serie de hechos relacionados con la “guerra sucia”, observa en esos principios “la verdadera textura de la República”; lo cual lo lleva a plantear la siguiente reflexión:

---

<sup>26</sup> Respecto al segundo caso de negación, Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich resaltan “el hecho de que muchos habitantes de la región andina se convirtieron en integrantes de Sendero Luminoso debido a su rechazo visceral del colonialismo interno. Pues si bien es cierto que muchas de las acciones de Sendero Luminoso podrían servir como ejemplos del delirio de la razón moderna, también lo es que muchos de quienes decidieron convertirse en senderistas prefirieron el delirio a sostener con su inacción el *status quo*” (*Contra el sueño de los justos* 266).

¿Por qué no se respetan los *derechos humanos*? La categoría derechos humanos nació con la sociedad burguesa: fin del mundo estamental y surgimiento y noción de ciudadanía. Todos iguales ante la ley y todos protegidos frente a eventuales abusos del poder. Los derechos humanos se ubican en el ámbito específico de las relaciones entre el Estado y la sociedad. Pero en el Perú estas relaciones dependen de quién se trate, porque unos son más iguales que otros. La sociedad colonial, cuando llega la Independencia, no había producido ciudadanos como en América del Norte, sino hombres diferenciados por el color de la piel, el título nobiliario, el ingreso económico, los antepasados, el lugar de nacimiento. (*La tradición autoritaria* 40)<sup>27</sup>

Lo que Flores Galindo está recalcando es que esa mirada (neo)colonizadora no desapareció con las independencias políticas de las naciones latinoamericanas respecto a España. Al contrario, se acentuó mucho más. En un artículo sobre la literatura latinoamericana del siglo XIX, Jean Franco refiere la manera en que la literatura en esa época ofreció a los letrados la posibilidad de modelar conductas, crear sujetos y corregir lenguajes y prácticas populares dentro del marco de la racionalidad ilustrada moderna. Según comenta Franco, una de las cuestiones que obsedía a la gente letrada era el “qué pensarían de nosotros” los extranjeros, principalmente europeos, que con el desarrollo de los viajes y el interés que despertaba América para el expansionismo capitalista estaban llegando más frecuentemente al nuevo continente y escribían artículos publicados en importantes periódicos de Europa sobre “las costumbres anticuadas y bárbaras de los americanos” (“La heterogeneidad peligrosa” 9). Esta preocupación por el “qué dirán los europeos de nosotros” guió de manera consciente e inconsciente el discurso disciplinador de diversos intelectuales en los dos extremos de América Latina como los argentinos Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Esteban Echeverría (1805-1851) o los mexicanos Manuel Payno (1810-1894) y José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). En ese discurso, señala Jean Franco, “inevitablemente es el pueblo el que viene a

---

<sup>27</sup> Estas diferenciaciones de corte discriminador sostienen en múltiples sentidos al colonialismo interno. En relación con la sociedad peruana actual, el sociólogo Gonzalo Portocarrero en *Racismo y mestizaje y otros ensayos* (2007) y el psicoanalista Jorge Bruce en *Nos habíamos choleado tanto* (2008) abordan estos temas desde las respectivas miradas relativas a su profesión.



encarnar lo Otro, o sea todo lo anacrónico que había que aniquilar” (“La heterogeneidad peligrosa” 9-10). En el caso de la guerra interna peruana, esa aniquilación de lo anacrónico estuvo presente tanto en el accionar del Estado como en el de los grupos subversivos. Este accionar comprende no solo su condición de “práctica armada”, también es “un tipo de discurso que se inscribe dentro de largas tradiciones textuales – léase ideológicas- que todavía se construyen y fomentan en el Perú de muchas maneras”; en ese sentido la violencia política debe verse “como un problema que incluye el desfase entre cambios sociales y procesos subjetivos que todavía arrastran una terca y persistente herencia colonial” (Vich *El caníbal es el Otro* 76-77)<sup>28</sup>.

Dicha nefasta herencia explicaría la emergencia desde los años 60 de un debate a fondo sobre la modernidad; debate paralelo al “desarrollo de corrientes de pensamiento” (como la del neoliberalismo) que “desencadenarían el debate de la postmodernidad” (Orihuela 68). En aquel debate, resulta central partir del reconocimiento de que la modernidad en el Perú viene siendo “ejercida y conceptualizada” dentro de imaginarios y prácticas sociales de fuerte raíz jerarquizante y autoritaria que durante siglos vienen impidiendo la realización de una “comunidad de sujetos” con los mismos derechos y con los “canales institucionales” necesarios para demandarlos (Vich *El caníbal es el Otro* 80-81). Antes que moderna, la peruana continúa siendo una sociedad neocolonial (aunque en un contexto de postmodernidad global), en el sentido de que es incapaz de borrar su legado colonial ni la estructura vertical que impide la entrada plena en la modernidad: un colonialismo interno. Todo ello estuvo al centro del enfrentamiento armado y de la aniquilación mayoritaria que sufrió el pueblo indígena.

De acuerdo a mi lectura, a través de una sensibilidad despierta y alerta los jóvenes poetas comprendidos en esta tesis dan cuenta, reaccionan e intervienen de distintas

---

<sup>28</sup> La última cita de Vich sintetiza una visión del historiador Nelson Manrique propuesta en su libro *El tiempo del miedo* (2002), un volumen indispensable para comprender el periodo de la violencia política.

maneras buscando al otro, haciendo surgir al otro que habita también en ellos, actitud en la que encontramos ecos de la propuesta ética habermasiana (1999) según la cual

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. La “inclusión del otro” indica 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. (23-24)

Algunos de los poemas del corpus parecen adherirse consciente o inconscientemente a esta filosofía. Porque es evidente que, aunque exista una interpelación, la postura del yo poético frente al contexto es sobre todo de espectador. Se advierte en los poemas cierta distancia en relación con los hechos abordados. Esta distancia, sin embargo, no anula una comprensión de esa otredad. Pero por ello mismo, cabe preguntarse por la posición de estos poetas dentro de su propia clase social, es decir, por el papel que juega la extracción de clase (educación, valores, visión de mundo, conciencia de gupo étnico) como una de las mediaciones entre el texto y el contexto a fin de apreciar de qué manera la extracción social condiciona en los poemas esa comprensión de la otredad antes señalada<sup>29</sup>. Los autores, en tanto intelectuales, individuos y ciudadanos de la costa peruana no están de acuerdo con los principios de su clase o de su sociedad (de ahí su postura crítica); sin embargo tampoco pueden dejar de formar parte de ella. Esta naturaleza dialógica e interactiva de su comportamiento en relación con la violencia política, expresa básicamente un malestar que se percibe en cierto carácter testimonial de los poemas al expresar experiencias personales relacionadas con esos profundos desacuerdos. En dicho carácter se advierte una mediación del sujeto procedente de la pequeña burguesía

---

<sup>29</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano han sintetizado el método de mediación desarrollado por Jean-Paul Sartre en su libro *L'idiote de la famille* (1972). Para Sartre, apuntan ambos críticos argentinos, toda situación objetiva y proyecto personal de un sujeto mantienen una dialéctica que consiste en la interiorización de dicho sujeto de su familia inicial, relaciones de producción, pasado histórico, clase social, etc., y su posterior reexteriorización a través de actos y elecciones diversas, los cuales reenvían a su vez a todo aquello que ha sido interiorizado (88-91). Planteado de manera hermenéutica, esta forma de mediación permite comprender aspectos puntuales del texto como aquel relativo a la incorporación de la otredad.

respecto al Otro social, lo cual conlleva a su vez una solidaridad con el Otro, la parte del “nos-Otros” que ha quedado relegada fuera de la totalidad nacional. Al respecto, Juan Zevallos Aguilar en su ensayo “Neoliberalismo, guerra de baja intensidad y literatura juvenil en los 80” explica cómo estos poetas

vivieron y presenciaron en su niñez y adolescencia el tránsito del Estado benefactor de Velasco Alvarado al del libre mercado iniciado por Morales Bermúdez. El desmantelamiento neoconservador de las reformas de Velasco que emprendió el gobierno de Morales Bermúdez introdujo el programa económico neoliberal impuesto por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. En un principio, el gobierno democrático de Belaúnde Terry mantuvo una esperanza de cambio a favor de la clase media y el proletariado por las potencialidades que tenía el restablecimiento de la democracia. Pero cuando llevó a cabo el proyecto neoliberal que trajo como consecuencias inmediatas la pauperización de la clase media, el empobrecimiento absoluto de campesinos y obreros peruanos y, a mediano plazo, la destrucción del tejido social, los ciudadanos peruanos empezaron a sentir desilusión y desencanto.<sup>30</sup> (115)

Siguiendo el razonamiento de Zevallos Aguilar, quiero resumir brevemente las distintas menciones que he venido haciendo sobre el neoliberalismo. He señalado que los “aires neoliberales” ya se venían anunciando desde la segunda fase del gobierno militar, a mediados de la década del 70. He afirmado que el “vendaval neoliberal” llegó de la mano, en el Perú, con la lucha armada senderista en 1980. Y basado en la opinión del sociólogo José Matos Mar he dado cuenta que para 1992, con el inicio de la dictadura de Alberto Fujimori, se “afianzó la formación del Estado neoliberal”. El neoliberalismo, entonces, inicialmente de manera tímida y finalmente de forma contundente, cubre el marco temporal abarcado en esta tesis. Es importante recordar que he asociado al neoliberalismo con la práctica concreta realizada por el Estado durante la “guerra sucia”. Asimismo, no debe olvidarse a los grupos alzados en armas en su papel de oposición al

---

<sup>30</sup> En este mismo trabajo Zevallos Aguilar también argumenta que los poetas del 80 “cuando se convirtieron en adolescentes y jóvenes adultos durante el gobierno de Belaúnde Terry, fueron testigos y víctimas de un ciclo de violencia creado por la imposición del neoliberalismo en el Perú que, en lenguaje poético, Domingo de Ramos llama ‘arquitectura del espanto’. En términos geopolíticos se produjo un conflicto de ‘baja intensidad’ que desencadenó fuerzas violentas en todos los ámbitos humanos” (117).

Estado neoliberal, pero a la vez como causa de la represión brutal e indiscriminada ejercida por el Estado peruano.

En tanto fenómeno distinto del mero liberalismo clásico, a nivel global “el neoliberalismo”, afirma el historiador inglés Perry Anderson, “nació después de la Segunda Guerra Mundial, en una región de Europa y de América del Norte donde imperaba el capitalismo. Fue una reacción teórica y política vehemente contra el Estado intervencionista y de bienestar. Su texto de origen es *The Road to Serfdom*, de Friedrich Hayek, escrito ya en 1944” (“Balance del neoliberalismo” 18). Entre el 1ro y el 10 de abril de 1947, Hayek convocó a 36 intelectuales (entre economistas, historiadores, filósofos, como Milton Friedman, Karl Popper y Ludwig Von Mises) a una primera reunión de quienes compartían esta orientación ideológica. La misma tuvo lugar en el Hotel du Parc en la villa de Mont Pèlerin, cercana a la ciudad suiza de Montreux, lo que dio lugar a la Mont Pèlerin Society que a partir de entonces se ha venido juntando cada dos años en diferentes lugares del mundo. Valga señalar que el libro de Hayek tuvo una inmediata y masiva difusión. En abril de 1945 *Reader's Digest* publicó una versión ligeramente condensada del mismo con un tiraje de 600.000 ejemplares. En 1950 la revista *Look* publicó una versión a modo de historieta, que posteriormente fue estratégicamente divulgada como folleto por la General Motors<sup>31</sup>.

En este punto, resulta apropiado entender el neoliberalismo como una categoría relacionada a la postmodernidad. A diferencia del debate norteamericano, que relaciona la “postmodernidad” (*postmodernity*) con el ámbito socioeconómico y “postmodernismo” (*postmodernism*) con el cultural, en el debate hispanoamericano ambos términos implican

---

<sup>31</sup> Para Michael Foucault (en un curso dictado en el Collège de France durante los primeros meses de 1979) el neoliberalismo germinó en la Escuela de Friburgo (Alemania) con los *ordoliberal*es; específicamente en torno a la figura del economista Walter Eucken (1891-1950), quien vehiculiza dicha doctrina en la revista *Ordo* (que fundara en 1936), y en la cual llegaron a colaborar, entre otros, Karl Popper y el propio Friedrich Hayek, “un personaje muy importante cuya carrera, cuya trayectoria, tuvo en definitiva mucha importancia en la definición del neoliberalismo contemporáneo” (131).

una diferencia tajante. En la teoría norteamericana existe la tendencia a usar el término *postmodernity* en ciencias sociales como una “condición” que afectaría a todos los ámbitos de la vida social. Esto incluye el plano cultural, por supuesto, pero para sus propias manifestaciones como categoría de una nueva estética se usa el término de *postmodernism*. En Hispanoamérica, mientras que “postmodernismo” remite a la escuela literaria que en la segunda década del siglo XX buscó superar los aportes del modernismo de Rubén Darío, la “postmodernidad” se refiere tanto a la *postmodernity* como al *postmodernism* del debate norteamericano<sup>32</sup>. Por eso, para referirme al caso peruano (lo cual puede ser extensivo a otros países) hablo de postmodernidad y neoliberalismo como categorías recíprocas.

En su ensayo “Latinoamérica y la postmodernidad”, Nelly Richard explora las particularidades que la condición postmoderna tiene en dicha región. Richard afirma que el trauma de la “marca colonizadora” influye en la desconfianza latinoamericana respecto a sistemas culturales que provienen de otros ámbitos geográficos (211). Los desniveles económico-sociales entre Norte y Sur harían “moralmente improcesables” e intransferibles los “contenidos teórico-críticos de la discusión” (212). Este debate sobre la postmodernidad suele ser visto como una agresión por parte de la generación latinoamericana del 60 suscrita al ideal de la revolución y el hombre nuevo, ideal que ha seguido jugando un papel vigente en el conjunto de representaciones simbólicas de los poetas peruanos de mi corpus, como ya anoté previamente. Esa generación progresista del 60 ve como burla la ironía postmoderna que juega a desacreditar el “respaldo ético de

---

<sup>32</sup> Ahora bien, hay críticos que usan el término “postmodernismo” para referirse a las corrientes artísticas que pusieron en cuestionamiento los sistemas y modelos artísticos y literarios de la modernidad, por ejemplo la terminante separación entre *low*, *middle* y *high culture* que la práctica del reciclaje y de la intertextualidad entre productos de la cultura elitista y cultura popular deja sin efecto o por lo menos atenta contra ella. Todo eso más allá del hecho de que en el plano del consumo y la distribución de los productos culturales las divisiones *high*, *middle* y *low* sigan siendo operativas. El uso del término “postmodernismo” con ese sentido en Latinoamérica es un anglicismo. Por poner un caso, así se tradujo en 1986 en la revista cubana *Casa de las Américas* el célebre ensayo de Fredric Jameson “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”; mientras que en la edición española del libro que comprende dicho ensayo, *Teoría de la postmodernidad*, los traductores utilizan este último término.

su discursividad militante”, como la llama Richard (212)<sup>33</sup>. Y es que la postmodernidad violaría “dos morales solidarias del subdesarrollo: la de la pobreza y la del compromiso social y político” (212). Por ello Richard pide entender la postmodernidad como “una problemática de lectura y relectura de los vocabularios en crisis de la configuración sujeto / razón / historia / progreso” (213-14). En esa relectura es que Martín Hopenhayn sostiene, con relación a este tema en el debate latinoamericano, que la postmodernidad es la propia modernidad evidenciando sus conflictos no resueltos (“Postmodernism and Neoliberalism in Latin America” 93). Continuando con la argumentación de Richard, la “consigna” que la crítica chilena propone consistiría entonces en “sacar provecho *latinoamericano* de las fisuras generadas dentro del sistema de autoridad cultural del pensamiento central *reintencionalizando* su significado” (214).

Dentro de esa “consigna”, las expresiones artísticas o estéticas de la postmodernidad se constituyen a su vez en declaraciones políticas respecto del capitalismo multinacional, que en nuestro mundo de hoy se traduce en neoliberalismo. Numerosas de esas expresiones tienen amplia capacidad contestataria y estrategias múltiples para manifestarse; es decir, activan nuevas dinámicas de resistencia y oposición crítica. Esas expresiones se ofrecen tanto de manera abierta y frontal como de forma velada, oculta, entre líneas. En ese sentido específico, la postmodernidad es la expresión cultural y estética de la expansión del neoliberalismo en Latinoamérica. Por ello relaciono postmodernidad y neoliberalismo como dos faces (y no “fases” necesariamente) diferenciadas de un mismo fenómeno general (el capitalismo multinacional), que tiene obvios alcances culturales (la postmodernidad) y socioeconómicos (el neoliberalismo).

---

<sup>33</sup> Recordemos que a finales de la década del 80 (haciendo eco de esa polémica apuntada por Richard), George Yúdice se preguntó desde el título de un difundido ensayo suyo si “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”. Ya entonces en dicho trabajo Yúdice lee la postmodernidad como el periodo en que se dan “respuestas y propuestas estético-ideológicas locales” (como las extraídas de los poemas de mi corpus) “ante, frente y dentro de la transnacionalización capitalista” a nivel mundial. Propuso, a partir de ello, entender lo propio de la región a partir de esa “relación dialógica” (106-07).

Las faces son dos instancias simultáneas del mismo problema. En tanto plural de faz o rostro, tener dos faces es gozar (o sufrir) de una dualidad sincrónica. Las fases (con s) son más bien dos etapas sucesivas, una tras otra en el tiempo. Es decir, en el Perú, neoliberalismo y postmodernidad se dan juntos y no son consecuencia uno de la otra, sino que se alimentan mutuamente al mismo tiempo<sup>34</sup>. En esa línea, un acercamiento ilustrativo es el que ofrece Jorge Larraín en su libro *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (1996). Larraín observa “una relación entre la posición postmodernista, que hace del caos y de la fragmentación el estado normal de la sociedad, y la ceguera del mercado libre. La nueva hiperrealidad caótica postmoderna es, en el fondo, resultado de las fuerzas del mercado operando sin trabas” (249). Y señala aún más:

El discurso postmoderno no actúa como la vieja ideología liberal, diciéndole a la gente que en el mercado hay libertad, igualdad y propiedad para todos. Más bien le dice a la gente que hay caos en la realidad (escondiendo cuidadosamente el hecho de que ese caos es producido por las mismas fuerzas del mercado) y dislocación a nivel personal, y que nada se puede hacer frente a esto. Por eso es posible sostener que el postmodernismo se ha transformado en la lógica filosófica del neoliberalismo, así como el neoliberalismo se ha convertido en la lógica económica de la modernidad tardía. (249-50)

En mi opinión, la gran trampa de un sector considerable del llamado pensamiento neoliberal (como el caso del politólogo estadounidense Francis Fukuyama) es dar partida de defunción a los grandes metarrelatos de la modernidad para imponer el gran

---

<sup>34</sup> No obstante, como enseña Linda Hutcheon, las distintas formas que adquiere el pensamiento postmoderno confina diversas contradicciones. Sus objeciones a los proyectos modernizadores, por ejemplo, no la impide de sugerir ciertas proposiciones que una parte de estos proyectos defiende, como la deferencia a las diferencias. Del mismo modo, la “presencia del pasado”, uno de los signos de la postmodernidad, es usado de forma paródica para expresar una simultaneidad de conciencias históricas que reten la esperanza en los estandarizantes proyectos modernizadores. En ese sentido, Hutcheon descubre que el pensamiento postmoderno debe ser considerado tanto en sus manifestaciones de cooperación con el capitalismo multinacional, pero a su vez en la crítica que profesa sobre él (*The Politics of Postmodernism* 4-17). Es por ello que señalo que las expresiones estéticas de la postmodernidad poseen capacidad contestataria y habilidades diversas para expresarse. Va en ese sentido lo apuntado por Nelly Richard en otro de sus ensayos, cuando observa que Latinoamérica se ha caracterizado por no quedarse en la dependencia e imitación del centro sino que sobre todo lo ha parodiado y reciclado como parte de una “estrategia descolonizadora”. Cultura secundaria y discriminada, la latinoamericana es también una cultura de la “reproducción” del modelo. Reproducción entre comillas, ya que se trata de “réplicas deformadas por sustitutos bastardos que obligó a sacar partido latinoamericano del déficit de originalidad exagerando la copia como vocación autoparódica” (“Periferias culturales y descentramientos postmodernos” 5).

metarrelato de la postmodernidad neoliberal, la etapa actual del capitalismo caracterizado por la apertura a la inversión extranjera, el fomento de las exportaciones dentro de la globalización, el desmantelamiento de los Estados nacionales como fuerzas de resistencia al influjo avasallador del sistema corporativo internacional, y la pérdida de confianza en los grandes proyectos de transformación social. Dicho “gran metarrelato” lamentablemente se ha convertido en sentido común al extremo de haber llevado a millones de personas en el mundo a pensar que no existen alternativas al modelo actual<sup>35</sup>. Así lo hace notar Perry Anderson en su ya citado “Balance del neoliberalismo: lecciones para la izquierda”; balance que incluye los aspectos económico, social, político e ideológico del mismo:

Económicamente, el neoliberalismo fracasó. No consiguió ninguna revitalización básica del capitalismo avanzado. Socialmente, al contrario, ha logrado muchos de sus objetivos, creando sociedades marcadamente más desiguales, aunque no tan desestatizadas como querría. Política e ideológicamente, sin embargo, ha logrado un grado de éxito probablemente jamás soñado por sus fundadores, diseminando la simple idea de que no hay alternativas para sus principios, que todos, partidarios y opositores, tienen que adaptarse a sus normas. (21)

Consideremos también cómo el Premio Nobel 2001 de Economía Joseph E. Stiglitz se ha preguntado recientemente si nos encontramos ante “el fin” del neoliberalismo. Stiglitz caracteriza muy críticamente a esta política económica como “ese revoltijo de ideas

---

<sup>35</sup> En opinión de Slavoj Žižek: “A pesar de que la tesis de Francis Fukuyama sobre el ‘fin de la historia’ cayó rápidamente en descrédito, seguimos aceptando en silencio que el orden global liberal-democrático capitalista es de algún modo el régimen social ‘natural’ finalmente encontrado, seguimos concibiendo implícitamente los conflictos de los países del Tercer Mundo como una subespecie de catástrofes naturales, como las explosiones de pasiones casi naturales, o como conflictos basados en la identificación fanática con las propias raíces étnicas (¿y que es aquí ‘lo étnico’ sino una nueva contraseña para lo natural?). Y, una vez más, la clave de toda esta difundida renaturalización es estrictamente correlativa con la reflexivización global de nuestras vidas cotidianas” (*Visión de paralaje* 448-49). En efecto, y quizá apelando indirectamente a la socorrida definición de Marx sobre la ideología como “falsa conciencia de la realidad”, Žižek se refiere a la falta de respuestas políticas efectivas al orden neoliberal transnacional que se vive hoy en la gran mayoría de países del mundo. En este sentido, la crítica de Žižek busca llamar la atención a los aspectos culturales e ideológicos de los nuevos movimientos ecológicos y etnicistas como formas de compensación relativa, más que de oposición, del sistema neoliberal mundial. Sin embargo, cabe recordar que en Sudamérica algunos de esos movimientos, como el Katarismo y la Federación de Cocaleros en Bolivia, o el Movimiento Pachakuti en Ecuador, han sido capaces de desestabilizar a diversos gobiernos para colocar, a través de las mismas reglas de la democracia formal, regímenes pro-indígenas de corte socialista como los de Evo Morales y Rafael Correa, ambos actualmente en el poder.



basadas en la concepción fundamentalista de que los mercados se corrigen a sí mismos, asignan los recursos eficientemente y sirven bien al interés público” (78). Y sitúa esta corriente en el contexto político mundial de inicios de la década del 80, básicamente del mundo anglosajón. Así, señala que

ese fundamentalismo del mercado era subyacente al thatcherismo, a la reaganomía y al llamado “consenso de Washington” en pro de la privatización y la liberalización y de que los bancos centrales independientes se centraran exclusivamente en la inflación. Durante un cuarto de siglo, ha habido una pugna entre los países en desarrollo y está claro quiénes han sido los perdedores: los países que aplicaron políticas neoliberales no solo perdieron la apuesta del crecimiento, sino que, además, cuando sí crecieron, los beneficios fueron a parar desproporcionadamente a quienes se encuentran en la cumbre de la sociedad. (78)

<sup>36</sup>

En este punto, es necesario enfocar la mirada hacia el discurso de la postmodernidad como ideología y como expresión cultural. Como se sabe, tanto el liberalismo como el socialismo son narrativas progresivas de la historia; es decir, conciben la sociedad humana en un curso hacia la amplificación de las posibilidades de su existencia en un devenir lineal y cancelatorio del pasado bajo la lógica consciente con su certeza epistemológica. Son ambos proyectos modernizantes porque buscan superar las antiguas estructuras sociales, políticas y económicas de la sociedad estamental del *ancien régime*. Las narrativas modernizadoras asumen una racionalidad humana como eje central de la concepción social y priorizan la subjetividad dominante “racional” sobre las subjetividades minoritarias y marginales, tratando de assimilarlas al proyecto nacional-

---

<sup>36</sup> En relación con América Latina, Jean Franco ha sido enfática en señalar que “for neoliberalism has favored new transnational elites who are no more democratic or egalitarian than the old” (*The Decline and Fall of the Lettered City* 14). Respecto al denominado “consenso de Washington”, se trata de un listado de políticas económicas consideradas durante los años 90 por los organismos financieros internacionales y centros económicos con sede en la capital estadounidense como el mejor programa económico que los países latinoamericanos (a los que estaban originalmente destinados tal paquete de medidas) deberían aplicar para impulsar el crecimiento. La filosofía de este “consenso” se resume en la fórmula “Estado mínimo y mercado libre, sin trabas”. Nació bajo la forma de una conferencia del economista John Williamson y fue impuesto tras la caída del Muro de Berlín (9-10 de noviembre de 1989). El 2003, Williamson declaró en Argentina lo siguiente: “Mi perspectiva intelectual solo se nutre del legado de John Locke, Adam Smith y John Stuart Mill; pero desde que descubrí que el neoliberalismo es el conjunto de doctrinas económicas adoptadas por Ronald Reagan y Margaret Thatcher, en los 80, comprendí qué era aquello que escandalizaba tanto a la gente” (Boragni 24).

estatal de sus respectivos países. Significativamente, uno de los nacimientos más anunciados de la condición postmoderna (que para Luis Britto García podría ser considerada como “la postmodernidad oficial”<sup>37</sup>) es el informe encomendado por el *Conseil des Universités* de un Estado, el gobierno de Québec, a Jean-François Lyotard sobre “el saber en las sociedades más desarrolladas” (9) y que éste publicó (ya con el célebre título de *La condition postmoderne*) en París en 1979. Entonces, si las narrativas modernizadoras buscan asimilar las subjetividades subalternas a un proyecto nacional-estatal dominante, Lyotard hará notar que dicho proyecto era *ad portas* de la década del 80 francamente inconducente<sup>38</sup>.

No obstante, como hace notar Perry Anderson en *Los orígenes de la postmodernidad* (1998), si bien en *La condición postmoderna* el filósofo francés anunciaba “el eclipse de todos los grandes relatos”; se “empeñaba en certificar por encima de todo” la “muerte” del relato que daba sustento al “socialismo clásico”; énfasis que puede leerse en sintonía con el neoliberalismo que empezó su ascenso hegemónico por aquellos días (47). De ahí que no resulte gratuito (muy por el contrario, es congruente con lo sostenido por Joseph E. Stiglitz) lo que señala a su vez Perry Anderson: aunque Lyotard estaba escribiendo hacia al final de “un periodo de seria recesión que distaba

---

<sup>37</sup> “La postmodernidad oficial –o por lo menos la versión que de ella da Lyotard– postula el fin de las ‘grandes narrativas’ o ‘metarrelatos de índole connotativa’, es decir: religión, metafísica, ética, historia, compromiso político, nacionalismo, progresismo, vanguardismo estético. El conocimiento solo tendrá vigencia en la medida en que sea traducible al lenguaje de los ordenadores, y por lo tanto comercializado y sometido al único paradigma posible: el del mercado” (62), escribe el autor venezolano. En ese sentido, Britto García afirma que la postmodernidad es una “etapa superior de la modernidad” (62). Valga precisar, sin embargo, que Lyotard más que “postular” lo que hizo concretamente fue “anunciar” tal versión.

<sup>38</sup> Como ya he venido señalando, en el caso peruano la apertura neoliberal empezó a sentirse desde el desmantelamiento de las reformas nacionalistas de la primera fase del gobierno militar (1968-1975) por los generales de la segunda fase (1975-1980). Con la subida al poder del civil Fernando Belaúnde Terry en 1980, la política económica peruana se orientó hacia la apertura de las importaciones, las privatizaciones de empresas estatales y el fortalecimiento de la antigua oligarquía terrateniente reciclada en nueva burguesía comercial y exportadora. Esto significó un desmantelamiento del Estado nacional y la consiguiente apertura (involuntaria o no) de narrativas alternas que desafiaban los antiguos esquemas homogeneizadores del propio Estado. En el caso de los poetas de mi corpus, la alternatividad se manifestó a través de la exploración de las experiencias extremas (incluidas las experiencias políticas y experiencias con las drogas, el sexo, la búsqueda de mundos desconocidos, la irracionalidad, el imaginario mítico, etc.) que derivaron en la formulación de subjetividades fragmentadas y de discursos esquizoides, claramente diferenciados de los de las retóricas conversacionales tradicionales de los 60 y 70.

mucho de ser entusiasta”, es decir, en la denominada era Carter (1977-1981), el “abrupto cambio de coyuntura de los años 80” vino de la mano de la “euforia” provocada por el *boom* de la era Reagan y la “triunfal contraofensiva ideológica de la derecha, que culminaría con el derrumbe del bloque soviético a finales de esa década” (47-48). Es debido a este *boom* que, desde la perspectiva crítica a la que se adhiere esta tesis, los años 80 significan para Latinoamérica la entrada inicial pero sostenida de la postmodernidad promovida por los Estados Unidos de Norteamérica y sus aliados. En efecto, así es como lo ve también John Beverley (entrevistado por Juan Zevallos), para quien en el campo de las humanidades

el *postmodernism* llega a América Latina, a África, a Asia exportado por los centros académicos norteamericanos, tanto como por los centros de comercialización de cultura, música, video, etc. Llega a América Latina como una moda norteamericana identificada con la política de derecha de la administración de Ronald Reagan [1981-1988] y George Bush [1989-1992]. (Zevallos Aguilar “Desde la nueva izquierda” 39)

Esta identificación política de dicha expresión cultural (ligada al consumo y comercialización de mercancías) nos indica que, lejos de haber desaparecido los denominados grandes relatos, lo que se instaló fue la impresión de que por primera vez en su historia el mundo se sometía al dominio de uno de ellos: el relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado<sup>39</sup>. Un relato que de ningún modo es moderno, pues estamos hablando de una “historia sin historicidad y esperanza”, una “fábula postmoderna” que “no tiene ningún final en ningún horizonte de emancipación”, según expresiones de Lyotard (Perry Anderson *Los orígenes de la postmodernidad* 50-51). Más allá del capitalismo nada más podía haber, con lo que se afirma de ese modo la democracia liberal en el horizonte inagotable del tiempo. “El capitalismo no respeta ningún relato porque su narración trata de todo y de nada”, había sentenciado Lyotard tan

---

<sup>39</sup> Quien llevó más lejos esta visión fue Francis Fukuyama en su libro *The End of History and the Last Man* (1992) donde, tras el derrumbe de los modelos socialistas entonces existentes, decretaba el inicio de un mundo basado únicamente en la política y economía neoliberal.

solo dos años antes de *La condición postmoderna*<sup>40</sup>. En ese sentido, la postmodernidad se posiciona sobre la condena de las ilusiones alternativas.

En resumen, sobre la base de esa condena, y en cuanto a la ya subrayada declaración política (diversas estrategias, amplitud contestataria) de las manifestaciones estéticas de la postmodernidad periférica, es posible entender la poesía de los autores aquí estudiados como parte de una tendencia creciente por incorporar temporalidades y conciencias diversas, fraccionamientos de la expresión, rupturas de la lógica lineal del poema. Los seis poetas usan en sus textos una serie de elementos epistemológicos y vivenciales que en varios sentidos guarda relación con algunas peculiaridades del pensamiento postmoderno, a saber: el no indagar verdades más allá de los límites del lenguaje, puesto que la verdad no reside sino en las propias correlaciones que el lenguaje del hombre engendra; o el acentuar el carácter llanamente especular de los significados y las imágenes. Este carácter origina la lógica de conocimiento asentada en las expresiones del pastiche, pero también de la parodia crítica que para Linda Hutcheon, como ya señalé en el pie de página 34, permite expresar una concurrencia de conciencias históricas que desafían la confianza en los homogeneizantes proyectos modernizadores, neoliberal y comunista encarnizadamente enfrentados para el caso de la violencia política. En ese sentido, en tanto un tipo particular de discurso, la poesía aquí analizada se resiste a las prácticas neoliberales pero a su vez está permeada de la estética postmoderna. Esto quiere decir que la tensión entre identidad, estética y postmodernidad tiene un carácter dinámico (nada se mantiene puro), lo cual produce un complejo tejido intercultural donde las identidades culturales y los signos de modernidad se oponen y se fusionan de múltiples y contradictorias formas.

---

<sup>40</sup> Lyotard lanza dicha afirmación en su libro *Instructions païennes*, publicado en París en 1977 (55); Perry Anderson cita dicha frase en *Los orígenes de la postmodernidad* (44).

Ahora bien, es necesario subrayar que básicamente el área de circulación y discusión de estos textos no excede los dominios de la “ciudad letrada”; concepto acuñado en la primera mitad de la década del 80 por el crítico uruguayo Ángel Rama del cual hago uso en la mayoría de los capítulos de esta tesis, así como en las conclusiones. En su libro homónimo, Rama elaboró esta noción para referirse al “anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (25). El discurso de la ciudad letrada, anota Rama, basa su supremacía en el hecho de que “sus miembros conformaron un grupo restricta y drásticamente urbano” en sociedades diglósicas y con un marcado acento en el analfabetismo. Es precisamente por ello que su intermediación en “el manejo de los instrumentos de la comunicación social” posibilita el sostenimiento de la “ideologización del poder” (32-33). Como puntualiza Martín Lienhard, esto incluye el fijar “los parámetros de la producción intelectual”, en particular en el campo de las prácticas literarias; lo que le otorga la facultad de aceptar (canonizar) o rechazar (excluir) los textos literarios, planteando así representaciones de la realidad que instituyen un dispositivo consagrado a sustentar la supremacía de sus conceptos (“Voces marginadas y poder discursivo” 787)<sup>41</sup>. Para el caso concreto del presente corpus, éste enfrenta su dialéctica frente a la violencia política dentro de una dinámica de resistencia con la ciudad letrada. Este concepto de Rama lo amplió de acuerdo a las actualizaciones que se han hecho del mismo y que están relacionadas a la percepción de expresiones culturales propias de la condición postmoderna<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Lienhard establece un particular concepto de literatura, a la que aprecia como “una práctica básicamente verbal que pretende producir y transmitir un testimonio relativamente coherente de la vida y las representaciones del hombre en medio de la sociedad y el cosmos” (“Voces marginadas” 789).

<sup>42</sup> Una de esas actualizaciones es la siguiente planteada por 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” (“Voces marginadas” 795-96). Otras reelaboraciones del término se hallan en los libros *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano* (1999) de Vicente Lecuna, quien dedica a Rama un puntual apartado en el que dialoga y discute sus propuestas centrales (66-81); y *The Decline and Fall of the*

A partir de aquí, y para complementar los conceptos de otredad, diglosia cultural, postmodernidad / neoliberalismo y otros que he venido utilizando, conviene detenernos en los conceptos de ideología y hegemonía, igualmente abarcadores y útiles en la medida que proveen el marco del análisis de los poemas objeto de este estudio. El primero, ideología, de amplia trayectoria en el debate teórico, se encuentra en la intercepción de varios discursos lo que explica su polisemia. Particularmente destaco el perfil enfatizado, en la tradición marxista del concepto, por Terry Eagleton, para quien la ideología en tanto discurso de poder está relacionada con “la *legitimación* del poder de un grupo o clase social dominante”, por lo que deben tenerse en cuenta al estudiarla “las formas en que el significado sirve para sustentar relaciones de dominio” (24). En ese sentido, dicho proceso de legitimación conlleva seis estrategias. En un primer momento, busca la *promoción* de creencias y valores afines, y su *naturalización* y *universalización* para hacerlos evidentes e inevitables. En segundo término, y una vez afianzado ello, su estrategia consiste en reforzar su legitimación *denigrando* ideas que puedan desafiar este proceso, *excluyendo* formas contrarias de pensamiento y, finalmente, *oscureciendo* la realidad social de modo conveniente a sí misma. Con lo que consigue enmascarar o suprimir los conflictos sociales (24-25). Todo ello, sin embargo, no excluye la existencia de ideologías que se oponen a este forma de legitimación del poder.

Entender estas estrategias de la ideología me es útil en cuanto permite apreciar con mayor precisión cómo el discurso literario entra en interrelación con el discurso social. Los poemas de estos seis autores ponen en evidencia la distorsión o el ocultamiento de las condiciones sociales reales; desenmascara las naturalizaciones de los discursos de época, es decir las formas ocultas de dominación. Esto indica que, en tanto respuesta estética y discurso literario, esta poesía (que produce, reproduce y vehiculiza

---

*Lettered City* (2002) de Jean Franco, que aborda la historia intelectual de las producciones y administraciones de los referentes simbólicos en América Latina durante la guerra fría.

ideología) presenta una réplica a ciertas ideologías y discursos sociales que sobre la violencia política se venían dando, en particular al ocuparse de los estragos que ocasionan las políticas neoliberales para aquellos que están en la base de la sociedad y que no reciben ningún beneficio más allá de esporádicos asistencialismos. En ese sentido, su práctica se encuentra situada fuera del consenso hegemónico sociedad civil / Estado. Entre esos discursos existe una ideología hegemónica que corresponde al colonialismo interno, y que atraviesa estos poemas; los que ofrecen a su vez miradas múltiples concretamente a la acción de los actores de la guerra cuando pretenden fundamentar sus discursos y legitimarse. Esas interrelaciones producen una textualización dialógica de discursos pugnano por hegemonizarse y que resulta indispensable evidenciar en tanto formas ocultas que esconden los antagonismos entre los distintos sectores sociales.

Conviene ahora explicar el segundo concepto, el de hegemonía, útil en tanto amplía y enriquece la noción de ideología. Terry Eagleton, siguiendo a Gramsci, define la hegemonía “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” (156). Es decir, no basa su poder exclusivamente en los aparatos represivos e ideológicos del Estado, sino que se plantea dentro de la búsqueda y necesidad de consenso, aspecto clave de la hegemonía. Así, esa “variedad de estrategias políticas” para aceptar el consentimiento no es represiva, es permeable y adopta rostros distintos. Su logro mayor, que la convierte en “un nivel superior articulado de la ideología”, consiste en constituirse como una natural cualidad de las relaciones vividas en sociedad con una profundidad tal que las presiones y límites del sistema cultural, político y económico pasan como “presiones y límites de la simple experiencia y del sentido común” (Williams *Marxismo y literatura* 131)<sup>43</sup>. En tal sentido, esta propuesta calza con una situación como la peruana

---

<sup>43</sup> En su libro *1889. Un état du discours social* (1989), Marc Angenot observa que las imposiciones de la hegemonía instituyen la jerarquía de las legitimidades (de valor, de distinción, de prestigio) al indicar

de la guerra interna, en que los sectores dominantes (clases media y alta, sobre todo, con el apoyo de algunos sectores populares) adquieren poder simbólico en su lucha contra la subversión. Es a su vez ilustración perfecta del poder hegemónico del Estado que es capaz de lograr consenso aún con sectores de la sociedad civil que le son opositores y que implícitamente apoyaron la “guerra sucia” peruana. La mayor parte de la intelectualidad peruana, incluso la de izquierda, durante la guerra interna se alineó con el Estado o por lo menos permaneció silenciosa hasta 1992, cuando Sendero Luminoso fue derrotado. A esto hay que añadir que la complejidad étnica de la sociedad peruana ha tendido a alinear históricamente a aquellos sectores que guardan una relación de herencia cultural con sus ancestros (reales o no) de origen europeo, en desventaja de los sectores de estirpe quechua o aimarahablante que durante siglos han permanecido bajo distintas formas de dominación. El criollismo hegemónico se basa, de esa manera, en una rearticulación de sus bases socioeconómicas desde tiempos coloniales hasta las distintas fases del periodo republicano, en que la dominación efectiva de las masas indígenas y mestizas pasa (como en los luctuosos años entre 1980 y 1992) por la represión brutal ejercida desde el propio Estado. ¿Cuánto influirá esta rearticulación en la organización y concreción del descentramiento del sujeto poético, tendencia que se deja apreciar en los poemas del corpus?

Aquí resulta apropiado observar otro aspecto que apoya lo anterior, y que acerca el concepto de hegemonía a las nociones de mercado, neoliberalismo y postmodernidad. En su artículo “Identidad, comunicación y modernidad en América Latina” (1994), Jesús Martín-Barbero afirma que las políticas neoliberales, “al buscar la sustitución del Estado como agente constructor de hegemonía”, hacen que la iniciativa privada aparezca como “la “verdadera defensora de la libertad de creación y el único enlace entre las culturas

---

cuáles son los temas aceptables e, indisociablemente, las maneras tolerables de tratarlos. De este modo, la hegemonía establece quién puede decir qué y en qué circunstancias (18-38). De ahí que, por ejemplo, para Edward Said “la lucha social básica es la lucha por la hegemonía” (*Reflexiones sobre el exilio* 430).



nacionales y la cultura internacional, irremediabilmente convertida en modelo y guía de la renovación” (105). Se trata de un “desplazamiento del eje de la sociedad”, de la política al mercado, que conlleva “un profundo transtorno, una reconstitución de las identidades, esto es de los sistemas de reconocimiento y diferenciación simbólica de las clases y los grupos sociales” (105). Este desplazamiento guarda relación con el proceso inicial de la violencia política, cuando el Perú pasó del desmantelamiento del proyecto velasquista de unificación y asimilación de las masas campesinas en un Estado moderno de nacionalismo extremo (1968-1975) al naciente ingreso de la mundialización económica con la segunda fase del gobierno militar (1975-1980) y la reincorporación de la práctica democrática y constitucional a partir del año 80. De este modo, tal reconstitución lo que consiguió fue resignificar “los conocimientos y hábitos” de la sociedad con su consiguiente “subordinación al complejo sistema transnacional” (106). Así, lo que se logró fue la racionalidad del proyecto neoliberal en el movimiento de “segmentación e integración” de la economía mundial (106), rearticulándose los dispositivos del eje colonizador/colonizado dentro del colonialismo interno, con la prevalencia renovada de los sectores criollos. Este significativo aspecto subrayado por Martín-Barbero me permite abordar el complejo concepto de “sujeto poético descentrado”, mencionado en el párrafo anterior y en la sección referente a los objetivos, y que aquí evoco para nombrar las nuevas tonalidades que (en el sistema de dominación cultural vigente, es decir, la dominación del estrato superior de la “diglosia cultural”) se dejan percibir en los poemas del corpus de estos seis autores escindidos entre las rearticulaciones operadas bajo el fuego cruzado de la violencia política. Es, pues, una postura distante y crítica al sujeto centrado de la modernidad (sujeto racional, pre freudiano, de la Ilustración).

En su texto sobre Freud y Lacan, Louis Althusser se refiere a la interpelación

como parte del proceso de subjetivación; el cual reduce la heterogeneidad que el “deseo” activa en los sujetos y a la vez controla las contradicciones que podrían encontrarse en todo proceso educativo o de concientización (religioso o político). Con la interpelación (el llamado impersonal del gran Otro social), la ideología “sujeta” al individuo, “controla” sus modos de pensar y de argumentar. Para Althusser, “el sujeto humano está descentrado, constituido por una estructura que tampoco tiene ‘centro’ más que en el desconocimiento imaginario del ‘yo’, es decir en las formaciones ideológicas en las que se ‘reconoce’ a sí mismo” (*Escritos sobre psicoanálisis* 47). A través de la interpelación tanto el discurso fundamentalista senderista como el discurso neoliberal del autoritarismo militar o del discurso del mercado configuran a sus sujetos dentro del marco de su ideal de nación, encerrándolo en una única posición subjetiva (la del “sujeto libre” o el “sujeto de la guerra revolucionaria” para cada caso). Como ya indiqué páginas arriba, los seis poetas buscan desmarcarse de todo aquello.

En oposición al sujeto unitario (constituido objetivamente en la subjetividad), que en su pretensión de unidad busca una respuesta englobante, lógica, definitiva a los conflictos y orientada hacia la búsqueda de una visión abarcadora, la figura del sujeto poético descentrado ante el devenir de la historia en una época convulsionada como el de la violencia política se mueve por territorios movedizos, poco firmes. En el Perú, ese sujeto poético descentrado parecería originarse en los años 60, aunque, como veremos, con serias limitaciones. Este origen coincide con la renovación estética en la poesía peruana a cargo de autores canónicos como Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza o Luis Hernández, quienes aparecen como puntos de referencia en varios momentos de esta tesis. Cabe adelantar, sin embargo, que el lenguaje poético del circuito dominante en español en el Perú adquiere características definidas en los años 60 a partir de la difusión de dos grandes vertientes de la poesía latinoamericana: el exteriorismo y la antipoesía. Si

bien ambas corrientes (representadas respectivamente por voces mayores como las de Ernesto Cardenal en Nicaragua y Nicanor Parra en Chile) ya tenían antecedentes claros en la llamada “otra vanguardia” de estirpe anglosajona, según la llama José Emilio Pacheco; en el Perú y en otras tradiciones poéticas “oficiales” o criollas de América Latina coincide con un entusiasmo evidente por un orden social progresivo, basado en el socialismo (es el caso de Cisneros, por ejemplo) o en la crítica del capitalismo desde una visión “beat” y contestataria (como en Hinostroza). En ambos casos, tratándose de las voces más importantes del 60 peruano, se percibe una visión del sujeto poético articulado con su entorno de manera unívoca, es decir, sin mayores cismas interiores que impidan la expresión de esa visión “centrada” en la búsqueda de una sociedad más perfecta. Curiosamente, lo hacen a través de mecanismos expresivos completamente basados en la tradición literaria occidental.

La “reconfiguración radical del sujeto poético” es vista, quizá algo entusiasmadamente, por el crítico Carlos L. Orihuela como un “recurso de primera mano en la tarea de crear un equivalente formal de la fragmentación esencial del país dentro de la estructura del texto literario” (72). El “equivalente formal” de esa fragmentación generalizada de lo social no es solo un “mero referente literario”, sino que se constituirá en “elemento textual protagónico” trastocando de raíz “la representación del autor y del sujeto poético” (72). Sin embargo, como veremos a lo largo de esta tesis, tal representación sólo adquiere su sentido pleno con el impacto de la violencia política de los 80, que trastoca de manera aun más radical el papel del poeta dentro del texto y, por tanto, en el conjunto político de la sociedad peruana.

Aunque Orihuela relaciona dicha fragmentación más precisamente a la fragmentación multicultural (oposición mundo indígena / mundo blanco, central en el

Perú),<sup>44</sup> la fragmentación del sujeto en mi tesis no se agota en la tensión de los universos culturales sino que invade al mismo todos los espacios de su experiencia, pero también la manera particular de concebir el lenguaje al plantear una disipación de las fronteras entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano. De ese modo, en mi corpus la alteridad cultural no entra solamente como representación sino que también se inserta como escritura: la otredad se incrusta en la escritura. El sujeto descentrado no solo se da en la oposición antes señalada sino que también está relacionado con las oposiciones entre centro y periferia, urbe y campo, clase alta y clase baja, etc. Esta suma de oposiciones, radicalmente confrontadas durante la violencia política, permite el protagonismo y la hegemonización que el sujeto poético descentrado adquiere en la poesía peruana durante dicho periodo, al menos en los seis autores que son objeto del presente estudio. Es por ello que al inicio de esta introducción señalé que estos autores no correspondan al sujeto militante revolucionario propio de los años 60 y 70 en América Latina. En ese sentido, subrayemos, ese descentramiento pasa a su vez por la no correspondencia con el “sujeto de la guerra revolucionaria” propugnado en el Perú de los 80 por el maoísmo senderista; modelo de sujeto que sin embargo no se mantuvo ajeno al ámbito de la producción poética.

Efectivamente, desde los años iniciales de la guerra interna existieron autores, como Jovaldo y Edith Lagos, que plantearon estrategias de insurgencia en el terreno de la acción política desde su militancia activa en Sendero Luminoso. Sus poemas se difundieron durante esos años en publicaciones de circulación restringida. Esto se debió a su propia significancia relacionada a la vinculación de ambos con los grupos alzados en armas y por tratarse, sobre todo en Jovaldo, de una producción verbal abiertamente combativa con pretensiones concretas en el contexto de la lucha subversiva. La

---

<sup>44</sup> Ángel Rama desarrolla la resolución estética de esta fragmentación en su difundida propuesta sobre la “transculturación” cultural de su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

pretensión de Jovaldo de que la poesía en tanto forma discursiva debía dirigirse “directamente” al pueblo calza con su autodenominación como trovador. Al igual que los seis poetas del corpus, ambos autores senderistas estudiaron en aulas universitarias, pero en sus casos radicalizaron sus ideas hasta el extremo de morir a edad temprana peleando por la consecución de las mismas. Ambos fallecieron en acción contra las fuerzas represivas del Estado, si bien hay que puntualizar que Jovaldo, seudónimo de José Valdivia Domínguez (1953-1986), murió estando preso en la matanza de los penales (tema de uno de los poemas del corpus), considerada como el asesinato masivo más grande de la “guerra sucia”<sup>45</sup>.

En cuanto a Edith Lagos (1962–1982), ella pereció en septiembre antes de cumplir los veinte años en un enfrentamiento armado contra la policía cuando lideraba una acción guerrillera. Su caso está relacionado a los inicios de la violencia política, que son los que separan apenas meses a la decisión del Estado peruano el 29 de diciembre de 1982 por dominar la situación desbordada autorizando a las fuerzas armadas a tomar el control de las ciudades andinas. “Cuando el senderismo declaró la guerra en 1980, el segundo personaje más famoso después de Abimael Guzmán era Edith Lagos”, informa Robin Kirk en su libro *Grabado en piedra* (35); título que recoge un verso de su poema

---

<sup>45</sup> La filiación netamente senderista de Jovaldo (y su apego a características compositivas propias de la trova) se manifiesta abiertamente en este altamente testimonial poema suyo, “Si a Canto Grande pretenden”, escrito en octubre de 1985 en dicha cárcel de máxima seguridad, e incluido en su libro póstumo *Canto al futuro*: “No importa a cuántos la vida / nos la tengan que arrancar; / mientras un hombre nos quede / puño en alto seguirá. // Combatir hasta la muerte / resistir hasta el final; / tal es nuestro compromiso / de no rendirnos jamás. // Si llegaran a atreverse / a venarnos a sacar; / a contar muertos tan solo / pues tendrían que llegar. // Contra la acción genocida / nuestra voz retumbará; / así nos metan mil bombas / con nosotros no podrán. // La Luminosa Trinchera / no la vamos a entregar; / brillando en el ‘AZUL’ Glorioso / nuestra Roja Flameará. // Del Británico su ejemplo / lo sabemos emular; / Santa Bárbara, El Frontón / y el Pabellón ‘Industrial’. // Si a Canto Grande pretenden / a los nuestros trasladar; / ya les vamos advirtiéndolo / a ninguno sacarán” (173-75). Valga mencionar que en su libro *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) Miguel Gutiérrez hace referencia a “la nueva trova revolucionaria surgida en los penales y en las zonas de combate” durante los 80 (266). Respecto a la mencionada “luminosa trinchera” del poema, véase el interesante libro de José Luis Rénique *La voluntad encarcelada. Las ‘luminosas trincheras de combate’ de Sendero Luminoso del Perú* (2003), específicamente el capítulo 4 “Canto Grande: vitrina de la revolución triunfante” (72-91). Por último, quiero destacar que ya en 1988, o sea en plena guerra interna, en el poemario *Origen del silencio* de Alfredo De la Cruz, dividido en dos secciones, “Esteras” y “Confesiones”, el autor dedica esta segunda parte a “Jovaldo, que para nacer ha muerto”. Esta sección incluye a su vez el poema “Luego de una prolongada tortura” (escrito en diciembre de 1986), el cual está dedicado “a Jovaldo in memoriam”.

“El remolino rompió la calma”, en el cual el sujeto poético, como apunta Victoria Guerrero, “se presenta a sí mismo como sujeto capaz de superar incluso a la muerte” (“El cuerpo muerto” 77). “Siendo la hija de un comerciante rico, era un ejemplo del sacrificio y el compromiso porque, debido al puesto de su padre, ella tenía otras opciones. Hay estimados que unas treinta mil personas asistieron a su funeral”, ha escrito por su parte el crítico literario estadounidense Mark R. Cox (“Creando y desenmascarando imágenes”). Detrás de esa masiva identificación popular se adivina la noción de héroe (el sacrificio y compromiso que destaca Cox, pero también esa representación literaria del sujeto como vencedor de la muerte que indica Guerrero) en cuya quintaesencia esos miles de sujetos buscaban identificarse. “El féretro de Lagos cubierto por la bandera roja con la hoz y el martillo pasearía por las calles principales de la ciudad en medio de un mar de vivas y consignas. Fue quizás el momento más alto del apoyo y simpatía popular del pueblo ayacuchano por Sendero Luminoso”, han expresado en ese sentido Luis Rossell, Alfredo Villar y Jesús Cossio (*Rupay* 4)<sup>46</sup>.

Retomando nuevamente a nuestros seis poetas, es necesario apuntar que a diferencia del sujeto que construye la poesía militante de décadas inmediatamente anteriores a la del 80 en Latinoamérica (pienso en el cubano Nicolás Guillén, el chileno Pablo Neruda, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el salvadoreño Roque Dalton, los peruanos Alejandro Romualdo y Javier Heraud); una poesía militante basada en la transmisión de certezas incuestionables y una fe inquebrantable en la solución definitiva ante el horizonte de la transformación social (la Revolución socialista), el sujeto

---

<sup>46</sup> La crítica alemana-española Rita Gnutzmann ha escrito que “la zona ayacuchana irrumpe en la prensa internacional con el asalto a la cárcel de Huamanga (Ayacucho) y el entierro multitudinario de la ‘compañera’ Edith Lagos (marzo y septiembre de 1982)” (253-54). En la antología *Di tu palabra: 9 poetas alzadas* se consignan los siguientes datos: “Gloria Edith Lagos Sáez. Ayacuchana, estudió en el colegio María Auxiliadora de Huamanga. Militante de Sendero Luminoso, muy joven cae asesinada a inicios de la década del 80. A su entierro asiste una multitud de pobladores. Sus poemas, compuestos durante su reclusión en el CRAS de Ayacucho, han sido difundidos por *El Diario*, *Cambio*, etc. Personaje controversial. Lo poco que se conoce de su biografía la ha tornado en una suerte de leyenda, más allá de las discrepancias con las posiciones políticas que ella abrazó y por las cuales se inmoló” (Juan Cristóbal *et al.* 13-14).

descentrado evidencia una mezcla de sentimientos encontrados y contradictorios ante los hechos poetizados. Precisamente Orihuela utiliza como ejemplo antitético del sujeto poético descentrado al desarrollado por uno de los poetas anteriormente nombrados, el chileno Pablo Neruda:

El prototipo del “sujeto unívoco”, que alcanzaba su expresión más prestigiosa en el Neruda de *Canto general* (1950), declina a favor de una poesía polifónica, donde se hace patente el flujo de discursos testimoniales. El poeta que se instituía en voz y boca de los marginados y acallados, cede su espacio al poeta operador de discursos, al sujeto impersonal que abría los canales de la escritura para materializar las formas de la otredad social y cultural (“La poesía peruana” 72-73).

Cabe añadir que otro crítico que refiere este “traspaso de la palabra”, de una voz poética monolítica y unívoca a una serie de voces que pretenderían representar la variedad discursiva y subjetiva de las voces populares latinoamericanas, es Pedro Lastra en su ensayo “Poesía hispanoamericana actual” (*Relecturas hispanoamericanas* 129-37). Con relación al corpus de mi tesis, esta materialización textual en cuanto a sus contenidos ofrece como rasgo común una ausencia total de compromiso militante en el contexto de la guerra interna. Lo que se destaca en la idea de “traspasar” la palabra es la concretización de una postura de compromiso social. Pero más allá de la realización de producciones verbales, si de algún otro compromiso social cabe hablar en estos poetas es, más bien, con los llamados valores universales: la vida, la solidaridad, la justicia; mas no se inscriben dentro de una propuesta política específica que los encadene y les dé un sentido común. Como discurso referido, la punta del *iceberg* muestra el descentramiento de dicho sujeto poético, es decir el desasosiego y desesperación que le produce la insostenible situación de violencia política.

Ahora, para ir anotando los puntales teóricos sobre los que sitúo mi análisis, debo decir entonces que utilizaré tanto las categorías de “diglosia cultural” como de “colonialismo interno”, las que me servirán como conceptos claves al momento de

razonar el análisis de los poemas. Paralelamente, la categoría de “otredad” me resultará útil porque me permitirá identificar en los poemas del corpus distintas voces y posiciones que remiten a grupos sociales y a su actuación durante la guerra interna. Para evaluar la actuación de los grupos sociales, el Estado y los movimientos subversivos me servirán las nociones de ideología y hegemonía. Estos conceptos me permitirán analizar los poemas a través de las mediaciones, las que se manifiestan en ellos por medio de una serie notoria de huellas semióticas determinadas; varias de ellas bajo la forma de la representación intratextual.

En su libro *Literatura, ideología y sociedad* (1986), Edmond Cros establece una separación precisa entre la esfera social y la esfera literaria, proponiendo que para el análisis de un texto deben identificarse primero los “puntos de anclaje” necesarios para situar el contexto referencial y el contexto de producción, y a partir de ahí poder examinar las diversas mediaciones que llevan a la esfera social a ser transcrita en el texto. Cros es cuidadoso de no incurrir en las teorías como las del “reflejo” que buscan analogías directas entre texto y contexto. Más bien se preocupa de los niveles formales y de las maneras en que el contexto tiene impacto de manera directa o indirecta con la estructura de la obra (11-35). Su respeto a la especificidad del lenguaje literario en ese sentido tiene una modulación distinta al del inmanentismo estructuralista clásico o de la estilística<sup>47</sup>.

Por su parte, Fredric Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989) explica a partir de Althusser el concepto de mediación como “la relación entre los

---

<sup>47</sup> Entiendo por inmanentismo el tipo de acercamiento crítico que privilegia las estructuras y elementos internos, es decir estrictamente verbales, de una obra como objeto de análisis y base de una valoración literaria de la misma. A diferencia de otros tipos de acercamiento, como los mixtos o los “trascendentes”, la crítica inmanente no considera el contexto biográfico, histórico, político, social o étnico de una obra para determinar su importancia y su valor intrínseco como producto cultural. Principalmente, busca la literariedad a partir de las relaciones internas de significado del texto. El estructuralismo es inmanentista por definición. En *Lingüística y poética* (1960) Roman Jakobson explica que el análisis estructuralista se basa en la función poética del lenguaje, inherente al texto en sí; en ese sentido, para él los significados verdaderamente literarios de un texto no necesitan de elementos externos para ser poéticos (9-11).



niveles o instancias, y la posibilidad de adaptar análisis y hallazgos de un nivel a otro”, lo cual permite “romper los compartimentos estancos de las disciplinas y establecer conexiones entre los fenómenos aparentemente dispares de la vida social en general” (33). De lo que se trata es de encontrar la “realidad subyacente” para franquear “la fragmentación y autonomización, la compartimentación y la especialización de las diversas regiones de la vida social”, es decir la separación “de lo ideológico frente a lo político, lo religioso frente a lo económico” (33). La utilización operatoria de esta herramienta (la transición entre lo conceptual y lo textual) me permite revelar en el corpus entonces los puntos de anclaje, la realidad subyacente (sociolectos, referencias histórico-sociales y geográficas, etc.).

Como parte de las mediaciones tendré en cuenta la intertextualidad, es decir aquellas obras que asocio a determinado poema llevado por mi evocación al leer un pasaje dado, y que en cuanto a proceso de influencia literaria contribuye al vigor del texto; así como los diversos discursos que se materializan en los poemas tales como los económicos, políticos, publicitarios, etc. En tanto modo de percibir un texto atendiendo a la carga semántica contenida en un bagaje cultural, la intertextualidad produce la significancia del mismo, enseña Riffaterre. Esas significancias están contenidas en las relaciones entre las palabras del texto y las referencias explícitas o implícitas a una obra concreta. A su vez, un texto al traer consigo la memoria cultural, la cual se puede manifestar más allá de la escritura, posibilita la presencia de múltiples discursos<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Por otro lado, puede aludirse a su vez al concepto de “semiosis colonial” de Walter Mignolo, en que éste amplía la categoría de discurso para proponer “semiosis”, o sea todo sistema signico, como el pictórico, el textil, cinematográfico, ideogramático, jeroglífico, arquitectónico, los quipus, los códigos, etc. (36-37). Sale, pues, del lenguaje como lo entendemos, es decir, del discurso oral y escrito. Sin embargo, aún reconociendo el valor de dicho concepto, para los fines de esta tesis prefiero utilizar solamente la categoría de discurso; explicada por Walter Moser como “l’usage socialement réglé des signes” (67). Valga señalar que este crítico detalla y precisa dicha noción en el capítulo “Intermède théorique: vers l’analyse discursive” (51-80) de su libro *Romantisme et crise de la modernité* (1989) en el que analiza, entre otros temas, la “poétisation des sciences” (108) en la poesía de Novalis (1772-1801). Al referirse al “uso socialmente regulado de los signos”, Moser también apela a un concepto amplio que resulta de utilidad para el análisis de los poemas en esta tesis, pues en él distingo las muchas procedencias de los signos empleados

Ahora bien, es importante mencionar que me valgo paralelamente de textos críticos y declaraciones (entrevistas, reportajes, crónicas, testimonios) que los seis autores han venido ofreciendo a lo largo de estas casi tres décadas. Hago referencia a textos y declaraciones que de alguna u otra forma guardan relación tanto con la experiencia de la violencia política como con su propia sociedad, su propia generación (la del 80) y también su relación con los sujetos subalternos.

Por último, respecto al corpus crítico suscitado por estos poemas, mi tesis es la única que aborda de manera exclusiva la producción de este periodo 1980–1992. Haber trabajado con el amplio marco histórico da cierta coherencia a esta producción ya que son unas mismas matrices discursivas las que dan cuenta de toda la producción cultural de dicho periodo. Pero en mi tesis he contribuido a apreciar de manera detenida la relación específica entre poesía y guerra interna. Los dos críticos que más han trabajado estos autores y que han sido, en buena parte, el punto de partida de mi tesis en tanto su perspectiva en general me ha resultado muy útil son Zevallos Aguilar y Mazzotti. Sin embargo, el libro de Zevallos, *Movimiento Kloaka (1982 - 1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica* (2002), como su título indica, está centrado exclusivamente en el grupo “Kloaka”; y el de Mazzotti, *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002), analiza solo cinco de los cuarenta poemas que yo he identificado con relación a esta problemática, pues su preocupación abarca sobre todo el tema de la migración masiva, prestando atención a formas internas de violencia verbal que no necesariamente están tematizadas por la violencia política. He abordado, pues, un periodo más largo y un grupo de poemas mayor estableciendo relaciones internas dentro de los poemas del corpus que no habían sido exploradas por la crítica.

---

en los poemas desde categorías socialmente reguladas como la literatura, el habla coloquial, la arenga política, etc.

## **5. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS**

Luego de haber expuesto los lineamientos generales que inspiran el análisis de los poemas y de ofrecer la perspectiva teórico metodológica que subraya la necesidad de vincular producción poética y contexto sociopolítico, la tesis desarrolla sus capítulos centrándose en la producción de cada poeta por separado. En todos los casos he procurado exponer la crítica que suscitó la obra de cada uno de los poetas. Esos aportes críticos y literarios me han servido para pensar diversos aspectos de los poemas del corpus. En ese sentido, esas lecturas han sido una estimulante consulta para construir y elaborar mi propio comentario crítico.

Desde el punto de vista del análisis del proceso político y social del Perú durante dicho periodo, me he servido de la evaluación crítica e interpretativa que ofrecen especialistas en el tema como Julio Cotler, Alberto Flores Galindo, Nelson Manrique, José Matos Mar, Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich. Esta apreciación desde las ciencias sociales y los estudios culturales me ha sido útil para el examen de los poemas de los seis autores sobre los que he centrado mi tesis, la cual se divide en dos partes. La primera, conformada por tres capítulos, está centrada en los “Tres tristes tigres”, trío de poetas a los que dedico un breve acápite introductorio.

En el primer capítulo, sobre Raúl Mendizábal, abordo el análisis de seis de sus poemas. Hago uso de evaluaciones críticas sobre su poesía (de parte de Eduardo Chirinos, Luis Fernando Chueca, Edgar O’Hara) y exploro las formas de descentramiento del sujeto poético agregando reflexiones puntuales, pertinentes para aspectos particulares de los poemas, de John L. Austin, Gaston Bachelard, Roland Barthes, Georges Bataille, José Estermann, Sigmund Freud, José Carlos Mariátegui, Ileana Rodríguez, Abelardo Sánchez León, Carlos Vilas y Raymond Williams, que en su mayor parte exploran otros contextos literarios y sociales, pero que ofrecen valiosas vías de entendimiento de la relación entre

el producto poético verbal y la conformación de subjetividades correspondientes que de alguna manera logran recoger las sensibilidades colectivas de su tiempo. Así, en su poema “Pucayacu” Mendizábal escribe sobre una matanza de las fuerzas del orden contra campesinos indefensos, planteando el tema como ciudadano de la franja citadina y occidental que se entera de estos hechos luctuosos a través de una nota periodística. Esta toma de conciencia lo lleva a representar, en un acto de solidaridad profundamente humana, la escenificación del horror padecido en los Andes en unos momentos en los que la capital peruana, como centro del colonialismo interno, y la ciudad letrada en general, preferían desentenderse de esta realidad. Mendizábal incorpora en el poema el discurso de esa otredad masacrada y su adhesión escritural permite observar a un sujeto poético que habita desde una sensibilidad desconsolada la oscuridad y la muerte, como preanunciaba su poesía temprana en “Día de los muertos, 1983”. En Mendizábal, pues, se da una ruptura de los límites de clase y etnia que cuestiona la estabilidad del sujeto poético tradicional criollo, centrado en referentes ajenos al mundo andino o adaptándolos a estereotipos exotizantes. Este sujeto desestabilizado se produce por una crisis de conciencia que en su momento representaba una postura inédita en la poesía “oficial” peruana.

En el segundo capítulo, sobre José Antonio Mazzotti, analizo seis de sus poemas y amplío las interrogantes centrales de la tesis con apoyo puntual de reflexiones de Gérard Genette y su noción de palimpsesto, Julia Kristeva y su apreciación del cadáver como desecho y David Quint, estudioso de la “épica de los vencidos”. Mazzotti, en el poema “19 de junio”, por ejemplo, da cuenta de otra matanza desde una estructura dramática en la que se representan las voces de los sujetos directamente involucrados, por un lado los guerrilleros y presos políticos masacrados en el que fue uno de los genocidios más flagrantes de la década sangrienta de los 80, y por otro la voz del sujeto poético que relata

e internaliza no sólo el dolor sino la desaparición misma de las víctimas de la masacre. En esta estructura dramática el sujeto poético opta por la autoinmolación ante la barbarie, identificándose con los distintos presos políticos que nombra en el poema y también con los otros cientos de víctimas en los sucesos luctuosos del 19 de junio de 1986 en que las tropas del Ejército y la Marina entraron en las cárceles amotinadas aplicando la estrategia del arrasamiento total. En el poema de Mazzotti, las imágenes de descomposición y decaimiento del espacio físico de Lima y concretamente de las cárceles forman el correlato de un desmembramiento del sujeto poético que termina borrándose en las arenas de las playas ensangrentadas y calcinadas por las bombas. En tal sentido, los poemas analizados de Mazzotti permiten encontrar una ruptura de un yo unilineal y progresivo que conserva la posibilidad de la supervivencia a pesar de la protesta. Por el contrario, la poesía de Mazzotti constituye un caso radical de “suicidio” poético en la medida en que el yo se dispersa como huesos y granos de arena hasta disolverse en el silencio de la página en blanco, transcribiendo así un caso de solidaridad empática con las víctimas de la violencia mediante el cuestionamiento implícito de la propia labor escritural.

En el tercer capítulo, sobre Eduardo Chirinos, me aproximo a siete de sus poemas. Para ello me valgo de puntuales comentarios que ha suscitado su poesía (Peter Elmore, Jorge Frisancho, Edgar O'Hara, Jaime Urco, Víctor Vich) y utilizo para el análisis ideas sobre el pastiche tomadas de Fredric Jameson y Jesús Martín-Barbero. Chirinos mediatiza el tema de la violencia política usando diversos referentes, como por ejemplo la elegía a Javier Heraud, poeta acribillado cuando militaba en las guerrillas de corte guevarista de la década del 60. La idealización del personaje en el poema permite la construcción de un “paralelo ausente” entre las distintas maneras de percibir y de proyectar entendimientos varios sobre la guerra civil al interior de la ciudad letrada, que como hemos visto se vio “asediada” por las elaboraciones del “sujeto de la guerra revolucionaria” que posibilitaron

la aparición de los poetas senderistas Edith Lagos y Jovaldo, del mismo modo que la revolución cubana posibilitó la poesía militante del guerrillero Heraud. Al romantizar a este personaje, Chirinos muestra los límites a los cuales su poesía se ciñe. Es decir, ofrece una perspectiva que se enfoca en una tradición poética nacional ya aprobada por los gustos canónicos. Sin embargo, desde el punto de vista social, al no poder dejar de visualizar la experiencia cotidiana de la guerra (“la muerte danza entre los desperdicios”), su poesía se ve envuelta en dicha experiencia. Así, Chirinos en su poema “Lima revisited” evidencia el deterioro generalizado en la ciudad y da cuenta de la miseria general del “desborde popular” como del devenir de la guerra interna a finales de la década del 80 en la cuna del colonialismo interno a la que “los dioses han llenado de muertos”.

La segunda parte, también dividida en tres capítulos, está centrada en tres autores de “Kloaka”, grupo al que dedico como para el caso de los “Tres tristes tigres” un breve acápite introductorio. En el cuarto capítulo, sobre Domingo de Ramos, emprendo el análisis de tres de sus poemas. Atiendo a críticos de su poesía (César Ángeles L., Luis Fernando Chueca, Juan Zevallos Aguilar) y desarrollo los comentarios a partir de Gustavo Buntinx (sobre iconografía religiosa popular), Edmond Cros (sobre ciertos discursos de la postmodernidad), Martín Lienhard (sobre diglosia cultural) y Marc Gontard (sobre aspectos relacionados al grupo marroquí de literatura *Souffles*). La representación de la violencia política en los poemas de Domingo de Ramos se expresa a través de un universo degradado y marginal, en el cual se presentan discursos que hacen un recorrido histórico, como por ejemplo en el poema “Su cuerpo es una isla en escombros” en el que un personaje, a la vez que realiza diversos oficios de sobrevivencia (“vende diarios / y papas / trabaja en una construcción”), se encuentra tentado a realizar un acto de terrorismo con dinamita. Esos recorridos posibilitan a su vez en el sujeto

poético su transformación en distintos personajes históricos o míticos (como Guaman Poma de Ayala y el dios Wiraqucha) para entregar la visión de una historia cíclica en que la violencia se manifiesta de manera irremediable, cual condena. Domingo de Ramos propone, así, una visión del Perú como espacio de larga duración y de continua conquista, pues son siempre los sujetos sociales económica y étnicamente dominados los que terminan sufriendo las peores consecuencias de la violencia política.

En el quinto capítulo, sobre Róger Santiváñez, abordo el análisis de once de sus poemas. Aspectos puntuales de la crítica a su poesía me permite abordar, como la conexión entre esta poesía y la guerra interna (César Ángeles), la relación entre sujeto poético y urbe (Carlos López Degregori), hechos relacionados a circunstancias vitales y sociales del poeta y su poesía (Jorge Polanco Salinas) o la exploración conflictiva del sujeto poético con una ansiada transformación colectiva de la sociedad (Catalina Quesada Gómez). En paralelo, utilizo ideas sobre la estética de la fealdad de Hugo Friedrich y sobre drogas y lógica de consumo de Slavoj Žizek, que me ofrecen elementos de juicio para repensar aspectos puntuales de sus textos. En ese sentido, en los poemas de Santiváñez el discurso senderista es conjeturado desde la mirada del sujeto poético tanto en su memoria (que lo lleva a comparar a una muchacha humilde con la guerrillera Edith Lagos) como en la incorporación de elementos visuales, como por ejemplo un grafiti avivando a los obreros a sumarse al movimiento subversivo. A su vez, la violencia política se constituye en correlato general que puede estar situado en aspectos inesperados, pero que posibilitan la súbita aparición de contradicciones hondas entre personajes que han intercambiado esferas tan insoslayables como las del amor y (tratándose de un “Kloaka”) la contracultura. Por último, los recursos expresivos de su poesía, como en la distribución espacial de los versos, contribuyen a dar cuerpo a emociones que permiten apreciar la situación de hundimiento existencial en la cual el

sujeto poético se ve inmerso. Estos estados de ánimos preanuncian procesos de internación en el infierno de la guerra desmandada.

En el sexto y último capítulo analizo siete poemas de Dalmacia Ruiz-Rosas. Críticos de su poesía como Silvia Bermúdez, Giancarla Di Laura, Rocío Ferreira y Róger Santiváñez me ofrecen diferentes elementos para abordar o desarrollar ideas en torno a los textos. Estas ideas tienen que ver con nociones respecto a la posición de la autora respecto a la escena literaria local (Santiváñez), su ideología de referencia y percepción (Di Laura), la relación entre escritura dislocada y desmembramiento corporal (Bermúdez) o la personificación de la violencia a través la metáfora de la maternidad (Ferreira). A su vez, tomo ideas de Marc Angenot y Régine Robin (sobre el discurso social), Louis Althusser (sobre sujeto descentrado) y Charles Baudelaire (sobre el *flâneur*). Ruiz-Rosas simboliza la violencia política usando la metáfora de la maternidad, invirtiendo en su visión la encarnación misma de la vida y la existencia. De este modo, la poeta construye de manera pujante categorizaciones discursivas que van más allá de la conocida sentencia de Karl Marx quien ve a la violencia como partera de la historia (*El Capital* 673). Si bien ambos personifican la violencia en la mujer, Ruiz-Rosas la sitúa en el acto mismo de la concepción expresando de este modo una idea en la cual el eco de la guerra real se inyecta en todos los niveles de la nación. Su poesía, así, plantea un discurso que expresa desde la perspectiva de la *flâneuse* la constatación horrenda de que los sueños de la razón neoliberal y comunista producen violencia y muerte. Su reflexión la lleva a plantear su rechazo contra el poder de los “eunucos jefes de los hombres armados” desde un dislocamiento discursivo instalado incluso en la propia materialidad del verso.

Cabe anotar que, debido a que la violencia ocurrida entre 1980 y 1992 tiene antecedentes históricos inmediatos en el periodo de la dictadura militar de 1975 a 1980 y más adelante bajo el gobierno de Alberto Fujimori tras su autogolpe de Estado el 5 de



abril de 1992, en los capítulos correspondientes a estos dos últimos poetas he considerado pertinente examinar algunos poemas relativos a los años previos a 1980 y posteriores a 1992 que sirven para explicar la posición del sujeto poético en relación con la violencia política.

Luego de la parte bibliográfica, acompaña a la tesis un Apéndice en el que incluyo los cuarenta poemas analizados, anteceditos por los datos bio-bibliográficos de los seis autores. Y un Apéndice II en el que incluyo tres manifiestos (uno de ellos inédito) del grupo “Kloaka” para los lectores interesados, a fin de que puedan acceder directamente a las fuentes documentales primarias que aparecieron de manera paralela a la producción poética de los miembros y aliados de ese importante grupo dentro de la historia literaria peruana.

Finalmente, quiero hacer una mención especial al *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, del 2003 (así como su versión abreviada del 2004 *Hatun Willakuy*), en tanto obra fundamental para entender los traumáticos años de la guerra interna.

**PRIMERA PARTE:**

**TRES TRISTES TIGRES**

---

### “TRES TRISTES TIGRES”

---

Al inicio de la década del 80 hicieron aparición en la escena cultural limeña tres jóvenes poetas: Raúl Mendizábal, Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti, quienes se harían llamar, durante el corto tiempo en el que colaboraron juntos, con el llamativo sobrenombre de los “Tres tristes tigres”. Fue bajo este apelativo que co-dirigieron desde el claustro de la Pontificia Universidad Católica, en Lima, donde eran estudiantes de literatura, los dos números de la revista de poesía *Trompa de Eustaquio*, publicados en septiembre de 1980 y abril de 1981. Esta revista acogió en sus páginas, además de algunos textos de sus tres directores, parte de la novísima producción poética limeña.

En el primer número de la revista se incluyeron poemas de Federico Salazar, Renato Sandoval, Milka Rabasa, Rafael Moreno y de los tres directores (más Horacio Morell, personaje literario que, después se sabría, era un *alter ego* de Eduardo Chirinos). En el segundo número se publicaron poemas de Antonio Cisneros, Oswaldo Chanove, Mariela Dreyfus, Óscar Malca, Patricia Alba, Julio Heredia, Giovanna Pollarolo, Rossella Di Paolo, Jorge Puccinelli (hijo), Milka Rabasa, Peter Elmore, Rafael Moreno, Juan Carlos Estenssoro, Mario Ghibellini y nuevamente los “Tres tristes tigres”. La mayor parte de estos autores eran compañeros de generación de los editores. La revista, pues, tenía una obvia intención de promocionar a los nuevos poetas, teniendo como guía tutelar al ya consagrado Antonio Cisneros, de la generación del 60. Se trató, pues, como ha señalado Chirinos, de “un espacio abierto para todos aquellos que en un momento de eclosión generalizada decidieron sacar sus poemas del closet y ofrecerlos al mundo” (*El Fingidor* 58).

El nombre de la revista puede entenderse como una forma de mediación, en el plano de la enunciación, en tanto es explicado por otro de sus miembros como “una metáfora de la poesía como conducto que regula la presión interna del oído para permitirle encontrarse en consonancia con el mundo” (Mazzotti *Poéticas del flujo* 98). Mazzotti, nuevamente, poniendo en contexto social esta iniciativa de promoción cultural y activismo literario, menciona que la “procedencia clasemediera” de los “Tres tristes tigres” y su “relativa marginalidad frente a los hijos de una rutilante burguesía neoliberal que veía en los intelectuales piezas de cuestionable ascenso social y sospechoso progresismo político” contribuyeron a “reforzar una solidaridad que ha persistido por más de veinte años” (*Poéticas* 97).

Este autor también emprendería la aventura editorial de una revista editada en los claustros de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la alternativa estatal y popular a la educación privada que se brindaba en la Pontificia Universidad Católica del Perú: (*SIC*): *Revista de Creación y Procreación*, que coeditó junto con los jóvenes escritores Patricia Alba, Julio Heredia y Óscar Malca, más Alonso Ruiz-Rosas desde Arequipa. El primer número de (*SIC*) apareció en junio de 1979, y publicó textos de Alberto Bravo de Rueda, Oswaldo Chanove, Walter Ventosilla y los cinco editores. El segundo número de (*SIC*) apareció en julio de 1980, y publicó textos del salvadoreño Roque Dalton, el cubano Luis Rogelio Noguerras, el estadounidense Mark Strand, y los peruanos Marco Martos, Oscar Aragón, Armando Arteaga, Juan Carlos Lázaro, Cromwel Jara, Oswaldo Chanove, Misael Ramos, Sigfredo Burneo, Guillermo Cebrián, Dalmacia Ruiz-Rosas, Raúl Mendizábal, Eduardo Chirinos, más los cinco editores (Heredia, específicamente, publicó un poema dedicado a Róger Santiváñez y Gonzalo Espino).

Otro punto en común entre los “Tres tristes tigres” fue el haber ganado diversos premios de poesía en esos mismos años en que estuvieron agrupados. Precisamente, en

otro de sus trabajos Mazzotti destaca que con los textos premiados y el resto de su producción se encargarían junto con otros poetas del periodo “de *renovar* los estilos y modalidades discursivas más prestigiosas de las poéticas del 60” (Cisneros, Hinostroza, Lauer, Hernández), con lo que desarrollarían “la continuidad y transformación del legado narrativo-conversacional” (“El proceso de la poesía” 112-13)<sup>49</sup>. Sobre este punto resulta pertinente mencionar la reseña de Peter Elmore a los primeros poemarios de “Chirinos y Mazzotti: las nuevas huellas del 60”, publicada en los días de *Trompa de Eustaquio* en la revista *Hueso Húmero*, y en la que sostiene que la lectura de ambos poemarios

muestra que los más interesantes entre los creadores recientes están todavía enfrascados en la poética dominante en los 60, o por lo menos están insertos en una de sus vertientes más productivas y celebradas: aquella de la ironía, el afán lúdico, el tratamiento “narrativo” del poema, el coloquialismo y la desmitificación de la rutina burguesa desde la perspectiva del vitalismo adolescente. (180-81)

En opinión de Elmore, dicha “fidelidad a la poética dominante desde los años 60 es la que constriñe la escritura de estos poetas” (185). Mario Montalbetti respondió en el siguiente número de *Hueso Húmero* a esta visión de Elmore en un artículo titulado “La retórica de ‘la retórica del 60’”, en el que señalaba lo siguiente:

Evidentemente, *hay* huellas de los 60 en ambos poetas, pero creo que habría que ir más lejos. ¿No hay *también* huellas de los 60 –acaso más hondas y marcadas– en el crítico/lector? ¿Siguen *en realidad* los poetas (y no solo Chirinos y Mazzotti) escribiendo como en el 60, o siguen *más bien* los críticos (no solo Elmore) *leyendo* como en el 60? Para ponerlo directamente, me parece que quienes se han estancado en los 60 no son tanto los poetas cuanto los críticos que, abrumados por aquello que se ha venido en llamar la “retórica del 60” son incapaces de leer con oídos y ojos veinte años más nuevos los trabajos más recientes. (228)

Por su lado, Mazzotti publicó en 1983 en el suplemento *Domingo* del diario *La República* el artículo “Algo nuevo se está cocinando”, en que retomaba una frase de Montalbetti y

---

<sup>49</sup> Sin embargo, esta afirmación, como el mismo Mazzotti advierte en un trabajo posterior titulado “Los dos núcleos de la poesía peruana”, no implica un seguimiento fiel y meramente imitativo del legado del 60 y 70 (décadas que considera como un solo núcleo de renovación poética de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX), sino la variación hacia el tono desencantado y dislocado que no suele aparecer en el discurso políticamente entusiasta de los antecesores inmediatos.

explicaba que, además de su propia poética y la de Chirinos en relación con el 60, también había que prestar atención a los textos de “Kloaka” como un elemento de renovación del canon.

En suma, estas visiones tempranas de la poesía de dos de los “Tres tristes tigres” (Raúl Mendizábal se mantuvo durante varios lustros parcialmente ajeno al circuito de divulgación y publicidad literaria) no intentaban proponer una adhesión a las grandes narrativas de modernización social de los 60-70, sino un retorno al lirismo en su estado más puro e individual: el de la expresión de los sentimientos propios sobre el amor y la soledad, que para el caso de los tres poetas no dejaron de referir (si bien a través de metáforas y alusiones veladas) al contexto histórico-político. Más adelante, sin embargo, en los libros en que aparecen los poemas más explícitamente vinculados a la violencia política, los “Tres tristes tigres” sí evidenciarían una preocupación más directa por el tema aunque desde la fragmentación del sujeto poético y la simultaneidad de conciencias que hemos venido señalando en esta tesis.

---

## CAPÍTULO 1

### Raúl Mendizábal

---

En este capítulo analizo seis poemas de Raúl Mendizábal atendiendo a la inscripción de los mismos en el contexto de la violencia política. Estos poemas fueron escritos entre 1983 y 1991. Me parece necesario empezar por enfatizar dichos años en su relación con acontecimientos de la guerra interna: desde el primero de enero de 1983 las Fuerzas Armadas fueron las encargadas de la lucha contrasubversiva en la zona de emergencia ubicada en los Andes centrales peruanos, y 1991 es el año en el que según el *Informe Final* de la CVR, “más de la mitad de la población peruana vivía bajo el estado de emergencia” (*Informe Final* 73). El periodo es entonces el del mayor recrudecimiento de la “guerra sucia”: de una situación que se había circunscrito en específicas zonas de emergencia (las habitadas por la población mayoritariamente quechua) se pasa a un estado de emergencia casi total en el territorio nacional que ponía de manifiesto un verdadero (E)stado *en* emergencia.

Tomo los seis poemas de la edición del 2004 de *Dedeálade* (que tuvo una edición previa en 1995), único poemario de Mendizábal hasta la actualidad, el cual reúne la mayor parte de su producción poética<sup>50</sup>. De la tachadura de un mal verso finalmente eliminado -“debajo de ala de paloma”- surge el título de *Dedeálade*, eufónico y circular, cual uroboro (*de de a la de*), y que remite, por su misma circularidad, a uno de los temas privilegiados de Mendizábal: la eliminación del tiempo como linealidad y la eliminación del presente como contingencia, situando la escritura en el eterno presente del inconsciente (la parte sumergida del *iceberg* del cual asoma apenas la razón). Valga

---

<sup>50</sup> La edición de 1995, publicada en formato artesanal en Filadelfia, reúne sólo veinticuatro poemas y se tituló *Dedeálade / poemas y canciones*. La edición estuvo limitada a cien ejemplares. La edición del 2004 incluyó sesenta y nueve poemas.

mentonar que Mendizábal hace uso en todos sus poemas de un paratexto que consiste en incluir en la parte final de los mismos el día de escritura. La función de este paratexto cronológico es crear una secuencia de fechas que otorgan al poemario la apariencia de un diario personal y un registro de hechos históricos. A su vez, a la manera del poeta estadounidense e. e. cummings (1894-1962), utiliza las letras minúsculas tanto para los títulos como para cada palabra de sus versos, los cuales no llevan signos de puntuación (salvo los dos puntos en contadas ocasiones). Al menos dos de los poemas que veré en este capítulo se publicaron poco tiempo después de su concepción. Los seis poemas son “Chica esta mañana amanecí”, escrito en julio de 1983 (se publicó por primera vez en el número 37 del semanario *Cambio* el 23 de diciembre de 1986); “Día de los muertos, 1983”, escrito en octubre del año 1983; “Pucayacu”, escrito en mayo de 1985 (se publicó por primera vez en la página cultural de *El Diario* el 5 de noviembre de 1987 e inmediatamente se incluyó en la antología de poesía peruana de los 80 *La última cena*, Mazzotti *et al.* 30-31); “Jonás”, escrito en septiembre de 1988; “El cerdo se alinea con laurel”, escrito en junio de 1991; y “Mar en invierno”, escrito en julio de 1991. Del análisis de los mismos extraeré el discurso y postura ideológica del sujeto poético, el cual transcribe un sentimiento común entre los jóvenes de entonces en relación con el truculento contexto de la violencia política. En este sentimiento, como podremos apreciar, se encuentran las señas de un desencanto (existencial, político, ideológico) y descentramiento propios de algunos de los poetas surgidos en esos años.

Del grupo de los “Tres tristes tigres”, Raúl Mendizábal es el integrante de mayor edad. Nacido en 1956 en Piura, pequeña ciudad en la costa norte peruana, a los trece años se traslada con su familia a Lima, donde vive hasta el día de hoy. En 1978 inició estudios de literatura en la Universidad Católica, que abandonó al poco tiempo para dedicarse a su oficio de toda la vida: la ebanistería. Sin embargo, Mendizábal consiguió dejar su



impronta poética en dicha universidad al obtener en 1979 el primer premio de los Juegos Florales<sup>51</sup>. Mendizábal es, pues, un poeta que cuenta con un significativo reconocimiento a su oficio literario al iniciarse la década de la guerra interna. En una reseña a la antología que reunió los trabajos de los autores premiados en los mencionados Juegos Florales, el crítico Edgar O'Hara destacaba en Mendizábal su “capacidad para forjar un estilo propio, dada su habilidad en la creación de imágenes y en el experimento verbal”, así como “un acercamiento bastante logrado a la realidad dialéctica, donde la vida política, el amor y la meditación forman un solo espectro” (“Et lux in tenebris lucet” 19). Unos años después de lo escrito por O'Hara, en una breve nota publicada en 1984 Eduardo Chirinos destacaba en la poesía de Mendizábal “un tono íntimo y dialogal con ciertos rasgos herméticos que le vienen del cubismo como de la lírica sajona contemporánea” (46). Tanto el cubismo como parte de la vanguardia de inicios del siglo XX como la lírica anglosajona (Elliot, Pound) tienen que ver con la tradición literaria peruana. Estas características son percibibles en los poemas de Mendizábal que se analizan en este capítulo.

El primer texto que abordaré es “Chica esta mañana amanecí” (*Dedeálade* 42), en el que la defensa del erotismo como forma de creación se formula por medio de una invectiva entendida como toma de posición poética y política. Esa toma de posición se manifiesta con un tono procaz, abiertamente insultante e intencionalmente virulento (“que los chicos feroces se metan su política al culo / y su poesía al culo”), aunque esperanzado (“pienso [chica] / que no has de abandonarme”)<sup>52</sup>. Aunque se trate de un poema de amor, llama la atención la referencia al mundo de la política que en esos años invadía todas las

---

<sup>51</sup> En ese mismo concurso literario Mazzotti recibió la primera mención honrosa con su poemario (publicado sólo parcialmente) *Ur-vanidad y otros poemas*, y Chirinos no llegó a la selección final con su hasta hoy inédito poemario *Punto*.

<sup>52</sup> Ese tono se encuentra asociado al “contexto de violencia generalizada, que iba desde el trato personal hasta la guerra interna”, como mencionó Eduardo Chirinos en una entrevista que le hiciera Alonso Rabí do Carmo sobre la década de los 80 (Rabí 25).

relaciones humanas. Independientemente de la experiencia concreta del sujeto en la militancia política o en la guerra, el lenguaje poético registra expresiones, imágenes, figuras de la experiencia de violencia social que se vivía en el Perú en esa época, en una suerte de contaminación semántica de un campo a otro. Ambos espacios de violencia generalizada, el del trato personal y el de la guerra interna, se encuentran presentes en este poema, en buena medida porque, para muchos, la época del terror fue una verdadera guerra civil<sup>53</sup>.

El contexto de esta invectiva tiene que ver con una forma de hacer política a través de cotos culturales: la poesía y política de los “chicos feroces” refiere a una práctica política que se venía llevando a cabo en las universidades limeñas con la herencia de décadas pasadas, las del 60 y 70, con su fuerte carga ideológica (revolución cubana, nacionalismo velasquista) y su entrega militante. El sujeto poético se sitúa favorablemente respecto al mundo amoroso y afirmativo de la chica (“tu mundo es más terso y más limpio”) y en contra del mundo político-cultural de los chicos feroces. Este último es percibido como un universo de inconsecuencia: “andar torciendo el cerebro para ser lábil / e inteligentísimo”. Es decir, usar la inteligencia y las ideas (“torciendo el cerebro”) de manera oportunista y retorcida; mostrando de este modo poca firmeza en las resoluciones (“lábil”). De esta manera, Mendizábal denuncia una posición política asumida sin convicción.

En “Chica esta mañana amanecí” (como en “El cerdo se aliña con laurel”, que analizaré más adelante) se descubre, bajo capas de anarquismos vaga e irresponsablemente aducidos y excesivamente alardeados, un protagonismo lindante con el culto a la personalidad (una pose) y una sobreexposición (“torciendo el cerebro para ser lábil”) atentatoria a las seguridades propias y ajenas. Dicho anarquismo se adivina tras ese

---

<sup>53</sup> En una comunicación personal (septiembre 2007), Mendizábal refiere explícitamente a ello. Respecto a la intención con que fue escrito este poema, señala: “Este poema en cuanto a lo que tiene de guerra es la materia de los civiles. La época del terror fue una guerra civil” (Mendizábal “Re: Luis Roca Sara”).

“mundo maldito”, decadente o bohemio. El alarde se manifiesta en el hecho de que para el sujeto poético esos militantes radicalizados son simples “chicos”. Pero si bien en “Chica esta mañana amanecí” este culto y sobreexposición aún no son evidentes, la intuición y apuesta del poeta resulta clara desde su absoluto rechazo a esta forma de asumir la política militante. Convencido de la inconsecuencia, el oportunismo y la pose de los “chicos feroces”, Mendizábal lleva su rechazo al extremo de expresar que “el mundo al revés se les atragante”. ¿A qué “mundo al revés” se refiere? Situada su invectiva en el descreimiento de las convicciones de los “chicos feroces”, el sujeto poético no acepta el discurso indigenista ni supuestamente militante e incendiario que propagaban los discursos políticos de la época. Evidentemente, el “mundo al revés” aludido es el que la concepción andina denomina como el Pachakuti, el tiempo del caos para la regeneración de la armonía cósmica que fue recuperada por el discurso revolucionario desde los años 60 e incluso atribuida en un primer momento a Sendero Luminoso. José Estermann define acertadamente esta utopía social:

Contraria a la concepción occidental, la andina concibe la historia como una secuencia de ciclos o épocas que terminan y comienzan por un *pachakuti* (una “vuelta de *pacha*”), un cataclismo cósmico en el que un cierto orden (*pacha*) vuelve o “regresa” (*kutiy*: “volver”, “regresar”) a un desorden cósmico transitorio, para dar origen a un nuevo orden (*pacha*) distinto. (24)

Efectivamente, bajo esta creencia fue precisamente entendida inicialmente, al menos por parte de algunos observadores, la lucha armada senderista<sup>54</sup>. Se trata de un primer momento que corresponde al año de escritura de “Chica esta mañana amanecí”: mediados

---

<sup>54</sup> Dos ejemplos son el periodista Gustavo Gorriti y el historiador Pablo Macera. Basándose en el investigador Carlos Iván Degregori (1986), Estermann explica que “Sendero Luminoso en el Perú aprovechaba implícitamente de la concepción del *pachakuti* y de la restitución del orden mediante la venida del *inkarri* (una quechuización de los vocablos españoles inca y rey) que sigue muy viva en el seno de la población originaria de los Andes. El *inkarri* simboliza y aglutina la esperanza de liberación y restitución del orden cósmico violado de forma tan dramática y traumatizante por los conquistadores: el Inka, asesinado por los españoles, ‘resucitará’ un día, y, volviendo de *uray pacha* (es decir: de la selva a donde habían huido los últimos descendientes de los Incas), restablecerá el orden cósmico (*pacha*) violado y desequilibrado” (25). Para un tratamiento del tema aplicado al campo literario consúltese el ensayo de Martín Lienhard “Pachakutiy Taki: canto y poesía quechua de la transformación del mundo” (1988).

de 1983. El poema estaría conectando el discurso de los “chicos feroces” desde dicha idea intelectual ampliamente difundida en esos años. En cierto sentido, entonces, y explorando en su reverso el discurso referido en el poema, estos “chicos feroces” (habitantes de un mundo “maldito”) pueden ser asociados a esa astucia y fuerza del lobo con el que Abelardo Sánchez León metaforiza al “copamiento” de las ciudades por parte de los sectores populares<sup>55</sup>. Copar, en sentido figurado, se refiere a cortar la retirada de una fuerza militar haciéndola prisionera. Tal es la manera en que Sánchez León interpreta el sentir de la burguesía peruana ante el “desborde popular” andino y amazónico hacia las grandes urbes de la costa marítima: se siente copada, hecha prisionera<sup>56</sup>. En ese sentido, la actitud expresada en este poema guardaría relación con imaginarios propios del colonialismo interno, aunque hay que aclarar que la diatriba hacia los “chicos feroces” se da en el plano de las disputas literarias y no exactamente de la lucha social y militar concreta. El poema es también la expresión de una confrontación identitaria juvenil en torno a la conquista del amor de una muchacha. Dos formas identitarias colectivas, dos “maneras de ser” que conllevan formas de seducción particulares, compiten en el marco social de donde surgen: la representada por los “chicos feroces”, que según el poema hacen alarde de un pseudoanarquismo y militancia política, y la representada por el sujeto poético en donde la afirmación del erotismo se sitúa más allá de los compromisos políticos, remitiéndolo a lo erótico y corporal. Esta ambivalencia en el discurso del texto

---

<sup>55</sup> Véase el pie de página 16.

<sup>56</sup> Resulta apropiado explicar el concepto de “desborde popular”, ya mencionado en la introducción. Como ahí nombré, en 1984 José Matos Mar abordó este tema desde el título de su libro *Desborde popular y crisis del Estado* para referir tanto a la incapacidad del Estado criollo para atender las necesidades y el dinamismo de la población migrante principalmente en la capital, como a la puesta en evidencia de lo anacrónico de las estructuras legales y jurídicas que enmarcan al colonialismo interno. Como explica el propio Matos Mar: “Esta presión de mayorías sobre la estructura del Estado, para obtener una mayor participación en los asuntos nacionales y en los beneficios de la modernidad, se opone a la rigidez excluyente del aparato institucional y su ordenamiento jurídico, y a la inadecuación del sistema a las nuevas circunstancias. En ese enfrentamiento, las estructuras de la cultura, la sociedad y el Estado resultan desbordadas y se revelan obsoletas. El desborde generalizado se expresa así bajo la forma de una implícita desobediencia civil de las masas en ascenso, que se limitan, por ahora, al cuestionamiento pacífico de la ley en los vacíos de poder generados por la crisis económica y la debilidad gubernamental, y que derivan a la violencia cada vez que el Estado y la institucionalidad intentan recuperar el control mediante el uso de la fuerza” (19-20)

por una parte apunta a un grupo poético en un marco de disputas literarias, y por otra parte a las confrontaciones políticas por medio de la alusión, consciente o no, al Pachakuti.

Por otro lado, es necesario señalar la importancia de la sexualidad y del cuerpo en “Chica esta mañana amanecí”: el culo, la erección son dos elementos insoslayables en el lenguaje de Mendizábal. Esto va de la mano con un tratamiento verbal de la violencia asociada con funciones corporales: “gritar”, “atragantarse”, verbigracia. Aquí es apropiado apuntar una conexión entre el poema y lo que Georges Bataille conceptualizó como *La noción del gasto* (1933). En su estudio sobre el pensador francés, Juan Carlos Ubilluz señala que Bataille a la vez que critica “el utilitarismo burgués por repudiar el gasto inútil o improductivo (la fiesta, el erotismo, la revuelta, el derroche de efectos y recursos en general)” elabora en paralelo “una suerte de análisis sociopolítico basado en la necesidad social del derroche” (*La exigencia de lo sagrado* 13-14). Es decir, Bataille reflexiona sobre el utilitarismo burgués y su deseo de afirmarse como racional al reprimir su animalidad y subordinarse al mundo del trabajo y de la ley. Eso es mera existencia, dice Bataille; para él lo importante está en recuperar la animalidad negada, “la santidad del mal”, y obtener una manera otra de experiencia humana. Con la “noción del gasto” Bataille presenta la nocividad que para la vida representa esta obsesión patológica por la racionalidad de la economía productiva y de la utilidad, a la que opone la lógica de lo improductivo, del derroche y el gasto. En Mendizábal, ese prodigamiento (“amanecí / con una hermosa erección pienso / que no has de abandonarme”) se plantea como eje de su rechazo y como sostén de ese territorio que le es propio (“tu mundo es más terso y más limpio”). Esa territorialización ya es de por sí un discurso creado, asumido y comunicado. En ese sentido, recordemos (como lo expuse en la introducción) que en la década del 80 en el Perú se enfrentaban encarnizadamente dos proyectos ideológicos, el neoliberal y el

comunista, cuyos discursos y prácticas produjeron los miles de muertos de la guerra. Esos discursos y prácticas entran en correspondencia (desde un compromiso vital entendido en sentido amplio) con la “función creativa” tal y como la entiende Bataille:

La función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que solo pueden dar vértigo, o a la rabia. Es frecuente que el poeta no puede disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial, y una renuncia cuyo precio es una actividad mediocre, subordinada a necesidades vulgares y superficiales. (*La noción del gasto* 30-31)

Esos excrementos mencionados por Bataille guardan relación con el “culo” y el “atragantarse” del poema de Mendizábal. El atragantarse, referido en el fondo contra el supuesto Pachakuti anunciado por los feroces jóvenes (“para que dejen de gritar / que no les atracan”, es decir aceptan o toleran), y el sentido pleno del poema se pueden entender, pues, desde la visión de Bataille. Lo que motiva el discurso del poema (incorporando palabras del pensador francés) es protegerse (por medio de la “función creativa”) de esas “sombras fantasmales” que exponen al poeta de manera riesgosa con “las actividades más decepcionantes”, con “la miseria” y “la desesperanza”. Sin embargo, la “rabia” está mal dirigida, su violencia muestra una estética carente de compromiso y un distanciamiento de la lucha política (su condena a los “chicos feroces”): Mendizábal “no puede disponer de las palabras más que para su propia perdición” atrincherándose en “una hermosa erección” relacionada, nuevamente, con la “función creativa” cuya fuente de inspiración es la musa<sup>57</sup>. Ahora bien, el atrincheramiento se erige, recordemos, desde una invectiva procaz. ¿Por qué el poema manifiesta su posición desde este lenguaje? Haciendo un paralelo con lo que Roland Barthes sostiene en *El grado cero de la escritura* (1953)

---

<sup>57</sup> Este atrincheramiento en lo erótico versus lo social, y desde la lucha política en el idioma de la comunidad nacional, se encuentra presente en un breve poema suyo escrito pocos meses antes, en marzo de 1983. El poema lleva el significativo título de “Arte poética” y dice como único verso: “Mi sexo en tu boca se convierte en el idioma más puro, más destacado y perfecto” (*Dedeálade* 38).

respecto al uso del lenguaje procaz en un contexto de violencia política, cuando comenta cómo Jacques Hébert, director de la revista *Père Duchêne*, publicada durante los años de la Revolución Francesa, siempre comenzaba cada número de la publicación con

algunos “¡mierda!” o algunos “¡carajo!”. Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es solo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella. (11)

Vemos que las palabras no solo sirven para “comunicar o expresar” (o para realizar un señalamiento de tal situación): ellas también señalan algo más, remiten a un más allá del lenguaje que es el espacio de la Historia (la historia viva, la “situación revolucionaria”). La invectiva procaz de Mendizábal estaría remitiendo a situaciones similares en la historia peruana. La procacidad es la forma desde la que expone su posición frente a otros discursos sociales involucrados con la marcha de la historia. Los versos finales de “Chica esta mañana amanecí” sirven para reforzar su propio discurso. Luego de insultarlos, el poeta dirige a los feroces chicos poetas y políticos un llamado a regresar a lo más elemental de la vida (acariciar una piedra, volver a la natura) en contraposición al puro ejercicio intelectual con el que se asociaba al discurso izquierdista de esos años<sup>58</sup>.

En resumen, este poema leído en relación con su contexto de producción intersecta el discurso erótico amoroso con el político. Aludiendo de manera ambivalente a una disputa literaria entre los “chicos feroces” (los de la poesía política y militante) y al contexto político-social por medio de la imagen del Pachakuti, el poema usa la violencia verbal como medio de transcender el mundo burgués ordenado y limpio, para insertarlo

---

<sup>58</sup> La imagen de “acariciar una piedra” puede relacionarse con el poema de Eduardo Chirinos “Las rocas muertas”, donde se leen los versos “A veces me sentaba sobre una de ellas / y le hacía mucho cariño / hasta hacerla morir lentamente” (*Crónicas de un ocioso* 13-14). En Chirinos el acto cariñoso sí se encuentra directamente asociado con la muerte: matar “lentamente”, como en una tortura. En el caso de Mendizábal, dicha imagen está asociada a un acto no violento, si bien éste se encuentra relacionado con la piedra, dándose así una contaminación semántica de la violencia relacionada con la infecundidad, idea que será retomada en “El cerdo se alinea con laurel” como veremos en el análisis respectivo de este poema.

en lo que Bataille denomina como “función creativa”, y atrinchera de este modo al poeta en el erotismo de la esfera privada y la procacidad contra ciertos ámbitos públicos donde se plantean y discuten los discursos activos de la Historia, asumiendo así una posición frente a la misma como veía Barthes en el caso de Hébert.

El siguiente texto en analizar es “Día de los muertos, 1983” (*Dedeálade* 43), escrito un 30 de octubre y casualmente el que sigue en el poemario a “Chica esta mañana amanecí”. La fecha del día de los muertos coincide con muchas fiestas tradicionales de cosecha en diferentes culturas del mundo. Ese día se realiza un “pago” o sacrificio a los muertos y antepasados para que no se conviertan en demonios. El tema lo aborda Sigmund Freud en *Tótem y Tabú* (1912), en el que encuentra paralelos y explicaciones de estos y otros similares hechos culturales primitivos con la neurosis<sup>59</sup>. En mi opinión la neurosis, como inestabilidad emocional, se encuentra presente en “Día de los muertos, 1983” junto a varias temáticas relacionadas con el fenómeno de la violencia. Desde el primer verso, el sujeto poético enuncia “tengo una bala en el cerebro”. El proyectil, en tanto manifestación material y tangible de la violencia, sea metafórico o literal, se encuentra situado en el cerebro, que es el espacio de la razón, la conciencia, la cordura. Por lo tanto, la estabilidad racional y emocional del individuo está puesta en riesgo. En el poema, la violencia se ubica directamente en el ámbito de la reflexión y el pensamiento, produciendo un descentramiento directo en la conciencia del hablante poético (“en camino a la dispersión”). El cerebro actúa como un arma que tiene la posibilidad de disparar la bala o de hacerla dispararse ella sola producto del azar, el error o la inconciencia (“podría salir disparada”). Bala y cerebro interactúan. La bala se encuentra

---

<sup>59</sup> Al referirse al tabú de los muertos, Freud señala que a estos se les prodigaba excedentes de las cosechas de la estación para hacerles sentir que se les cuidaba y hacía participar en la plétora, pero sobre todo para apaciguarlos de su envidia de ver a los vivos en celebraciones, abundancia e incluso bacanales. Esto es parte de una interpretación más general en donde el difunto desairado podría convertirse en un demonio lleno de represalias con la comunidad, incluyendo antropofagia, robo de niños, esterilización de los campos de cultivo y el ganado, etc. (*Tótem y Tabú* 59-61).



representada por elementos gramaticales que la sustituyen: “esto” es tanto la bala, la interiorización de la violencia que se encuentra en las expresiones “que [esto] se abandone”, “que luego [esto] salga”. “Esto” a su vez es la situación del momento, la violencia que se respira en el ambiente y que está “como una bola de mierda y acero estropeándome / el sueño”; estropeando y desganando así al sujeto poético haciéndolo funcionar de manera intermitente (“intermitiendo como un electrodo”). La relación dialéctica cerebro/bala es la que conduce al sujeto a “la dispersión”.

La bala es pues la metáfora de la interiorización de la violencia. La violencia está mediatizada: el sujeto poético conscientemente ignora la violencia, pero conoce, sabe y vive la experiencia de la bala. De ahí la dialéctica que organiza el poema: la indecisión del sujeto poético, quien lleva dentro de sí el caos y la violencia del entorno, si bien a la vez existe una lucha por no impregnarse, lucha imposible que se refleja en los ojos, en “las miradas raras”. Éstas, a su vez, hablan del caos y la violencia. Se trata de un fenómeno de interiorización que se trasluce en el sujeto poético, el cual va perfilando la situación del momento. Esas miradas aluden a diferentes perspectivas, a la manera del cubismo, que nos recuerdan una de las características apreciadas por Eduardo Chirinos en la poesía de Mendizábal en su reseña mencionada a inicios de este capítulo.

Por otro lado, el poema nos remite al mundo de la ciudad y del campo, ambos espacios ampliamente estudiados por Raymond Williams, quien en su célebre libro titulado precisamente *El campo y la ciudad* (1973) señala que las personas tomamos conciencia tanto de nuestra propia experiencia como de la crisis de la sociedad en la que nos desenvolvemos a través del contraste entre campo y ciudad (357). En “Día de los muertos, 1983” la relación con la ciudad se produce cuando se dice que la bala podría “abollar rostros”. Generalmente, una bala penetra en la carne o en los huesos. Si la abolladura produce una hendidura no es por acción de la bala. El verbo abollar se usa

para materiales como el metal, generalmente para los autos accidentados. A través de una alusión se evoca a la ciudad con un verbo que afecta a uno de sus objetos que mejor la caracterizan: los autos. Sin embargo, esa abolladura en el poema afecta a los rostros. Así, desde sus primeros versos, “Día de los muertos, 1983” nos está indicando que los choques y las balas se instalan directamente en la cabeza de las personas que las golpean violentamente. También las palabras “bala” “acero”, “electrodo” y la imagen de “buzo ebrio de anhídrido” remiten a niveles de industrialización y modernidad e indirectamente a la ciudad. En relación con el campo, el sujeto poético expresa que la bala podría “matar animales” y hacer que se “rebalsen lagunas pequeñas”, alterando de este modo su paz y tranquilidad. Lo que se evoca en la oposición campo/ciudad es una suerte de necesidad de crear un espacio utópico alejado del “mundanal ruido”, un espacio de paz o de armonía que escape a la crisis. Sin embargo, en el poema la violencia lo engloba todo y no hay posibilidad para la imagen de paz que pueden evocar los animales y las lagunas mansas, lo que revela en la visión del sujeto poético la realidad violenta peruana de la década del 80 que sucede tanto en el campo como en el territorio urbano.

En el poema hay un diálogo implícito en el espacio de la casa, y que se ubica en el plano de lo íntimo y familiar. Para comprender el discurso referido en el poema resulta apropiado “leer” esta casa. Como enseña Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957), la expresión “leer una casa” (o una habitación) guarda sentido en tanto ambas son “diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (70). La casa, y en particular la habitación de la persona que la habita, es su exclusivo rincón del mundo y primer universo y cosmos. De ahí que cualquier lugar realmente habitado lleve en esencia la noción de casa (34-35). Toda casa “alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (36). En “Día de los muertos, 83” la casa convive permanentemente con la violencia (el demonio, el signo

de los tiempos). Esta casa no protege al soñador ni permite hacerlo soñar en paz como debiera, según la definición de Bachelard. La violencia se respira en el ambiente de la casa y perturba a la propia persona en su sueño y en su energía (“estropeando las ganas”), conduciéndolo así a “espacios de nada”. Para Mendizábal el espacio de la casa es el lugar de la pesadilla en vez de la del sueño, de ahí que el sujeto poético reclame:

esto está como una bola de mierda y acero estropeándome el sueño  
esto está abandonándome  
    estropeando las ganas  
intermitiendo como un electrodo prendido al cráneo que falla  
y me deja en espacios de nada (43)

El espacio de la casa aparece en el poema a través del discurso del otro, un tú implícito por el cual el sujeto poético es apreciado pero a su vez juzgado. El habla del tú está enfatizada por el uso de las cursivas. Ese tú ve a esta casa como el “demonio de casa” y por tanto la entiende como una “señal de época”, punto de anclaje que indica la situación política externa (la guerra interna en el Perú). El sujeto poético responde, en el plano textual, al discurso del otro, atribuible al ser amado, aunque también ese tú puede ser a su vez la realidad exterior que no lo deja expresar cosas bellas. Al no poder hacerlo, se desarrolla un nihilismo que impide la realización de aquellas cosas bellas: se siente amordazado. Lo que redundo de cierta manera en la violencia antes expresada en la relación campo/ciudad. La casa forma parte de la ciudad, es el espacio físico donde habita el sujeto poético y por lo tanto influye también en la dispersión que lo atañe.

El sujeto poético a lo largo del poema está agonizando. Aquí entiendo agonía en los términos formulados por José Carlos Mariátegui (1894-1930) quien, a partir del escritor español Miguel de Unamuno (1864-1936), explica la agonía no como “preludio de la muerte” ni como “conclusión de la vida”. Para Mariátegui, siguiendo la etimología de la raíz griega *agon*, que significa precisamente tensión, conflicto, “agonía quiere decir lucha. Agoniza aquel que vive luchando; luchando contra la vida misma. Y contra la

muerte” (*Signos y obras* 116). En el texto, el sujeto poético está en sus últimas horas o minutos, entre la muerte y la vida debido a la bala en el cerebro, que es descrita en los versos “intermitiendo como un electrodo prendido al cráneo que falla / y me deja en espacios de nada”. El primer verso incorpora una metáfora que remite a la ausencia de comunicación: al suspenderse e interrumpirse su continuación el electrodo falla y a la vez el cráneo falla. A partir de aquí el lenguaje es incoherente, anómalo: bala y cerebro conviven en el ser agónico. Así, el sujeto poético está luchando, se está muriendo, está agonizando, está perdiendo la vida (sacar o no sacar la bala): ese es su lugar de enunciación, es decir, la de una posición liminal entre el mundo de la conciencia y el de la completa anulación de la existencia.

Si proseguimos el análisis del poema también observamos que la presencia del yo aparece, en primera instancia, en el “tengo una bala en el cerebro”, para reaparecer en “mis miradas raras”, “que tengo”, entre otras marcas textuales. Las expresiones “miradas raras”, “demonio de casa”, “señal de época” dan cuenta de un sujeto alienado, impregnado por la violencia. Esto se aprecia mucho mejor al destacar los verbos en primera persona o enfocados desde el yo, los que se encuentran en el “tengo”, “me deja en espacios de nada”, “me estoy volviendo loco”, “necesito reír”, “no debo pensar”, “puedo evitarlo”, “quiero que vengas conmigo”, “quiero que vayas”, “que me dejen”. En el campo semántico relativo a la violencia tenemos las siguientes palabras que denotativa y connotativamente refieren a esta problemática: “bala”, “disparada”, “abollar”, “matar”, “rebalsar”, “carga”, “raras”, “bola de mierda”, “acero”, “volviendo loco”, “muerto”, “odio”, “matarte”. La bala y la bola de mierda lo que hacen es quitarle el sueño al sujeto poético: los verbos utilizados son “estropear”, “abandonar” (dos veces) e “intermitir”. El vacío se conjuga con el nihilismo (“me deja en espacios de nada”, “en camino a la dispersión”, “me estoy volviendo loco”, “no debo pensar”) aniquilando su potencial, el

cual se encuentra de manera implícita en el “tengo” con el que empieza “Día de los muertos, 1983”<sup>60</sup>. De este modo, este primer movimiento del poema concluye con un “y me deja en espacios de nada”, todo lo cual conduce al sujeto poético a la “dispersión” y a la locura (la impotencia y la aniquilación de la razón).

No solo el sujeto poético internaliza la violencia sino que expresa a su vez una relación entre el mundo exterior y su propia visión que señala el caos y la desorientación: “igual a un buzo ebrio de anhídrido / me estoy volviendo loco” (43). Cuando a una persona le falta el oxígeno al bucear, se llena de anhídrido carbónico y se le produce una cianosis: primero se desorienta, luego enloquece y finalmente muere ahogada. En el poema, es la nada y la dispersión lo que acarrea al sujeto poético el sentirse loco. Los versos “que luego salga a la calle el maldito desnudo y horrible / poblado de insectos” se refieren al loco, el que se dejó penetrar por los fantasmas, es decir, por los muertos vengativos (aludidos en la nota 59) porque su memoria no ha sido reivindicada. El loco desvalido, sucio, demandante, el de las calles, aparece así como símil del que se dejó arrastrar por los demonios de la época que lo pueblan, cual cadáver, “de insectos”. En “Día de los muertos, 1983” el aparecido, el demonio, el loco desnudo, el poseso, todo ello es la violencia atravesada en el sujeto poético en trance de convertirse en objeto de esa misma violencia. Por ello necesita “reír”, aunque sabe que “nada sucederá”: nada va a cambiar. “Para pasar desapercibido no debo pensar / que todo esto lo suponía muerto” afirma, es decir, expresa la idea de pasar como uno más, uno sin violencia, uno normal, como el “tú”.

El sujeto poético se plantea enseguida “no debo pensar”, pues sino regresaría a la situación en la que realmente se encuentra; pero ese no pensar se lo plantea “si no puedo

---

<sup>60</sup> Si leemos literalmente, la afirmación del sujeto poético de tener una bala en la cabeza se puede asociar con el estilo de ultimar a las víctimas por parte de los actores de la “guerra sucia”. Otra asociación puede darse viendo al proyectil como una bala perdida. En cualquiera de los casos, ejecución sumaria con un disparo en la nuca, o simple casualidad aciaga, la víctima es impotente ante sus verdugos o los agentes de su eliminación.

evitarlo”, es decir, *sino* le queda más remedio. A continuación, expresa “quiero que vayas [tú] conmigo”, es decir que ese tú lo acompañe en su lenguaje poético (“cosa bella”) hacia el mundo de la exteriorización de la violencia (“declararla en descargo”). Pero si expone la forma bella, de expresarla “podrían cogerte allí y matarte”; el condicional “podrían” refiere a la sociedad, que no le permite objetivar el tema de la violencia (“no hay cosa bella que me dejen / declararla”). Esto implica la imposibilidad y la disyuntiva de expresar o no la violencia (“si no puedo”, “si no quiero”). La solución sería reír pero tampoco se puede (“necesito reír y nada sucederá”).

El verso final expresa que “podrían cogerte allí y matarte”, con lo que el poema cierra con una expresión de alerta ante la posibilidad absolutamente gratuita y azarosa de que la violencia alcance en cualquier parte (“allí”) a las personas quitándoles la vida. La muerte reina, así, en la realidad referida del poema. El día de los muertos se convierte en la verdadera “señal de época”: todos los días son el día de los muertos. El día es en realidad el país de los muertos y desaparecidos, el país de los locos en los “espacios de nada”. La desorientación no puede ser mayor, pero se trata de una desorientación que implícitamente conlleva el sobre aviso de lo que acaecería (“podría salir disparada”, “podrían cogerte”) de manera brutal pocos años después. Precisamente, en el siguiente poema Mendizábal captaría de forma directa esta terrible realidad ya definitivamente instalada, evolucionando así desde la perspectiva de un sujeto personalizado y tocado por la violencia a una postura en la que el mismo sujeto adopta una posición de observador.

Efectivamente, en “Pucayacu” se narra una masacre desde el punto de vista de un observador externo (“las noticias son menos tristes ahora porque ya nos / acostumbramos / a los muertos en la sierra central”, dice el poema). En el discurso de la violencia de “Día de los muertos, 83” el sujeto poético narra desde su propia situación de sujeto abaleado, de víctima que habla desde una estricta y singular primera persona gramatical. Esto

indica una restricción del campo de mira y la activación de la imaginación y los recuerdos parecida al flujo de conciencia o monólogo interior: el testimonio de una víctima en su proceso de concientización personal y social. En ese sentido, ambos poemas cuentan dos historias de violencia política pero poetizadas de distintas maneras y desde distintas miradas. ¿Cómo se lleva a cabo esa poetización de la violencia en este segundo texto?

“Pucayacu” (*Dedeálade* 53-54) es un poema que está explícitamente relacionado con los sucesos luctuosos de la guerra interna<sup>61</sup>. El poema toma su nombre de una quebrada en la provincia de Huanta, departamento de Huancavelica, en la que en agosto de 1984 se hallaron fosas clandestinas con cincuenta cadáveres de campesinos asesinados por las fuerzas armadas. El título funciona como punto de anclaje en el sentido en que su evocación remite al lugar geográfico en donde ocurrieron esos hechos, cuya sola mención abre un mundo de pesadillas terribles en el imaginario peruano. Desde su título, pero también con la historia contada y la fecha de escritura puesta al final del texto y que funciona como un paratexto que remite al día en que la opinión pública tuvo conocimiento de las dimensiones de la masacre, se ofrecen unas marcas temporales e históricas claras del contexto político-social de la violencia vivida en el Perú durante esa década. En su libro *Poéticas del flujo*, Mazzotti ve en la incorporación de temas más allá de los meramente personales, que daban su sello característico a la producción poética de Mendizábal, “otra lección aprendida de los maestros del 60”, lo cual “le permite discurrir también por acontecimientos colectivos, como la violencia política o las masacres de comunidades andinas, aunque enfocados, eso sí, desde el sentimiento íntimo que despiertan en la mirada del poeta” (107).

---

<sup>61</sup> Rita Gnutzmann ha utilizado versos de “Pucayacu” como epígrafe general de “Literatura de la violencia desde los años 80”, sexto capítulo de su estudio *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* (2007). Por otra parte, un tratamiento reciente sobre la matanza de Pucayacu desde el cómic se encuentra en el libro *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984* (Luis Rossell et al. 86-87).

Para contextualizar este “sentimiento íntimo”, aquí vale la pena resumir la explicación que da la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) sobre los factores que posibilitaron la violencia y el impacto diferenciado que tuvieron entre la población debido a la desigualdad racial y étnica. Efectivamente, la CVR señala que la mayoría de ciudadanos cuya lengua materna es indígena “prefieren ocultar sus orígenes étnicos, los cuales resultan invisibilizados en el ámbito público”, dando como resultado una situación que “refleja la persistencia de la discriminación étnica y el racismo de origen colonial”; persistencia que trae consigo unas “relaciones étnicas íntimamente tramadas con las relaciones de dominación y explotación” en las que los indios “resultan ser, a fin de cuentas, quienes poseen menos poder y status” (*Informe Final* 101-02)<sup>62</sup>. Estas relaciones de desigualdad, durante el periodo de la guerra interna, estaban cargadas de una “violencia verbal” que “acompañó e intensificó la crueldad de la violencia física en todos los escenarios de la guerra” (*Informe Final* 113). En esos escenarios “resultó menos problemático torturar, desaparecer, asesinar o ejercer diversas formas de violencia y crueldad extrema contra quienes eran considerados no solo como diferentes sino, sobre todo, como inferiores”, por lo que “fueron vistos como desechables”<sup>63</sup> (*Informe Final* 114). El resultado de esto fue que “la mayoría de muertos y desaparecidos reportados a la

---

<sup>62</sup> El *Informe Final* de la CVR ofrece una interesante comparación con otros países de Sudamérica, mencionados en la introducción de esta tesis, en la “Breve historia sobre la violencia política”. Dice la CVR: “No ocurrió esto en los procesos de violencia vividos en Argentina, Chile y Uruguay, donde sí existe una memoria pública influyente sobre lo ocurrido, aunque el número de víctimas fue menor que en el Perú. Esta comparación revela una de las dimensiones complejas de la violencia peruana: la distinta valoración de las víctimas. Debido al racismo y la subestimación como ciudadanos de aquellas personas de origen indígena, rural y pobre, la muerte de miles de quechua hablantes fue inadvertida en la opinión pública nacional. La violencia en estos países del Cono Sur, además, tuvo una naturaleza diferente: se trató de la represión de dictaduras militares” (*Informe Final* 102-03).

<sup>63</sup> La idea de lo “desechable”, asociada a la noción de “basurización” de Daniel Castillo Durante (“Los oscuros senderos” 21), y desde una visión que parte de los testimonios recopilados por la CVR, ha sido relacionada al racismo, el asesinato y la profanación de cadáveres por Rocío Silva Santisteban en su libro *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo* (2008), aunque el concepto de “basurización” por sí mismo no da cuenta de los matices y posibles grados de deseo que funcionan en la relación entre victimario y víctima en un contexto de “guerra sucia” (como en el caso de la violación de mujeres, por ejemplo). Valga mencionar que un antecedente al término “basurización” es el gerundio “basurizando”, utilizado por Jorge Pimentel en uno de los versos de su poema “Trombosis” (103-04) incluido en su cuarto poemario *Tromba de agosto* (1992).



base de datos de la CVR (el 75% del total) tenían al quechua como lengua materna” (*Informe Final* 130). Estos muertos y desaparecidos eran mayoritariamente “campesinos quechua hablantes residentes en los distritos más pobres de los departamentos del interior” (*Informe Final* 131), es decir, “Ayacucho, Junín, Huanuco, Huancavelica y Apurímac, que fueron el epicentro de la guerra” (*Informe Final* 136). Otro factor destacado por la CVR es el de “la pertenencia generacional”, que “alojó también un conflicto generacional” (*Informe Final* 136). En las filas de la subversión, “más del 50% del total eran jóvenes de 20 a 29 años”, lo cual “confirma que la violencia tuvo un importante componente generacional” (*Informe Final* 146).

Los datos resumidos en el párrafo anterior guardan estrecha relación con “Pucayacu”. En ese sentido, es posible en primer lugar una descodificación de este poema que permita identificar el hecho histórico referido y observar en varios fragmentos del texto el préstamo del sujeto poético a una viuda del terror de la sierra central peruana, precisamente una de las viudas que dejó la masacre de Pucayacu. Por ello, el poema puede ser leído como una forma de elegía que, como se sabe, es un género poético de antiquísima existencia a través de cuyo tono triste y oscuro (un lamento) se expresa la desazón ante la pérdida de una persona o un bien querido y la impotencia ante ese dolor. ¿Cómo se expresa esa elegía en el poema? A mediados de la década del 80, en plena “guerra sucia”, las noticias sobre los muertos se toman “como si fuese lo ordinario”; se ha banalizado la violencia que antes tenía carácter excepcional. Por ello, la tristeza va desapareciendo porque este tipo de hechos luctuosos y dolorosos se tornan costumbre. Pero, ¿para quién o quiénes? Algo de esto puede entreverse en un reportaje realizado el 2004 por Giancarlo Stagnaro, en el que entremezcla opiniones suyas con declaraciones de Raúl Mendizábal:

Para una generación que vivió de cerca la época de la violencia (“nos explotaba literalmente en la cara”, asevera Mendizábal), era imposible desasirse de un contexto que marcó la producción literaria de esos años. El poema “Pucayacu” - acerca de una matanza de comuneros en las zonas andinas del conflicto- da cuenta de aquellos sucesos como un modo de quebrar la indiferencia que, en cierto modo, aún persiste. “Estábamos viviendo un desquiciamiento. En una situación de ese tipo maduramos, todos lo hicimos, aceleradamente. Algunos, en ese proceso acelerado, perdimos el alma, la sensibilidad. A otros, como en mi caso, nos costó mantener la ternura”, señala Mendizábal. (3)<sup>64</sup>

Tal y como ya cité anteriormente, los tres primeros versos del poema dicen: “Las noticias son menos tristes ahora porque ya nos / acostumbramos / a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario” (53). Esos muertos productos de la guerra provienen de la “sierra central” (departamentos de Junín, Pasco, Huánuco y la parte norte de Huancavelica) y “las noticias” pueden interpretarse como las escuchadas o leídas por habitantes de otras zonas del país. Un habitante de la sierra central no llamaría a su zona con esta denominación, eso lo dice alguien que proviene de afuera. De ahí que pueda pensarse que se trata de una proyección del sujeto poético, el cual traslada su propia costumbre ante las noticias diarias que los medios de comunicación escritos y los noticieros radiales y televisivos propagaban sobre esta guerra que en 1984-1985 aún se situaba casi exclusivamente en esta específica zona del Perú. De este modo, aparece el distanciamiento entre el sujeto poético y la otredad, en este caso representada por los campesinos quechuas asesinados a los que hace referencia el poema.

Hay que destacar también que tal actitud de indiferencia comenzó a formar parte de la mayoría de los habitantes del país, y que lo interesante de este texto es precisamente el que dé cuenta de tal hecho y reaccione ante la modorra o costumbre, actitudes ambas que en el fondo pueden tomarse también como una forma de complicidad -a través del silencio o el miedo- con tal estado de cosas al no querer ver lo evidente, al no querer ver

---

<sup>64</sup> Esta última afirmación (“nos costó mantener la ternura”) puede entenderse plenamente en relación con la bala en el cerebro del poema “Día de los muertos, 83”, y con la recomendación que hace la voz poética a los “chicos feroces” del poema “Chica esta mañana amanecí” para que vuelvan a sus cabales y liberen su sensibilidad y su sentido de la compasión.

como propios los padecimientos del otro nacional. O, más terrible aún, como si se tuviera la tranquilizadora convicción de que la represión tiene principios diferentes en las alturas de la sierra que en la ciudad. Con lo que tenemos la imagen persistente del Perú oficial representante del colonialismo interno frente al Perú profundo, conviviendo sin verse ni escucharse. A propósito de la elocuente descripción de esa terrible “foto de paseo en campo / con botellas rotas de degüello al lado / y los vientres hinchados y los brazos / durmiendo en el pasto” (53), el crítico Luis Fernando Chueca ha señalado lo siguiente en un estudio sobre “Pucayacu”:

El hablante del poema -enmarcado en un *nosotros* que se sitúa en el polo urbano y criollo de la sociedad, pero que muestra también una fuerte sensibilidad frente a los acontecimientos- teje algunas redes de semejanza [con relación a los otros], basadas por ejemplo en la mención de la “foto de paseo al campo” o en la participación del conocido juego de la gallinita ciega; pero sobre todo evidencia diferencias, pues para los campesinos muertos la fotografía no corresponde al recuerdo del paseo vacacional a la sierra de las clases medias urbanas -posible y frecuente hasta antes de que se decretaran los interminables estados de excepción en buena parte de la zona andina-, sino que significa el congelamiento de su imagen exánime y aniquila toda posibilidad de idílica contemplación del paisaje. (“Desapariciones, desentierros y des-identificaciones” 72-73)

Precisamente, esa “fuerte sensibilidad frente a los acontecimientos” es la cuota poética brindando su invaluable contribución de belleza en medio del caos y el horror para invitar a salvar(nos) o librar(nos). En ese sentido, hay un efecto perlocutorio, una incitación a la acción a través de la estética. La segunda parte del poema adquiere un carácter más personal y lírico:

sin embargo  
abrir la puerta en la sierra central no es dar cara al sol  
sino a un culatazo  
ir a la feria en domingo es para no dar luz sobre los  
muertos (53)

El “sin embargo” da cuenta de las cosas en su exacta dimensión. Y es precisamente aquí cuando se puede comenzar a escuchar esa voz de la viuda del terror a la que me refiero.

La autorrepresentación del otro enmarca el testimonio que conforma el poema. El sujeto poético sigue siendo testigo ya que no participante. El carácter de autenticidad y verdad reside en el personaje que ha presenciado y padecido en carne propia estos hechos. Quizá exista un diálogo de sordos, pero al fin y al cabo se produce una toma de conciencia manifestada en el poema. El discurso de la poesía actúa como respuesta ante la indiferencia general del sector criollo con las muertes provocadas por el propio Estado nacional.

“Mira de lejos” le dice la viuda a su esposo muerto, asesinado y enterrado en una fosa común. De lejos, desde la otra vida, con la esperanza de que el padre siga viendo a sus hijos cuyos nombres son escritos en minúsculas para enfatizar el carácter anónimo y colectivo de estos niños o jóvenes de la comunidad andina. Jóvenes como “abel / que ahora cuida de su hermano”, elemento subvertido del conocido relato bíblico de los hijos de Adán y Eva. En ese sentido, el autor de “Pucayacu” puede estar extrapolando una asociación voluntaria o involuntaria, consciente o inconsciente, tanto al texto bíblico como a su propia memoria familiar o colectiva de un país fundamentalmente católico como el Perú. Y las diferencias y desplazamientos (el mencionado elemento subvertido) son tan importantes como la repetición de un texto o de una historia en el nuevo texto. ¿Está el poema haciendo alusión a una utopía regenerativa? Implícitamente, por la vía de la escritura del hecho luctuoso, del estructurar a través de la elegía un discurso literario que denuncia este crimen contra los compatriotas quechuas, sí.

La voz de la viuda del terror sigue hablando al marido muerto: “contigo o sin ti”, le manifiesta. El hermano no cuida de su hermano porque “ninguno tiene cara y hasta los dientes han ennegrecido”. Varios cuerpos más están siendo desenterrados de manera alegre, “como si hubiesen jugado / a la gallina ciega” (53). El desenterramiento, una práctica que se ha venido dando de manera constante desde la conformación de la CVR el

año 2003, se da en los años de la “guerra sucia” a modo de juego, de forma casual: el horror se descubre sin quererlo. Por medio de la extrapolación alegórica podemos ver que nos encontramos en medio de un desorden nacional: el bíblico Abel aparece cuidando a su hermano asesino, el cual ha enloquecido “de miedo” (quizá al tomar conciencia del tamaño de su crimen) y los muertos se desentierran de forma ciega e ingenua. No existe la posibilidad a la “inclusión del otro”, como reclama Jürgen Habermas a propósito de la otredad (idea ya citada en la introducción), en el sentido de “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” (24). No hay, pues, una relación entre ciudadanos en pie de igualdad. Se constata lo afirmado por la CVR: unos consideran a otros como desechables en su ciega discriminación étnica y racial. Tal y como apunta Chueca en su ya citado ensayo sobre este poema:

En “Pucayacu”, el énfasis en el anonimato de los campesinos hallados en las fosas (únicamente “muertos en la sierra central”, con los rostros destrozados y otros signos de haber sido torturados y sin señas visibles de identidad individual) reproduce, en alguna medida, la lógica invisibilizadora operante en la sociedad y su correlato mediático (“las noticias son menos tristes porque ya nos acostumbramos”), al mismo tiempo que construye una mirada crítica frente a ella. El poema incide en la importancia simbólica de las víctimas, pero, para ello, apela a la dimensión colectiva de estas, que impide la atención a su individualidad. Los muertos del texto representan, así, a esos *otros*, indiferenciados entre sí y numéricamente imprecisos (“y más abajo escuché que había otros veintitantos”), que fueron las más frecuentes víctimas de la violencia, tanto del Estado como de los grupos alzados en armas. (“Desapariciones, desentierros y des-identificaciones” 72)

¿Por qué ese impedimento de poder atender a la individualidad de las víctimas? En su ensayo “Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante” (1998), la crítica Ileana Rodríguez apunta un concepto de ciudadanía que refiere a individuos libres e independientes en su disfrute de distintos derechos de participación social. Estos derechos al tiempo que compensan también encubren las desigualdades socio-económicas; esto debido a que la participación ciudadana está encadenada a una particular condición

política, económica y cultural constituida de forma histórica (110-12)<sup>65</sup>. Para el caso de “Pucayacu”, todas las tragedias particulares que refiere (la viuda, sus hijos) indican la existencia de una ciudadanía mutilada, rota, no asimilada, y desconocida, en la que cabe preguntarse cómo se sitúa la mirada del sujeto poético.

En principio, esa mirada se encuentra marcada por el deíctico “ahora” y ese acostumbrarse que no obstante no puede dejar de dar cuenta de la violencia política. Por eso, las aliteraciones “y uno quieto y uno muerto” con que va concluyendo el poema sitúan a este sujeto como espectador y testigo. No querer “apartar una rama” ni “levantar una tapa”, es no querer ver mejor o de cerca (o desde dentro) las cosas. Sin embargo, ese “uno” que ha dado cuenta de su compasión por el otro tiene suficiente conciencia de saberse dentro de “esta habitación oscura tan grande” y con el temor de “prender una luz en medio” de ella. Esta habitación es el propio país retratado en la desoladora falta de rumbo en medio de la guerra que envuelve también al sujeto poético de “Pucayacu”. En ese sentido existe un proceso de evolución respecto al poema anterior, “Día de los muertos, 83”, en el cual Mendizábal mostraba una interiorización de esas experiencias, así como su temor a verbalizarlas en el terreno escrito de la poesía, es decir en el espacio literario y por ende público de la ciudad letrada.

De la tapa de los sesos (“tengo una bala en el cerebro”) de “Día de los muertos, 83” se ha pasado en “Pucayacu” a esa pieza que cierra por la parte superior cajas o recipientes, ese temeroso “levantar una tapa” que pueda descubrir “botellas rotas de degüello”, “vientres hinchados”, muertos sin cara y con dientes ennegrecidos producto de la incineración vil para no dejar rastros digitales de la masacre. El máximo de conciencia posible del poema, para utilizar el conocido concepto de Lucien Goldmann (*Las ciencias humanas y la filosofía*, 86-87), en tanto marco real de pensamiento y acción en una

---

<sup>65</sup> Ileana Rodríguez toma el concepto de Carlos Vilas, quien sigue a su vez una línea argumentativa de Ramachandra Guha para replantarla en el contexto latinoamericano.

específica estructura social, revela la indiferencia de los ciudadanos occidentalizados de la sociedad peruana ante la guerra, pero lo hace desde la lucidez estética del “prender una luz en medio de esta habitación oscura / tan grande” (54), versos con los que concluye el poema. Para comprender el discurso referido en “Pucayacu” resulta apropiado leer esta habitación, la cual ostenta un signo de carácter negativo: a la habitación se la describe como “oscura” y “tan grande”, es decir, vacía, dando una idea de desamparo y desolación. En ella el sujeto poético busca “prender una luz” y la luz, nuevamente con Bachelard, hace humana a la casa y esa humanización le permite ver “como un hombre” y tener “un ojo abierto a la noche” (*La poética del espacio* 66). La luz final de “Pucayacu”, entonces, es el discurso de la esperanza en medio del impacto diferenciado de la violencia<sup>66</sup>.

El siguiente poema de Raúl Mendizábal es “Jonás” (*Dedeálade* 66), título tomado de uno de los libros del Antiguo Testamento. Existe, en ese sentido, una estrecha relación intertextual y una asociación con la imagen de Jonás como profeta de la desesperanza. Como es sabido, la historia bíblica tiene que ver con el encargo de Jehová a Jonás para que predique en Nínive la inminente destrucción de esta ciudad por la ofensa de sus habitantes contra Él. Jonás desobedece y huye en un barco al que Dios amenaza con hacer naufragar a través de tormentas, por lo que Jonás es arrojado por la tripulación a las aguas. Ya en el mar, Dios hace que una ballena se trague a Jonás, quien permanecerá en su vientre tres días y tres noches. Jonás se considera un desechado de la mirada de Dios, pero a su vez busca su misericordia: con voz de alabanza realiza la promesa de pagar a Jehová lo que le había prometido; es decir, realizar su prédica en Nínive, por lo que Dios hace que la ballena vomite a Jonás en tierra.

---

<sup>66</sup> En otro reportaje, de 1988, el propio Mendizábal expresaría haciendo referencia a la poesía de su generación: “La violencia nos marca para siempre. Tenemos la piel más dura. Somos cínicos pero eso nos hace más tiernos. No sé cómo aguantamos tanta violencia que nos llueve” (Freyre y Santiváñez 9).

En el poema de Raúl Mendizábal no se expresa un sujeto poético sino un nosotros (“nos preserva y nos aleja”), palabras que dan cuenta de un proceso cuya culminación será salir a predicar, a hacer pública una palabra, un mensaje. En “Jonás” el campo semántico principal está relacionado con la soledad y el silencio (vientre de la ballena), es decir el no ruido, el aislamiento. El ruido se encuentra “fuera”: preservar y alejar son referentes asociados al aislamiento y relacionados con la ballena y con la la torre de marfil del escritor. Por otro lado, el poema está construido a la manera de una caja china: silencio sobre silencio y el nosotros en el silencio más central (“todo ese silencio engullido por otro aún mayor y que nos aparta sus ojos”). Todo ese silencio ha sido “engullido” (tragar la comida atropelladamente y sin mascarla), por lo que puede relacionarse como un acto realizado por la ballena (el mundo). Los de afuera “no han cesado en hacer crujir nuestras muelas / en esta bolsa de aguas frías y calientes”. El crujir las muelas es una idea asociada al Infierno (de acuerdo con *La Divina Comedia* -Canto XXXIV del *Inferno*- de Dante Alighieri, el demonio mastica eternamente con tres fauces los cuerpos de Judas, Bruto y Casio, los mayores traidores de la historia). A su vez, las “bolsas frías y calientes” se relacionan con el vientre (materno) y con la ballena. El silencio, como la bala de “Día de los muertos, 83”, arroja con violencia a predicar y exponer el mensaje. No sale naturalmente sino que es motivado por algo más. Esa voz que saldrá con violencia a predicar, aún no ha salido.

El verso más largo del poema, antes citado, “todo ese silencio engullido por otro aún mayor y que nos aparta sus ojos”, hace referencia al silencio del interior de la ballena envuelto por otro silencio reprobatorio “aún mayor”: el intertextual de Jehová, que hace sentir Su rechazo si Jonás no obedece y lleva a cabo la prédica, y el socio-político nacional que provoca el crujir de muelas del verso siguiente. Si Jonás permaneció dentro de la ballena “tres días y tres noches”, en el poema de Mendizábal la referencia temporal



está marcada por el “más” que denota un proceso más largo y transmite una angustia que va contando el paso del tiempo. El poema concluye aludiendo de manera irónica a la suerte de Jonás: él solo estuvo tres días y tres noches mientras que el nosotros del poema se encuentra dentro mucho más tiempo: un tiempo indefinido, que sigue durando en el “afuera” discursivo del texto. Por otro lado, tres días en lenguaje bíblico tiene muchas connotaciones. Es el tiempo que tardó Jesús en resucitar, en salir José de un pozo o en ser Jonás vomitado por una ballena: esos tres días representan el paso agónico o por ultratumba hacia la misión trascendente.

Este poema de Raúl Mendizábal “Jonás” es una relectura de la Biblia y del tópico reintroducido en la poesía peruana por Antonio Cisneros en su poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), específicamente en los textos “Poema sobre Jonás y los desalienados” y “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”<sup>67</sup>. Mendizábal reinstala el tópico en el ámbito familiar a través de la relación con un cuñado marino. Efectivamente, el poema está dedicado a la memoria de Luis Roca Sara. ¿Quién es esta persona? Para saber de su identidad ha sido necesario recurrir al propio poeta. En una comunicación (septiembre 2007), Mendizábal me ofreció algunos datos. Hermano de su esposa, teniente segundo de la Marina de Guerra del Perú, un grado considerado como subalterno dentro de los rangos de la institución, Roca Sara atravesaba constantes decepciones y comenzaba a descorazonarse de su Armada y de los altos ideales que esperó encontrar en ella. En medio de esos dilemas morales, quedó

---

<sup>67</sup> Eduardo Urdanivia ha leído ambos poemas como metáforas del reacomodo pequeño burgués, reacomodo que es a su vez “una alegoría del problema de la alienación” (179). Así, el primer poema “describe con trágico humor el estrecho mundo de quien vive dentro de su problemática personal y su pequeño círculo de personas que también se comportan de la misma manera” (179-180), mientras que el segundo poema “describe el intento de salir del mundillo personal” provocando la “feroz reacción de la ballena –léase mundo circundante- por evitarlo”, lo que conduce al sujeto poético “al fracaso final no exento de temor que lleva el reacomodo” (180). James Higgins, por su parte, advierte en el primero de los poemas una “metáfora de la vida restringida que se vive en el medio limeño” a través de la imagen de la ballena que evoca “la atmósfera claustrofóbica de una sociedad encerrada en sí” (235) y respecto al segundo poema observa “una acomodación ignominiosa” en el que el sujeto poético se acobarda “al medir su vulnerabilidad contra la fuerza de la ballena y darse cuenta de las consecuencias de su rebeldía” (237).

atrapado dentro del submarino Pacocha, colapsado por una embarcación pesquera japonesa el 26 de agosto de 1988 en aguas del puerto del Callao, frente a las costas de Lima. Roca Sara cumplió una sacrificada acción más allá del deber antes de morir en dicha colisión. Por esos mismos años, Mendizábal atravesaba un sentimiento similar al convencerse del individualismo que primaba en los espacios de la ciudad letrada, lo que lo llevó a un retiro hacia la vida particular que si bien no se dio en términos de abstención de escritura, o de interrupción de su exploración expresiva, sí se manifestó en los temas y formas de expresión. Un ejemplo concreto es precisamente “Jonás”.

Esta explicación relativa al paratexto de la dedicatoria puede relacionarse con la idea de aislamiento presente en el poema: la ballena y el submarino, una introversión frente al mundo hostil de la guerra (el teniente de la Marina descorazonado de su institución) y a la vez una coraza que separa del mundo real. De ahí que el “nosotros” del poema se sitúe en el ámbito de la escritura, con lo que se intenta agrandar la luz pequeña de la habitación (“esta bolsa”) vacía y “tan grande” que se mencionaba en la parte final de “Pucayacu”. El “nosotros” está dentro: “aquel ruido fuera”. Por lo demás, el deíctico “fuera” establece una distancia entre la primera persona en plural que habla y el mundo o su realidad. Mientras que en “Día de los muertos, 83” la mirada rara reúne los dos mundos, es decir que ambos se tocan, en “Jonás” el ruido violento del mundo (“todo aquel ruido afuera”) está asociado al barullo de los necios y pecadores que Jonás no quería orquestar pese a las instancias de Dios (“para arrojarnos después con violencia a las playas a predicar”).

Respecto a la violencia política, este poema de Raúl Mendizábal puede ser leído como un arte poética que expresa la participación a través del horror (“no han cesado en hacer crujir nuestras muelas”) de la violencia que se vive. ¿Cómo lanzarse a denunciarla con palabras o a redimir (“predicar”) con ellas a los confusos? Esos confusos pueden ser

considerados sus propios compatriotas, específicamente los de su entorno próximo: la pequeña burguesía, tal y como en el caso de los dos poemas de Antonio Cisneros. Lo que leemos en el poema de Mendizábal es el relato fragmentado y roto de una angustia. En “Jonás” el silencio del aislamiento es un infierno. Por eso el poema concluye con esa inquietud y aflicción, ese expresar del paso del tiempo más allá del concedido por Dios a Jonás.

En el siguiente poema “El cerdo se aliña con laurel” (*Dedeálade* 77), su título es una alusión culinaria en clave irónica que permite leer el poema como intertexto de una receta de cocina. De lo que se hablará en el poema es lo que sintetiza el título: “aliñar” es la palabra que conduce el poema. En principio, aliñar es palabra bisémica, asociada al condimento cocinero y al hecho de adornar la comida. El título funciona mediante un sistema de sustitución en el que “cerdo” se relaciona con “poeta maldito”, “aliñar” con “adornar” y “laurel” con “coronar” y con la academia<sup>68</sup>.

Todo el poema es en sí es una prédica en el que se reprende de manera sumamente dura a “los artistas malditos”<sup>69</sup>. El sujeto poético traza clara diferencia y honda distancia respecto a estos artistas. El poema concluye incluso con la expresión ritual “he dicho”, una forma prácticamente performativa en tanto tiene un carácter afirmativo y cerrado. En *Cómo hacer cosas con palabras*, el filósofo británico John

---

<sup>68</sup> En la antigua Grecia, el laurel estuvo consagrado a Apolo (dios de la luz y de la poesía), y fue utilizado para formar una corona con el fin de honrar a poetas y héroes y en general a personas distinguidas o que obtenían la gloria. Posteriormente, se volvió costumbre en Grecia y Roma premiar al ganador de un concurso poético con una corona de laurel. Dos ejemplos de poetas laureados en la Antigua Roma son Lucano (39-65), el autor de la *Farsalia*, y Estacio (45-96), autor de la *Tebaida*. En la historia literaria peruana, el poeta modernista José Santos Chocano (1875-1934) fue coronado públicamente como poeta en 1922 por el dictador Augusto B. Leguía (1863-1932). Es importante señalar, sin embargo, que Chocano es probablemente hoy el poeta que más rechazos genera entre los poetas peruanos entre otras cosas por su falsa autorrepresentación como abanderado de lo nacional, y por su verborrea artificial y hueca.

<sup>69</sup> Ello posiblemente sea una alusión a los poetas que formaron parte de la agrupación “Kloaka”, ya que en el ambiente cultural limeño de los 80 y primeros 90 se les denominaba de este modo. Por ejemplo, Juan Zevallos Aguilar señala el hecho de que “llamarse con un nombre desagradable como ‘Kloaka’, su desaliño en el peinar y el vestir”, así como “el incumplimiento de las reglas del decoro como asistir borracho o volado a conferencias y recitales y mofarse de ello, pregonar el consumo de drogas y alcohol y el amor libre como acciones liberadoras” provocaron su inmediato rechazo en amplios sectores del ámbito literario, artístico y periodístico en general (*Movimiento Kloaka* 29).

Austin (1911-1960) señala la necesidad de un contexto para respetar el criterio de autenticidad de estos enunciados ilocutorios. En cuanto a instauración de sentido, el contexto social de esta performatividad es el de los años más crudos de la guerra interna (el texto está fechado en junio de 1991) en un estado de emergencia absoluta en que Sendero Luminoso atacaba cada vez con mayor fuerza a la capital peruana.

Las dos primeras estrofas empiezan con la mención anafórica del “artista maldito”. Luego sigue la enumeración de sus atributos negativos a través de un lenguaje religioso e incluso crístico que atraviesa el poema: “calvario”, “estigmas”, “gloria”, palabra polisémica esta última pues implica tanto fama como cielo. Los “artistas malditos” se muestran como dios a través de un sufrimiento simulado, de un simulacro. De ahí el reproche del sujeto poético, pues por ansiar la gloria “no desean ocultar los estigmas que hacen al enemigo detectarle”. En el contexto de una sangrienta lucha de clases el artista maldito no podía estar ajeno a la devaluación: *épater la bourgeoisie* no tiene ningún sentido cuando el polo que asume el discurso revolucionario comunista dinamita literalmente los espacios de la convivencia. El sujeto poético expresa su rechazo a la complicidad con ciertos discursos de poder de parte de los “artistas malditos”. De ahí que equipare el culto de estos artistas con el “culto a la muerte”, es decir, el culto a la violencia y a *thanatos*. Si bien el poema no alude de manera explícita al espacio socio-político peruano (aunque está presente la marca paratextual de la fecha de escritura), existe una descodificación en función de los signos y discursos que configuran el discurso social: el conjunto de tensiones y matrices de sentido que marcan esta época.

“El artista maldito repite el truco de Onán”, sentencia el sujeto poético. Onán es el patriarca del Antiguo Testamento que de acuerdo al imperativo de la costumbre (la ley del levirato) debía fecundar a su cuñada viuda, quien no había dado hijos a su hermano fallecido. Onán no concluía el acto sexual y a la hora de la eyaculación derramaba el

semen sobre el piso de la alcoba, actitud que originó el equivocado término “onanismo” relacionado con la masturbación cuando debería referirse a la interrupción voluntaria del acto sexual. Onanismo simboliza entonces la infecundidad del *coitus interruptus*. Ese es uno de los sentidos que se le da en el poema para achacárselo al “artista maldito”: éste “repite el truco de Onán”, se considera el principio y el fin, pero su obra no fecunda nada. Cree llevar el “estigma en la gloria” pero solamente lleva consigo el estigma de la muerte.

El sujeto poético continúa su prédica llamando “agente de traición y sicario” al artista maldito por ser parte de “la fiesta necrófila de predador”, es decir, por estar aliado, en su opinión, al poder: la fiesta lo sitúa inconscientemente feliz. La parte final del poema da cuenta de que a causa del poder (“por vicio institucional”) el culto a los artistas malditos es igual que el culto a la muerte: como ya está en la gloria (es decir, muerto) el “vicio institucional” lo presenta como un culto, “un acto conmemorativo, con fines de purificación social, para así nublar a través de lágrimas histéricas” como señala narrativamente el poema. El simulacro se encuentra en esos “fines” falsos: la pretendida “purificación social” solo busca “nublar”, oscurecer la realidad. El artista maldito, “cómplice de su calvario”, como se lo anunciaba desde el principio, termina por ser “víctima propiciatoria”, es decir, verdugo y víctima en medio de una fiesta en la cual la atracción erótica por la muerte (“necrófila”) juega un papel central: el “vicio institucional” ha incorporado un culto a la gloria del cual el artista maldito es cómplice al presentarse como víctima para entrar al panteón exhibiendo “los estigmas” (su alegado sufrimiento).

El sujeto poético los reprende con un tono procaz, que ya he asociado al de “Chica esta mañana amanecí”. Si en este poema se utiliza dicho tono para rechazar la política (si tu mundo “no está lo suficientemente maldito no importa es mejor”, se

expresa a la amada), en “El cerdo se alinea con laurel” el discurso referido está absolutamente situado en la política. La inspiración en el primer poema está dado por esa “hermosa erección” que le da el carácter de potencialidad sobre el cual el sujeto poético se posiciona, se erige. La mención a “lo maldito” se encuentra al otro lado (“es mejor”) de la moneda; en “El cerdo...” lo maldito es asociado de manera directa con la muerte. Cara y sello de una misma realidad percibida desde tomas de conciencia distintas en la ciudad capital. Aquí resulta apropiado reparar en las fechas de escritura de los dos poemas. En el primer párrafo de este capítulo hacía notar que en el contexto socio político de guerra interna 1983 es el año de la zona de emergencia en la lejanísima (para Lima) “sierra central” que solo dos años después sería escenario directo y proyectado del poema de Mendizábal sobre la matanza de “Pucayacu”. Por su parte, 1991 es el año del estado de emergencia en toda la nación: es entonces cuando aparece el poema “El cerdo se alinea con laurel”.

Un estado de emergencia que produce la impresión de que el mundo al revés del Pachakuti logra imponerse en el universo poético de Raúl Mendizábal y de la sociedad peruana en general. Una semana después del atentado terrorista más impactante de Sendero Luminoso en Lima, ocurrido el 16 de julio de 1992 en la calle Tarata del exclusivo barrio de Miraflores; atentado que se constituyó en un punto de inflexión en la conciencia del sujeto criollo respecto a las reales dimensiones y alcances de la guerra, Mendizábal expresaría en un poema de dos versos la incertidumbre y zozobra reinantes:

### **Mar en invierno**

navego  
como navega el ahogado (78).

En el inmenso mar de las contradicciones nacionales, el sujeto poético flota como un cadáver más desde un sentimiento de marginalidad social. Si bien el verbo navegar

implica la idea de tránsito y desplazamiento, dicho viaje se produce bajo la figura más expresiva de la violencia política: la muerte, simbolizada tanto en el invierno como en el ahogado y en un profundo sentimiento de abandono y desconsuelo. En ese sentido, en los poemas examinados de Raúl Mendizábal vemos la constitución de un sujeto poético que encarna las contradicciones y los desencantos propios de los tiempos de aguda desconfianza hacia los proyectos políticos en general. Como rasgo propio de la postmodernidad periférica, ese desencanto proviene del visible decaimiento del proyecto de Estado-nación que había sido prometido desde tiempos de la Independencia, no solo en el Perú, sino en el conjunto de la sociedad latinoamericana. Mendizábal acusa recibo de los profundos conflictos entre un contexto de reinmersión en la economía global a principios de los 80 y los saldos trágicos que dejó en la forma de una rebelión armada y su consiguiente aniquilamiento. Sin embargo, no pretendo con esto decir que el surgimiento de Sendero Luminoso se deba al implantamiento del modelo económico neoliberal desde 1980 y quizá antes, con el desmantelamiento del proyecto nacionalista del general Velasco (1968-1975) por su sucesor, el también dictador Francisco Morales Bermúdez, de 1975 a 1980. Me refiero a que el sistema general de la dominación étnica y de clase en que el Perú ha vivido desde tiempos coloniales, no pudo ser reestructurado ni radicalmente reformado, ni siquiera por el gobierno “revolucionario”, como ampulosamente se autodenominaba, de Velasco Alvarado.

Pero volviendo a la poesía, vemos que en Mendizábal ese desencanto va acompañado de un descentramiento de la conciencia que le permite asumir las focalizaciones de las víctimas desde la voz personal e individualista que caracteriza a la poesía occidental desde tiempos del romanticismo. El sujeto poético en Mendizábal se mueve entre el espanto por la pose prepotente de los “artistas malditos” (como representantes supuestos de un orden que pretende imponer y que despierta desconfianza

en el poeta), sin plegarse necesariamente y en todos sus niveles a las formas del colonialismo interno peruano. En el otro extremo, se encuentra la represión indiscriminada, que sin embargo no puede dejar intacto el ánimo ni su estabilidad emocional y familiar. Vemos, pues, que la poesía de Raúl Mendizábal re-crea el contexto de la violencia política, incorporándola en el temario literario peruano, pero a la vez desarrollando una perspectiva personal y novedosa. Resulta claro, así, que en estos poemas Mendizábal ha construido un sujeto poético que no solo interioriza la violencia, sino que paralelamente lo hace dialogar -y discutir- con las otras poéticas aparecidas paralelamente a la suya propia planteando de este modo su alternativa u opción.



---

## CAPÍTULO 2

### José Antonio Mazzotti

---

En base a la lectura de los poemarios de José Antonio Mazzotti, he seleccionado seis poemas relacionados con el tema de mi tesis. Los mismos han sido tomados de dos libros suyos, publicados en la segunda mitad de la década del 80. Los textos son “Dante y Virgilio bajan por el Infierno” (51-54), “Noche serena / Versión libre de la Oda VIIIa del fraile agustino Luis de León / Salamanca, 1580” (57-60) y “Cuismanacu” (63-65) de *Fierro curvo (órbita poética)* (1985) y “19 de junio / la muerte en los penales, 1986” (62-65), “Diuturnum Illud / sueño profético de Wanka Willka” (52-58) y “Castillo de popa” (66-69) de *Castillo de popa* (1988). Sin embargo, conviene aclarar que la obra de Mazzotti durante esa década abarca tres poemarios: *Poemas no recogidos en libro* (1981) y los dos mencionados de 1985 y 1988. Por las fechas de publicación es fácil colegir que en la escritura de Mazzotti el contexto de la violencia política se hizo evidente sobre todo a partir del segundo libro. Pese a ello, el poemario inicial, que había recibido el Primer Premio en los Juegos Florales Túpac Amaru de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1980, si bien abarca principalmente temas de carácter personal, amoroso, y sobre la bohemia callejera limeña, no deja de acusar levemente recibo de la violencia política, como en el caso del verso “el lomo en que cabalgo rodeado de metralhas y sirenas anunciando un bombardeo” (del poema “Yegua es la hembra del caballo”) o del poema final del conjunto “Marcha fúnebre”, que concluye con un vallejiano “Estamos muertos, muertos” (“Estáis muertos” se lee en *Trilce* LXXV), en alusión al estado general de desasosiego que ya se empezaba a vislumbrar en la juventud universitaria de entonces. Si bien estas menciones breves se encuadran principalmente en el contexto de la decepción amorosa y la desazón existencial que cruza el poemario entero, no dejan de

revelar una mirada atenta al contexto, que se hará mucho más clara y casi dominante en el segundo libro publicado por Mazzotti. El título de *Fierro curvo (órbita poética)* obedece a la intención de mostrar una evolución estilística, desde el conversacionalismo refinado del primer libro hasta la exploración del grito, las estructuras teatrales y la ruptura de la poética consagrada “al británico modo” desde los años 60. Una ruptura que va más allá del estilo para manifestarse a través de lo que he venido llamando un dislocamiento o fractura del sujeto poético, que llega a convertirse en sujeto descentrado en virtud de la carencia de valores fijos y del intento de comprensión del “otro” social y étnico peruano.

De esta manera, examinaré en primer lugar un poema de *Fierro curvo (órbita poética)* en que las referencias a la mitología clásica, los cultismos literarios, y el uso del lenguaje coloquial sirven también para trazar un hábil retrato de la desazón sentida por los jóvenes poetas del 80 en medio de la violenta debacle del país. El poema se titula “Dante y Virgilio bajan por el Infierno” (51-54), y en él hay una clara alusión a dos personajes de la más prestigiosa tradición literaria occidental. Así, desde el título, el poema establece una importante intertextualidad. Hasta cierto punto, se trata de un palimpsesto en el sentido que Gérard Genette le otorga al término en su libro *Palimpsesto. La literatura en segundo grado* (1982), es decir, de una reescritura a partir de un modelo anterior. En este caso específico, de las dos modalidades usuales de reescritura que Genette describe (palimpsesto por imitación y palimpsesto por transformación), Mazzotti ha optado por el desmantelamiento transformativo, al otorgarle a los personajes un carácter informal, hasta jocoso, a manera de un diálogo teatral entre dos amigos que terminan su relación con la traición de uno de ellos (Virgilio), que abandona a Dante en el Infierno (peruano). La dialéctica entre el Maestro (Virgilio) y el discípulo (Dante) se expresa a través de una polifonía que incluye tanto hipercultismos como frases y expresiones de la conversación callejera. Esta convergencia produce un

sentido de parodia, en el aspecto postmoderno del término dado por Linda Hutcheon (“La política de la parodia postmoderna”), en que los elementos del canon occidental son desmontados para ser reproducidos de manera alterada, problematizadora y contextualizada, en este caso dentro de la periferia tercermundista. El Perú de fines del siglo XX, nos dice el poema de Mazzotti, no es ni puede ser la Florencia del siglo XIV, aunque muchos de los elementos de persecución y marginación que sufrió el gran poeta florentino se encuentren reproducidos en el nuevo contexto peruano de abuso del poder.

La violencia política se encuentra transcrita en este poema a través de una serie de marcas sutiles (“La sangre chorrea por las escaleras / y las almas como grumos / se cocinan”), o sea, no denotativas como en el poema sobre la masacre de los penales, que examinaré como parte del libro *Castillo de popa*. En el caso de “Dante y Virgilio...” la violencia está dosificada a través de las transposiciones propias de los niveles connotativos del lenguaje poético. Desde el epígrafe, extraído, como es de esperarse, de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, se plantea el contexto de la alegoría intermediada por una representación de las fuerzas represivas. El epígrafe dice: “El lugar del descenso que nos toca / agrio es asaz, y el guarda allí presente”. La cita pertenece, como se apunta en el poema, al *Inferno*, Canto XII, estrofa 1. Específicamente, este es el pasaje que inaugura la entrada al Círculo Sétimo, el Círculo de los condenados por haber cometido actos de violencia y sobre todo ejercido la tiranía. Dante propone que todos aquellos que han cometido atrocidades (generalmente asesinatos, torturas, mutilaciones) por ser presas de la ira, la malicia o la insania, merecen encontrarse en tal recinto, donde el castigo es bullir para siempre en aguas y lavas hirvientes (allí se hallan Raniero de Cornetto y Ranier Pazzo, dos nobles de baja condición que se dedicaron al bandidaje en la Toscana, mencionados en el poema).

“El guarda allí presente” es el Minotauro de Creta, bestia mitad humana, mitad toro, nacida del exceso de lujuria de la reina Pasifae, que mantuvo relaciones sexuales con un toro y engendró al famoso monstruo de la mitología. Este monstruo, según una de las versiones del mito, exigía cada año el sacrificio de doce jóvenes varones y doce muchachas griegas para comerlos vivos en el laberinto de Creta. La selección del Séptimo Círculo por parte de Mazzotti obedece, pues, a una serie de correspondencias entre actos y personajes de la etapa primigenia de la cultura occidental y elementos del mundo social y político peruano de fines del siglo XX. El Minotauro es “el guarda allí presente” en el Círculo de Dante, pues representa la bestialización de un ser humano por exceso de ira (al comerse a los jóvenes). El Perú, hasta cierto punto, sería este círculo, resguardado por las fuerzas que perpetran la “guerra sucia” sobre los habitantes del país, imbuidos todos de la violencia generalizada y condenados por la eternidad. En el mito griego, el Minotauro no tenía la menor contemplación con los jóvenes sacrificados y por eso aparece en el poema de Dante como digno representante del Círculo de los Violentos.

En el poema de Mazzotti, el Minotauro aparece aludido a veces de manera tangencial, “media luna las armas de su frente”, intertextualizando un verso famoso de la *Soledad primera* de Góngora sobre Júpiter convertido en toro (Góngora 39), y a veces de manera directa: “Sólo a lo lejos / el Minotauro nos seguía con ojos desconfiados” (53). Este es el mismo Minotauro que les había pedido “Papeles, señores” a los dos caminantes, Dante y Virgilio, es decir, el poeta y su *alter ego*, que es su Maestro o la sabiduría que encarnaría la razón que supuestamente ayudaría a Dante a salir ileso del Infierno para llegar al Purgatorio. De allí, finalmente, lo encaminaría hacia el encuentro con su amada Beatriz en el Paraíso Terrenal, en la cima del monte Purgatorio, quien luego lo llevaría por las esferas celestiales para la contemplación de la fuente misma del

amor y la reconciliación, que es Dios, “que mueve el Sol y las estrellas”, según Dante al final de la *Comedia*.

Pero la presencia del Minotauro a lo largo del poema de Mazzotti es solo el correlato de un estado general de caos, sufrimiento y ausencia de la posibilidad del encuentro con la felicidad o Beatriz, y mucho menos con Dios. Por eso, la mención de “Betí”, de manera paródica, y el presentimiento de que el poeta (Mazzotti/Dante) nunca la alcanzará se constituye en el desarrollo de una trama inicial planteada como viaje físico. El poema da paso a un viaje espiritual, un viaje que supone el descenso desde la esperanza y la aventura hasta la condena, la derrota y la deshumanización.

Virgilio termina abandonando a Dante en el Infierno y descalificándolo como sujeto racional (“Estúpido. / ¿A qué te metes en ridículo negocio?”, le dice). El “ridículo negocio” bien puede ser el ejercicio mismo de la poesía o la simple comunicación humana, que ha sido anulada por el exceso de violencia en el Círculo Séptimo Peruano. Por eso, Virgilio “frotando su saquito / desapareció en la multitud”, dejando a Dante/Mazzotti abandonado, a su propio riesgo y cuenta en medio de las almas condenadas.

Es viable colegir que el sujeto poético quedará, también, condenado para siempre en el Círculo Séptimo, con lo que se da un proceso hasta cierto punto semejante al de la anulación de la individualidad ciudadana y poética del sujeto poético de otro de sus textos, “19 de junio”, como pronto veremos. Pese a que “Dante y Virgilio bajan por el Infierno” es un poema anterior, de 1985, en el libro *Fierro curvo*, ya revela las marcas claras del estado de “guerra sucia” y violencia generalizada de la sociedad peruana, que alcanza a todos los miembros de la sociedad, sin importar su cercanía o lejanía frente al contexto bélico.

Pasaré a analizar ahora otro poema del mismo libro: “Noche serena / Versión libre de la Oda VIIIa del fraile agustino Luis de León / Salamanca, 1580” (57-60). La clave en este poema, también perteneciente a *Fierro curvo (órbita poética)*, el mismo poemario donde aparece “Dante y Virgilio bajan por el infierno”, es la relación entre erotismo y violencia como una relación de oposición y exclusión. El poeta opta por el erotismo, obviamente, y por eso no encuentra lugar en el Perú, país violento y antierótico por definición, es decir, *país tanático*. El poema utiliza la figura de Fray Luis de León como *alter ego* poético. El célebre poeta de fines del siglo XVI español, una de la cumbres de la poesía del Siglo de Oro, sufrió persecución y cárcel por sus traducciones directas de la Biblia. Es, pues, un poeta que sintió en carne propia los abusos del poder político y religioso por su búsqueda de la verdad. También es conocido por su reelaboración del tópico del *beatus ille*, extraído del poeta romano Horacio (*beatus ille qui procul negotiis...*, es decir, “feliz aquel que alejado de los negocios...”) en su famosa “Oda a la vida retirada”. La reelaboración de Fray Luis de León deriva en la felicidad de la contemplación divina y el alejamiento de las ambiciones del poder político, es decir, en una oposición total a la política, la guerra y la violencia. El tópico también plantea la oposición entre el campo (idealizado) y la ciudad (con rasgos completamente negativos). Dicho campo derivará durante el Renacimiento en el *locus amoenus* de la poesía y la novela pastoril. Sin embargo, en el caso específico del poema de Mazzotti, los versos utilizados de Fray Luis de León no pertenecen a la “Oda a la vida retirada” (25-30), donde el tópico del *beatus ille* es evidente, sino a la oda que da el título al poema, “Noche serena” (46-50), y a la “Oda a Francisco de Salinas” (33-35), en que el poema propone la música de dicho artista y sabio del Renacimiento español como paradigma terrenal de la perfección de la música de las esferas de la tradición clásica (“traspaso el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera, / y oye allí otro modo / de no perecedera / música”, escribe

Fray Luis). Música (o poesía) y campo (o lecho amatorio) constituyen los polos de atracción principales de la oposición del poeta a la guerra (o ruido indiscriminado) y ciudad (escenario de dicha guerra).

¿Pero cómo es ese campo en la reelaboración postmoderna de Mazzotti? Algunas imágenes indican que son “campos verdaderos”, “prados con verdad”, “dulces y amenos”, resemantizando las expresiones de Fray Luis. El campo idealizado se contrapone, así, con el mundo urbano, con la civilización contemporánea, con el *negotium*, que produce todas las guerras. Los campos son marcados por un “sin” (que implica la ausencia de caos):

Sin la guerra, que es sucia y haragana,  
sin la música marcial / lazarillo de cortejos fúnebres /  
la música de grillos bajo la ciudad  
a oscuras, los autos asustados jadeando  
hacia sus tímidas viviendas  
/que ellos incendien la ciudad/  
que quemen ellos  
todo vestigio en sus motores de sus días venideros. (58-59)

En los versos puede apreciarse que solo los “ellos” tienen verbo de acción: “incendien”, “quemen”. Representan movimiento, deterioro, vértigo y descenso. Se plantea, así, para el mundo de la urbe, la destrucción total, el apocalipsis como acción proyectada al futuro: la eliminación de “sus días venideros” (los de los autos, y, por metonimia, de sus conductores o habitantes de la ciudad). ¿Cómo se sitúa el sujeto poético en medio de esta acción? En el alejamiento del mundo y la preferencia por la amada:

Yo sólo miraré  
el ruido de los círculos concéntricos: ¿es más que un breve punto  
el bajo y torpe suelo, comparado  
a este gran trasunto, donde vive mejorado  
lo que es, lo que será, lo que ha pasado? (59)

El “bajo y torpe suelo” se opone al cielo sublime encarnado en la nalga/luna de la amada. Simultáneamente, sin relación de causalidad con lo anterior, el sujeto poético manifiesta

aludiendo al ellos colectivo, casi impersonal, y por ende diferenciado del poeta y su amada: “Mientras tanto, / que quemen la ciudad y la reconstruyan”. El poema basa su oposición también entre el quehacer poético (o la contemplación de las esferas, morada de la divinidad) y la violencia, la represión, y el dios Marte (dios de la guerra) que compete con Venus. Esta diosa, a su vez, aparece en el poema a partir de otra intertextualidad ensayada por Mazzotti: se trata del largo poema *Venus y Adonis* (1593) de William Shakespeare (2065-87), dos de cuyos apartados se incluyen completos, en el cual se narra el mito de los amores de la diosa por el joven cazador Adonis, de extremada hermosura, pero devoto de la diosa Diana y por lo tanto fiel a su celibato y a la cinegética. Venus no soporta la indiferencia de Adonis ante sus intentos de seducción y, en castigo, lo transforma en un bello ciervo. El joven, entonces, termina despedazado por un feroz jabalí. Mazzotti reelabora el mito y lo opone a la calma desde la que contempla la guerra:

Si acaso durmieras, subiría  
a ver cómo destroza el jabalí el cuerpo tallado de Adonis  
y cómo Adonis, inmortal, vuelve a la carga, porque es ley  
que la guerra continúe, y que hasta arrase  
con las últimas semillas de los campos aledaños. (59-60)

En este sentido, el mito es transformado en una resurrección de Adonis en la figura de Marte, pues en el contexto peruano la violencia no termina con la muerte del joven cazador, sino que se repite y multiplica infinitamente por influencia del dios de la guerra, que solo se sacia con más violencia y desgarramiento de cuerpos. Marte es omnipresente, pues aparece también representado en el poema a través de diversas figuras, como “el anillo de fuego”, por ejemplo, que alude a Marte como planeta rojo, símbolo de muerte y regeneración mediante la violencia y destrucción. Sin embargo, desde el techo de su contemplación, el poeta observa que los guerreros han empezado a descansar de su larga jornada:



en la pampa de Amancaes sopla el cierzo  
con humo de fogatas apagadas, las sirenas han volado y los disparos  
compitiendo con los sapos no lastiman ya los sueños  
de nadie. / 2 a.m. (59)

Hay que indicar que las pampas de Amancaes son un terreno cercano a la ciudad de Lima, hoy invadido por el desmesurado crecimiento urbano de los llamados conos periféricos de la ciudad capital. En ellos se desarrollaron muchas de las acciones subversivas y la consiguiente represión militar. El poeta vuelve la mirada hacia el *locus amoenus* de la amada “sobre un box-spring duro y revuelto”, o sea, sobre el colchón del lecho amatorio. Esta mirada le permite reconocer que es gracias a ella, a la apuesta por el erotismo, que él puede tener fuerzas para testimoniar la catástrofe nacional, aunque eso signifique una apuesta por la individualidad extrema.

La amada (Venus) y el poeta (*alter ego* a su vez de un Adonis que asiente a los requerimientos de la diosa, alterando el mito) se reconcilian en el poema y ofrecen, a diferencia de los dos poemas anteriores en que no existía ninguna posibilidad de salvación, la esperanza de una supervivencia por el amor. Venus, después de todo, es el lucero del alba, la superación de la noche y sus estallidos, la renovación de un ciclo cósmico y la antesala de una nueva era. Mientras tanto, la ciudad queda destruida y el poeta se concentra en su oficio, que es el de cantar las contradicciones de su tiempo.

Esta solución individual varía de manera notable en el último poema del libro *Fierro curvo*, en que nuevamente Mazzotti echa mano del recurso de una máscara poética o voz que representa al yo del poeta, sin llegar a ocultarlo completamente. En este caso, la máscara es la de un personaje histórico e indígena. El poema se titula “Cuismancu” (63-65).

Lo primero que debe observarse en este poema es su carácter polifónico, semejante al de los poemas anteriores. La polifonía (que se ve en el poema sobre Dante y

Virgilio pues hay contraposición de voces y mundos distintos) en “Cuismancu” es el mismo personaje que se desdobra entre su antepasado y su presente en la modernidad fallida del Perú actual. En este poema, el sujeto poético deja hablar a un curaca del prehispánico siglo XV, anterior incluso a la invasión de los incas sobre la costa peruana. A su vez, esta voz indígena revela rasgos típicos de los tiempos neocoloniales peruanos de fines del siglo XX. Por lo tanto, la polifonía se resuelve finalmente en una bivocalidad, que expresa el descentramiento propio de un sujeto poético cruzado de claros cuestionamientos sobre la identidad nacional y cultural del Perú.

Cuismancu, como apunté, es un personaje histórico, que aparece como curaca de los valles de Pachacámac y Rímac en el Libro VI de la Primera Parte de los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega, antes de que los incas conquistaran esa región bajo el mando de Inca Yupanqui, hijo de Pachacútec Inca Yupanqui. La primera parte del poema sitúa al personaje en su contexto prehispánico, presidiendo sacrificios y asumiendo su rol dirigente dentro de su grupo étnico, hasta el punto de identificarse como rey y dios, identidad común en las culturas premodernas y de pensamiento mítico. Se trata, pues, de un desdoblamiento inicial no solo en un personaje de otra época, como se había visto en los casos de Eneas, Dante y Fray Luis de León de los poemas anteriores, que finalmente pertenecen a la tradición literaria occidental más prestigiosa, sino también un desdoblamiento en un personaje de una cultura muy distinta, dentro de una época desconocida en muchos aspectos para el sujeto criollo y occidental moderno. Mazzotti apuesta, pues, por una alteridad radical, que cruza fronteras étnicas y temporales para tratar de situarse en la perspectiva de los sujetos indígenas ante toda forma de dominación.

En efecto, la primera opresión que sufren Cuismancu y su pueblo es la de los incas (“el tiempo de las zonas frías”), con la consiguiente conversión del curaca y los

suyos en súbditos de un poder extraño. Sin embargo, ese anticipo de dominación no es tan terrible como la opresión del tiempo de “los caballos motorizados que son hijos / del Error”, es decir, la dominación occidental de los tiempos modernos, el capitalismo periférico que genera las condiciones de vida frustrantes de millones de descendientes del pueblo de Cuzimancu en el mismo espacio que hoy constituye la ciudad de Lima (“mis hermanos subiendo a los micros”, dice el poema). Mazzotti se refiere sin duda al Perú de su momento, el Perú de los años de la violencia política, cuya “guerra sucia” es solo la versión descarnada y abierta de la violencia estructural sufrida desde siglos antes por el pueblo indígena. El sujeto poético se sitúa en la perspectiva de quien desea venganza ante la dominación secular del pueblo peruano. Aboga por un

tiempo [en] que probamos sus cerebros  
y el Orden se construye  
como el viento que dibuja en las arenas el sonido del mar  
su canto arrecho  
la venganza  
de todo lo que significa  
la pérdida del Reino... (65)

Parecería que al fin el sujeto poético de *Fierro curvo* ha encontrado una solución a la debacle social al alinearse con una respuesta feroz a la violencia estructural. Pero no debe olvidarse que el lenguaje figurado permite ese alineamiento solamente en el plano simbólico, interpretando un sentir que no podría ser el del sujeto de la clase media limeña en la que se sitúa históricamente el autor. “Probar cerebros” es una práctica de guerra que ni siquiera es atribuible al pueblo indígena, aunque no deja de despertar resonancias de los tambores hechos con la piel de los enemigos, o las vasijas de chicha fabricadas con los cráneos de los capitanes vencidos, prácticas propias de las guerras prehispánicas. Por último, el libro concluye con esa expresión, *interpósita persona*, de un deseo de venganza que no trasciende el plano discursivo y se sitúa en la imposibilidad de las utopías

ahistóricas<sup>70</sup>. En ese sentido, la propuesta de Mazzotti no busca una aplicabilidad política inmediata, como sí se puede ver en la poesía de propaganda y acción o movilización política, como en los casos de César Vallejo y Pablo Neruda en sus poemas explícitamente exhortativos; relacionados precisamente con una guerra civil, la española, ocurrida entre 1936 y 1939: *España, aparta de mí este cáliz* (1939) y *España en el corazón* (1937) respectivamente.

Veamos ahora tres poemas de su siguiente libro, *Castillo de popa*, de 1988, escrito bajo la tensión de una guerra interna generalizada, cuando el primer gobierno de Alan García había perpetrado ya numerosas atrocidades en el campo de los derechos humanos y se empezaban a descubrir las calamidades ocurridas en el mismo ámbito por el gobierno anterior, de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985). El nombre “castillo de popa” alude, a la vez, a la mirada que se proyecta desde la parte trasera de un barco, desde la toldilla o terraza en que se encuentra el capitán de un navío en rumbo hacia alta mar, alejándose de la costa. Esa mirada, por lo tanto, es una mirada de despedida (Mazzotti partiría definitivamente al exilio en los Estados Unidos en agosto de 1988, poco después de impreso el libro en Lima), pero también es una mirada que abarca un territorio entero, en este caso, el del Perú. En este libro, Mazzotti incluye una serie de experiencias en las provincias de la sierra y de la selva peruanas que le permiten otorgar un diagnóstico general del estado del país, nada optimista, por cierto.

El primer poema que me interesa analizar de este poemario se titula “19 de junio / la muerte en los penales” (62-65). Cabe aclarar para ello que durante la Cumbre Internacional de la Social Democracia que se realizaba en Lima en junio del año 1986, un grupo de senderistas presos tomó los pabellones respectivos de los tres centros de reclusión penal en que se encontraban encerrados. Básicamente, pedían mejoras en el

---

<sup>70</sup> A diferencia de las utopías históricas, como el socialismo (al menos durante el siglo XX), la vuelta a un régimen premoderno y prehispánico resulta simplemente ahistórica.

trato que recibían, exigiendo atención médica y mayor flexibilidad en las visitas de sus familiares. El gobierno de Alan García Pérez (1985-1990) reaccionó de manera violenta y precipitada, ordenando el 18 de junio la intervención directa del Ejército y la Marina de Guerra para debelar los motines. La madrugada del 19 de junio, después de un intenso ataque que incluyó bombardeos desde barcos de guerra y lanzamiento de granadas y bazucas, los internos fueron vencidos, aunque muchos de ellos terminaron ejecutados inmediatamente después de rendirse. El saldo fue una masacre de casi 300 presos, algunos de los cuales, como luego se comprobaría, no habían siquiera recibido una condena y se encontraban encerrados por error. Se había llevado a cabo “la más grande masacre en la historia penitenciaria del Perú”, como la denomina el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (701). Mazzotti escribió el poema que nos incumbe ahora a propósito de la carnicería perpetrada en la isla de El Frontón, uno de los centros penales<sup>71</sup>.

Como ya se ha dicho, el poema forma parte de *Castillo de popa*, libro con el que Mazzotti quedó finalista del Premio Casa de las Américas 1988, cuyo primer lugar fue declarado desierto. El epígrafe abre el tema que se va a desarrollar a lo largo del texto: “Forget not” (“No olvidar”), tomado de John Milton, el autor de *El paraíso perdido*. La

---

<sup>71</sup> Respecto a esta masacre véase “El Frontón: de ‘la cuota’ a la ‘heroicidad’” (58-71), capítulo 3 del libro de José Luis Rénique *La voluntad encarcelada* (2003). Es pertinente decir que la matanza de los penales ha sido objeto de tematización en otras disciplinas artísticas desde el mismo periodo que venimos estudiando. En las artes plásticas José Ruiz Durand la evoca con su serie en base a fotografías “Memorias de la ira” (1987), que ha sido comentada por Gustavo Buntinx en su ensayo “Pintando el horror” (2003). También aborda esta matanza Anselmo Carrera en seis piezas de serigrafía y pintura sobre papel (1990), así como el taller de artistas plásticos “NN” en su serie sobre la memoria de la violencia y los mitos ideológicos “Carpeta negra” (1989). Posteriormente un ex integrante de este taller, Alfredo Márquez, realizaría junto a Ángel Valdez el cuadro “Caja negra” (2001), el cual mereció un específico ensayo de Ramón Mujica Pinilla titulado “Barroco y nuevo milenio: políticas de la representación” (2003). Finalmente, se debe mencionar el trabajo de Rogelio López Cuenca & Túpac Caput presentado en la III Bienal de Arte de Lima, “Lima I[NN]memorian” (2002), el cual “se centra en la identificación y mapeo de espacios y lugares de la ciudad marcados en los últimos 30 años por la violenta confluencia de contradicciones que se han dado o que se continúan dando en tales espacios” (mapa-catálogo). En cuanto al ámbito musical, se refieren a esta matanza tanto el grupo de rock-fusión *Del pueblo y del barrio* con la canción “Coche-bomba” (1987) como la banda subterránea *Voz propia* con la canción “Hacia las cárceles” (1987). Precisamente, el vocalista de *Voz propia*, Miguel Ángel Vidal, ofrece el siguiente testimonio respecto a un concierto ofrecido en julio de 1988: “Luego de pegar un dibujo del Che Guevara atrás nuestro, empezó el concierto, lanzamos una paloma muerta al público como señal de la paz, mientras cantábamos una canción que hacía alusión a la matanza de los penales” (Cornejo Guinassi 256).

voz poética de “19 de junio” hace extensivo este reclamo o advertencia a los propios lectores de su texto. Se trata de un llamado a la memoria colectiva para no olvidar lo que sucedió en el Perú ese día y que tiene correspondencia a su vez con el carácter elegíaco del poema. Por otro lado, hay que señalar que dentro de la tradición de la poesía en español hay valiosos antecedentes dentro de este sector de la denuncia política ante debacles sociales y militares. Dos casos señeros son los ya mencionados *España, aparta de mí este cáliz* (1939) de César Vallejo, y *España en el corazón*, conjunto de poemas de Pablo Neruda publicado inicialmente en 1937 e incluido luego en su *Tercera residencia* (1947). En esta última obra, destaca especialmente el poema “Explico algunas cosas”, en que Neruda contrasta la calma, la abundancia y la armonía de su vida en el Madrid de la República española a principios de la década de 1930 y el súbito ataque de las huestes del general Francisco Franco, con el bombardeo consiguiente de la ciudad, en que resultaron masacrados miles de civiles. Vallejo y Neruda presentan, sin embargo, una visión esperanzada de que el orden civil y cultural se reestablecerá. Pronto veremos que Mazzotti, quizá parodiando los canónicos ejemplos<sup>72</sup>, no ofrece una alternativa viable ante la hecatombe, sino que se identifica plenamente con las víctimas, optando por la desaparición del sujeto poético como una víctima más de la masacre perpetrada por las fuerzas reaccionarias.

El texto tiene dos partes claramente diferenciadas. Aquella marcada con letras cursivas en la que aparece el sujeto poético, y el resto donde se ofrece la descripción de los hechos, aunque incorporando al yo desde la materialidad corporal: manos, piel, huesos. Mediante el uso del tú el sujeto poético se interroga y realiza una reflexión ante lo

---

<sup>72</sup> La parodia postmodernista, señala Linda Hutcheon, “es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (“La política de la parodia postmoderna” 187). A su vez, sostiene que “como forma de representación irónica, la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia. La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social” (194).

que ha visto; es pues un tú que funciona como doble del yo en tanto autorreflexión y uso de la memoria como corriente de conciencia. El “tú” que aparece en el poema forma parte también de la interpelación al tú en tanto lector. Este tú está vivo, es el que ha recibido la noticia de la matanza de los penales. Es el tú que forma parte de ese “todos vimos el cerro quemándose”. En términos gramaticales, ese “tú” implica un desplazamiento hacia una colectividad (tú y yo, es decir, nosotros) formando la base de un sujeto colectivo.

El poema comienza con una “personificación”: dando cuenta de una noticia que “se había levantado bostezando” y que adopta características humanas; es decir, se antropomorfiza, se identifica con cualquiera de las personas que empiezan la jornada del nuevo día: arregla la cama y hace las gárgaras después de levantarse. Es, pues, una noticia que se incorpora a lo cotidiano de una manera banalizada. Una noticia que podemos asociar con la de “Pucayacu”. Sin embargo, en este caso (y a diferencia de la noticia de costumbre y ya ordinaria del poema de Raúl Mendizábal), toma por sorpresa, llama la atención. No es casual que “19 de junio” dé cuenta de un hecho ocurrido prácticamente frente a las playas de la ciudad de Lima (en el penal de El Frontón, en la isla del mismo nombre, y uno de los tres escenarios donde se masacró a los presos políticos), mientras que el otro poema se sitúa en las altas serranías peruanas, allá en el Perú profundo, “ancho y ajeno”, como señalaría Ciro Alegría desde el título de una de sus novelas. El poema de Mazzotti complementa el de Mendizábal al hablar del Perú no tratado por este último. Lo descrito forma parte del espacio limeño (aunque con trascendencia nacional), y en ese sentido el “todos” tiene como referente inmediato a la “buena sociedad limeña” secularmente asociada con el poder político y la dominación étnica, y frente a la que el sujeto poético marca una evidente distancia. Por eso la sorpresa en los oídos: porque el sonido de la masacre se hace sentir de manera inmediata, mientras

está ocurriendo, pero a la vez es amplificado por los medios de comunicación en toda la ciudad.

“Todos vimos el cerro quemándose en la niebla”, dice uno de los versos. Y ese todos inclusivo ya no permite la distancia de la indiferencia o de la propia compasión, sino que involucra inevitablemente al sujeto poético. Pero éste adopta una diferencia respecto de ese “todos” al dirigirse al “tú” que, como dije, puede ser tanto el lector como el tú retórico que se constituye en el doble del yo. La distancia se aprecia además en ese entrecomillar la frase de esos “todos” que toman una actitud de “simulada alegría” por la esperanza de estar acabando, a través de la matanza, con “una guerra ‘que nunca empezamos’”. Es decir, se trata de una cita recogida de la oralidad cotidiana, mediante la cual el sujeto poético establece su discrepancia con el común decir de los limeños de la clase media y alta. El poeta, a pesar de su extracción de clase, se desliga de ella políticamente y asume una posición disidente y simbólicamente suicida, prefiriendo no participar en el ejercicio del poder. A esta guerra que el “nosotros” (la clase dominante) del poema dice no haber empezado, se la justifica ahora con la frase “la guerra es la guerra”, que se deja escuchar luego de que el texto da cuenta que “los prisioneros / fueron puestos en fila y rematados” (64). De ahí que el sujeto poético solo atine a exclamar: “¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, peldaños / de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados!” (65). La noticia ha propagado su eco hasta la cordillera andina, y la represión generalizada es sentida también por el sujeto poético. Este sentimiento de terror ejercido por el Estado provoca el desasosiego por no poder evitar la injusticia:

tú nunca llegaste, sólo  
un grito perpetuo desquiciando  
mis manos, un trotar de caballos  
convirtiendo en arena mis huesos y piel. (63)



Sin embargo, como el mismo mar, la vida se va calmando, las cosas siguen su curso, igual, sin cambios ni transformaciones mayores. En la memoria del sujeto poético, sin embargo, queda el peso de tres personas muertas, a las que se menciona por su nombre propio: Julián, Félix y Jacinto, quienes sí supieron llegar, para decirlo en los términos del propio poema; y desde “el fondo de un río”, en medio de gemidos (alusión al río del olvido o Leteo de la mitología clásica, por el cual eran transportadas las almas de los muertos al Hades), Félix y Jacinto hablan por el tú reflexivo del texto, intercambiándose así con las voces del yo<sup>73</sup>. A diferencia de “Explico algunas cosas”, de Neruda, en que el poeta interpela a sus camaradas poetas (“Federico [García Lorca], Rafael [Alberti]”), Mazzotti opta por la interpelación de personajes desconocidos dentro de la historia literaria. Es más, se trata de personajes ignorados por la historia peruana en general, como las decenas de miles de desaparecidos que nunca encontraron voz ni fueron interpelados por el Estado oficial, sino simplemente anulados y desechados como ciudadanos.

Los gemidos de las víctimas sustituyen así a esos “lejanos cantos” (himnos revolucionarios) que los “vecinos” de la propia ciudad escuchaban. En alusión al poema de Neruda, nuevamente, hay que destacar la ironía de que los otros “vecinos” de la ciudad letrada, es decir, los escritores profesionales, tienen que oír, gracias al poema de Mazzotti, ya no a los análogos “Federicos” y “Rafaeles” del Perú del siglo XX, sino a los

---

<sup>73</sup> La segunda de las tres personas muertas (Julián, Félix y Jacinto) lleva el nombre del artista plástico Félix Rebolledo, el único prisionero asesinado en la matanza de El Frontón que llevaba ese nombre. En una crónica publicada en febrero de 1990, la poeta Dalmacia Ruiz-Rosas dio cuenta de este personaje: “Algunos círculos vinculados a las Bellas Artes se conmovieron al enterarse de que en la masacre de los penales había fallecido Félix Rebolledo, un pintor de calidad y talento apreciado por tios y troyanos en esta Lima, *La Horrible*. Haciendo un símil -no exagerado- podría compararse con el *boom* que significó para las ‘bellas letras’ el descubrimiento que en una columna guerrillera del Ejército de Liberación Nacional estaba el poeta joven brillante de su generación Javier Heraud” (“Arte terruco” 27). Es interesante la asociación realizada por Ruiz-Rosas entre Félix Rebolledo y Javier Heraud, uno de los tres poetas de los 60 homenajeados por Eduardo Chirinos en un poema suyo que analizaré en el capítulo a él dedicado. De este modo, se relacionan ambos personajes de esas dos décadas marcadas por la violencia política, aunque la del 80 fue mucho más desgarrada y sobrecogedora, a diferencia de la del 60, en que la guerrilla tuvo un carácter romántico y rural, típico de la época del Che. A pocos días de ocurrida la matanza de los penales, Róger Santiváñez publicó la crónica “Félix Rebolledo vive” (1986).

militantes, los estudiantes, los campesinos que difícilmente acceden al quehacer cultural oficial.

Es así que, por efecto de esa interpelación y en un gesto de solidaridad en el dolor, el sujeto poético termina por autoperibirse como un cadáver más, es anulado en su identidad individual como producto de la corriente del río del olvido: termina cubierto de hongos, con su piel y huesos en la arena a la luz del sol; disperso en ese “blanco cementerio de pelícanos” (alas y picos) mencionado al inicio del poema. Al verse como un cadáver, el sujeto poético ha percibido, para decirlo en palabras de Julia Kristeva, que los límites lo han invadido ya todo, volviéndose un objeto en sí mismo. Se percibe una transformación de la “realidad” en “mundo al revés”, la muerte lo ha permeado todo, los muros y extramuros han borrado sus fronteras, civilización y barbarie se han entremezclado, y no hay posibilidad de escape. El sujeto poético es expulsado y ha sido convertido en “el más repugnante de los desechos”: un cadáver más (*Poderes de la perversión* 10). Esta terrible evidencia es explicada en términos teóricos por Kristeva, quien ve en esa percepción un correlato con la realidad rechazada. Es así también como entendemos esta conversión simbólica del sujeto poético de “19 de junio” en cadáver. Como dice Kristeva:

No es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto –puede haber grandeza en lo amoral y aun en el crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda. (*Poderes...* 11)

Es precisamente contra esa abyección que el sujeto poético reacciona, marcando de este modo su actitud ética ante la vida y también su claro rechazo (desde el desasosiego, como expresé), a estos trágicos sucesos. “19 de junio” da cuenta, así, de un estado de la sociedad en que la depravación de la “guerra sucia” ha modificado todos los aspectos de la vida personal y nacional en el Perú. Al haberse convertido el Estado en agente de la represión, el terror, los asesinatos masivos, todo el proyecto nacional pierde legitimidad y anula cualquier perspectiva de sobrevivencia psíquica. El sujeto poético actúa, pues, como un pararrayos del dolor general, inmolándose simbólicamente en el texto en solidaridad con todas las víctimas de la guerra<sup>74</sup>. Su identificación con aquellos que murieron en la masacre se hace explícita con la alusión al mundo de los muertos de la mitología clásica: “la boca apestosa de Cumas / se abrió como un hocico en el peñón”. Es decir, la entrada al mundo de los infiernos en Cumas, lugar donde habitaba la Sibila que le daría a Eneas paso al Hades para visitar a su padre Anquises. El pasaje se encuentra narrado en el Libro VI de la *Eneida* de Virgilio (169-205), y Mazzotti retoma el tópico para resemantizarlo en el contexto peruano, aunque sin solución ni salida. Recuértese que en los poemas de Vallejo, Neruda y Virgilio sí hay una solución y un desenlace positivo a la debacle. Vallejo dice: “niños, si cae España, / id a buscarla” (Vallejo 383). Por su lado, Neruda expresa: “pero de cada casa muerta sale metal ardiendo, / pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos, / pero de cada crimen nacen balas / que os hallarán un día el sitio / del corazón” (*Tercera residencia* 46-47). Y hasta el mismo Virgilio ofrece una continuidad narrativa al permitir que Eneas regrese de Cumas ileso y se encamine hacia el Lacio para iniciar la estirpe que siglos más tarde fundaría Roma (Virgilio 205). En contraste, en “19 de junio” se opta por la no-salida, por la muerte, por

---

<sup>74</sup> Este y otros aspectos relativos a las víctimas de la guerra serían retomados por Mazzotti en la siguiente década en su extenso poema “Himnos nacionales” de *Declinaciones latinas*, poemario escrito entre 1995 y 1999 e incluido como sección final de su antología poética *El zorro y la luna* (158-70). Luis Fernando Chueca ha escrito un esclarecedor y puntual ensayo (aún inédito) en torno a “la representación del Perú” presente en este poema (ver bibliografía).

la auto-anulación de la subjetividad. Es, en este sentido, un poema plenamente postmoderno, que desbarata todas las utopías posibles y se identifica con la también prestigiosa tradición de la “épica de los vencidos”, que caracteriza David Quint en su célebre estudio *Epic and Empire* (1993). En tal sentido, el poema de Mazzotti pertenecería a la tradición de Lucano antes que a la de Virgilio. Recuérdese que el gran poeta cordobés Lucano, autor de la *Farsalia* (poema que relata la derrota de Pompeyo y del Senado romano ante la dictadura imperial de Julio César), se suicidó a los 24 años de edad por la persecución implacable del emperador Nerón a todos sus opositores. La analogía con el Perú de Alan García, como gobernante neroniano, resulta sumamente sugerente y plantea una crítica radical y profundamente corrosiva de la “guerra sucia” perpetrada por dicho presidente.

Hay en *Castillo de popa* otros poemas como “Introito”, “Diuturnum illud” y “Castillo de popa” (homónimo del libro) que son también claramente alusivos a la violencia política. Otro poema de largo aliento, “El estanque”, es una alegoría del país, estancado y estupidizado por la violencia. A continuación examinaré dos de ellos, “Diuturnum illud” y “Castillo de popa”, pues representan claramente la mirada abarcadora del poeta sobre el Perú y a la vez encarnan el proceso de auto-anulamiento y desintegración del sujeto poético al que he destacado como parte de la poética postmoderna que se instaura en la poesía peruana de los 80.

“Diuturnum illud / Sueño profético de Wanka Willka” (52-58) nos sitúa inmediatamente en un referente poético andino, alusivo específicamente a la región de Huancavelica, en la sierra central peruana. La etimología del vocablo “Huancavelica” nos remite a “wanka” (grupo étnico de la región) y “willka” (que significa “sagrado, o principal”). En este caso, la voz poética se identifica con un personaje indígena ficticio que representaría en su propio nombre a la colectividad étnica, al menos de esa región del

Perú. A la vez, la expresión “*Diuturnum illud*” se refiere a la Encíclica romana del mismo nombre, emitida por el Papa León XIII el 29 de junio de 1881 como reacción política a las fuerzas que sucesivamente habían ido destronando y asesinando a los reyes de Europa desde tiempos de la Revolución Francesa. El pasaje inicial de dicha Encíclica señala:

1. La prolongada y terrible guerra declarada contra la autoridad divina de la Iglesia ha llegado adonde tenía que llegar: a poner en peligro universal la sociedad humana y, en especial, la autoridad política, en la cual estriba fundamentalmente la salud pública. Hecho que vemos verificado sobre todo en este nuestro tiempo.

Las pasiones desordenadas del pueblo rehúsan, hoy más que nunca, todo vínculo de gobierno. Es tan grande por todas partes la licencia, son tan frecuentes las sediciones y las turbulencias, que no solamente se ha negado muchas veces a los gobernantes la obediencia, sino que ni aun siquiera les ha quedado un refugio seguro de salvación. Se ha procurado durante mucho tiempo que los gobernantes caigan en el desprecio y odio de las muchedumbres, y, al aparecer las llamas de la envidia preconcebida, en un pequeño intervalo de tiempo la vida de los príncipes más poderosos ha sido buscada muchas veces hasta la muerte con asechanzas ocultas o con manifiestos atentados. Toda Europa ha quedado horrorizada hace muy poco al conocer el nefando asesinato de un poderoso emperador. Atónitos todavía los ánimos por la magnitud de semejante delito, no reparan, sin embargo, ciertos hombres desvergonzados, en lanzar a cada paso amenazas terroristas contra los demás reyes de Europa. (“*Diuturnum illud*”)

Como puede verse, la Encíclica romana es una defensa de la autoridad política monárquica, supuestamente basada en el mandato divino. La Iglesia asume así una posición sumamente conservadora, incapaz de reconocer los aportes de las revoluciones burguesas, como la democratización jurídica o la “Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano” (1789), por ejemplo. No pensemos ya siquiera en lo que vendría pocas décadas después: la revolución proletaria. En ese sentido, el poema de Mazzotti se sitúa más allá de las circunstancias históricas concretas del Perú de los 80, para acercarse a un debate mucho más antiguo, de carácter político, sobre el problema de la soberanía y el autogobierno de los pueblos y las clases oprimidas. En otras palabras, el poema “*Diuturnum Illud / Sueño profético de Wanka Willka*” alude concretamente a la legitimidad del poder imperante en el Perú y a las consecuencias (terribles) del

enfrentamiento contra él. De ahí lo profético del “sueño”, pues el poema acabará en un tono verdaderamente apocalíptico.

El texto se divide en tres secciones claramente delineadas. La primera sección narra el encuentro del sujeto poético con una comunidad campesina. La segunda sección se refiere a las condiciones de vida en dicha comunidad y al desamparo en que la población indígena vive. La tercera sección constituye el sueño en sí, o su resultado, con la desarticulación de la comunidad campesina, la dispersión o muerte de sus miembros, y la generalización de la violencia más allá de la sierra peruana.

Se da en primer lugar una aplicación directa del correlato objetivo (dentro de la concepción eliotiana de la escritura poética) mediante la alusión a los elementos del contexto en que se situarán la escena y los diálogos iniciales: “Un cerro erecto sobre las chozas de barro, una luna / montada en sus hombros, paredes, ladridos, y el frío / conversando en el círculo” (52). Se comienza, pues, con un paisaje andino que no deja de revelar elementos de una concepción animista de la naturaleza (“una luna / montada en [los] hombros [del cerro]”, “el frío / conversando”, como un interlocutor más en lo que supuestamente es un círculo de personas departiendo en la oscuridad). Dentro de ese grupo, una voz comienza el diálogo citando directamente al Inca Garcilaso, en el pasaje sobre la fundación del Cuzco que aparece en el Cap. 15 del Libro I de la Primera Parte de los *Comentarios reales* (1609). En dicho pasaje de la célebre crónica, la voz de un tío abuelo del narrador Garcilaso narra la fundación de la capital imperial y retrata los principios modeladores de la sociedad incaica: justicia, equidad, bondad de los gobernantes, simetría. Precisamente, los rasgos que poco después, dentro de la misma acotación, la voz aún no identificada del poema de Mazzotti se verá obligada a reconocer como no existentes:

*Pero hoy  
ya nadie cree en esto. ¿No sientes acaso la helada? ¿No tenemos  
que juntar leña y bosta para las hogueras, y ahumar  
las chacras, las laderas, nuestros corazones? ¿No tenemos  
que ir tejiendo eucaliptos en las piedras? (52)*

Poco después se hará claro que el diálogo inicial incluye a un miembro de la comunidad campesina y al sujeto poético que representaría al autor, sin duda perteneciente a otro grupo étnico y social, pero que intenta acercarse y comprender al primero. Se trata, en todo caso, de la ficcionalización a posteriori del viaje que realizó el autor Mazzotti en febrero de 1980 a la comunidad de Sacsamarca, en las alturas del Departamento de Huancavelica, con fines de investigación antropológica y para realizar tareas de proyección social durante sus años de estudiante universitario. Pero la anécdota de un viaje real no elimina, sino al contrario, estimula los elementos de carácter mítico y poético que el texto presenta. Por ejemplo, hay alusiones a pasajes de la historia andina, como la rebelión del Taki Unquy de la década de 1560, por la mención de los nombres “Justo Chocne”, que en el poema será hermano de “Juan Chocne”, líder principal de dicha rebelión, finalmente aplastada por los españoles. A la vez, el sujeto poético se apropia de versos de un conocido poema de José María Arguedas, “Llamado a algunos doctores”, incluido en su libro póstumo *Katatay*, de 1971. Así, por ejemplo, en el versículo “Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, mi carne”, que el sujeto poético central asume como parte de un recuerdo personal y a la vez como una advertencia adquirida en la ciudad letrada posiblemente antes de su viaje al “más allá” cultural y social de la comunidad indígena. La intertextualidad y los discursos en general que atraviesan el poema van tejiendo así una trama en que se cruzan fragmentos de diálogo, recuerdos personales,

alusiones a un paisaje animado y representaciones de la historia peruana que van preparando el terreno al desenlace del poema en la sección 3, según veremos.

En esta sección primera pueden verse ya algunas marcas de la visión revolucionaria de los campesinos, sus planes de rebelión, sus lecturas (Mao Tse Tung, obviamente, a través del título de uno de sus textos, “Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria de China”, de 1936) y a la vez las inhumanas condiciones de vida que esos mismos campesinos y sus ancestros han soportado por siglos. El poema se desenvuelve fluidamente a pesar de la heterogeneidad de los materiales empleados. Hay alusiones directas al discurso político y guerrillero de los comuneros:

*-Cuando vengan a buscarnos  
no sabrán dónde seguirnos. No conocen  
los laberintos, podremos emboscarlos.  
Veremos en el musgo resbalando sus botas.*

*Rodarán. (53).*

Es decir, se despliega textualmente una antesala de lo que supuestamente sería el ILA (Inicio de la Lucha Armada, en terminología de los militantes de Sendero Luminoso) contra el Ejército y la Policía peruanos. En la segunda sección del poema se abre un interregno entre la expectativa de la guerra creada en la sección 1 y el desenlace trágico de la acción armada. En este interregno el sujeto poético explora las condiciones de vida de la comunidad dialogando con su interlocutor. El diálogo inicial revela mucho de la cosmovisión andina, a pesar del discurso revolucionario modernizante de la sección anterior:

*- Todo lo que aquí hubo  
fue circulando con las aguas. Quizá porque el Río de Leche  
quiso cambiar su camino, y nos quedamos  
sin memoria siquiera.*

*¡Rocas, declive, lluvia,  
piedras negras y barro, laberintos, rocas,  
declive, lluvia, y ningún pájaro! (55)*



La voz en cursiva correspondería al campesino que guía y enseña al visitante (el poeta) los diversos aspectos de la vida en las alturas. La alusión a “el Río de Leche” remite a la Vía Láctea, obviamente, pero a la vez al *Hanaq Pacha Mayu* o “río del mundo de arriba” característico de la visión mítica del espacio en las sociedades andinas. Según esta creencia, cada elemento del mundo terrenal tiene una potencia creadora y regeneradora que le correspondería simétricamente en el mundo superior. El Río de Arriba es la contraparte celestial del Vilcanota o río sagrado de los incas. Pero en el caso del poema, este “Río de Leche” se ha desviado de “su camino”, es decir, la tierra ha sufrido la debacle de que ya no tiene armonía con el mundo celeste y por eso el abandono y el atraso sufridos por la población indígena.

De este modo, la concepción de la guerra revolucionaria adquiere matices transhistóricos, que hunden sus raíces en concepciones milenarias y emparentan la lucha política con la resistencia cultural y la rebelión frente al orden occidental desde el siglo XVI. Este poema se enlaza, pues, de alguna manera con “Cuismancu”, de *Fierro curvo*, pues ubica la respuesta armada de los grupos oprimidos dentro de una visión totalizante y mítica de la historia peruana y latinoamericana, y no como mero producto de la lucha de clases contemporánea.

Por eso, la sección 3 del poema ve también los resultados de la rebelión dentro de categorías cosmogónicas y apocalípticas, como he mencionado. Intervienen otras voces del bando triunfador que explican la inutilidad del esfuerzo armado de los campesinos rebeldes, y a la vez se expresa el desasosiego del sujeto poético por el desmantelamiento de la precaria unidad social de la comunidad indígena. El exilio “a las pampas amarillas de la costa” se entiende en el contexto del millón y medio de desplazados por el conflicto

armado que vivió el Perú en esos años<sup>75</sup>. A la vez, el paisaje mismo adquiere connotaciones bíblicas (“las rocas / se habían convertido en llamas vivas” y la gente “en bustos salinos por mirar bolas de fuego cayendo del cielo”, en alusión a la huida de Lot del castigo que Dios impuso sobre Sodoma y Gomorra en el Antiguo Testamento). Ya no se puede localizar a los campesinos/militantes (“¿Juan, Justo, dónde están?”), pues solamente “crepitan rescoldos y un gemido subterráneo. / Una inmensa pradera de cenizas se confunde con el mar” (58). Es decir, el país entero ha sido arrasado por el fuego de la guerra, sin esperanza de supervivencia. Si todo lo que se escucha son rescoldos del fuego y gemidos subterráneos, debe entenderse que el sujeto poético se encuentra también en el mundo de abajo, el *ukhu pacha* de la cosmogonía andina, donde habitan los muertos. Tal como en “19 de junio”, puede verse la auto-anulación del sujeto poético en una entidad fantasmagórica, en una no-voz cuyo lenguaje se diluye como la historia misma de los campesinos masacrados.

En el penúltimo poema del libro, que lleva el título del poemario entero, puede percibirse también la misma atmósfera trágica y no resolutiva del conflicto social peruano. “Castillo de popa” (66-69) es un poema de estructura dramática en un doble nivel. Por un lado, están los monólogos del poeta frente a las fuerzas del orden o la autoridad militar. Por el otro, la adaptación de diversos fragmentos de la tragedia *Julio César* (1600) de William Shakespeare (1289-1329), en que se presenta el asesinato del primer emperador romano por los traidores Casio y Bruto, y la consiguiente defensa que hace Marco Antonio de la memoria del general y gobernante. “Castillo de popa” se revela también como teatralización marítima, dentro de la línea que atraviesa el libro como

---

<sup>75</sup> En opinión del investigador social Teófilo Altamirano, en su libro *Éxodo: peruanos en el exterior* (1992), “en relación a la migración internacional, es la del 80 la década de la aceleración del éxodo” (66-67). Por otra parte, en su libro *Liderazgo y organizaciones de peruanos en el exterior* (2000), Altamirano señala que “la migración transnacional no es sólo un fenómeno sociodemográfico y político, sino también es esencialmente cultural. Es cultural porque en las decisiones migracionales están presentes las imágenes, valores, la identidad de pertenencia étnica, racial y social. Estos mismos componentes culturales están presentes en el proceso mismo de la migración y en las primeras fases después de la migración en los países de destino” (10).

estructura conducente a la salida o exilio del poeta ante las insufribles condiciones de la vida en el Perú.

El poema es una trama compleja en que se mezclan personajes aparentemente inconexos tanto en la literatura como en la historia. El primero de ellos es “Wisý”, misterioso nombre que significa en polaco “desnudo”<sup>76</sup>. Tenemos, pues, a un desnudo (un “calato” peruano) que representaría el otro yo marginal, vagabundo y mendicante del poeta. Este “Wisý” dialoga con el sujeto poético y le informa de los hechos externos: columnas de cloro que ascienden “desde la tabla” (presumiblemente la “tabla” de ejecución en los navíos antiguos), una mujer que patean “en el muelle”, olas reventadas “en reversa”, en suma, un mundo al revés. Al mismo tiempo se presentan dos personajes femeninos que conviene identificar: Calpurnia, esposa de Julio César, que según la tragedia de Shakespeare tuvo sueños premonitorios sobre el asesinato de su esposo; y Brenda, un sensual personaje que funciona aparentemente como la musa o amada.

Por un lado, las pesadillas de Calpurnia, citadas directamente del texto shakesperiano, anticipan el desolador panorama de la guerra fuera del “castillo de popa” en que supuestamente se sitúa el sujeto poético, dominando la costa, convertida ya en el poema “Diuturnum Illud” en “una inmensa pradera de cenizas [que] se confunde con el mar” (58). En otras palabras, el mar y las cenizas se entremezclan, y el navío (de la poesía) ya no navega sobre las aguas, sino sobre el resultado de la muerte en su máxima expresión. Es, metonímicamente, una “nave de los muertos” o la misma balsa de Caronte transportando las almas de los muertos al mundo inferior. Esta intuición se confirma cuando el poema hace alusión al “eructo de Dite”, es decir, el mismo demonio en uno de los nombres que le otorga Dante Alighieri en el último canto de su *Inferno*. Dite se revela, así, como personaje omnipresente en el macabro panorama de la vida peruana.

---

<sup>76</sup> Mazzotti vivió por un año en Polonia cuando era adolescente, y desde entonces su manejo de esa lengua eslávica lo ha llevado a alternar vocablos que para un hablante promedio del español resultan simplemente ininteligibles.

La presencia de Brenda, por eso mismo, resulta insuficiente como escapatoria. Si bien en el poema “Noche serena” de *Fierro curvo* habíamos visto que el erotismo representaba todavía una salida al infierno de la guerra, en el poema “Castillo de popa” esa presencia es impotente para detener el cataclismo. Brenda aparece como “los muslos que asoman de la espuma” y por eso, para el sujeto poético, “esta es mi vainita, mi marisco, esta es mi bronquitis”. Pero poco después, a pesar de esa visión “no hay nave que avance, tan fuerte es el olor...”. Se trata del olor del puerto, pestífero (como el Infierno), que convierte el “marisco de Brenda” en algo que simplemente “apesta más fuerte”. La metáfora universalmente conocida del sexo femenino como marisco o molusco se torna aquí en un elemento más del paisaje en descomposición.

Por otro lado, aparecen también los personajes del texto shakesperiano, Casio y Bruto, que, como había señalado en el análisis de “Jonás” de Raúl Mendizábal, son caracterizados por Dante como dos de los tres mayores traidores de la historia de la humanidad, junto con Judas Iscariote. En la obra de Shakespeare, Casio y Bruto dialogan prepotentemente antes de ser perseguidos por Marco Antonio. Los dos traidores justifican su crimen, y en el caso concreto del poema de Mazzotti, se burlan del “loco danzante” (el sujeto poético) que no tiene lugar alguno ni funcionalidad en el contexto de la guerra. El poeta en el poema inicial del libro y en la “Coda” que cierra la colección había sido equiparado a un Cisne, en directa remembranza del símbolo de la poesía en la obra rubendariana. En el poema “Castillo de popa”, “el Cisne ha muerto”: la poesía ha cesado de existir, pues la realidad sobrepasa todo lenguaje humano y lo disuelve en el silencio o la anomia. Por eso, el poema concluye con un “(sale el Poeta)”, que es una indicación del texto teatral de Shakespeare, pero a la vez un acto de expulsión de la racionalidad y la visión poética del mundo ante el horror de la “pradera de ceniza” ya generalizada.

Como puede verse, en la obra de Mazzotti escrita y publicada en la década del 80, la poesía misma (y el sujeto poético que la construye y es a la vez construido y delimitado por ella) desaparece del diálogo cultural, haciendo que la transcripción del contexto de la violencia adquiera un tono expresionista y catastrófico sutilmente trabajado mediante múltiples referencias a la literatura y la historia occidental y andina. De este modo, este sujeto poético resulta cruzado de distintos tiempos y conciencias que eclosionan ante el panorama del fracasado intento de las clases dominantes peruanas por insertar al país en la economía globalizada, al altísimo precio de los 69.000 muertos y desaparecidos de los años de la violencia política. Es una poesía, pues, que encarna en sí misma el martirio y el dolor de las víctimas, sin dejar por ello de renovar el lenguaje poético de la ciudad letrada peruana, poniéndola a tono con las poéticas occidentales y el mismo proceso de postmodernización de la cultura en el Perú.

---

### CAPÍTULO 3

#### Eduardo Chirinos

---

En el presente capítulo analizo siete poemas de Eduardo Chirinos. Tomo los textos de cuatro poemarios suyos, todos ellos publicados en la década del 80, entre 1981 y 1989. Esos poemas son “Propiedad transitiva”, “Beatus Ille. *Historia natural*” y “Poema para Groucho, el de los bigotes” de *Cuadernos de Horacio Morell* (1981, 21, 36-37 y 48 respectivamente), “Historia vieja” de *Crónicas de un ocioso* (1983, 45-46), “Se desmorona la pared” y “De cosas que nos enteramos en conversaciones / Historia(s) de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)” de *Archivo de huellas digitales* (1985, 11 y 46-48 respectivamente) y “Lima revisited” de *Canciones del Herrero del Arca* (1989, 110-11).

*Cuadernos de Horacio Morell*, al cual pertenecen los tres primeros poemas a analizar, apareció en 1981, como acabo de señalar, y mereció una reedición veinticinco años después, es decir en el 2006. En este poemario, tal y como apreció Edgar O’Hara en una reseña contemporánea a la aparición del mismo, se deja sentir el potencial de “la intuición con que Chirinos capta una realidad áspera y polivalente” (“Lectura de ocho libros” 5). Efectivamente, esas asperezas y distintas aplicaciones se transmiten de manera bastante persuasiva en estos poemas, los cuales configuran un singular primer acercamiento a la problemática de mi tesis. La segunda edición del libro incluye a modo de separata una hoja con opiniones de ocho autores (entre ellos Mendizábal y Mazzotti): “Sobre los *Cuadernos de Horacio Morell*”. Una de esas opiniones es la del poeta Jorge Frisancho, quien señala que en este poemario “convergen y fructifican dos líneas de fuerza esenciales de la poesía peruana moderna: el conversacionalismo y el espíritu de nuestra vanguardia”. Por su parte, en *Poéticas del flujo* Mazzotti aprecia dos facetas en el

poemario, a saber, “el ludismo desenfadado y la invención de máscaras literarias”, así como un lenguaje coloquial-narrativo “muy al gusto de los jóvenes herederos de los aportes de los poetas del 60” (112). En ese sentido, resulta interesante que en esta referencia a la crítica a la que dio lugar la producción de Chirinos no se hable de la inscripción de su poesía en el contexto de la guerra interna; existe una suerte de ausencia respecto a esa relación, siendo el mío un inicial acercamiento orgánico, que si bien parte de un corpus que puede ser considerado como breve es, sin embargo, representativo de la obra poética publicada a lo largo de la década del 80 por este autor.

El primer poema se titula “Propiedad transitiva” (*Cuadernos* 21), en el que la forma de un proyecto socialista es evocado a través de la distribución de la propiedad como advertencia a no repetir el error del “cretino” y ocuparse más bien de la base, el pueblo. La gran construcción puede derrumbarse fácilmente y reproducir el gesto del “cretino” Sansón. El poema es una especie de advertencia por lo que puede ocurrir “si no se cumple la condición”, que aparece como rigiendo el “edificio” del sentido del poema. La idea del título alude a la repartición de bienes, que era un pensamiento (una propiedad que se transfiere de uno a otro) que circulaba en los años 60 en las ideologías socialistas. A través de ese título, y leído el poema en relación al contexto ideológico, es el ideal socialista el evocado. Pero esta evocación no oculta una crítica velada a la construcción del socialismo como utopía discursiva que no atiende a las condiciones reales. Es irónico respecto al discurso revolucionario que hablaba en la época de las condiciones objetivas y subjetivas en un ejercicio puramente racional y discursivo. En cualquier caso, resulta claro que la voz que habla en el poema lo hace en nombre de una colectividad. Alude (a través del “como” y del personaje de Sansón) a la época bíblica en la que los israelitas eran oprimidos por los filisteos. Invita entonces a una lectura intertextual desde la cual se puede establecer una homología entre la historia de Sansón y

el presente del poema. Específicamente, el texto de Chirinos relaciona su implícita crítica e ironía con hechos históricos referidos en los capítulos 13 a 16 del *Libro de Jueces*, en los que tiene lugar la historia de Sansón, considerado como una deficiente herramienta de Dios.

¿Cuál es esta historia bíblica? La raíz verbal de donde procede el sustantivo hebreo traducido por *juez* conlleva entre sus significados las nociones de guía y dirección. En hebreo el verbo juzgar guarda dos sentidos claros. El primero está relacionado con el hecho de conducir al pueblo al combate y sacarlo del peligro, restableciendo así una situación comprometida. El segundo está asociado al ejercicio de la autoridad, gobernando y manteniendo la cohesión interna del grupo. En el caso de Sansón, en el relato bíblico nunca aparece en la función de gobierno que le ha encomendado Dios ni impartiendo justicia, sino que es presentado como un héroe guerrero que actúa en solitario (separado de su pueblo) contra los filisteos. Posee fuerza brutal y desmedida, y a la vez provocativa, vengativa e incluso sanguinaria. Es un personaje presa de las contradicciones: se muestra despiadado con el enemigo, pero prisionero de sus pasiones. Como persona es débil y voluble, caprichoso y seducido, engañado y utilizado (se lo describe como mujeriego y “putero”, repetidamente infiel en su matrimonio). De ser el consagrado de Dios para liberar a su pueblo del enemigo pasa a ser el signo palpable del triunfo de los opresores, objeto de la humillación y la irrisión de los filisteos, rebajado a la condición de animal esclavizado (Sansón al ser tomado prisionero es castigado a tirar de una noria como un burro). La suma de los elementos anteriormente mencionados tiene que ver entonces con la consideración de Sansón como “cretino” en el poema: Sansón es un antihéroe y un antijuez cuya única forma de impartir justicia y gobernar se da a través de la fuerza bruta, y es quien se deja morir aplastado por su propio esfuerzo con el propósito ciego de aniquilar a sus enemigos.



La voz plural que advierte en el poema “quitar un ladrillo de la base” de no “cumplirse la condición”, significada aquí en la transferencia de una propiedad, se sitúa en el plano de la pura violencia, cuya acción termina por destruir al sujeto de la acción revolucionaria junto a sus propios explotadores. En ese sentido, la expresión “moriremos entre los filisteos y en su palacio derrumbado” puede ser entendida como una crítica a la conocida consigna revolucionaria de “habrá patria para todos o no habrá para nadie”, que es la idea de la destrucción total si no se dan las condiciones para la victoria<sup>77</sup>. La acción se convierte en un sacrificio colectivo inútilmente suicida. El cretinismo contamina la planificación del plan de acción guerrera contra los filisteos de la dominación interna<sup>78</sup>. Así, en este breve poema de su primer libro, Eduardo Chirinos da cuenta de un inconformismo propio de la juventud de esos años, capaz de enfrentarse al sistema y apostar por los oprimidos, incluso apoyando una opción violenta, si bien esta se expresa muy figurativamente. El hecho de que la acción final del sujeto colectivo siga la senda del antijuez Sansón, puede ser visto como una rápida toma de posición por parte del poeta contra opciones violentas y extremistas entonces recién puestas en circulación. Debe tenerse en cuenta que la lucha armada de los grupos guerrilleros de los 80 apenas estaba comenzando en el momento de la publicación de *Cuadernos de Horacio Morell* el año de 1981.

El siguiente poema se titula “Beatus Ille. *Historia natural*” (*Cuadernos* 36-37) y se publicó por primera vez en el segundo número de la revista de poesía (*SIC*), en julio de 1980. El poema mantiene el tono narrativo y de parábola propio de los ya mencionados poemas de Antonio Cisneros sobre Jonás y los desalienados en el capítulo sobre

---

<sup>77</sup> Esta consigna fue acuñada originalmente en los 60 por los tupamaros uruguayos, pero se extendió paulatinamente a distintos movimientos de ultraizquierda de países de otros ámbitos de la región como Argentina, Chile, Bolivia y el propio Perú.

<sup>78</sup> Aquí vale la pena señalar que en hebreo filisteos significa los invasores. Estos invasores, llegados del Mar Egeo, se asentaron en una franja de la costa mediterránea. ¿Una extraña coincidencia de corte territorial con el sujeto de la dominación interna peruana asentado en la costa del Pacífico?

Mendizábal. Desde su título (y cinco años antes de los poemas de Mazzotti donde también se maneja este tópico) se aprecia en el poema de Chirinos de manera más directa evocaciones intertextuales a Horacio y Fray Luis de León como nítidos representantes del “*Beatus Ille*”, mencionado y aludido en un pie de página del texto, que copio a continuación:

*Beatus ille qui procul negotiis* (“Bienaventurado aquel que lejos de los negocios”). Primer verso del segundo Epodo de Horacio que luego sirvió a los maniáticos de la literatura para designar un tópico frecuente en la poesía española del siglo XVI. (¡Incorregible Morell, si no sabes nada de latín!). (36)

Esta referencia cultista a tal “tópico frecuente” en la poesía renacentista española, en la que el campo es un lugar privilegiado y digno de alabanza bajo “la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple”, para decirlo en palabras de Raymond Williams (*El campo y la ciudad* 25), tiene un efecto irónico en el poema de Eduardo Chirinos porque la “vida natural” en el campo de los valles del Rímac en 1980 no parece ser apacible ni tranquila sino más bien dura y difícil (“aquellas vacas cuyas manchas acusan posibilidad de garrapatas o garrotes”). El poema no idealiza el mundo del campo sino que más bien aplica la idea del caos, generalmente asociado a la ciudad, a la vida campesina de “paz, inocencia y virtud”, que señala Williams. El subtítulo del poema (“*Historia natural*”), que recuerda la enciclopedia homónima de Plinio el Viejo (23-79), evoca también el gesto científico de inventariar la fauna y la flora de América por las primeras historias naturales en la época colonial. El ordenamiento y clasificación de las especies era una manera de apropiarse el territorio.

El texto se organiza retomando estos dos espacios típicos de la imaginación literaria: campo (agricultura) y ciudad (industrialización), que tradicionalmente han sido tratados como una oposición. En el poema, esa oposición se diluye. No solo el caos entra en el campo (por las imágenes que remiten a la violencia) sino que además “la vaquita”

deja de evocar el mundo inocente y simple del campo y se transforma en una mercancía, ya que, como se lee en uno de los versos, “la venden a buen precio”. De esta manera la ironía consiste en modernizar el concepto de “Beatus Ille” al incluir el mundo de los negocios en el mundo idealizado del campo. La vaquita es el objeto que une ambos espacios tensionados en “el normal desequilibrio rumiatorio”, es decir que la tranquilidad se encuentra marcada por lo inestable. La diferencia entre uno y otro ámbito lo señala el nosotros urbano y occidentalizado de imaginiería “cowboyana” (“rudo vaquero del oeste / la barba a medio crecer y todo eso”) que relata el poema<sup>79</sup>. Este yo colectivo, que engloba a un sujeto consumidor y exterior a la realidad representada, expresa una conciencia desinteresada frente al destino de las vacas del valle (“eso lo sabemos nosotros y la verdad es que no nos duele”, “el asunto aquí es trivial”), si bien esas vacas le dan alimento (“nos alegra saber del ascenso de la vaquita a los establos”, “aplaudimos la injusticia que se comete / cuando la obligan a arrojar su leche a las botellas”, “la consumimos fresca”). Así, todos estos elementos ya nos van mostrando cómo “Beatus Ille. *Historia natural*” aborda el contexto de la violencia estructural en el Perú. El poema da cuenta del centralismo, el abandono del campo y la transformación del campesino en empleado informal y subempleado en la capital. La explotación de las vaquitas flacas del Rímac versus las gordas vacas lecheras de las empresas de productos lácteos (generalmente transnacionales extranjeras) ejemplifica el problema de la disparidad de la mano de obra informal frente a la formal, sin conceder a esta necesariamente una ventaja radical.

---

<sup>79</sup> La imaginiería “cowboyana” aparecería desplegada, dentro de la propia poesía peruana de los 80, solo dos años después en el primer poemario de Oswaldo Chanove *El héroe y su relación con la heroína* (1983). A finales de la década, César Ángeles incluiría a “Linton, el malo”, pistolero del medio oeste americano (Denver, Kansas), en su primer libro de poemas *El sol a rayas* (1989). Ángeles retomaría el personaje en sus siguientes poemarios *A rojo* (1996) y *Sagrado corazón* (2006). Un antecedente en la poesía peruana del 60 es el personaje de “Billy the Kid” que aparece en numerosos poemas de Luis Hernández.

Bajo esta visión, los dos tipos de vacas (metafóricamente dos tipos de trabajadores de la economía peruana) son igualmente explotados. El poema apunta el comienzo del proceso de industrialización (“las manos expertas de un muchacho / con mandil blanco”), así como el “desborde popular” del campo a la ciudad (“los pastores la cepillan o la bañan y la venden a buen precio / con la intención de acercarse unos metros más a Lima”) y el consecuente proceso de alienación (“no sabe del enchufe que han de colgarle entre las tetas”, “la pobre no sabe que sus tetas dejarán de pertenecerle”, “sólo muge y continúa rumiando / apartando con su cola a los niños mirones y a las moscas”). El poema deplora, pues, la acelerada transformación del campo a causa de la industrialización; subrayando la situación de proletarización creciente entre los campesinos peruanos.

En el tercer y último poema de *Cuadernos de Horacio Morell*, su autor presenta otro aspecto de la situación social recurriendo nuevamente a la cultura de masas, específicamente al cine (aludido en el poema anterior a través del “rudo vaquero del oeste”). El texto se titula “Poema para Groucho, el de los bigotes” (*Cuadernos* 48). En él se hace un juego de confusión de identidades entre Groucho y Karl. Como con el caso de las dos vaquitas de “*Beatus Ille. Historia natural*”, en el que una simboliza al campo y la otra a la ciudad (lo puro y lo contaminado), aquí los dos Marx aluden a lo lúdico e ingenuo frente a lo político e ideológico. Otra vez se diluyen las oposiciones tajantes y, como en el anterior poema, en este también se recurre a la ironía para contraponer con mayor mordacidad los elementos puestos en relación. Si en aquel las vaquitas se asociaban al sujeto popular (a los trabajadores de la industria agrícola), en este poema la figura de la hermana mayor sirve para representar al sujeto burgués (espantado a causa de Karl Marx) interiorizado en ella bajo forma de ideología o de alienación (ella “no vio ninguna de tus películas / porque creía que eran de socialismo / y a ella no le gusta el

socialismo”). Con lo que se introduce, a través de un punto de vista lúdico, temas relacionados con pugnas y posiciones ideológicas encontradas.

El campo semántico del marxismo está comprendido por las palabras “compañero”, “carnet del Partido”, “militante”, “socialismo”, así como “fiel a tu primo” Karl Marx (1818-1883), el autor de *El Capital* (1864-1877) y el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848), con cuyas ideas el sujeto poético se alinea (“fiel”), si bien el discurso del poema es básicamente una defensa del arte y de la poesía, es decir, de los fueros de la libertad: el “compañero” es el Marx del humor (Groucho). Por lo demás, los versos “me dediqué a la risa / y a coleccionar boletos de Ópera / de Circo / de Carreras” son una referencia a las célebres películas de los hermanos Marx *Una noche en la ópera* (1935) *Un día en las carreras* (1937) y *Una tarde en el circo* (1939). Se reivindica la locura, la libertad, lo lúdico de la vida y de la poesía en contra de cualquier preocupación de corte político que no interesa al sujeto poético, dado que “la clave del poder” le es algo ignoto (“pensando que tal vez encontraría / la clave del poder”). En ese sentido, a través del humor (la risa y las películas de los hermanos Marx), se lleva a cabo un rechazo e implícito cuestionamiento al poder, se desacraliza al poder. Groucho Marx es ejemplo del artista independiente y lúdico. El comediante funciona como ejemplo del discurso del absurdo que cala muy bien con uno de los implícitos del poema: lo disparatado de rechazar a alguien por compartir el mismo “nefasto apellido”. Esta práctica delirante, interpretada sobre el fondo de una sociedad racista y clasista como la peruana, se volvería terriblemente usual en la guerra interna: me refiero a la constante homónima de ciudadanos con uno de estos dos apellidos de origen indígena, Quispe y Huamán, que conformaron un total del 7% de las víctimas (*Informe Final* 131).

El poema refiere a la marginalidad del poeta frente a la militancia (“Tú no tienes carnet del Partido / Y dudo francamente que seas militante”). Este tema no ha sido ajeno

en la poesía peruana reciente. Hay tres ejemplos que se pueden mencionar, dos de ellos de los otros “tristes tigres”. En primer lugar, tenemos “Imitación de Propertio” de Rodolfo Hinostroza, cuyos primeros célebres versos dicen: “Cantaré a la risa / y al ridículo: ésas son cosas ciertamente inmortales, / no tu poder, no tu barbarie, oh César” (*Contranatura* 24). Es, pues, un poema que se opone a la instrumentalización del discurso poético por parte de los discursos autoritarios de poder. En segundo lugar, está el poema “A un joven poeta activista” de Mazzotti, incluido en su pimer poemario *Poemas no recogidos en libro* (aparecido en 1981, el mismo año que *Cuadernos de Horacio Morell*), y en el que se clama contra las voces que exigen incorporar “la Realidad” en el espacio textual. Por último, tenemos el poema de Mendizábal “El cerdo se aliña con laurel”, escrito en 1991 y ya analizado en el capítulo respectivo. En estos tres poemas se configura, cual *leiv motiv*, la imagen del poeta que desde los márgenes juzga y no se compromete con ninguna ideología o partido.

Precisamente el siguiente poema, perteneciente al segundo poemario de Chirinos *Crónicas de un ocioso*, está dedicado a los dos últimos poetas mencionados (Mazzotti y Mendizábal), miembros con él de los “Tres tristes tigres”, y a Horacio, el *alter ego* de Chirinos de su primer libro *Cuadernos de Horacio Morell* (los “tristes tigres” de la dedicatoria son representados en el cuerpo del poema a través del “nosotros”). El texto lleva por título “Historia vieja” (*Crónicas* 45-46), y apareció inicialmente en 1981 en el segundo número de la revista de poesía *Trompa de Eustaquio*, de la cual los tres eran editores. El poema está estructurado bajo un esquema anafórico conformado por cinco historias, cada una de las cuales comienza repitiendo el título (“Historia vieja”), y en las que se da cuenta de una realidad representada a través de esa historia desgastada, ya sabida. La idea de una figura trasnochada, entonces, es la que guía al lector al interior de este mundo. A su vez, las cinco historias poseen un decidido carácter narrativo con un

empleo de lenguaje coloquial propio del habla de las calles de la ciudad y de la sabiduría popular (el primer verso del poema incluye el refrán “perro que ladra no muerde”)<sup>80</sup>.

En el texto se cuenta la historia de una juerga a lo largo de una noche “de un sábado cualquiera” que concluye al amanecer del domingo. Los sujetos que pueblan estas historias viejas son los vagos y los borrachos (“tribu sedienta y aburrida que recorre las calles de un sábado cualquiera”), los náufragos y las putas (“gatos” y “gatas”, “vírgenes prudentes” y “ansiosas”). Son personas que provienen de las zonas marginales y periféricas de la gran ciudad (“del suburbio”), espacio urbano que preside toda la poesía que estudiamos y que en el universo poético de Domingo de Ramos cobrará mayor protagonismo como se verá en el capítulo respectivo. Otra asociación a ese mundo de los márgenes en “tiempos de carencia” se produce de manera muy figurativa con la mención a la “tribu de perros” que en De Ramos se verá retratado desde el título de uno de sus poemarios, *Pastor de perros*, de 1993. Este universo marginal es un escenario reiterado cuya configuración advierte un síntoma del agudo deterioro anímico y social por el que atravesaba el país.

“Historia vieja” menciona elementos propios de la ciudad (un cinematógrafo) y del universo de las ciudades de la costa peruana (las bebidas consumidas son “un par de chilcanos” y “un pisco”), todo ello en un ambiente de bar (“se adueñaron de una mesa”, “los mozos”) que aparecerá también en “Lima revisited”, último poema que analizaré en este capítulo. Es en el bar donde los “tristes tigres” aprenden “a variar el mismo desarrollo / de la historia”. Este aprendizaje común en la modificación y alteración de una idéntica y progresiva línea argumentativa señala un desgaste, la repetición circular de unas memorias comunes (“tribu cansada y satisfecha”) en medio de la violencia

---

<sup>80</sup> En 1984 Edgar O'Hara comentaba, a propósito de los dos primeros poemarios de Chirinos, su “predilección por historias menudas de los más variados seres y objetos, presentadas desde un ojo que las juzga a medida que se propone comprenderlas. El versículo es por ello el mejor canal para las invenciones que parten de la literatura” (“Sujeciones y avances en el lenguaje poético” 238).

estructural (el hambre y la miseria que en el poema identifican a sectores marginales de Lima). Esta circularidad de la memoria, que incluye a su vez la fe de su permanencia (“mas nosotros sabemos que la historia será contada para siempre y hasta el fin / de nuestros días”), indica la diferencia social entre esta tribu de tristes tigres y la inmensa mayoría de la población; si bien esa semejanza se maneja de manera civilizada, en el sentido de no agresiva: “nunca tuvieron problemas con los mozos, jamás una pelea memorable: / pagaron a tiempo el saldo de sus cuentas” (45).

Ese tácito pacto de no provocación incluye asimismo “a los jefes de la tribu”. La representación del muro de “altura inescalable” sirve de metáfora del sistema, el cual aparta al poeta del goce de la poesía (“las vírgenes prudentes”). La mención a “las trompetas” es una alusión a la ciudad tomada de Jericó, cuyos muros fueron derrumbados por el sonido de las mismas: “muro inescalable que caerá con sus trompetas una y otra vez / con la pasmosa fragilidad de un castillo de naipes o de arena” (46), dicen dos de los versos del poema, con lo que se indica que la fortaleza ha sido vencida. Los versos finales hacen referencia a “la historia”, la que sin embargo no incomoda ni preocupa gran cosa, como ya adelanté, “a los jefes de la tribu”. Es decir, a quienes mandan y controlan. Con ello el poema indica, autocríticamente, que el mundo descrito con una figura ausente de novedad (“historia vieja”) no constituye algo que pueda incomodar al poder. En suma, la configuración de este universo nocturno, asociado al mundo suburbano y lumpen de la capital, sirve de marco al espacio marginal y bohemio desde el cual se representa el aprendizaje de los “Tres tristes tigres”: el bar, sitio de encuentro anónimo y democrático que posibilita la articulación de un discurso consciente de los límites de su valor y necesidad (la historia desgastada, “vieja”). Es, pues, un discurso de grupo que circunscribe su efecto de propagación a las horas de la juerga y a los escarceos eróticos



de los “tigres” (“el redondo culo de las vírgenes prudentes”, “redondo caramelo codiciado en tiempos de abundancia”).

En *Archivo de huellas digitales*, de 1985, con el que el poeta se haría acreedor un año antes al Premio Nacional de Poesía COPÉ, la perspectiva del autor se profundizaría tanto ideológica como literariamente. Con respecto a los dos anteriores poemarios, en este nuevo libro de Chirinos hay un cambio de visión sobre la violencia política producto de una conciencia mucho más aguda de los riesgos personales que implicaba el devenir de la lucha armada en el contexto peruano de los 80. Dichos cambios tienen que ver con una incertidumbre incorporada en la voz poética y con un multiperspectivismo en el despliegue textual. A continuación analizaré, como ya adelanté, dos poemas de este libro.

El primero se titula “Se desmorona la pared” (*Archivo* 11), el cual entiendo como un arte poética en el que se reflexiona, desde la duda y el temor, sobre la tradición literaria y, por extensión, histórica; y particularmente sobre la inquietud de si existe una ruptura o una continuidad con ese pasado heredado (“¿Es allí donde nos hemos de mirar?”). Forma parte de la decadencia de una tradición de esa Lima de la década del 80 atravesada por la guerra. El poema guarda relación con “Historia vieja”, dado que en ambos la repetición de una memoria común se reelabora una y otra vez. La diferencia radica en que para este segundo caso se percibe un resquebrajamiento de la historia compartida y heredada (se “desmorona”, se cae); se avizora con preocupación un nuevo horizonte que aún no logra captarse en su pleno sentido. En su reseña al poemario, Jaime Urco lee este texto como espacio de la búsqueda identitaria:

Esa pared es el espacio donde se registran los poemas, el espacio que conserva los versos. (Escritura=memoria y para Chirinos la poesía existe en la escritura; de la otra posibilidad, poesía sin escritura, no la tiene en consideración, le es ajena). Desaparecido ese espacio, no existe la posibilidad de ser: ni es aceptado por los demás ni se puede aceptar a sí mismo. (283)

Todo sentimiento de modernidad entra en correspondencia con la interiorización de los efectos producidos por las diferencias en el desarrollo social, lo que influye necesariamente en la concepción estética y consecuentemente poética. Mientras que sabemos que nada perdura y que todo tiene un fin, la palabra hecha poesía no muere sino que se transforma (“la oruga se convierte en mariposa”) dentro de un proceso continuo de relectura. El poema en sí intertextualiza sus propios referentes cuando en un verso plantea, desde el tópico del *ubi sunt*, la pregunta “Homero, Ovidio, Dante ¿qué se hicieron?”, lo cual remite a la coplas XVI y XVII (“¿Qué se hizo el rey don Juan?”, “¿Qué se hicieron las damas?”) de Jorge Manrique (199-200), lo que en Chirinos permite hablar de los vestigios de la palabra poética que sobrevive a la muerte del autor al ser tomada y retrabajada por otro poeta de otro tiempo, renovándola de ese modo. Por eso el sujeto poético se dirige al lector y se pregunta sino vemos las huellas de Teócrito, poeta griego bucólico, en Virgilio, poeta romano, en Garcilaso, poeta español renacentista, para asentar un legado de la poesía occidental y mostrar que toda la historia tiene un precedente (“¿acaso en Garcilaso no hallamos las huellas de Virgilio?, / ¿acaso en Virgilio no hallamos las huellas de Teócrito?”). Aquí resulta apropiado mencionar que para Víctor Vich, en su ensayo inédito sobre la poética de Eduardo Chirinos, en este poema se da “el asalto de la tradición literaria y nunca de un intento evasivo que oculte las motivaciones ideológicas del ejercicio en que el poeta se compromete”. Y señala aún más:

El original está perdido y solamente podemos tener acceso a sus copias. Las paredes no solo se han derrumbado sino que además el polvo y las aguas se confunden en los ojos y resulta difícil discernir ante qué tipo de objetos nos encontramos. En todo caso, dice el poema, todo se vuelve un recuerdo, una frágil visión que no proporciona respuestas. El poeta, sin embargo, no busca respuestas sino visiones. (“Asalto al canon”, 2006)

Esas visiones, en tanto un particular punto de vista, en el poema de Chirinos se encuentran presentes dentro de “un manojo de papeles que archivamos como huellas digitales” y como “viejas citas que guardan un museo”; es decir, las visiones están enmarcadas en el “museo” y en la historia que la protegen y sitúan. Los efectos que la interiorización experimenta (“nuestros ojos / recuerdan temblando una visión”) están asociados al cumplimiento (pared que se desmorona) del proyecto de la modernidad. Por eso se desmorona la pared, pero ahora se mezcla y ya no se disputa el polvo con las aguas, permaneciendo el recuerdo de una visión que hace temblar (“y nuestros ojos / recuerdan temblando una visión”). La muerte y la historia son “así”, escribe Chirinos en un momento en que siente derrumbarse el soporte material de los poemas “más hermosos” de la tradición (“Homero, Ovidio, Dante ¿qué se hicieron?”). El “allí” al que se debe dirigir la mirada resulta preocupante, dudoso, incierto. La historia se presenta, en suma, como refugio ante los desmoronamientos. Precisamente el segundo poema que analizaré de *Archivo de huellas digitales* está relacionado con la historia y el derrumbamiento de ciertos destinos y proyectos. Si en el poema que acabo de comentar el espacio de la historia buscaba abarcar la memoria de la humanidad desde su vasto saber literario occidental, en el que enseguida pasaré a analizar dicha historia está circunscrita a hechos históricos específicos y a personajes de la tradición literaria local representativos de la década del 60. Son, pues, dos maneras distintas en las que el sujeto refiere su inserción en la historia. Este segundo texto de *Archivo de huellas digitales* que veré se titula “De cosas que nos enteramos en conversaciones / Historia(s) de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)” (*Archivo* 46-48), nombres que ofrecen una puntual marca histórica. El primer detalle a destacar es que en este poema Chirinos elude hablar de los difíciles años 80, y opta más bien por presentar una visión idealizada de la década del 60. Esta visión es la que me propongo remover con el

propósito de hacer aflorar de manera nítida el discurso que sobre la guerra interna plantea Chirinos desde la poesía.

Desde el título, el autor da cuenta de un discurso diferido (“de cosas que nos enteramos en conversaciones”) en el que la perspectiva poética cede ante diferentes voces que, intertextualizadas, conforman el poema. Las voces son las que nos relatan las diferentes caras de la violencia. De este modo, se presentan las historias de los tres poetas nombrados en el título, representativos de los años 60 en el Perú y muertos prematuramente en circunstancias violentas. El primero, Juan Ojeda (1944-1974), murió en un accidente de tránsito bajo las ruedas de un coche en la céntrica avenida Arequipa de la ciudad de Lima (aunque según algunas versiones se trató de un suicidio). El siguiente autor al que se rinde homenaje en el poema es Luis Hernández (1941-1977), quien se suicidó a la manera del poeta húngaro Attila József (1905-1937), al que admiraba, arrojándose a los rieles de un tren en marcha en Buenos Aires (Argentina). El otro poeta homenajeado es Javier Heraud (1942–1963), quien murió acribillado en la selva peruana cuando intentaba organizar la revolución en el país, luego de unos meses de entrenamiento como guerrillero en Cuba<sup>81</sup>. Los tres poetas son comparados por Chirinos con Arquímoro, personaje de la antigua Grecia muerto trágicamente. En un artículo dedicado a los tres poetas, Chirinos realiza una abierta denuncia respecto a esas muertes tempranas. Para Chirinos las muertes de los tres poetas son en realidad asesinatos

---

<sup>81</sup> Heraud viajó en 1962 becado a Cuba para estudiar cine, y al año siguiente ingresa, como parte de un comando guerrillero del Ejército de Liberación Nacional, a la selva peruana, donde muere en un confuso incidente a manos de la policía nacional. Valga mencionar que con su poema “Entierro del verano” de su libro póstumo *Estación reunida* (1964), Heraud sería de los primeros –antes de Cisneros e Hinostroza– en atisbar lecturas de poesía anglosajona de la primera mitad de este siglo (Eliot, específicamente), y de asimilarlas a su escritura poética. Estos atisbos serían plenamente incorporados técnicamente –hasta alcanzar una consagración que los convertiría en canon– por Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza. Por otra parte, en opinión de otro destacado poeta de la generación del 60, Marco Martos, “el hecho de que Heraud muriese en 1963 motivó un cambio concreto en la poesía de los poetas casi contemporáneos a él”. Por ejemplo, los “llamados poetas del 60 eligen un tono elegíaco” a la hora de elaborar temas de marcado corte político como cuando poetizan (descriptiva o idealizadamente) las guerrillas (Cornejo Polar *et al.* 77).

implícitos, idea que recuerda al libro de Antonin Artaud sobre Van Gogh como *El suicidado de la sociedad* (1947). Dice Chirinos:

Arquímore no se conoce a sí mismo, pero se multiplica y reconoce en su secreta y necesaria inmolación. Nada nos asegura que las balas explosivas que reventaron el pecho de Heraud aquel fatídico 15 de mayo no sean el mismo tren que arrolló a Luis Hernández, o el automóvil que segó la vida de Juan Ojeda. Nada se ahorra hablando de suicidio, salvo la ardua labor de esclarecer el asesinato social implícito en la desaparición de estos poetas. (*El techo de la ballena* 89)

La cita de Propertio que abre el poema de Chirinos nos habla precisamente del enigma de la muerte. Los poetas homenajeados han resuelto el enigma de manera diferente. A partir de esta cita es que se va a ir desarrollando el poema. El primer fragmento del texto nos pone en el ambiente de los “tiempos difíciles” que compartieron estos tres poetas del 60 (“eran tiempos difíciles. Repartir volantes, participar en marchas, / apoyar las huelgas”). Las citas de otras voces aparecen marcadas tipográficamente en el texto con el uso de guiones y comillas, lo que otorga al poema un carácter de pastiche en el que se dan cita diferentes discursos, ya sean panfletos, testimonios o aquella poesía de compromiso pensada como arma de combate para la transformación de la sociedad, y en la cual se refleja una realidad política que ha marcado a los países de América Latina. El poema tiene, pues, un anclaje histórico-social específico: el de los años de la triunfante Revolución cubana y de los diferentes focos guerrilleros en el Perú, básicamente el ELN y el MIR, ya mencionados en la introducción.

Con relación a la idea de pastiche, en su libro *Poéticas del flujo* Mazzotti observa que en *Archivo de huellas digitales*

hay mucho de lo que Fredric Jameson llama uno de los rasgos más característicos de las poéticas postmodernas: el reciclaje literario que a manera de pastiches permite la valoración de otros mundos y otras formas de conciencia, en un afán de multiinformación que subvierte el paso lineal e irreversible del tiempo de la modernidad hacia un utópico “progreso”. (114)

Respecto al mismo tema, en su libro *El giro cultural* (1998) el propio Jameson señala que

el pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin la risa, esa sensación aún latente de que existe algo *normal* comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor. (20)<sup>82</sup>

No obstante, como he anotado en la introducción, la crítica canadiense Linda Hutcheon es mucho más sutil en apreciar las contradicciones diversas que adquiere el pensamiento postmoderno. En ese sentido, ella ha sabido apreciar la crítica que tal pensamiento profesa a su vez respecto al capitalismo multinacional, viendo por ejemplo en la parodia una capacidad contestataria y habilidades diversas para expresarse (*The Politics of Postmodernism* 4-17). Pero el pastiche constituye un elemento sustancial en este poema de Eduardo Chirinos. El “afán de multiinformación” que subvierte el tiempo lineal de la modernidad se aprecia claramente en “De cosas que nos enteramos en conversaciones” y específicamente en relación con el caso de Heraud. Si bien el paso del tiempo está referido a los acontecimientos de la década del 60 abordados en el poema, el mismo resulta centrado en el hoy del relato. Esa centralidad está relacionada con la curiosidad y el afán de conocer (“la gente empezó a interesarse, querían saber sobre su vida”). En ese sentido, la postmodernidad en “De cosas que nos enteramos en conversaciones” se encuentra en el “montaje” pero no en la síntesis. Quiero decir, se aprecia una práctica lineal y “neutral” (la “práctica neutral de dicho remedo” que menciona Jameson). El poema de Chirinos utiliza el pastiche para enmascararse y así descomprometerse de esas

---

<sup>82</sup> Por otro lado, Perry Anderson sintetiza del siguiente modo la definición dada por Jameson: “El pastiche es una ‘parodia inexpressiva’, sin impulso satírico, de los estilos del pasado” (*Los orígenes de la postmodernidad* 85). Queda claro que ambas nociones llevan implícitas la idea de pérdida y de vaciamiento de la historicidad. Esta postura distingue la novedad estética de sus implícitos ideológicos y discursivos. Linda Hutcheon, por su parte, más bien afirma que “la parodia postmoderna no hace caso omiso del contexto de las representaciones pasadas que ella cita, sino que usa la ironía para reconocer el hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día -por el tiempo y por la subsiguiente historia de esas representaciones. Hay un continuo, pero hay también diferencia irónica, diferencia inducida por esa misma historia” (“La política de la parodia postmoderna” 188-89). Sin embargo, para este caso particular del poema de Chirinos voy a aplicar la perspectiva del pastiche ofrecida por Jameson.

historias y del presente histórico. En el caso de la muerte de Javier Heraud nada se sabe, nada es seguro (“pudo haberse dedicado a otras cosas”).

Este poema combina tres historias de vida y las diferentes versiones sobre los “hechos” de esas vidas y sobre las “sensibilidades” poéticas: como un toro, uno, a través de una muerte extraña e incomprensible, otro, y por último la comparación con Arquímoro para enraizar esas tres sensibilidades marcadas por las muertes tempranas. Además de las historias, en el plano de la estética el poema mezcla diferentes estilos, con una construcción discursiva desde la poesía con otra poesía (la inclusión de versos de Luis Hernández y Juan Ojeda, por ejemplo). Así, el poema de Chirinos sobre las tres muertes de los poetas del 60 puede ser visto como un pastiche estructurado a modo de un collage en el que entre otras cosas “pega” las conversaciones mencionadas en el recorrido alcohólico del poema “Historia vieja”. Un recorrido, recordemos, de tres tristes tigres con la misma edad de veinte años en la cual Heraud optó por la guerrilla revolucionaria comprometida con el cambio y la transformación social radical. La correlación entre un poema y otro se da a nivel de discurso (“cosas”, “Historia(s)” e “historia”, chismes, en suma), lo cual dice de la manera en que Chirinos retraduce en poesía los sucesos de su propia historia y los del país de su tradición literaria y social nacional. En ambos poemas las historias se cuentan y difunden en los bares, ese contexto en común pone de manifiesto cierta marginalidad desde la que se plantea el discurso (“-‘Son los tragos’, dijo”). La diferencia consiste en que “Historia vieja” no excede los límites de un grupo de amigos en búsqueda de diversión de fin de semana y “sin que ello preocupe mayormente a los jefes de la tribu”, mientras que el poema “De cosas que nos enteramos en conversaciones” está profundamente relacionado con los avatares nacionales desde el brusco encuentro, en la persona de tres poetas muertos, de lo poético y cultural con lo social y político.

En “De cosas que nos enteramos en conversaciones” la cita de Propertio ubica a los tres poetas como personas que eligieron su destino, es decir su aislamiento y desarraigo es voluntario, y si alguna disculpa cabe es la disculpa de la “época” (la de los años iniciales de la triunfante revolución cubana). Es decir, al no ser posible atribuir para todos los casos una culpa personal, la Historia de “cualquier época” es usada como ancla para justificar un accionar guerrillero con el que no se está de acuerdo. Ya no estamos hablando de chocar “como un toro” contra un carro, como en el caso de Juan Ojeda, o contra un tren en marcha, como en Luis Hernández. En el caso de Javier Heraud el choque afecta directamente al sujeto hegemónico del colonialismo interno: un hijo de ese “sujeto” desnuda sus hondas contradicciones y muestra las frágiles costuras de la “comunidad imaginada”. Desde una década, la del 80, en plena guerra interna, Chirinos busca comprender a un poeta de la tradición literaria local y de su propia clase social que optó por ese socialismo que no gustaba a la hermana mayor del “Poema para Groucho, el de los bigotes”.

La segunda presencia en el poema de la cita de Propertio, esta vez en latín (tal y como lo hiciera Ojeda en su poemario de 1965 *Elogio de los navegantes*), sirve de intertexto para que el sujeto poético dé una opinión sobre los años en los que Heraud llevó a cabo su accionar guerrillero. No bastándole poner la cita como epígrafe, el sujeto poético se ve en la necesidad de reproducirla en el cuerpo del texto para realizar una validación discursiva. “Y es verdad” dice por todo comentario, y a continuación da cuenta de esa “gente” (los otros, aquellos que narran y cuentan estas historias) interesada en el misterio de la muerte de esos poetas, quienes mediante una opción de libertad rompieron con esta idea de destino. El sujeto poético corrobora a los que lamentan la muerte de Heraud por ser “un buen muchacho educado, inteligente, de buena familia”.



El poema sigue contando las historias de estas muertes y se utiliza la imagen del toro (que nos remite a significaciones como macho, potente, salvaje) para sintetizarlas o unificarlas. Como el toro, estos tres poetas mueren embistiendo. Precisamente del primero, Ojeda, la asociación con el toro es elocuente: “agachó su cabeza y embistió la oscura velocidad de un automóvil que destrozó su cráneo”; y se destaca la limpieza, seguridad y valentía (“la certeza”) del acto que resulta también “oprobio y vergüenza de los hombres”.

El siguiente fragmento en cursivas vuelve a utilizar la comparación con el toro, intercalando de manera descontextualizada versos de “Soliloquio”; poema de Ojeda que, luego de dar cuenta de su relación con los desesperados en la “innoble morada de la realidad”, concluye diciendo: “he considerado con indiferencia mi vida / y debemos marcharnos” (12). Este nihilismo ante la realidad se asocia tanto a la idea del suicidio como al ansia de trascendencia. En ese sentido, no son gratuitos los tres versos del poema de Ojeda que Chirinos escoge para integrar la voz del poeta desaparecido<sup>83</sup>. Ellos nos sintetizan la actitud ante la vida que de alguna forma reunifica a estos poetas. Ejemplo de ello es la mención a la “implacable soledad” que hace Ojeda y que posteriormente reformularía Luis Hernández como título de uno de sus cuadernos de poesía: *Una impecable soledad*. También Javier Heraud había puesto como epígrafe de sus *Viajes imaginarios* unos versos de Luis Hernández: “viajes no emprendidos / trazos de los dedos / silenciosos sobre el mapa” (39). Se trata de correspondencias poéticas que muestran el grado de compenetración de unos poetas con otros dentro de una misma generación.

---

<sup>83</sup> Citemos fragmentos del poema de Ojeda donde se hallan los versos entresacados y ligeramente manipulados por Chirinos: “Para el que ha contemplado la duración / lo real es una horrenda fábula. Sólo los desesperados, / esos que no soportan una implacable soledad / horadando las cosas, podrían / develar nuestra torpe carencia [/] Pero tú yaces oculto o simulas alejarte / de lo que, en verdad, es tú único misterio: en la innoble morada de la realidad / nutres un sentido más hondo, / del que ya ha cesado todo vestigio humano” (12).

El poema de Chirinos, luego de dar cuenta de la historia de Ojeda a través de los intertextos, señala que “Alguien lo contó de otra manera”, con lo que se produce una nueva perspectiva, un reflejo de la pluralidad de opiniones presente en la sociedad peruana respecto (no solo) a la muerte de Ojeda. A la voz traspuesta de Ojeda suceden las de Hernández y Heraud, respectivamente. De Hernández se intercalan versos de dos de sus poemas, el segundo de los cuales pertenece a su segundo poemario de 1962 *Charlie Melnik* (14). Lo que se aprecia es una distancia entre el sujeto poético y la realidad de la que da cuenta el poema.

*(Una vez, en la meseta de Anta, vi cómo las ruedas del tren  
degollaban una oveja.  
Desde la ventanilla vi su cuerpo rodando sobre el pasto,  
su cabeza  
inmóvil junto a las líneas de hierro.  
Fue un instante.  
Un instante que ahora se fija y sacude en mi memoria.)* (47)

En este fragmento tenemos una visión de una muerte en un sentido específico: modernidad (tren con ruedas, lo que da una idea de auto) contra los Andes (meseta de Anta, ubicada en el departamento de Cuzco, centro del Tahuantinsuyu). Esa muerte (“*vi cómo las ruedas del tren / degollaban una oveja*”) se graba en un instante que fija y sacude la memoria: el choque cultural. Precisamente en esos mismos años los actores directos de la guerra mataban a los indios como si fueran animales<sup>84</sup>. Los “tiempos difíciles” de los 80 parecen asomar su rostro mediatizado por un recuerdo lejano y atemporal (“una vez”) pero geográficamente situado: el recuerdo guarda relación con los propios sucesos del presente del poema. La nostalgia y la evocación que “ahora se fija y sacude en mi memoria”, es decir, en ese preciso instante, indica la temporalidad fluyente de la historia. La conciencia súbitamente se sitúa dentro del pensamiento de Proporcio (“*mortales, ustedes buscan conocer la hora de la muerte / y la ruta por donde ella*

---

<sup>84</sup> Los campesinos “no conciben que sus connacionales los maten ‘como animales’”, señala el *Informe Final* de la CVR (*Hatun Willakuy* 347).

vendrá”) y señala el “algo” que había que hacerse y que está relacionado con la muerte del poeta guerrillero Javier Heraud. La evocación, pues, “fija y sacude” el choque modernidad versus Andes representado en el choque literal del tren contra la oveja.

En un primer momento, llama la atención la posición de observador distante y en movimiento (tren en marcha): el poema reconstruye el movimiento e incluso el alejamiento de la imagen del cuerpo rodando sobre el pasto, como si lo visto fuera algo externo al observador. Sin embargo, en una relectura se percibe que el ánimo y la sensibilidad poética participa emocionalmente en la historia desde la captación de los bruscos desencuentros sociales en ese otro “país de los que nunca conocieron el mar”, como expresa uno de los versos (la andina Anta es ese “otro” país). El poema, entonces, lo que reproduce es el efecto provocado en la sensibilidad del sujeto costeño y occidentalizado (“un campamento hippie en los jardines de Europa”). A este otro país, a este otro Perú se lo describe como uno en el que “las fieras comparten su reino con los hombres y la muerte / más que misterio es una costumbre, como vestirse y comer”. La muerte es algo natural y cotidiano, un hábito más en el día a día de la vida. Entre esa vida compartida por miles de compatriotas sin un Estado auténticamente nacional que satisfaga sus más elementales necesidades, el poema destaca que Javier Heraud “allí dejó su cuerpo, / pero nadie lo entendió entonces”.

Respecto a tiempos detenidos y situados fuera de la historia (lugares en los que la muerte “más que misterio es una costumbre”), en su ya citado *Poéticas del flujo* Mazzotti menciona que en Chirinos “el estancamiento del tiempo de la modernidad se sujeta a la exaltación de la literatura como medio privilegiado de conocimiento” (115). Con relación a esto último, un ejemplo concreto en el poema se encuentra en la sentencia de Proporcio exaltada en dos ocasiones, como ya hemos visto. La operación del pastiche permite alterar hechos, que en Chirinos es una reacción a su propio “estancamiento de la

modernidad” manifestada en “una poética de la *inexperiencia vitalista* que es al mismo tiempo una poética de la *experiencia literaria* como forma de conocimiento y de autorreconocimiento”, según comenta Mazzotti (*Poéticas* 115). Esta operación intertextual se quiebra en la meseta de Anta con la muerte que sacude la memoria del sujeto poético. Nada es producto absoluto de la *experiencia literaria*, la vida misma se encarga de contaminar el conocimiento. La *inexperiencia* no excluye los instantes fijos grabados en la memoria: la visión de lo real como “una horrenda fábula” (en palabras de Juan Ojeda incluidas en el poema) cumple su propia cuota de formación vital y experiencial. La *inexperiencia* se traduce en ese aprendizaje experiencial, es decir, la adquisición de un conocimiento en este caso a través del contacto con una muerte súbita. Ya no se produce únicamente un contacto (por medio de voces u opiniones ajenas) con la experiencia literaria de tres poetas asesinados. Ahora es la experiencia directa de la oveja atropellada la que se constituye en signo de una victimización que en el fondo es la propia del sujeto poético y por extensión al poeta como categoría más general. La transformación (el antes y después del “ahora” que “se fija y sacude en mi memoria”) es provocada por la experiencia, en este caso un viaje en tren quizá de turismo por los atractivos de la historia y el paisaje cuzqueños. Ese aprendizaje, una suma de instantes, es el que va formando la memoria, esa facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. El alma queda marcada por la construcción social del individuo y ciudadano. Todo ello confluye en la expresión poética. Como señala Víctor Vich en su ya mencionado ensayo inédito:

En la poesía de Chirinos existe una muy clara conciencia de que el lenguaje está desgastado socialmente y que dicha corrosión -además de cierta inutilidad social- implica su más conciente insatisfacción literaria. Esta poesía ya no concibe al lenguaje como algo “puro” y “aislado” al que todavía la violencia y el absurdo no han tocado. En sus imágenes ya no encontramos un afán de representar la realidad sin la conciencia de la mediación que el propio lenguaje supone y no ocurre, por tanto, una separación que oponga al lenguaje del mundo y que idealice al primero

y desvirtúe al segundo. Por el contrario, se genera entre ellos una identificación total donde el fracaso de uno (de cualquiera) conlleva a la inutilidad del otro. (“Asalto al canon”, 2006)

Estas identificaciones se dan también en la parte final del poema “De cosas que nos enteramos en conversaciones” (referida a Javier Heraud), con la mención al “país de los que nunca conocieron el mar” al otro lado de la cordillera, donde se ubican “los ríos de anchísimas corrientes”, los árboles y los pájaros, todo lo cual permite apreciar una visión del campo y la ciudad y del individuo en medio de ambos espacios. La ciudad está representada tanto en la manera de esas muertes (autos y trenes) como en el posible sitio desde donde se recogen las conversaciones: algún bar o cantina. A su vez, la constante intertextualidad del poema, su perspectivismo, da cuenta de la postura intelectual que el sujeto poético toma respecto a esta realidad, lo que produce un efecto de distancia frente a sus interlocutores dentro del poema. Estos están también dentro de esas citas, en ese collage que se va armando y que constituye el poema casi en su totalidad. Mazzotti ha escrito un comentario, que es a su vez una crítica a la postura ideológica que se desprende del texto:

Los años 60 “eran tiempos difíciles”, dice el poema, en frase que abre y cierra la presentación de los tres casos. Pero es el último de ellos, el de Heraud y su muerte tratando de escapar de la persecución policial, el que revela mejor que ninguno el mensaje subliminal de la apología de los tres poetas muertos: “Pudo haberse dedicado a otras cosas, / pero eran tiempos difíciles / y algo había que hacer”. Se hace clara así la idealización del contexto de la década del 60 y de sus héroes políticos y culturales, en una compleja articulación de intertextos que finalmente permite reconocer aquello de lo que no se habla: los “tiempos (no menos) difíciles” de la década del 80, cuando son otros jóvenes, otros poetas y otros guerrilleros los que, como renovados Arquímoros, mueren diariamente por sus propias convicciones políticas. Por supuesto, las distancias entre los guerrilleros del 60 y los del 80 son enormes, no solo por la naturaleza de sus ideologías y sus métodos de lucha, sino también por sus orígenes de clase. Por eso, aun valorando el heroísmo de Heraud, presentar la década del 60 como “tiempos difíciles” y como espacio de romantización desde el Perú de los 80 puede resultar un gesto reveladoramente sintomático. (*Poéticas del flujo* 118)

Me parece válido extrapolar de esta lectura de Mazzotti un detalle indicador de la postura ideológica (“un gesto reveladoramente sintomático”) del sujeto poético en su posición ante la situación política y social peruana de los 80: la romantización. En primer lugar está el hecho de acudir a la figura de Arquímore, visto como símbolo puro e inocente del primer caído durante una batalla, guerra o empresa en general, para de este modo honrar las inexplicables muertes (los asesinatos) de tres poetas de la tradición literaria local. En segundo lugar, el hecho de valorar como “tiempos difíciles” aquellos en los que Heraud optó por el cambio social a través de la lucha armada en una década, la del 80, en la que un proyecto político que optaba por la misma vía de solución a los problemas nacionales se desplegaba con furia y energía por todo el país.

Así, pues, se presenta un caso extremo en el cual el sujeto poético desaparece para dejar hablar a los otros a través de diálogos, citas e intertextos. Se construye así un pastiche literario que permite echar mano de una multiplicidad tanto de voces como de puntos de vista, con los que se consigue desligar de la idea de verdad. Todo puede ser cierto, todo tiene una explicación, nada es seguro o fijo. Sin embargo, como ya destacué, la sensibilidad y emoción poética resultan lo suficientemente atentas como para dejarse impregnar por los bruscos enfrentamientos sociales, dando cuenta así de los abismos de clase, raza y etnia implícitos en los diferentes elementos antes señalados.

El último poema forma parte del poemario de Chirinos de 1989 *Canciones del Herrero del Arca* y se titula “Lima revisited” (110-11). Se publicó por primera vez el 14 de febrero de 1988 en *Altavoz*, suplemento cultural del diario *La Voz*. En realidad son tres breves poemas en uno, unidos bajo el mismo tema de la ciudad de Lima y su deterioro. Esta representación es sumamente interesante e indicativa de la manera en la que Chirinos incorpora en su poesía el devenir de la guerra interna a finales de la década del 80. En “Lima revisited” aparecen tanto un sujeto poético como una multiplicidad de

voces: los sujetos se constituyen como voces ajenas que van formando el discurso. El poema está dedicado al escritor peruano Nilo Espinoza Haro, tal vez porque este autor en 1987 había publicado el libro *Azaroso inventario de las visiones, testimonios y recordatorios de Chinchinchín en la Ciudad de los Reyes*, nombre con el que se conoce a Lima desde su fundación en 1535 y puesto en honor tanto de los Tres Reyes Magos como del emperador Carlos V y su madre, la reina Juana.

*Azaroso inventario* es un conjunto de cuentos cuyo eje temático gira en torno a la palpitante vida de Lima desde un escenario caótico e infernal, pesadillesco, marcado por la crisis económica, política y social de los años 80, que da un fondo muy claro de caos, con atmósferas feéricas y técnicas literarias vanguardistas, en algunos casos contado desde una voz narrativa coral con un cargado humor negro. El personaje principal, Chinchinchín, se pasea por el pasado y presente de la ciudad y cuenta de manera sarcástica una suerte de historia no oficial, desde el virreinato hasta los años 80, por la que desfilan locos y locas, familias numerosas habitando surrealísticamente quintas destartaladas. También hay cuentos relacionados con la violencia política. Uno de ellos aborda (desde una narración que asume un disloque de escenarios en el que las ciudades de Lima y Huanta se superponen) la desaparición en 1984 a manos de las fuerzas del orden de un periodista, Jaime Ayala Sulca, en el contexto de la época más cruda de la guerra en Ayacucho. La lucha por “tomar” la palabra, como parte de la dinámica de la violencia “simbólica” a la que hacía referencia Zizek, como vimos en la introducción, en este caso ocasiona la represión directa y desatada contra un valiente periodista<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Jaime Ayala, como corresponsal de guerra en Ayacucho del diario *La República*, reportó numerosos casos de desapariciones forzadas por parte de la Infantería de Marina, en cuya base militar funcionaba un centro clandestino de detención y tortura. En su *Informe Final*, la Comisión de la Verdad y Reconciliación “ha logrado determinar que el periodista Jaime Boris Ayala Sulca fue víctima de desaparición forzada, tortura, tratos crueles, inhumanos o degradantes y ejecución arbitraria por parte de integrantes de la Marina de Guerra, en el cuartel ubicado en el Estadio Municipal de Huanta en agosto de 1984. La CVR considera que estos hechos se enmarcan en un contexto generalizado de desapariciones forzadas, torturas y ejecuciones arbitrarias existente en esa época en la provincia de Huanta en el departamento de Ayacucho” (119).

En ese sentido, la visión de Lima plasmada por *Azaroso inventario* recibe respuesta o comentario en “Lima revisited”. En el primero de los tres fragmentos, “No me digas que fue un sueño”, puede apreciarse claramente una conciencia de la guerra y la miseria en general: “Esto es Lima, Antonio. / Los dioses la han llenado de muertos”. El personaje Antonio es presentado como un sujeto cercano al sujeto poético desde la coloquialidad del lenguaje del habla limeña (“tirando cintura”, “bien plantado”, “cafetín de mala muerte”), abandonado a su suerte (“los dioses lo han dejado tirando cintura”) y habitando espacios marginales de la ciudad (“un cafetín de mala muerte”). El poema, como en “Historia vieja” y “De cosas que nos enteramos en conversaciones”, introduce la voz del personaje a modo de fragmento de diálogo (““-Una cerveza’, pide”, o el sujeto poético comentándole a Antonio lo que es Lima en el presente del texto). El Antonio del poema es tanto una alusión a su amigo el poeta peruano Antonio Claros (1939-2006) como al poema “El Dios abandona a Antonio” del escritor griego Constantino Kavafis (1863-1933). Los muertos que inundan Lima por decisión de “los dioses” aparecen nuevamente en el siguiente apartado “Noche cada cien años”, pero personificados en la muerte misma, “danzando” de manera despreocupada en la cotidianidad de la ciudad:

la muerte  
danza entre los desperdicios, muestra  
su triste dentadura en los transportes públicos  
alza su falda y nos enseña  
un sexo abochornado (110)

Se presenta, así, el deterioro en general que inunda la capital peruana. Un deterioro (“los desperdicios”) que tiene a la muerte como protagonista. El comienzo que dice “hemos acostumbrado nuestro dedo / a posarse en las llagas más horribles” guarda relación con el poema de Raúl Mendizábal “Pucayacu” cuando se lee “las noticias son menos tristes ahora que ya nos / acostumbramos / a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario” (*Dededélade* 53). La coincidencia se da en esa costumbre como forma de



convivencia con el horror, pero en ambos casos esa indiferencia referida ante el estado de cosas es mostrada como forma de rechazo. Como en “Pucayacu” aquí también las “noticias de periódico” se encuentran directamente vinculadas con “la muerte”.

En el apartado final, “Hombres, mujeres, niños...”, el poema sitúa su visión en los habitantes anónimos y populares que ocupan la Lima de hoy (“transportes públicos”), aquellos sobre los que la muerte danza. Estos personajes son tanto obreros de construcción (“hombres con el torso desnudo / descargan bolsas de arena o de cemento”) que después de la jornada laboral liberan energías y departen bebiendo “litros de cerveza”, como vendedores ambulantes (“mujeres de rostro duro / pregonan tamales, emolientes, licores”) o niños cuya inocencia ya sabe de la “codicia” y el nerviosismo. Todos ellos se encuentran hermanados por habitar “en cualquier calle de Lima” bajo el manto común de la muerte danzante. Pero si bien el poema pone de manifiesto la pobreza cotidiana desde una visión de cierto desprecio, el material narrativizado no deja de declarar, implícitamente, el triunfo del achichamiento de la sociedad. Esta visión distanciada (“esto es Lima”) se expresa desde el título mismo “Lima revisited” que indica el espacio distinto desde el que se sitúa el sujeto poético y que alude directamente a la gran transformación (intromisiones idiomáticas extranjeras incluidas) por la que ha pasado Lima en las últimas décadas. La utilización de la palabra anglosajona “revisited”, que quiere decir “revisitada”, vuelta a visitar, vista con nuevos ojos, está diciendo que ya no es la Lima antigua señorial (la otrora distinguida “ciudad de los Reyes”) la que se ve en las calles. El sujeto poético ha adquirido una nueva conciencia de que ya no se puede hablar de esa otra Lima: el relato adquiere un tono de costumbrismo “basurizado” (el texto habla de la Lima violentada, tugurizada). Si en “Beatus Ille. *Historia natural*” teníamos simplemente a unas tímidas vaquitas alienadas de su suerte, nueve años después finalmente todo colapsó: ese ha sido el resultado de la suma de violencia estructural más

violencia política “en cualquier calle de Lima, etc”. Un etcétera que engloba de manera general al *revisited* país. Así, la antigua distinción clásica entre *urbs* como espacio y estructura física frente a la *civitas* u orden civilizado que habita y controla la *urbs* empieza a perderse en el poema de Chirinos, el cual termina no solo de manera circular, sino como un *continuum* infinito y monótono, del cual parecería no haber escapatoria ni alternativa.

En suma, el tratamiento de la violencia política durante los años de la guerra en Chirinos se planteó desde un discurso que registró el progresivo deterioro de los espacios propios de la ciudad tanto letrada (pared que se desmorona) como real (“Hombres, mujeres, niños...”). Los límites entre el mundo urbano y el mundo rural, entre civilización y barbarie, se hacen porosos por el impacto de la guerra en todos los ámbitos de la vida cotidiana, incluso aquellos que no experimentan de manera directa dicha violencia. Por eso, al recalcar el avance de la violencia institucionalizada o estructural, estos poemas de Eduardo Chirinos no dejan de hacer oír los ecos de los estruendos violentos que reaccionan ante esa violencia.

## **SEGUNDA PARTE:**

### **KLOAKA**

---

## **“KLOAKA”**

---

El segundo grupo de autores estudiados es el vinculado a “Kloaka”, agrupación de escritores y artistas que se desarrolló de manera muy cercana a la vorágine misma de la violencia política, y que se desenvolvió activamente, entre 1982 y 1984, a través de recitales literarios, publicaciones, manifiestos y declaraciones públicas. Los miembros de “Kloaka” adoptaron en su activismo una actitud anarco-lumpen (con fibras comunes con el lumpen-proletariado), aunque con fuertes elementos de crítica social. Respecto a la conjunción “anarco-lumpen” hay que recordar que durante mediados de los 70 e inicios de los 80 hubo decenas de partidos y frentes izquierdistas, y existía una presión fuerte para que los jóvenes universitarios se identificaran con alguno de ellos y militaran en sus filas. En ese sentido, el significado de dicha expresión indica, por una parte, el rechazo a la militancia activa en un partido político sobre todo de la izquierda legal, y por otra, una atracción por todo lo antidisciplinario y marginal, en el límite de lo delictivo o criminal. Por lo demás, los “anarcos” eran ávidos lectores del pensamiento anarquista, muy popular entonces; de ahí su opción por el amor libre (aún entonces la sociedad peruana era de costumbres católicas acendradas y pacatas), el vivir en comunidad, así como su férrea posición en contra del Estado apostando no por la democracia representativa sino por la democracia directa. Lo lumpen se refiere básicamente a asuntos de comportamiento y apariencia. Malas maneras en general, como vestir desaliñado, sucio, el pelo largo y desordenado; el boicotear actos culturales ajenos, orinar o vomitar en la calle, llegar tarde, borracho o bajo efectos de la droga a conferencias o presentaciones, e incluso la ejecución de pequeños hurtos y “mataperradas”. Lo lumpen también se asociaba a “Kloaka” en el hecho de frecuentar lugares degradados y asociados a gente considerada

de mal vivir. Algunos poetas adoptaron en su vida cotidiana la actitud agresiva y el lenguaje lumpen, lo que los hacía personas insoportables para quienes tenían una concepción más convencional de la conducta social. Pero en el fondo todo ello tomaba una cargada expresión de negatividad y desafío dirigida fundamentalmente contra aquello considerado como parte del mundo burgués o asociado al poder en sentido amplio.

Con relación a lo literario, el lenguaje poético de “Kloaka” se radicalizó en la utilización de variados y contradictorios registros, que trascendían y transgredían la tradición estrictamente narrativo-conversacional<sup>86</sup>. En los siguientes tres capítulos abordaré la obra de los poetas Domingo de Ramos, Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz-Rosas. Esta última, aunque no integró formalmente el grupo, fue uno de sus dos “aliados principales”, junto con José Antonio Mazzotti; de ahí que ambos firmaran también algunos de sus manifiestos. Precisamente este último describe a “Kloaka” como “una agrupación de poetas contestatarios” donde destaca “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” (*Poéticas del flujo* 32). Posteriormente puntualiza que

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. (*Poéticas del flujo* 179)

Parece que dichos rasgos no eran exclusivos de esta agrupación, sino compartidos por todo un sector de la juventud insatisfecha y con alguna formación política, si bien no

---

<sup>86</sup> Sobre este y otros temas relacionados con “Kloaka”, se pueden consultar los prólogos de las antologías *La última cena* (Mazzotti et al. 9-14) y *El bosque de los huesos* (Mazzotti y Zapata 9-53), así como los estudios de Juan Zevallos Aguilar, “Neoliberalismo, guerra de baja intensidad...” y *Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*, y de José Antonio Mazzotti *Poéticas del flujo*, específicamente el capítulo 4, “El flujo subterráneo” (131-72).

militante. Sobre el compromiso social de “Kloaka”, un buen ejemplo es el “Pronunciamiento” (incluido en el Apéndice II) que emitieron en 1983 respecto a la masacre de ocho periodistas en la comunidad andina de Uchuraccay, masacre a la que dedico un específico pie de página en el capítulo dedicado a Santiváñez. La antología de poesía peruana *El bosque de los huesos*, publicada en México en 1995, ofrece un breve recuento del nacimiento y formación de esta agrupación:

“Kloaka” se formó en septiembre de 1982, tras varias rondas de conversaciones, en un bar del populoso distrito del Rímac, al norte de Lima, por decisión de los poetas Róger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez y Mariela Dreyfus, y el narrador Edián Novoa. Al poco tiempo se unieron los poetas Domingo de Ramos, José Velarde, Julio Heredia, Mary Soto y el pintor Carlos Enrique Polanco. Juntos publicaron numerosos manifiestos literarios y organizaron recitales en distintas zonas de la capital, en lugares tan disímiles como el bar La Catedral (el mismo utilizado como referencia y escenario en *Conversación en la Catedral* [1969], la célebre novela de Vargas Llosa), en los extramuros de Lima cuadrada o colonial, o como el Auditorio Miraflores, en el corazón del homónimo distrito tan representativo en el imaginario -aunque ya no tanto en la realidad- de la clase media alta limeña. También concedieron entrevistas en las que se declaraban una suerte de “conciencia vigilante” de la sociedad peruana y en que adoptaban un aire anarcoide pero firme y directo en su denuncia de la “albañalización” progresiva de la sociedad peruana. (Mazzotti y Zapata 31)

Otros integrantes de “Kloaka”, tal y como señala Juan Zevallos Aguilar en su libro del 2002 sobre esta agrupación, fueron “Lelis Rebolledo, director de la revista *Agua*, el pintor César Badajoz y el músico Estanislao Quesada”, agrupados en “una base” constituida en la ciudad norteña de Piura, y quienes “animaban la escena cultural del norte peruano” (15). Y con relación a la “caprichosa” utilización de la letra “k” en lugar de la “c” (cloaca), señala *El bosque de los huesos* que ello “obedecía no solo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que se pretendía privilegiar dentro de la escritura” (37).

En cuanto al campo poético, en sus textos estos poetas intentaron dar nueva vida al espíritu de las vanguardias, teniendo como ejemplo tutelar el –en su momento–

controvertido poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo<sup>87</sup>. Los poetas de “Kloaka” encontraron en la sintaxis quebrada del Vallejo vanguardista una forma válida de expresión de sus propias angustias históricas, aguzadas en la década del 80 por las desbordadas migraciones y la “guerra sucia”, como veremos en los análisis de los poemas. En ese sentido, Carlos López Degregori señalaba, en el contexto de los años mismos de la guerra interna, que “Kloaka” proponía “una escritura estridente, agresiva y feísta, buscando añadir más horror al que diaria y realmente padecemos” (1988). Todos estos componentes descritos por López Degregori están relacionados a su vez con el mundo delincencial -de la violencia estructural-, el cual durante los años en que “Kloaka” intervino en la escena cultural fue el que entrañó mayor alarma y temor a la sociedad en general de Lima. Esto se aprecia en poemas como “Reflexiones junto a la tumba del Loco Vicharra” de Róger Santiváñez y “Amalia, foto poema de amor lumpen” de Dalmacia Ruiz-Rosas. Lo delincencial es visto también por estos autores como un espacio de redención frente a la violencia estructural del sistema, percibida como igual o peor que la del sujeto criminal<sup>88</sup>. Por otra parte, la violencia política es vista, desde una perspectiva marxista, como la forma superior de la lucha de clases. Con relación a ello,

---

<sup>87</sup> Nada mejor que los testimonios que recoge Juan Espejo Asturrizaga de algunos conspicuos contemporáneos de Vallejo en su indispensable libro *César Vallejo: Itinerario del hombre* (1965) para comprender el por qué adjudico el término de “controvertido” al poemario: “*Trilce* fue recibido con desconcierto con unos y con una hostilidad cerril por otros. Así, Luis Alberto Sánchez en la revista *Mundial* (número 129 del 3 de noviembre de 1922) expresaba, al iniciar su comentario sobre *Trilce*: ‘Y he aquí ahora a un poeta brujo. A un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro. ¿Por qué ha escrito *Trilce* Vallejo?’ En otro de sus párrafos dice: ‘Después de haber gustado el sabor de la prisión, por obra de una calumnia infame, después de haberse emborrachado de exotismo, de amargura y de vino, César Vallejo ha lanzado un nuevo libro incomprensible y estrambótico: *Trilce*. Pero, ¿por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo?’, vuelve a preguntarse. En el colegio de Guadalupe, donde trabaja César, el poeta de *Rumor de almas* (1911), Alberto J. Ureta, hace mofa de los poemas de *Trilce* y el profesor de literatura del mismo plantel, doctor Julio Montoya, enarbolando en varias de sus clases un ejemplar de *Trilce* expresa conceptos injuriosos del libro ante sus alumnos. José Santos Chocano, el poeta de América, habría expresado a alguien que le preguntó su opinión sobre Vallejo: ‘Ah, el poeta sin poemas’” (109-10).

<sup>88</sup> Ahora bien, naturalmente el Perú no es la excepción de la regla: la pauperización del subcontinente ha sido general, sobre todo en la denominada “década perdida” de los 80. 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* (2000).

en un documento interno, inédito, redactado en junio de 1983 (e incluido en el Apéndice II), “Kloaka” se describió de la siguiente forma:

Políticamente “Kloaka” se define como un movimiento revolucionario, alianza de individualidades libres, cada quien dueño de elegir su exacta ubicación personal, dentro de una ideología radical de izquierda. Esto quiere decir que existe plena libertad para adscribir al marxismo (en cualquiera de sus matices) así como situarse en alguna otra posición de izquierda, o permanecer sencillamente como enemigo del Orden Establecido<sup>89</sup>.

De más está señalar que “Kloaka” no era una agrupación política, por lo tanto, considero sus declaraciones políticas ante todo como manifestación literaria. Lo central es esa identificación como “enemigos del Orden establecido” en cualquiera de sus formas. En las de los poetas de este grupo, estas formas se asumían básicamente, como ya adelanté, desde una posición anárquica, vitalista, suburbana y marginal, con una fuerte experimentación en el mundo de las drogas duras. Desde una posición de militancia revolucionaria, los poetas de “Kloaka” eran vistos como decadentes, o como los poetas “malditos” ante los que marcó distancia y explícita diferencia uno de los “Tres tristes tigres”, Raúl Mendizábal, en su poema “El cerdo se alinea con laurel”.

Respecto al contexto en que escriben los autores de “Kloaka”, el poeta y crítico Rodrigo Quijano señala en su ensayo “El poeta como desplazado” que durante la década del 80 se da un resquebrajamiento cultural y político que es fundamental a la hora de realizar “una evaluación de lo literario y específicamente del ejercicio poético” (46). Se trata de una ruptura que presupone “la aparición de un nuevo escenario cultural y simbólico, lo que implica la desarticulación de todo el escenario político y el correspondiente derrumbe de las múltiples asociaciones de este escenario como ejercicio literario” (45). Quijano se refiere a que durante la dictadura militar de Morales Bermúdez fue posible, sobre todo en los últimos tres años (de 1977 a 1980), organizar una respuesta

---

<sup>89</sup> En su “Mensaje urgente” este grupo manifiesta que “la violencia puede transformar este mundo asesino: todo aquel que vive lo sabe” (ver Apéndice II).



gremial y política. Por ejemplo, y como ya he mencionado, el contundente Paro Nacional del 19 de julio de 1977 obligó al régimen militar a considerar una apertura hacia la democracia y convocó a una Asamblea Constituyente, presidida por el líder opositor Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), que culminó con la nueva Constitución de 1979. Eran también años de auge de la izquierda democrática, que en 1983 ganaría la alcaldía de Lima. Sin embargo, ya a mediados de los 80 se veía de manera clara la pérdida paulatina de las libertades civiles y la polarización creciente del país por la presencia de la violencia política. Existen “pocos momentos” en el Perú, continua Quijano, “de tan brusca como continúa polarización de la sociedad y de desaparición de espacios desde los cuales articular una voz” (46). De esta forma, la violencia imperante durante el periodo produjo sus propias huellas en la poesía. Un ejemplo concreto ofrecido por Quijano es precisamente la agrupación “Kloaka”.

En los siguientes capítulos, analizaré los poemas de estos autores considerando los cambios y fragmentaciones del sujeto poético según su encuentro con la violencia política y delincuencial, entendida como espacio de contacto con la alteridad social y como posibilidad de experiencia dentro del amplio marco de la globalización económica y política. Es ese específico proceso de globalización el que produce las reacciones radicales de los jóvenes intelectuales del momento. El supuesto progreso que traerían la reinserción de la economía peruana en el mercado global, la liberación de las importaciones, la privatización de las empresas del Estado y la reprivatización de aquellas que fueron expropiadas durante la primera etapa del gobierno militar (de 1968 a 1975) estuvo acompañado por el rostro sangriento y el terror practicado por los dos bandos en conflicto. En ese contexto de postmodernidad tercermundista, los autores de “Kloaka” hicieron oír su voz y fueron también duramente rechazados tanto por los sectores conservadores y tradicionales de la derecha peruana como por la izquierda formal, que

veía en ellos una incómoda manifestación recordatoria de su convivencia con los otros sectores políticos y dentro de los marcos generales del sistema económico imperante.

---

## CAPÍTULO 4

### Domingo de Ramos

---

En este capítulo abordaré tres poemas de Domingo de Ramos (Ica, 1960) tomados de sus dos primeros poemarios: “Banda nocturna” (39-42) y “Su cuerpo es una isla de escombros” (43-44) de *Arquitectura del espanto* (1988), y “A la hora del pay” (25-31) de *Pastor de perros* (1993). El circuito literario “oficial”, que suele desatender la validez de prácticas culturales provenientes de los sectores que no forman parte del sistema de dominación vigente, tiene en este autor a un representante que incorpora una óptica claramente distinta a la de los otros cinco poetas del corpus. La novedad en sus poemarios consiste precisamente en su apropiación creativa de todo un universo cultural desde una escritura poética altamente estimable. Su poesía permite apreciar la diglosia cultural (Lienhard) que en tanto concepto sirve como apoyo a la mediación de la otredad que realizan desde diferentes perspectivas los textos<sup>90</sup>. Estos incorporan voces, sensibilidades y modos de percibir la otredad desde la personificación de un sujeto marginal de origen andino habitando las periferias de la capital. En ese sentido, la perspectiva que este autor manifiesta en su poesía con respecto a los sectores subalternos y a su propio contexto histórico permite la representación de varios actores del drama social cotidiano y suburbano de las periferias de la capital, habitadas por personas de origen provinciano y migrante, mayoritariamente andinas. Dicha representación le otorga autoridad cultural como sujeto que proviene del mundo expresado y lo ubica en una posición a la vez fronteriza y mediadora entre estos aspectos del heterogéneo contexto peruano.

---

<sup>90</sup> Como ya he adelantado en la introducción, se llama diglosia en lingüística a la coexistencia asimétrica de dos idiomas dentro de un mismo territorio. En el Perú, la diglosia se produce en la relación dominante del español sobre el quechua y demás lenguas indígenas. Lienhard extiende este concepto al campo de la producción cultural en general para subrayar la discriminación existente sobre los discursos y el arte indígenas en un Estado modelado bajo criterios criollos y occidentales de dominación.

Domingo de Ramos (seudónimo de Rómulo Domingo Ramos Ramos<sup>91</sup>) nació en el caserío de Pueblo Nuevo, distrito de Parcona, en Ica, departamento situado al sur de la capital. Es hijo de quechua-hablantes emigrados desde Ayacucho, uno de los departamentos más pobres del país, y en el que se dio inicio a la violencia política. A la edad de cinco años su familia se trasladó al “pueblo joven” limeño o barriada de San Juan de Miraflores y desde entonces el poeta ha residido en dicho lugar<sup>92</sup>. Los comentaristas de su obra han destacado esta procedencia de clase para interrogar los diálogos del sujeto poético, es decir la subjetividad que se constituye a través del texto, con la materia verbal. Atender esta mediación permite observar los trasvases entre el mundo referido (del poema) y la realidad subyacente (del escritor definido biográficamente). Se consigue así, a través del sujeto que se constituye en el ejercicio poético, el reconocimiento de tal realidad y de la ciudad en sí como “una presencia central y compleja en su proyecto poético” representada a través de “escenarios urbanos, registros lingüísticos propios del habla popular y marginal capitalina, poblaciones periféricas de la ciudad y experiencias identificables con la vida urbana limeña” (Chueca “El deslumbramiento del horror” 179)<sup>93</sup>. César Ángeles hace referencia al hecho de que esos migrantes, en su mayoría quechuahablantes,

---

<sup>91</sup> Si bien en dicha máscara de identidad literaria la parodia con el modelo cristiano resulta obvia, tal parodia a su vez muestra un espíritu entre irreverente y risueño que, sin embargo, asume la idea de expiación y suplicio implícita en esta efeméride católica.

<sup>92</sup> Hoy por hoy, cuarenta y cinco años después, San Juan de Miraflores es un pujante y populoso ciudad-distrito de más de trescientos mil habitantes. Lima, pues, se ha re(d)estructurado espacial, geográfica y arquitectónicamente. Su centro histórico y barrios residenciales han sido prácticamente rodeados por el “desborde popular” asentado en los pueblos jóvenes o barrios marginales: la periferia. Esta constante e imparable migración de las provincias hacia la ciudad ha comenzado a formar otro tipo de periferias, las periferias de las periferias, es decir la ultraperiferia. Sobre los inicios biográficos de Domingo de Ramos, el periodista Maynor Freyre ha escrito una informada crónica titulada “Cómo construir un subterráneo” que incluyó en su libro *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana* (88-92).

<sup>93</sup> Chueca destaca entre los elementos de la particular representación de la ciudad en la poesía de Domingo de Ramos a los “barrios fabriles, casas destartalladas, catres que rechinan; bares nocturnos con sonidos de botellas que entrechocan y pisos llenos de aserrín; solitarios viejos en calles con densas humaredas, carretillas y hervideros de yerbas; rostros que deambulan por el asfalto mendigando unos tragos; cabros y putas que se gritan, niños aspirando terokal; edificios, bocacalles, puestos de periódicos, triciclos con comida, cerros y basurales; automóviles, semáforos, señales de tránsito” (180).

ocuparon no solo parcelas desérticas y abandonadas del territorio costero peruano, sino también su cultura dominante, su idioma, en una suerte de intercambio sincrético. Con el tiempo, los descendientes de los primeros migrantes accedieron a niveles de educación escolar y universitaria, además de otras formaciones educativas como institutos, escuelas técnicas, academias. De ahí que no sea gratuito ni casual que actualmente escritores provenientes de estos sectores dialoguen en diferentes niveles, y con diferentes resultados, con la literatura culta peruana y occidental (“La poesía de Domingo de Ramos y *Pastor de perros*”).

Uno de esos escritores es, obviamente, De Ramos. En su acercamiento al universo suburbano presente en su poesía, que acabo de citar, Luis Fernando Chueca subraya como característica en el diseño de ese mundo “un aspecto esencial”: el de la violencia (“caos, descomposición social, discriminación, abuso, miseria, soledad”), que se encuentra “teñida por la más fuerte de las expresiones de la muerte de las últimas décadas en el país: la guerra interna” (186)<sup>94</sup>. Sensible a las mediaciones poéticas que efectúa esta poesía en el momento en que se refiere al contexto de la violencia política, el trabajo de Chueca pone especial atención a lo que él llama las “figuraciones” del lenguaje en Domingo de Ramos (aquellas características nombradas en el paréntesis anterior). Estas recrean espacios y sensaciones a partir de un sociolecto particular y de ciertas figuras literarias que se repiten a lo largo de sus poemas. Tales elementos, en su configuración del tema de la guerra interna, se aprecian nítidamente en los poemas que abordo en este capítulo. Así, en *Arquitectura del espanto*, del que proceden los dos primeros poemas, se brinda “la recreación del universo cultural y social de los sectores populares limeños”, cuya “formalización poética del universo ideológico cultural popular urbano se realiza desde el interior” y desde la utilización de “una norma lingüística popular en la que están presentes frases hechas y expresiones coprolálicas” (Zevallos Aguilar “Reseña” 167)<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> A consecuencia de la guerra que se padecía en los Andes, y que al final del periodo de la violencia política se generalizaría al resto del país, se acentuó la fuerte migración de habitantes del campo a las ciudades costeras y fundamentalmente a la capital limeña. En ese sentido, la poesía de Domingo de Ramos tiene como base este universo suburbano, de los barrios y asentamientos humanos ultraperiféricos al centro urbano de la capital peruana, y conformados en su inmensa mayoría por dichos habitantes andinos desplazados por esta violencia.

<sup>95</sup> Esta “norma lingüística popular” es un elemento importante de la diglosia cultural en tanto está comprendida por elementos del castellano quechuizado, como veremos más adelante. De momento, valga

Como vemos, hay una coincidencia en enfatizar la focalización poética sobre el sector social subalterno situado en los márgenes de la ciudad capital: tanto la incorporación de su “visión del mundo” como de su particular registro idiomático<sup>96</sup>. Los comentarios apuntan la centralidad del mundo del cual procede Domingo de Ramos en su plasmación escritural: identifican a la ciudad como “presencia central en su proyecto poético” (Chueca); observan esa “suerte de intercambio sincrético” (Ángeles) que perfila su literatura; destacan que la “formalización poética del universo ideológico cultural popular urbano se realiza desde el interior” (Zevallos) y valoran el modo en que “se apropia del *establishment*” (Mazzotti). Para completar este panorama, una referencia final es la ofrecida por el propio autor, quien ha señalado explícitamente la relación entre la experiencia de la violencia y su propuesta de lumpenizar el lenguaje de la poesía. Dice Domingo de Ramos:

La experiencia fue tan dura, tan brutal, que en realidad la 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. El lenguaje lumpenesco, peruano, del habla en Lima, es –me parece– gravitante, porque esta fusión provincia-urbe se ha dado ahí en realidad. (Chueca y Estrada 57).

Ese tipo de lenguaje, particularmente en las voces de los jóvenes del mundo marginal y lumpen que son los sujetos delineados en los poemas, se encuentra asociado a una generación particular: la del 80. A modo de ejemplo, un caso similar en Sudamérica de

---

consignar lo señalado por Mazzotti, cuando sostiene que 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” (*Poéticas del flujo* 33).

<sup>96</sup> El concepto “visión de mundo”, acuñado por Lucien Goldmann, alude a las valoraciones y los exámenes ideológicos de un sujeto, comunidad o clase social para interpretar la realidad. Una visión de mundo construye mentalidades concretas para entender y pensar (desde la idealización, imaginación, evasión) la realidad objetiva. No existe una presencia objetiva de las visiones de mundo sino una presencia subjetiva que anima e inspira los imaginarios, los pensamientos y las acciones de un grupo de personas en una situación social y económica análoga en un tiempo y un espacio determinados (*Las ciencias humanas y la filosofía* 42-45). En opinión de Edmond Cros, este concepto de Goldmann “privilegia la conciencia como estructura de mediación” y en ese sentido “permite ampliar el campo de visibilidad social del escritor” (“Sociología de la literatura” 170).

incorporación del lenguaje lumpenescos en la poesía es el abordado por Abril Trigo sobre lo que denominó en 1994 precisamente como la “lumpenpoesía” uruguaya, a la que el crítico caracteriza como “una propuesta estético-ideológica que radicaliza –con un guiño postmoderno– la excentricidad, la marginalidad de la neomodernidad periférica uruguaya” (“Lumpenpoesía” 249). Dicha neomodernidad es caracterizada por Trigo como “la reconversión de la economía y la sociedad uruguayas a las coordenadas del capitalismo transnacional” (“Lumpenpoesía” 248)<sup>97</sup>. En el caso de la sociedad peruana, dentro de sus propios ejes con el capitalismo multinacional, y de manera análoga a la respuesta radical de aquella “lumpenpoesía”, los “guerreros del 80” de “Banda nocturna” (39-42), el primer poema de *Arquitectura del espanto*, están relacionados con esa marginalidad tanto política y social de la que a su vez su autor forma parte. En ese sentido, el poema de Domingo de Ramos indaga los planos de la conciencia que evaden a la racionalidad del mundo y conceden al sujeto poético un vuelo más acorde a una sensibilidad nueva. “Banda nocturna” comienza con los siguientes versos:

Bajo la noche transparente  
arden las veredas  
parpadean los faros sobre los sucios  
blue jean de los jóvenes que se extravían entre esquinas  
y parques claroscuros y negras casacas  
entre brumas fosforescentes y blanquísimos cráneos

---

<sup>97</sup> “Aludir, en estos tiempos de debacle y desde el título mismo ‘Lumpenpoesía y neomodernidad periférica’, a la tan justamente criticada teoría de la dependencia bordea la insensatez, lo sé. Pero puede resultar saludable en tanto el discurso de la dependencia in-forma nuestro presente; aun cuando su comfortable maniqueísmo haya sido superado, la realidad cultural latinoamericana puede ser incomprensible, en sus rupturas y continuidades, sin las huellas de sus premisas”, advierte desde el inicio de su ensayo Abril Trigo, y enseguida anota que con el neologismo de “lumpenpoesía” no busca “adscribir un corpus literario a la teoría de la dependencia, sino retratar (dejar ver) sus huellas en una *praxis* textual que revela ejemplarmente la trama de una postmodernidad a la uruguaya” (“Lumpenpoesía” 247). En esa línea de pensamiento, en su libro *Modernismo, vanguardias, postmodernidad* Alberto Julián Pérez sostiene que el “criterio funcionalista” (simplificador, reductivo, dicotómico) de la teoría de la dependencia “tiene efectividad práctica y da cuenta de un problema real: la existencia de diferencias notables entre las sociedades hegemónicas y las sociedades dependientes. Si en lugar de referirnos a las formas de la distribución económica y a la producción y acumulación de riquezas en el mundo, nos referimos a la producción y distribución de los productos culturales en el mismo, la división dicotómica, aunque precaria, puede ser intelectualmente útil para explicar la diferencia de dinamismo cultural, así como de tiempo de producción cultural, dentro de un marco cultural moderno, entre los países capitalistas hegemónicos y los dependientes” (302-03)

dientes rubios y dedos rubios escarchados por la yerba  
Sus miradas brillan como hebillas de plata  
llenan de tambores las plazas bañadas en aceite  
y policías de felpa.  
Por la noche salgo. En el día huelo a gases lacrimógenos,  
la multitud me absorbe en sus paltas  
pero me detengo en las claridades del mundo para respirar (39)

El sujeto poético se inserta en esta historia dando cuenta en principio de la oposición noche (“noche transparente”, “arden las veredas”, “parpadean los faros”, “esquinas y parques claroscuros”, “brumas fosforescentes”) y día (“en el día huelo a gases lacrimógenos”, “me detengo en las claridades del mundo”). “Por la noche salgo”, nos dice, y señala enseguida la atmósfera de violencia que se vive en el día: “gases lacrimógenos”, aquellos con los que la policía suele romper movilizaciones políticas o manifestaciones. ¿Pero cómo es esa noche? Los faros que “parpadean”, “arden las veredas”, las “brumas fosforescentes”, los “blanquísimos cráneos” evocan un espacio compartido de drogadicción que se opone al día de represión. Los versos definen a los guerreros (a quienes se los denomina como jóvenes) por su indumentaria: “sucios blue-jean”, “negras casacas”. Se mueven “entre esquinas y parques claroscuros”, de ahí lo de “banda nocturna”: grupo marginal y beligerante al cual el sujeto poético se suma por momentos en tanto colectivo de pertenencia identitaria a través del “nosotros”. Es, pues, una banda que a su abuso del consumo de drogas (los “dientes rubios y dedos rubios escarchados por la yerba”, coloquialismo este último para nombrar a la marihuana, que deja manchas como la nicotina), se añade su posición de rebeldía que le permite actuar en confrontación directa con los aparatos represivos del Estado (“llenan de tambores las plazas bañadas en aceite / y policías de felpa”). La expresión “policías de felpa”, en tanto oxímoron que asocia paradójicamente al aparato represor violento con un objeto que evoca la suavidad y la tersura, refiere tanto al hecho de ser fácilmente confrontados (cual muñecos de peluche) como al dato concreto de recibir de ellos golpes y palizas.



El sujeto poético continúa expresando que la multitud lo “absorbe en sus paltas”. Este coloquialismo juvenil o dicción del habla popular urbana (“palta”), que impregna el poema en su conjunto, se refiere en este caso específico a las preocupaciones, miedos y temores quizá infundados, pero producto de una atmósfera de angustia e inseguridad, que comparte la población en general. Los ciudadanos parecieran no estar plenamente identificados con esta movilización política: se encuentran confundidos, aterrados. Sin embargo, en su visión de mundo, la pertenencia a dicha banda por parte del sujeto poético está asociada a un sentimiento de desencanto político (“la ley es cruel me dicen los que sobrevivieron a esta / guerra inconclusa”, se lee en el poema). Existe una rebeldía “anarco-lumpen”, marcada por la droga (los dientes y los dedos “rubios” por la yerba, es decir amarillos por el uso frecuente de la marihuana) y por la violencia verbal contra la sociedad y contra sí mismo en una perspectiva de autodestrucción que se transmite a través de un profundo sentimiento de soledad y de orfandad. No obstante, en una búsqueda de lucidez no se deja invadir por aquellas “paltas”. Lo que hace es más bien detenerse “en las claridades del mundo para respirar”, aunque el gesto resulte vano pues “todo está cercado por fieras exhaustas”<sup>98</sup>. En ese sentido, si bien los adjetivos connotan negatividad (“sucios blue jean”, “negras casacas”), esa negatividad está directamente vinculada con su rechazo a los valores e instituciones sociales (“mi banda de leñadores se dedicó / a demoler las gordas columnas de la Justicia”).

---

<sup>98</sup> Zevallos Aguilar, al comentar los textos del grupo “Kloaka” que giran en torno a los espacios y experiencias populares, señala lo siguiente: “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’, pienso que se estaban representando a sí mismos como parte de sectores populares. En 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” (*Movimiento Kloaka* 36). Se puede argumentar a partir de estas afirmaciones de Zevallos que las características expuestas corresponden a la de una juventud de la que forman parte los autores y ahí está la referencia autobiográfica si no directa, sí por intermedio de la representación del grupo. Respecto a la idea de “conciencia vigilante”, así se lee en el punto 10 del “Pronunciamento” de “Kloaka” sobre la masacre de Uchuraccay: “Kloaka como conciencia vigilante de lo que ocurre en este país, denuncia sin cesar el sufrimiento social y personal a que somete este sistema a la gente” (*Movimiento Kloaka* 81).

Esta idea de Justicia, con mayúsculas, nos refiere directamente a una de las instituciones básicas de cualquier Estado moderno, y contra la cual la banda lucha al sentir que sus leyes son discriminatorias e injustas; lo que está expresado en el poema con el término “cruel”. Por otro lado, el sujeto poético forma parte de ese “todo” que está al otro lado de la reflexión. Da cuenta de los enfrentamientos con la policía que dejan un “boquete en el corazón”; aquí corazón como palabra polisémica puede referirse tanto a lo simbólico (interioridad, afectividad) como a lo real (el órgano principal que permite la circulación de la sangre y, por ende, de la vida).

y un boquete en el corazón luego de enfrentar a la policía  
con un ejército de metales retorcidos  
que fueron nuestros huesos después del incendio  
sobre una autopista irreal donde aún palpitaban y se desangraban  
los tibios corazones de los caballos que cayeron antes que nosotros  
a pesar de su inocencia / de sus fuertes músculos  
de su destreza para eludir las dificultades  
que ahora soportamos cuando las tinieblas reinan  
y el pánico de las bestias que rastrillan / se aproximan  
calle por calle / zona por zona cubiertas con los adolescentes  
cuerpos de mi pandilla que ha saboreado la catástrofe (40)

En el fragor de la batalla, el poema hace un distingo entre los caballos y las bestias. Los primeros, de “tibios corazones” y “fuertes músculos”, perecen a pesar de “su destreza”: son las víctimas de la confrontación. Su aparición en el enfrentamiento obedece a su utilización como fuerza de choque del Estado, cuya policía es calificada como “bestias” por su acción de batir “calle por calle / zona por zona”. La bestialidad referida tiene que ver con las consecuencias de su acción contra personas jóvenes; adolescentes cuyos cuerpos experimentan (“saborean”) el espanto y el desastre (“la catástrofe”). Pero el costo de la lucha incluye a su vez la esfera del amor (algo siempre joven); afecta a la pasión y al afecto, es decir a la esfera privada del individuo. El amor referido se sitúa dentro de esta lucha de la banda nocturna, donde se equipara los “metales retorcidos” con sus propios “huesos”. En esa lucha se pierde el amor de Cecilia, musa 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 ya ida para quien está escribiendo una elegía “con dificultad / por el parpadeo de la vela” en alusión directa a uno de los efectos de la violencia política: el apagón debido a la dinamitación de las torres de energía eléctrica realizada por Sendero Luminoso y su consiguiente cese de luz en la ciudad. La lucha de la banda nocturna se encuentra, así, atravesada por una violencia mayor: la guerra interna<sup>99</sup>. Este marco general que atraviesa el país permite entender la “palta” (susto, desconfianza, recelo) de la población ante los sucesos relatados en el poema. Es en medio del apagón 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 que bordean la capital.

¡Oh el deslumbramiento del horror! Mejor será largarnos  
de esta ciudad a la que nunca pertenecemos  
y ya no tengo banderas ni multitudes  
Estoy despierto  
entre los edificios  
entre las calles  
y bocacalles  
entre los cerros y basurales  
deambulando con tu imagen impregnada en mi mente  
(y tú Sarita eres como un rockanrol en mi pecho  
oliendo a pasta que consume mi banda pensando en ti  
en el cielo que le ofreces por unas monedas)  
¿Qué puedo hacer? llevo un amor a secas  
que no me calma en el largo viaje por las suaves arenas  
donde te conocí oh dulce Cecilia como la chicha que cantabas  
para mí en aquellos tiempos en que asaltábamos  
golpeábamos destruíamos y culeábamos en cualquier  
estera bajo la tibia luna y el sereno mar que se enroscaba  
en tu blusa de nube / todo termina y lo han sabido  
nuestros enemigos / nos jodieron quitándonos la noche

<sup>99</sup> En el poema “A la hora del pay” aparece esta referencia de manera explícita: “el Pastor de perros nos guía en medio del apagón por extraños / linderos como un reloj de cuerda migrábamos de un lugar a otro” (26). Los efectos de la guerra interna peruana aquejaron por igual a los habitantes de ese territorio nacional, pero en la poesía de Domingo de Ramos ello se exterioriza desde la experiencia cotidiana de la “banda nocturna” o la de los “perros” lúmpenes y drogadictos, ambos pertenecientes al mundo popular. Daniel Castillo Durante ha denominado a este universo poético como “une rhapsodie cloacale” (“Cultures ultrapériphériques” 18-20).

Y solo me voy quedando / aturdiéndome ante el desayuno  
y el responso que estoy escribiendo con dificultad  
por el parpadeo de la vela  
Estoy condenado a muerte / han arrojado mi sombra al mar  
Estoy divinamente desolado / mi alma se queja como un torrente  
y me dice expirando ¡¡¡¡MÁTATE!!!!

y mudas piedras rodaron (40-41)

Ese canto amoroso que queda en la memoria trae a colación ese común asaltar, golpear, destruir y “culear” (jerga juvenil y soez que se refiere al acto sexual, de enorme carga agresiva, contaminada de violencia por la contigüidad con destruir, golpear, asaltar) “en cualquier estera”. Esta expresión representa la condición de nomadismo del sujeto, la libertad de ir de un lado a otro y tener sexo sin arraigo en una hogar fijo, sin necesidad de una cama, lo que lo aproxima a ciertos ideales hippies y su rebeldía salvaje de hacer el amor encima de la hierba en contacto con la tierra. Pero tal ideal está contextualmente situado en el universo simbólico de las invasiones, barriadas, asentamientos humanos, pueblos jóvenes o como se quiera denominar a los miles de miles de lugares de vivienda en los que los migrantes del interior del país habitan en los alrededores de la ciudad de Lima: estas “calles y bocacalles / entre los cerros y los basurales” por donde se deambula, en tanto espacio físico y social, y de donde proceden los “guerreros del 80” y las experiencias personales del sujeto poético; todo lo cual ofrece elementos para la confirmación a la subjetividad del poeta en su texto como parte de los sectores subalternos y con elementos propios de la contracultura.

Continuando con “Banda nocturna”, y en relación con la mención a Cecilia, 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 aparecen *alterizadas*, ergo, el Estado es disminuido moral y legítimamente; aparece como el enemigo a enfrentar y como representante de un des-

orden social y político al que hay que combatir. Por otro lado, como se aprecia en dos versos del poema (“y tú Sarita eres como un rockanrol en mi pecho / oliendo a pasta que consume mi banda pensando en ti”) la imagen de la santa popular Sarita Colonia queda asociada en el poema al “rockanrol” y a la pasta básica de cocaína (PBC).

Gustavo Buntinx explica el fenómeno cultural de Sarita Colonia (a la que cataloga como una “santa vernacular” a la cual “se ha querido ver el rostro místico de la migración provinciana hacia la capital”) como “un culto de transición (andino pero urbano) relacionado a esa modernidad sincrética que llaman chicha”. Si bien esta santa no ha sido autorizada oficialmente por la Iglesia, “los innumerables devotos lo incorporan al aparato sincrético del catolicismo popular” (“Sarita iluminada”). Efectivamente, el apego por este personaje se sitúa sobre todo entre los amplios sectores subalternos y marginales de la sociedad, quienes tienen la acendrada creencia de que 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” (“Sarita iluminada”). Esta experiencia mayoritaria de la marginalidad que define a Lima, tiene su concreción poética en los textos de Domingo de Ramos, según apreciamos.

Solo, en medio de la confusión, el sujeto poético 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”<sup>100</sup>. Mas, a este sujeto se le ha despojado no solo de su cuerpo social, resquebrajándose así la unidad ontológica del yo por ausencia de la colectividad plena (“mi alma se queja como un torrente / y me dice expirando ¡¡¡¡MÁTATE!!!!”), asumiendo de esta forma la

---

<sup>100</sup> Expresión que en cierto modo se puede interpretar como una variante intertextual a conocidas frases de dos poetas representativos de los años 60 en el Perú, muertos prematuramente en circunstancias violentas: la “implacable soledad” de Juan Ojeda (12) y la “impecable soledad” de Luis Hernández, ambos poetas ya apreciados en la poesía de Eduardo Chirinos.

autoinmolación como forma de desafío debido a su imposibilidad de integración. Sin embargo, continúa recuperándola en su quehacer reconstructivo, aunque hablando de su banda rebelde, 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 solo) a la banda.

Como reacción ante el poder, el sujeto poético opta por vagar por “plazas y barrios demoliendo las gordas columnas de la Justicia” marcando así dentro de la urbe 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 relación intertextual con el célebre soneto XII de Góngora en 1582, “Mientras por competir con tu cabello”, que concluye prácticamente igual (Orozco Díaz 67). 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 arcadía presentista del *carpe diem* para modelarla como punto de llegada final y motivación de los “guerreros”. El tópico gongorino es utilizado como contrapunto específico desde el universo de la subalternidad y la otredad. A través de elementos barrocos, sin buscar ser modelo para los sectores populares juveniles (como veíamos con Zevallos en el pie de página 98), y sin “banderas ni multitudes” que lo acompañen, este sujeto poético opta al menos por mantener firme su actitud *kloaka* ante la vida engalanándose de cultismos literarios. Sus contradicciones, enajenación y autoviolencia son elementos de su descentramiento discursivo.

El siguiente poema de *Arquitectura del espanto*, “Su cuerpo es una isla de escombros” (43-44), tiene su punto de anclaje en los años de la guerra interna. El poema tiene una estructura de versos encabalgados, sin signos de puntuación, con un lenguaje coloquial en el que los sucesos son relativizados a través de saltos de planos temporales.

Dos versos del poema dicen: “las cabezas de los que murieron en 1986 aproximadamente / cuando cayó el imperio por el virrey de Lurigancho” (44). Estos versos equiparan temporalidades distintas. Aluden a la matanza de los penales en 1986 (“en un cortamontes de donde pendían / las cabezas de los que murieron en 1986”) que ya hemos visto en el poema “19 de junio” de Mazzotti. El año de la matanza es el de la caída del imperio incaico y el jefe supremo no es Alan García (presidente de 1985 a 1990) sino el virrey de Lurigancho. En el caso de Domingo de Ramos, esta matanza es descrita como una epopeya de la lucha anónima y cotidiana, representada a través de alusiones míticas al incanato (“Dios Sol”, “Macchu Picchu”) para de ese modo mediatizar el tema y evitar caer en una descripción directa, funcionando como alegoría histórica de un evento del Perú moderno, y creando por lo tanto el efecto de una historia circular, cíclica, propia del pensamiento mítico. El texto es narrado, pues, por un personaje que relata los hechos en forma mítica: desmonta el tiempo y lo rearticula en un orden no lineal. Él es quien dice lo que ocurrió tal y como lo ha escuchado y como lo recuerda.

Ese personaje es Huamán Poma de Ayala, una referencia directa al cronista Felipe Guaman Poma de Ayala (1536-1616), autor de la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), una obra que ofrece elementos, si bien transformados y cristianizados, de una visión indígena acerca de las décadas inmediatamente posteriores a la Conquista<sup>101</sup>. Si bien en algunos textos básicos de divulgación sobre este autor existe la tendencia a intercambiar ambas ortografías, en el poema el cambio deliberado de la letra “G” por la “H” en el apellido de Guaman Poma de Ayala resulta un detalle altamente simbólico, referido a la conflagración interna por la que atravesaba el país. Es decir, se está

---

<sup>101</sup> Guaman Poma escribió en castellano altamente quechuizado (“quechuañol” lo ha llamado el antropólogo Juan Ossio) y participó en los procesos de extirpación de idolatría con fray Martín de Murúa a fines del siglo XVI. Sin embargo, estudiosos como John Murra y Nathan Wachtel permiten entrever que algunos esquemas geográficos y cosmológicos de Guaman Poma de Ayala derivan de una visión andina del mundo. Por ejemplo, la noción de mundo al revés y el concepto de “pachucuti” (que significa “transformación del mundo”), y la cuatripartición del espacio a nivel mundial, que propone al Rey de España para una división política en reinos semiautónomos, reproduciendo de este modo el esquema del Tawantinsuyu como “las cuatro partes del mundo unidas entre sí”.

asociando al personaje histórico con uno de los apellidos de origen indígena más extendidos en el Perú y particularmente relacionado (dolorosamente) con el periodo comprendido en mi tesis. Recordemos que en el capítulo dedicado a Chirinos mencionaba cómo según estadísticas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación el 7% de las víctimas de la guerra interna llevaba uno de estos dos apellidos: Quispe y Huamán. De este modo, de Ramos sintetiza en la figura histórica del célebre cronista a miles de compatriotas asesinados o desaparecidos por las fuerzas en pugna. Y en este punto no quiero dejar de mencionar que en opinión del crítico Gustavo Buntinx

el *Informe Final* de la CVR es uno de los libros más históricamente importantes que en relación al Perú se hayan escrito desde los *Comentarios reales* de Garcilaso Inca de la Vega y la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (“Carta aclaratoria” 23).

En ese sentido, la coincidencia que Domingo de Ramos establece en el poema entre la historia cultural del país (a través de uno de sus personajes paradigmáticos) y la historia social del presente histórico del texto (a través de un sujeto anónimo que representa a las miles de víctimas de la guerra) queda simbolizada en el personaje Huamán Poma de Ayala en el martirologio de los presos asesinados que eran, al igual que el cronista, de la ciudad andina de Ayacucho, en la cual dio inicio la guerra interna. En el poema Huamán Poma es descrito como un personaje popular dedicado a diferentes trabajos menores para subsistir en la ciudad (“vende diarios / y papas / trabaja en una construcción”). Sin embargo, la siguiente descripción lo presenta como un subversivo senderista, a punto de llevar a cabo un acto terrorista:

Prepara su estrategia  
de cómo inmolarse ante el sol  
con una carga  
de TNT en los costados sin antes darse un paseo  
por el centro de Lima intentándolo en la Torre  
pero duda de acertar su objetivo  
y toma un microbús para irse al  
mar que acaba de conocer (43-44)



El poema asocia de este modo a ciertos personajes del mundo popular dedicados al trabajo eventual e informal con el proyecto político senderista. La violencia estructural impulsa a ciertos individuos a cometer actos de sacrificio, cual suicidio (“inmolarse ante el sol”) desde una posición subversiva (“con una carga de TNT”). Los versos “el mundo volvió a nacer / entre los despojos que salían de las brasas” indican que los dioses del incario quisieran revivir esos despojos, pero luego llega la furia y venganza divina de los dioses tutelares ante la masacre de 1986. “Montó en cólera”, se refiere al Dios serpiente en su furia contra los que hicieron la matanza y esperan venganza. Por ello otros versos refieren que “el Sol preguntó averiguó su paradero / se enteró que lo apresaron por las cercanías del palacio”: los dioses incas tutelan al subversivo, de cuya desaparición se sienten preocupados. Este subversivo se encontraba a punto de atentar contra el símbolo mayor del Estado: la sede del poder Ejecutivo, despacho y casa del presidente de la república. Domingo de Ramos describe, pues, a personajes provenientes del mundo mítico andino (Dios Sol, Dios Serpiente) enfrentados con los símbolos del Perú oficial. Este enfrentamiento no deja de estar signado por la incertidumbre (“pero duda de acertar su objetivo”): el atentado resulta ser un acto fallido que implica cierto escapismo dado que en lugar de hacer estallar la torre prefiere irse al mar (“y toma un microbús para irse al / mar que acaba de conocer”). Es curioso, así, que el poema aluda a un punto de llegada que constituye el lugar de desaparición física del antiguo dios Huiracocha o Wiraqucha. Según muchas versiones sobre la existencia de este dios, la divinidad apareció en el lago Titicaca, en la meseta del Collao (actual borde entre Perú y Bolivia) y caminó en andrajos en dirección nor-oeste, fundando pueblos y ordenando la naturaleza. Al llegar a la altura de Pachacamac, a veintiséis kilómetros de la actual Lima, se hundió en el mar con la promesa de volver algún día. Se ha señalado que el recorrido de Huiracocha representa el paso germinador y civilizador del sol desde el punto de su salida en el horizonte durante

el solsticio de verano (21 de diciembre) hasta el de su ocultamiento en el atardecer del solsticio de invierno (21 de junio). Según el *Manuscrito de Huarochirí*, Huiracocha persigue a la hermosa diosa Qawillaqa, quien se hunde en el mar con su pequeño hijo, transformándose en las dos islas que se encuentran frente a las actuales ruinas del famoso templo de Pachacamac (cap. 2, 24-29)<sup>102</sup>. De este modo, el sujeto poético de “Su cuerpo es una isla de escombros” encarna una figura religiosa y de dimensiones cosmogónicas, que resulta una clara mediación cultural desde el discurso oral mítico quechua hasta el producto final que constituye el poema en castellano.

El cuerpo de Huamán Poma de Ayala, metonímicamente mencionado a través de “vísceras disecadas”, es visto también como un personaje de “museo”, un personaje propio de los “textos de historia”, es decir parte de la memoria nacional y un *souvenir* más (“representa una casta de artículos para el turismo”), desde lo que constituiría una versión criolla de la historia nacional. Sin embargo, en el poema el Huamán Poma que prevalece es el asociado a los presos senderistas asesinados en la matanza de los penales del 19 de junio de 1986: “pero Huamán Poma fue torturado vaciado al mar / depositado en una fosa y finalmente / su cuerpo es una isla en escombros” (44), reactualizando el mito de Huiracocha hundiéndose en el mar. El poema es, pues, una elegía y un homenaje a miles de ciudadanos andinos reprimidos por las fuerzas del orden (“torturado”, “vaciado al mar”, “depositado en una fosa”). El Huamán Poma es tanto el sujeto popular que cotidianamente busca la forma de sobrevivir en las calles de la capital como el militante subversivo que apuesta por la lucha armada y que, encarcelado, termina siendo asesinado

---

<sup>102</sup> El *Manuscrito de Huarochirí*, como su propio nombre indica, es un manuscrito conformado por testimonios recogidos en quechua por el sacerdote cusqueño Francisco de Avila a fines del siglo XVI, en la provincia de Huarochirí, perteneciente a la arquidiócesis de Lima. En 1966 se hizo la primera traducción directa al español a cargo de José María Arguedas, para quien se trata de la obra quechua más importante de cuantas existen, y quien dio el título definitivo al manuscrito: *Dioses y hombres de Huarochirí* (ver bibliografía). Se trata, pues, de un invalorable texto en cuanto ofrece un cuadro completo y coherente de la mitología, los ritos y la sociedad prehispánica en esa provincia específica. Recientemente Porfirio Mamani, en un libro dedicado precisamente a Arguedas, ha publicado un estudio centrado en “La identidad peruana en el mito de Huarochirí” (11-23).

de manera atroz. Los “escombros” del personaje preanuncian el final del proyecto senderista y de sus militantes: vencidos, reprimidos, aniquilados, pero subliminalmente protagonistas de un futuro que supuestamente volvería de manera circular en la imaginación popular.

En el siguiente poema, “A la hora del pay” (25-31), escrito a inicios de los 90, otro tipo de sujeto, urbano y marginal (el mismo mundo del que proceden los “guerreros del 80” de “Banda nocturna”) es elaborado y presentado también de manera negativa, perdida, sin mayores proyecciones como personas. Son individuos desorientados, atrapados en el mundo de la drogadicción que cuentan su historia de manera colectiva, grupal. El poema, como quedó dicho, pertenece a su segundo poemario *Pastor de perros*, publicado en Lima en 1993, pero escrito durante la década del 80. El concepto cristiano de pastor, que cuida y orienta al rebaño, y el cual está en la base de la civilización occidental de la cual el Perú forma parte, es resemantizado y parodiado por Domingo de Ramos al otorgarle un sentido lumpenizado y degradado. En el poema, el Pastor tiene como “rebaño” a unos “perros”, lenguaje coloquial lumpenizado que refiere a individuos cuya “sujeción” al orden social está rota. El personaje central que da título al libro recorre la mayoría de los textos seguido por estos “perros”, jóvenes que forman parte de una banda de pandilleros y que recurren a este pastor suburbano para conseguir (y consumir en comunión) la pasta básica de cocaína. Estos jóvenes “perros” actúan así por encontrarse en el círculo infernal de dicha droga cuyos efectos producidos son la alucinación, la paranoia, los delirios de persecución, el comportamiento psicótico y una fuerte dependencia psicológica (su seguimiento fiel al Pastor).

Esta experiencia alucinada de la droga se transmite en los poemas, señala Mazzotti, a través de “versos aparentemente inconexos”, donde se revelan una superposición de perspectivas, una “discontinuidad en las imágenes” y una superposición

de “niveles de conciencia que difícilmente pueden atribuirse a una voz unilineal” (*Poéticas del flujo* 143). Estamos hablando, pues, de un sujeto poético escritural inédito en la poesía peruana, descentrado y muy a tono con los problemas específicos de la juventud de los suburbios limeños de los años 80. En efecto, tal y como afirma este mismo crítico, en la “aparición esporádica” de citas de autores como Walter Benjamín, San Juan de la Cruz, William Faulkner o César Vallejo que atraviesan el poemario, en la incorporación de elementos de un habla quechuizada (como en el uso del doble objeto directo), en la falta de concordancia de género y número en algunas partes del libro y, por último, en las imitaciones de una pronunciación del castellano con sustrato quechua, se advierte un “diálogo cultural que caracteriza a las poéticas descentradas de la postmodernidad” (*Poéticas del flujo* 144). Ese diálogo es expresión nítida de la diglosia cultural en su particularidad del habla quechuizada, es decir el castellano traspasado por interferencias lingüísticas provenientes del idioma del mundo andino dominado por el sistema de desigualdad del colonialismo interno. En ese sentido, el aporte en la poesía de Domingo de Ramos consiste en esa incrustación de un mundo proveniente de la otredad excluida de la “república de indios” en el espacio cultural y simbólico de la norma dominante del castellano. Durante el periodo de la guerra interna, las migraciones masivas de los pobladores andinos en las ciudades costeras fundadas durante la Conquista por los españoles ocasionan a través de la poesía de Domingo de Ramos una alterización de la ciudad letrada y de la ciudad criolla en general. Todo ello en “una suerte de intercambio sincrético”, como señalaba Ángeles, que a través de la práctica de la reapropiación incorpora indistinta y vorazmente referencias amplias del saber humano (San Juan, Faulkner, Benjamin, el propio Vallejo).

En 1994 Jorge Frisancho escribió un ensayo (que aún permanece inédito) sobre *Pastor de perros*. En él, el crítico analiza con detenimiento el poema “A la hora del pay”

y aprecia que el poema “se construye como una oposición de filiaciones románticas entre el sujeto de la experiencia y el espacio físico de la ciudad, marcado por los signos del poder”. En esa oposición, “lo que importa es el impulso anarquizante que la experiencia social alternativa implica”. Ese impulso es visto como una “experiencia alternativa” y una “contra-ceremonia” de “claras connotaciones marginales: el consumo de pasta básica”.

Veamos unos versos de este poema:

Penetramos sin sexo  
en otras calles en otras zonas punk-metal-chicha-bocacalles  
confusas con casas nupciales y ventanas rotas y el Pastor nos dice garrs  
garrs sin respirar en codeína en trance “Habrá escasez dura represión  
la sucia represión terruca realidad terruca salida” y una pistola  
para toda la noche acabará con nuestros desvelos

En “A la hora del pay” los perros pasteleros reciben en medio de su vagabundaje la advertencia de su Pastor: habrá escasez, producto de la “dura y sucia” represión. La realidad es descrita como “terruca”, es decir, terrorista, con lo que la sociedad en sí termina siendo subsumida por la “guerra sucia” en este periodo de violencia política. Aquí valga mencionar que el poeta marroquí Abdellatif Laâbi (Fez, 1942), quien en los años 70 fuera encarcelado, torturado y condenado a diez años de prisión por el rey Hassan II de Marruecos por “crímenes de opinión” debido a sus creencias políticas y su escritura (lo que lo condujo a un exilio forzado en Francia), acuñó en 1968 a propósito del grupo reunido en torno a la revista de literatura *Souffles* el término de “terrorisme lyrique”, el cual ha sido interpretado por Marc Gontard como una “écriture ‘terroriste’”, la cual extrae “sa poéticité (sa force de séduction) de la violence qui l’agit. C’est un lieu scriptural traversé par des forces dont une suprême irritation suscite une économie de l’excès” (27). Aquí hay que mencionar que en el contexto de “guerra sucia” peruana (la “dura represión / la sucia represión”, como señalan los versos de “A la hora del pay”), el ejemplo de Gontard respecto a la autodenominación asumida por Laâbi está cargada de

altas resonancias policiales; por lo que hablar desde la crítica peruana de “terrorisme lyrique” podría equivaler a posibilitar una paranoide acusación de “terruco” contra el caso concreto de Domingo de Ramos y los poetas del presente corpus en general.

Como ya expresé en la introducción, el sistema de dominación cultural vigente en el que se adecúa el circuito literario “oficial” es aceptado y promovido por los aparatos ideológicos del Estado como el único que puede modelizar la producción textual sobre la base de una concepción occidental de la literatura. La denominación de “terrorismo” ha sido desde siempre monopolizada por los aparatos del Estado en la lucha por el significado simbólico y legitimador del concepto al interior de la violencia política, más allá de la obvia asociación que dicho término tuvo en la práctica del “terrorismo de Estado”, es decir, la “guerra sucia”. Sin embargo, es necesario rescatar lo que añade Gontard, en el sentido de que “la violence naît de la distorsion même du tissu textuel, de la terreur du verbe, est celle de la révolte menée jusqu’à son paroxysme” (27). Ese “terreur du verbe”, “la distorsion même du tissu textuel” y “la révolte menée jusqu’à son paroxysme” se encuentra al interior de la situación descrita en “A la hora del pay”, donde las propias personas llevan cual señal las consecuencias cotidianas del estado general y total de deterioro (“Alguien se acerca con su rostro maquillado con la violencia”). La desesperanza y desorientación conduce al sujeto poético en uno de sus trechos a expresar que la “salida” no puede ser sino también “terruga” (“la sucia represión terruga realidad terruga salida”).

Los elementos del mundo representado son roídos por el humo de la pasta básica de cocaína (“entrando flojo y turbio”), símbolo del deterioro general por el que atravesaba el país, y acentuado en los sectores desfavorecidos de la sociedad. Como las bocas abiertas de los locos, los perros y los pasteleros, el viento de este mundo está hambriento y sin embargo “aferrado” a los “postes cansados” de la ciudad. Entre paisajes

casi oníricos de “calles musgosas”, “veredas suturadas”, “avenidas colgadas de harapos” y antenas que deslizan con sus ondas las sombras de los “perros” pasteleros, se va configurando el peregrinar del Pastor suburbano. El nivel de “kloakización” al que nos traslada el sujeto poético no puede ser más profundo. Las “negras corrientes” y el aire viciado de la PBC transforman a estos personajes anónimos y destrozados (“hay uno que se agujerea la camisa / otro pegado al edificio se retuerce con su perfil desnudo y otro / bruto por el alcohol”). Los transforma en perros que se trasladan (“penetrando sin sexo”) hacia otras zonas de la ciudad que son caracterizadas por los gustos musicales de los jóvenes que viven en ellas. Jóvenes que escuchan rock (sea en sus modalidades punk o heavy-metal) o la ya mencionada música chicha.

La salida a esta realidad adquiere su significación en el propio lenguaje, en su propio poder de metaforizar. “Una pistola / para toda la noche acabará con nuestros desvelos”, dicen otros versos del poema. En ese contexto, “pistola” es otra forma con que los pasteleros, los lumpenes denominan al cigarrillo que arman para fumar la PBC. De este modo, el concepto se asocia a una de sus consecuencias humanas más miserables del proceso de pauperización general: la lumpenización de amplios sectores sociales geográficamente instalados en los arenales que bordean la ciudad capital. Arenaless cuyas moradas no cuentan con los servicios básicos de una vida: luz, agua, etc. En ese sentido, se resalta la carga negativa de este tipo de sociedad. La lucha de clases en su específica travesía de guerra interna instaura un otro sentido a los discursos ejemplificadores y modeladores de la hegemonía.

La “pistola” de los pasteleros en tanto elemento simbólico alude a la escapatoria a través de la droga. Hay en esta palabra un deslizamiento de sentido que metonímicamente ubica a los personajes del poema muy lejos de la actitud de rebeldía de la “banda nocturna”. Efectivamente, los individuos desintegrados y retraídos de “A la hora del pay”

se encuentran incapacitados de entrar a un compromiso, están quebrados en su imposibilidad de integración. La droga acaba con sus “desvelos” para conducirlos a los paraísos artificiales donde no existe horizonte de futuro posible. Esta idea guarda relación con cierta lectura postmoderna del mundo ya advertida por Slavoj Žižek<sup>103</sup>, y explicada por Edmond Cros del siguiente modo. Cros refiere a un contexto sin futuro donde “las revoluciones solo pueden ser simulacros” y la visión (apocalíptica) del porvenir se corresponde “al punto final del proceso que conduce hacia una homogeneización socioeconómica y sociocultural total” (*El sujeto cultural* 126). En la poesía que estamos viendo, tal visión produce angustia (“en la hora de la llovizna destartalamos carros tiendas / abarrotadas de angustia de vinosos cuerpos austeridad”, dicen dos de los versos de “A la hora del pay”), expresada en el “vacío semántico” llamado postmodernidad, el cual “transcribe nuestra incapacidad para nombrar, designar y definir el Tiempo en cuyos umbrales estamos” (*El sujeto cultural* 127). Recordemos que este vacío que anunciaba lo postmoderno en el Perú de la década del 80 se encontraba lidiando con el duro discurso comunista de la lucha armada senderista. Al respecto, Luis Fernando Chueca señala lo siguiente en su ensayo sobre Domingo de Ramos:

No es descabellado establecer, en este aspecto, un paralelo entre este pastor de perros y una postura extrema de algunos de los integrantes del Movimiento “Kloaka”, que eligieron -simultáneamente a autodeclararse “conciencia vigilante de lo que pasa en el país”- sumergirse, en su propia experiencia vital, en el submundo de las drogas y la marginalidad, intentando una inmolación como respuesta desesperada y nihilista frente a una sociedad sin salidas, sumida entre la violencia cotidiana, la discriminación, la estrechez de miras y la violencia política iniciada por Sendero Luminoso en 1980, cuyos ecos (apagones, bombas, perros empalados) se reconocen en más de un poema como telón de esta ciudad al borde del desmoronamiento. (“El deslumbramiento” 192-93)

La sumersión en el mundo de la marginalidad y de las drogas se traduce en el poema en imágenes que simulan el mismo efecto producido por los alcaloides de la cocaína, lo que otorga al texto un ritmo vertiginoso y una visión descentrada que impregna al sujeto

---

<sup>103</sup> Véase pie de página 35.



poético y a los versos mismos en tanto se rompe con el verso tradicional para situarlo dentro de características narrativas y prosísticas<sup>104</sup>. La negatividad en la visión de las cosas es llevada a extremos, lo que indica la marginalidad y al mismo tiempo el descentramiento: la desesperanza, desvarío y perdición cuya solución escapatoria está en las drogas. Es desde ese universo suburbano donde se observa al sector hegemónico de la sociedad peruana:

Y ya no confiamos en nadie hastiados como un ciclón a volarlo todo  
Este sucio reino que nos raja los pies nos exilia nos dopa  
desde sus gordos edificios las ratas mordisquean los muslos (28)

La ciudad se sube a nuestra mente  
escotados de cocodrilos reflectores y púas cercado por su pestilencia  
Templos y palacios asediados por aves de presa  
y su sombra cayéndonos encima desmembrándonos con su torpeza (29)

La forma poética de representar los aparatos represivos del Estado da una idea de una ciudad asediada con “reflectores y púas”. Se ofrece así una sensación de encarcelamiento acentuada por elementos depredadores (“aves de presa”) y sujetos que se van deshaciendo (“desmembrándonos”). A su vez, la colonización de las conciencias se realiza en un núcleo urbano de “gordos edificios”, “templos y palacios”, “monumentos encacados” y que “apesta”. Esta suma de elementos permiten confirmar que en este como en otros poemas significativos suyos Domingo de Ramos acusa recibo del deterioro profundo de las relaciones sociales en el contexto de la globalización tercermundista, pero desde una formulación que responde desde la poesía a sus efectos degradantes. Su entorno ha sido invadido por el consumo de la droga (y en este caso se trata de una droga altamente dañina, pues corresponde a un producto previo a la destilación final en

---

<sup>104</sup> Esto puede ser asociado con lo que señala Marc Gontard, cuando comenta que el poeta Abdellatif Laâbi (Fez, 1942) acuña el término “itinéraire” para expresar “ce va-et-vient, dans un même texte, entre le poétique, le narratif et le discursif” (21). Dicho itinerario es “la traversée, inscrite dans le langage et l’écriture, d’un champ socio-culturel soumis à la violence” (21), y es definido en “totale rupture avec les genres académiques” (28). En ese sentido, la poesía de Laâbi vuelve a las fuentes de la oralidad por donde se opera “la transgression de l’écrit” (28).

clorhidrato de cocaína, que es una droga más cara y más “fina”) y por la polarización de ciertos sectores juveniles que se confunden con la subversión política. Si bien en estos poemas no se encuentran arengas revolucionarias ni agendas políticas concretas (una no correspondencia esencial con el sujeto colectivista militante en la poesía de los años 60 y 70), el sentimiento de rechazo y crítica al sistema socioeconómico imperante comparte con los sectores alzados en armas una posición de marginalidad y clandestinidad igualmente condenadas por el *establishment* cultural.

Este sentimiento se expresa tanto desde una fragmentación multicultural cuya representación de la otredad se inserta en la propia escritura como desde la enunciación de un sujeto poético descentrado entre una serie de oposiciones inherentes al universo observado en los poemas. Si aludimos a la propuesta de la “transculturación” cultural de Ángel Rama, ocurrida *entre* los polos del eje colonizador/colonizado, es decir *entre* lo hegemónico y lo subalterno, y expresada *en* el ámbito de la práctica literaria, podemos percibir en la dinámica de estos poemas del autor una actitud clara de rebeldía en la que su perspectiva ultraperiférica, popular, marginal e incluso lumpen es acentuada en sus propias marcas contraculturales subterráneas o *underground* (“¡Oh los apestados de este siglo! / América es un Ácido” se lee en “Banda nocturna”<sup>105</sup>).

La experiencia de la violencia política contribuyó de este modo a potenciar un perfil particular al sujeto de la escritura poética. Este perfil, si bien expresado incluso

---

<sup>105</sup> La expresión sintética “América es un Ácido” es una referencia explícita al mundo de las drogas en juego intertextual con el universo de la contracultura *beat* (Allen Ginsberg es autor del poema “América”, de 1956, en el que plantea una visión irónica y confrontacional con el Estado estadounidense). Una exposición de estos temas se encuentra en el libro de Bruce Shlain y Martin A. Lee titulado *Sueños de ácido. Historia social de la LSD: la CIA, los 60 y todo lo demás*, cuyo exhaustivo estudio (que incluye documentos confidenciales del gobierno) aborda la contribución del LSD a la creación de la contracultura estadounidense durante los años 60. Resulta particularmente revelador en este ensayo la descripción del empeño de la CIA a principios de la década del 50 por utilizar LSD como instrumento de espionaje y desarrollo masivo de programas secretos de investigación. Este uso posibilitó la involuntaria divulgación del LSD a través de la cultura popular, causando un gran impacto social y contribuyendo (golpes del destino) a la expansión de la contracultura iniciada por los *beatniks*, Ginsberg entre ellos, protagonista en ese sentido en *Sueños de ácido* junto a personajes como Abbie Hoffman, ambos a quienes me referiré en el siguiente capítulo dedicado a Róger Santiváñez. Es de subrayar, entonces, que el universo de las drogas en la cultura no es ajeno a las lógicas de Estado.

desde una sociedad desquiciada (“hay uno que se agujerea la camisa / otro pegado al edificio se retuerce con su perfil desnudo y otro / bruto por el alcohol”), no se limita a sostener una disconformidad con el estado de cosas. La particularidad de esta poesía, en tanto cuerpo ideológico, incorpora su propia lógica histórica y demandas en nombre de una enemistad con “el Orden establecido” en consonancia con lo propugnado por “Kloaka”, como repasamos en el acápite introductorio dedicado a este grupo. Resulta significativo que en medio del quiebre de las respuestas no cuestionables que caracteriza a la época postmoderna en que se ubica este discurso; pero en medio sobre todo de un ambiente político de “guerra inconclusa”, “terruca realidad” e individuos con “carga / de TNT en los costados”, autores como Domingo de Ramos se hayan permitido el ideologema de una normativa subterránea con ribetes míticos respecto a la “comunidad imaginada” al interior mismo del circuito literario “oficial”. Se trata, pues, de la “ambivalencia discursiva” (Bhabha) como estrategia (poética) de la subalternidad.

---

## CAPÍTULO 5

### Róger Santiváñez

---

En este capítulo abordo once poemas de Róger Santiváñez tomados tanto de distintos poemarios suyos como de revistas y periódicos. El corpus es el siguiente: “Lima” y “Baja presión”, poemas publicados en agosto de 1978 en el tercer número de la revista de literatura *La sagrada familia*; si bien tomo los textos de su poesía reunida en *Dolores Morales* (2006, 188 y 189-90 respectivamente); “Homenaje a Ernesto Che Guevara”, de su primer poemario *Antes de la muerte* (1979, 38); “Reyes en el caos”, poema que se publicó por primera vez en abril-junio de 1983 en el número 17 de la revista *Hueso Húmero* y vuelto a publicar en la antología *La última cena* (Mazzotti *et al.* 40-42), de donde lo tomo; cinco poemas de su segundo poemario *Homenaje para iniciados* (1984), dos son de la primera parte titulada “Homenaje” (“Lechuga” 17-18 y “La guerra con Chile” 23-25), y los otros dos son de la segunda parte titulada “Para escribir el poema” (“Escrito en la oficina” 36-37 y “Rimbaud en Abisinia” 38), quedando por último el solitario “Arte poética” (41) del epílogo. Los dos poemas finales que veré son “Reflexiones junto a la tumba del Loco Vicharra”, poema publicado en enero de 1983 en el diario *La República* (19); y el poema “11” de su séptimo poemario *Eucaristía* (2003, 31).

Los poemas “Lima” (188) y “Baja presión” (189-90) refieren al clima de represión vivido durante la denominada segunda fase del gobierno militar a cargo de Francisco Morales Bermúdez, es decir, responden al periodo previo al de la violencia política iniciada en 1980. Como bien hace notar el historiador Nelson Manrique, “el espectáculo de las calles de la capital patrulladas por soldados fuertemente armados comenzó *antes* del inicio de la guerra senderista” puesto que “en 1976 el Estado había

impuesto el estado de sitio e implantó el toque de queda nocturno en Lima” (*El tiempo del miedo* 15). Tales medidas restrictivas correspondían a la decisión de erradicar las políticas de corte socialista de la primera fase de la dictadura militar; medidas que preveían ya la dirección tomada hacia el modelo neoliberal. Esta atmósfera se encuentra representada en la poesía temprana de Róger Santiváñez a través de su percepción del clima de tensión y represión entonces vivido, específicamente a partir de la descripción de la ciudad capital, centro de poder y de la toma de decisiones nacionales.

En el primer poema, la Lima retratada es la del denominado damero de Pizarro, núcleo original de la ciudad fundada en 1535 por el conquistador español Francisco Pizarro (1476-1541), y donde se encuentran importantes edificios públicos como el Palacio de Gobierno, la Municipalidad y la Catedral. Estamos hablando, pues, de la cuna del colonialismo español primero, interno después: el denominado centro histórico “viejo y destrozado”, como señala el poema. Es fama que en la época del virreinato la ciudad de Lima se caracterizó por su boato, opulencia y muelle vida cortesana. Ese periodo es aludido metonímicamente en “Lima” a través de símbolos físicos (“barrocas catedrales”, “patios coloniales”), los cuales han perdido su antiguo esplendor colonial (“ya no brillan”). El centro ha sido abandonado por los vecinos (“ahora las antiguas familias han huido”) atemorizados por “el cordón airado” que los ha cercado, es decir los inmigrantes andinos, con lo que a la pérdida de ese brillo anterior se añade la decadencia (“zaguanes hoy tugurizados”). El río Rímac, que bordea el centro histórico, ha sufrido también el deterioro: “río detritus”<sup>106</sup>. Las “antiguas familias” y su opulencia han optado por trasladarse a otros espacios de la ciudad (“sus dueños escaparon y hoy modelan / los nuevos barrios de los ricos”) motivando el reproche del sujeto poético (“han huido”,

---

<sup>106</sup> El Rímac es a su vez el nombre del barrio conocido como de San Lázaro. Estaba destinado a ser habitado por los negros de la ciudad, no por los indígenas, quienes vivían en el barrio del Cercado (anexo al de Lima). De hecho, el Rímac es el distrito en el cual vivió Santiváñez durante la escritura de todos sus poemas analizados en este capítulo.

“escaparon”). Al elegir estos verbos el sujeto que habla en el poema al mismo tiempo pone en evidencia el tradicional miedo que tiene la clase alta de la “plebe” campesina que viene a instalarse a la ciudad. Esta perspectiva se refuerza por la despectiva expresión de “Lima cucufata” (mojigata, hazañera), todo lo cual conforma un campo semántico que pone de manifiesto esta decadencia. No se trata, claro está, de la perspectiva nostálgica de la Lima señorial sino de un panorama que da cuenta de cómo la clase que abandona la ciudad es la vieja aristocracia que obstaculiza una modernidad plena. Representa los resabios del viejo sistema feudal que hace valer el peso de la tradición criolla y la prebenda. En ese sentido, el poema da lugar a una reflexión sobre el problema de la ineficacia de la clase en el poder de entrar en una modernidad que mínimamente armonice la heterogenidad del país o que integre a su alteridad interna en una vía democrática.

Ahora bien, ¿cómo es ese “cordón airado”? El adjetivo “airado” complementa el campo semántico arriba nombrado y refuerza su carácter negativo. Ese “cordón” lo conforman tanto los inmigrantes campesinos transformados en obreros como los trabajadores informales en general (“masas de obreros”, “mercaderes ambulantes [que] rompen sus gargantas”) quienes desde la primera hora del día (“a las 6 a.m. repletan omnibuses”) copan las calles y aceras de la ciudad. Estos trabajadores al final de la jornada regresan a sus casas ubicadas en la periferia (“en la noche viajan a sus cerros”), espacios suburbanos ampliamente representados y minuciosamente descritos en la poesía de Domingo de Ramos como vimos en el capítulo anterior. El “cordón airado” es lo que pocos años después Matos Mar denominaría como “desborde popular”. En el poema se mencionan las “autopistas, consorcios, compañías”, dando cuenta así de una ciudad en constante agitación comercial. El sujeto poético forma parte de la clase trabajadora y explotada (“seguimos trabajando / para ellos, porque no tenemos nada / con nuestros

sueldos”). Los salarios, el suyo y el de la clase social opuesta al “para ellos”, son descritos como “solitarios calcinados / al ritmo de las rápidas tanquetas por las calles”, con lo que a la descripción de la violencia estructural (que los condena a bajos salarios y condiciones de vida durísimas) se añade el clima de vigilancia y represión entonces vivido. Tanto la decadencia del damero como los barrios del “cordón airado” pueden ser tomados como una enfatización, desde el carácter urbano de esta poesía, de las contradicciones sociales cada vez más insoslayables. El poema ofrece, así, una puntual versión del lado siniestro de la globalización y anticipa el que será uno de los fenómenos más notables de los años de la guerra interna, es decir, la movilización masiva de peruanos desde el campo hacia la ciudad.

El segundo poema, “Baja presión”, transcurre también en el centro de Lima (“por La Colmena” o “en plena Plaza Unión”). El texto está dedicado explícitamente a un amigo muerto (a consecuencia de una “baja presión” arterial, de un paro cardíaco), Alfredo Madrid, un estudiante de medicina a quien el sujeto poético conoce “en una banca del Patio de Letras” de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con el que discute sobre el poder médico de la poesía que evita el dolor y quien previamente había participado “en movilizaciones estudiantiles”. Con esos datos el poema recrea de entrada el espacio real e imaginario donde se desenvuelven los personajes. La universidad, la camaradería rebelde de la juventud, la práctica poética, la experiencia erótica, la conquista amorosa, como si se quisiera subrayar la intensidad poética de la vida. Sin embargo, ambos amigos comparten a su vez espacios en los cuales

sentimos ambulantes gritos cláxons  
desesperación frío sudores calor zócalos basurales  
paredes derruidas grama pisoteada pescado frazadas  
obstrucción del tránsito barro microbuses repletos  
frutas discos y odio insatisfacción en muchos rostros (189)

Las palabras “ambulantes”, “cláxons”, “zócalos”, “basurales”, “paredes derruidas”, “obstrucción del tránsito”, “microbuses repletos” forman el campo semántico de una Lima urbana esparcida, tugurizada, excedida; ya trazada en el poema anterior. Con lo que se nos ofrece otra vez, como en “Lima”, una visión de la fallida modernidad que engloba estas vidas cotidianas. Todo ello, sumado a los vocablos “gritos”, “odio” e “insatisfacción”, refuerza el carácter negativo de la ciudad desbordada por el “cordón airado”. Es desde ella que ambos personajes comparten a su vez una misma pasión por la literatura, lo que los lleva a confundir el plano real con el literario: “pensamos que era bellamente literario / haberte llevado al hospital luchando, sin saberlo / contra la muerte”, “creímos literario sortear el toque de queda”. “Baja presión” tiene un ritmo veloz y trepidante que reproduce la vida juvenil de cafés y bares (“como un bar en que se intenta volver a la noche inacabable”, “la intensidad del trago”), patios universitarios, discusiones, puteríos (“dulces y oscuras muchachas que atienden la soledad de los clientes en los clubes nocturnos”, “marchar a un night-club vivir / la segunda parte del poema fascinados por las copetineras / brillantes en la noche”). La enumeración de objetos heteróclitos (“paredes derruidas grama pisoteada pescado frazadas”) evocan la situación caótica que provoca el ataque represivo sobre el espacio urbano en el que se mueven los personajes. En el plano literario, esta enumeración tiene un antecedente prestigioso en la poesía latinoamericana con el “Walking around” de Pablo Neruda (*Residencia en la tierra*, 1935), en el cual se leen versos como “hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos. // Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos, / con furia, con olvido, / paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia” (221). Esta mención nos sirve para situar la poesía de Santiváñez también dentro de una tradición letrada y no sólo como una denuncia juvenil ante el caos y deterioro de la ciudad. De hecho, la técnica utilizada por Neruda en su célebre poema es la de la “enumeración caótica”, propia de la



poesía vanguardista. Santiváñez no es ajeno a este recurso estilístico<sup>107</sup>. Los signos deshumanizadores de la modernidad impregnan la postura de ambos sujetos, pero en el caso de Neruda se enmarcan en espacios y situaciones aplicables a cualquier ciudad moderna, así por ejemplo “sastrerías”, “peluquerías”, “zapaterías”, “hospitales”, “cafeterías”, “oficinas”, “tiendas de ortopedia”, “establecimientos” o “ascensores” son los lugares a los que se remite de manera abstracta en dicho poema. En Santiváñez los anclajes son más claros de esa particular situación peruana y refieren a la violencia cotidiana de una época precisa.

En resumen, ambos poemas de Santiváñez aluden directamente a momentos de poca seguridad ciudadana ocurridos bajo la dictadura de Morales Bermúdez (como “tanquetas”, en el primer poema o “toque de queda” en el segundo). Se mencionan también las movilizaciones estudiantiles en un contexto donde conviven tal “toque de queda” con “el síndrome guevara / discusiones / destrucción”. Se aprecia el desplazamiento de la violencia institucional en la nación peruana a pocos años de que Sendero Luminoso inicie su lucha armada. Por otra parte, la ausencia casi total de puntuación posibilita un efecto de ritmo veloz a la lectura que en un primer momento impide detenerse en la contemplación de cada uno de los objetos nombrados por lo que es su sensación de totalidad caótica lo que domina. De esta manera los poemas toman la forma de lo representado.

El siguiente poema está directamente relacionado con el “síndrome” del verso arriba citado. “Homenaje a Ernesto Che Guevara” (38) guarda relación con el auge de la poesía política al compás del poema coyuntural de Cesáreo Martínez (1945-2002), quien en 1978 había publicado *Cinco razones puras para comprometerse (con la huelga)*,

---

<sup>107</sup> En *La enumeración caótica en la poesía moderna* (1945), Leo Spitzer señala que este recurso se presenta en un poema cuando los elementos de la enumeración (como “la enumeración de objetos heteróclitos” del poema de Santiváñez) no guardan relación lógica entre sí; siendo generados tal y como se van presentando en la mente del poeta, siguiendo impulsos primarios, y sin pasar por el tamiz de la razón (15).

poemario específicamente dirigido contra la dictadura de Morales Bermúdez (uno de los poemas refiere explícitamente al Paro Nacional del 19 de julio de 1977<sup>108</sup>). En ese sentido, “Homenaje a Ernesto Che Guevara” es un intento por escribir poesía política, fuera de los marcos del realismo social y, obviamente, lo panfletario, si bien desde un modo de expresión interiorizado a través de un lenguaje coloquial entonces en boga. El texto se constituye en una versión poética de *El diario del Che en Bolivia* (publicado en forma de libro en 1968), entonces lectura de cabecera de Santiváñez.

El texto comienza con el verbo “partimos”, es decir, al modo con el que el Che Guevara solía iniciar su diario de campaña<sup>109</sup>. El poema recrea sobre todo las partes del diario que informan los movimientos de la columna guerrillera en la selva boliviana (“Partimos en el silencio de la madrugada”, “Ahora caminamos limpios y serenos”, “Amamos el olor de la tierra”, “Después nos tendidos y fumamos en secreto / o hablamos para no olvidar los nombres señalados”) y se constituye como una ficcionalización de lo que el Che pensaba y escribía durante los días de su lucha revolucionaria, a modo de visión o versión interior de lo que iba experimentando. El campo semántico dominante se refiere concretamente a elementos que forman parte del manual del guerrillero. Por ejemplo, un verso como “para no olvidar los nombres señalados” refiere a los alias o nombres de combate que usaban los guerrilleros. Otro, “mi rostro había vuelto a ser el mismo”, describe el transformado semblante del Che en su clandestina entrada (disfrazado de burócrata, rapado, con lentes y pasaporte falso) a Bolivia. Es decir, recuperaba su barba crecida y en general su rostro-fetiché. Los dos versos finales del poema (“con las flores que junté para tirar del gatillo / y remover el plumaje de la sangre

---

<sup>108</sup> En *Arquitectura del espanto* (1988) Domingo de Ramos dedica el poema “Caída de un adolescente” (33-35) a “Jhonny Peñaranda, muerto en San Juan de Miraflores en el paro del 19 de julio de 1977”.

<sup>109</sup> Veamos por ejemplo algunos comienzos tomados del mes de junio de 1967: “Salimos a las 6:30 por la margen izquierda del arroyo” (día 3), “Corrimos el campamento” (día 8), “Pasamos el día en la aguada fría, al lado del fuego” (día 14), “Caminamos unos 15 kms” (día 17), “Seguimos por el camino fabricado por los ganaderos” (día 25), etc.

y la melancolía”) se refieren al idealismo del Che, visto como un santo por muchos jóvenes de izquierda<sup>110</sup>. Sin embargo, otros fragmentos del poema contraponen ese idealismo revolucionario al del cotidiano universo urbano y marginal de la ciudad (ámbito que no obstante fue a su vez propio de las denominadas guerrillas urbanas, como la de los “Tupamaros” en el Uruguay). Esa contraposición permite desplazar el imaginario comunista radical (Che Guevara) al imaginario rebelde juvenil (Santiváñez). Se desplaza, pues, el sentido de su contexto militar hacia un imaginario poético lleno de referencias a la urbe.

En los versos “la noche ocultó sus siluetas y su dulce / cartera roja” se realiza una yuxtaposición de realidades en la que el sujeto poético refiere a una situación distinta a la del diario de campaña, pues incorpora una imagen tomada de una visión citadina nocturna. A través de dicha imagen se puede intuir a algún personaje de la noche; un personaje femenino, quizá una prostituta que juega con su cartera roja en una esquina de alguna avenida. En ese sentido, lo mundano se relaciona al idealista universo que plantea el poema dándose así una correspondencia entre el mundo guerrillero y la realidad inmediata en la que se mueve el sujeto poético. Vemos, pues, que el homenaje al revolucionario se realiza con un guiño al universo (el erotismo, el amor, “las muchachas”, “la melancolía”, el fumar “en secreto”, “los pueblos marcados / por el dolor”) que Santiváñez abordaría de diferentes maneras en sus libros posteriores, y un buen ejemplo se encuentra en su siguiente poemario *Homenaje para iniciados*.

Pero antes de analizar los poemas de ese libro, veamos el titulado “Reyes en el caos” (40-42) que como ya señalé fue publicado inicialmente en una revista los primeros meses de 1983. En este texto la violencia política se hace presente con la mención a Edith

---

<sup>110</sup> La figura del Che vuelve a aparecer pocos años después en la poesía de Santiváñez, específicamente en el poema “2” de su tercer poemario *El chico que se declaraba con la mirada* (1988): “Che Guevara en Bolivia. Mis artículos políticos en revistas a mimeógrafo. Tus alados comentarios. Tus inocentes. Puro lenguaje” (13).

Lagos, la guerrillera senderista muerta en septiembre de 1982. Lagos es asociada a la santa popular (no canonizada por la iglesia católica) Sarita Colonia y al rostro de una muchacha de origen popular, con lo que la asociación Lagos/Colonia está relacionada con la idea de una identidad nacional de base popular. De allí la identificación entre ambos personajes (“el rostro de ella se parece al de ella”, “el mismo trazo oval”) a través de cuya imagen se fusionan como una misma persona y un mismo ser; y como portadoras de liberación y de raíces étnicas indígenas<sup>111</sup>. El poema las reencarna en la jovencita y su gusto por la música pop (la cantante argentino-mexicana Amanda Miguel). A su vez el poema, al incorporar el habla de los personajes (“Ella dice: ¿Vamos a una discoteca? ¿En Lima o Miraflores? / Él: Las de Lima son monse”) realiza un amplio uso de la norma lingüística popular en la que “monse” significa aburrido. Vemos aquí, pues, una mediación de carácter sociolingüístico que permite acercar al lector al universo popular referido.

El escenario de “Reyes en el caos” comprende una urbanización (llamada Niágara), que es específicamente un conglomerado urbano popular-emergente ubicado en el antiguo distrito de Chaclacayo, al este de Lima, cercano al río Rímac y a la central hidroeléctrica de Huampaní, cuya caída de agua se puede apreciar desde la cumbre de un cerro (por ello su nombre: Niágara). Chaclacayo es un distrito cuya particularidad reside en su clima seco, en contraste con la humedad anual de la capital limeña ubicada a tan solo 27 kilómetros de distancia. Es, pues, un lugar de visita permanente los fines de

---

<sup>111</sup> Por esos días el rostro de Edith Lagos, que como militante senderista realizaba sus actividades subversivas en la clandestinidad, fue dado a conocer por vez primera en el diario *La República*. Por su parte, las imágenes de Sarita Colonia estaban siendo cada días más masificadas por el comercio informal ligado a su culto. En el campo de las artes plásticas, a inicios de los 80 el taller artístico E.P.S. Huayco (1980-1982) la usó en uno de sus trabajos (Buntinx, *E.P.S. Huayco* 100-09). Por último, en su artículo “Sarita Colonia, la chicha y la izquierda nacional”, publicado el mismo año que “Reyes en el caos”, Santiváñez vuelve a hacer una comparación entre ambos personajes (Lagos/Colonia), reforzando la imagen expuesta en su poema: “Saritas-colonias se encuentra uno a cada rato: en el microbús, en la universidad, en las calles –ambulantes, caminando o esperando a alguien en el Parque Universitario- es decir, en todo el universo de la mujer de extracción popular. Es ese rostro ovalado, lacio y erguido que hasta ahora nos conmueve en las fotos de Edith Lagos, esa santa de las luchas del pueblo” (19).

semana por las familias capitalinas en su búsqueda del sol y el calor en un ambiente recreacional. El sujeto poético irá contando una historia desde su regreso a Lima a bordo de un ómnibus, específicamente “en un micro Lima-Ricardo Palma”; en alusión al pueblo del tradicionalista Ricardo Palma (1833-1919), que se encuentra aún más hacia el este y por lo tanto a mayor altitud, puesto que se trata del camino hacia la sierra por la Carretera Central. Ya César Ángeles en su análisis al poema ha destacado la contraposición entre un espacio “bucólico-urbano (Chaclacayo) a otro de fábricas (Carretera Central)”, específicamente en el distrito del El Agustino, un poco más cercano a Lima pero igualmente periférico (“Aproximación a la poesía peruana de los 80”). Este territorio, de larga tradición sindicalista, durante la guerra interna fue considerado como “zona roja” debido a una marcada presencia senderista. El poema, entonces, ofrece una travesía por distritos de las afueras de la capital en momentos en los que la violencia política aún no era particularmente sentida por los habitantes de los distritos tradicionales de Lima.

#### OBREROS GUERRILLA ES TU CAMINO

Así reza una inscripción en la pared  
de una fábrica. De pronto, tomo  
conciencia de que estoy en la Carretera Central.  
Una tras otra, las fábricas se suceden (41)

El sujeto poético como instancia de mediación es el nexo entre ambas realidades ciudadanas. Si desde el recuerdo pudo asociar en el poema a un personaje de la subversión (Lagos), las ventanas del ómnibus en su trayecto a Lima le permiten observar, en tanto paseante, la terrible materialidad de la guerra en su expresión propagandística y grafitera (el grafiti era una de las formas en que Sendero Luminoso convocaba al movimiento obrero a optar por la lucha armada). Esta materialidad de la consigna senderista es incluida a su vez en el espacio mismo del texto a modo de verso fijado en letras mayúsculas. Producto de la guerra interna, los universos paralelos que comparten la vida

cotidiana en la ciudad se ven entremezclados. Las diferentes clases sociales interactúan desde la experiencia compartida de la guerra interna, la cual sin embargo los marca en su antagonismo de clase. La política lo impregna todo: lo cultural y lo histórico, y ello se manifiesta en la racionalidad del texto y en la propia incertidumbre del personaje que estructura los discursos. En su mencionado ensayo, Ángeles observa a su vez una “dialéctica de espacios: Cerrado / Abierto; Pequeño-burgués / Popular; Literatura / Política. El sacro cuarto del poeta es (auto)intervenido -‘cerros de libros/cerros habitados’- por la marea popular de los migrantes andinos simbolizados en El Agustino” (“Aproximación a la poesía peruana de los 80”).

Si bien el sujeto poético es sumamente alerta en captar e incorporar elementos del “cordón airado” limeño, como en los dos poemas relativos a la dictadura militar de Morales Bermúdez, la noción de peligro propia de la situación de guerra le es aún ajena en tanto agente de la ciudad letrada en sus paseos por los espacios recreacionales adyacentes a la desbordada ciudad. Las distancias dentro de la propia ciudad, su “dialéctica de espacios” (Ángeles) resultan enfatizadas por esta escasa comprensión de dicha peligrosidad. La relación del poeta con la violencia política es básicamente letrada: “De pronto, tomo / conciencia de que estoy en la Carretera Central” señala luego de leer la pinta senderista avivando la lucha armada en una pared de dicha zona. Esa toma de conciencia, relacionada con la “Carretera Central”, nos dice de la idea del poeta de saberse lejos de los tradicionales lugares de la ciudad. Lejos, en tanto muy cerca a una zona de peligro, de permanente puesta en juego de las seguridades ciudadanas debido a su cotidiana cuota de enfrentamiento y guerra. Pero lo letrado es también la puerta de entrada a este mundo suburbano, distante y distinto al de la capital:

(Ya no soporto el penetrante olor  
del polvo acumulado entre los libros  
dispersos en mi mesa)  
Cerros de libros / cerros habitados (41)

El desorden de los libros, apiñados en la mesa de trabajo del poeta, lo lleva a pensar en las pequeñas elevaciones de tierra que salpican el territorio costero limeño, aquellas colinas invadidas por los inmigrantes andinos ("cerros habitados en El Agustino"). El poeta, pues, observa su entorno desde una curiosidad de base letrada (recordemos su poema de homenaje al Che, el cual parte de los diarios del guerrillero). En la Carretera Central (en El Agustino), cuyos cerros han sido tomados por miles de personas que moran en ellos, se vive la guerra; la pinta en la pared lo destaca claramente. En medio de aquella impregnación política, otra contraposición aparece en el poema. Se trata, como ha sido anotado por Ángeles, del diálogo "Vendedor (el cobrador) / Cliente (la pasajera) que inmediatamente pasa a último plano por la principal contradicción Estado (el policía) / Población popular, sospechosa de delito (la pasajera)" ("Aproximación a la poesía peruana de los 80"). Veamos los versos de esta referida contraposición:

El micro  
da la vuelta en el paradero final.  
Se acerca el cobrador y detiene a  
una muchacha antes de bajar y  
dice: Espérese, no baje.  
Yo: ¿Qué pasa?  
El cobrador: Allí está el policía.  
Yo: ¿Cuál policía?  
Él: Cómo que cuál policía. (42)

En la poesía de Santiváñez, la continuidad temática pero sobre todo temporal del tema urbano permite observar los límites tanto ideológicos como discursivos de la misma con respecto a la guerra interna. En su focalización, la línea de ese límite es la del desconcierto; lo cotidiano que solo puede ser percibido por alguien que convive con dicha realidad violenta se le escapa al sujeto poético. Los habitantes populares, representados en el texto por el cobrador del microbús, desconfían del policía por el hecho concreto de que en la guerra los aparatos represivos del Estado (identificados con las clases altas)

detienen y matan por igual a quienes son mínimamente considerados como sospechosos de colaborar con la subversión. Pero como si esa sola sospecha no bastara, la represión contra los cuerpos de estos sujetos populares basa su lógica en los estereotipados. Un ex integrante de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Carlos Iván Degregori, comenta esta simplificada imagen mental apelando a la metáfora de la técnica policial del identikit.:

Si los imaginarios sociales son el conjunto de representaciones activas en la cultura, entonces el imaginario que regresa o se perfila en esos años, especialmente entre los peruanos urbanos de clases medias y altas, fue una de las matrices simbólicas a partir de la cual se precipitaron las masacres de la década de 1980 y pincipios de 1990. Ese imaginario produjo una suerte de identikit del violento: ayacuchano (a) / serrano (a) / joven / educado (a) / quechua = terrorista. (*Jamás tan cerca arremetió lo lejos* 17-18)

Este “identikit” era el propio de miles de pobladores suburbanos en las periferias de la capital. El prejuiciado y racista identikit es el mismo que lleva al cobrador a aconsejar a “una muchacha antes de bajar” del microbús a esperar a que se aleje el policía. El cobrador no previene a la chica contra una persona en específico que ejerce el oficio de policía. Es la representación en sí misma la que provoca la alerta y el peligro. Por eso, ante la pregunta despistada e incrédula del poeta (“¿cuál policía?”), la réplica del cobrador, al responder a una pregunta con otra pregunta (“cómo que cuál policía”) revela la obviedad de la omnipresencia del guardián del orden, lo que a su vez da cuenta de unas condiciones de enunciación que dificultan la comunicacion libre y transparente, por lo que resalta en su “respuesta-pregunta” el acto de protegerse. El temor y la desconfianza, la sospecha y pánico empiezan a manifestarse de manera generalizada en los linderos de la capital. Al “cordón airado” visto con temor por las clases acomodadas se suma ahora el avance incontenible e indiscriminado de la violencia política que Santiváñez representa desde el miedo cotidiano sentido por el sector popular.



El primer poema de los cinco seleccionados de *Homenaje para iniciados* es “Lechuga” (17-18), el cual resulta útil para ilustrar cómo el clima de la guerra se da también a través de la mediación sutil de las relaciones personales entre los miembros de una generación; en este caso en específico entre los integrantes del grupo “Kloaka”, el cual se mantuvo en actividad por aquellos años de la primera mitad de la década del 80. El título del poema es en sí mismo un elemento coloquial propio del lenguaje juvenil asociado al mundo de las drogas al hacer referencia a una expresión cifrada de la jerga de ciertos barrios de la ciudad de Lima, la cual designa a una marihuana de muy mala calidad dado que no produce ningún efecto sensorial o perceptivo (se trata de una yerba mala, cual pasto, cual lechuga)<sup>112</sup>. El elemento urbano, por lo demás, es presentado desde cierta noción de soledad y vacío (“la vastedad del silencio / sobre las avenidas desiertas”, “los desolados / parques de tu barrio”).

El poema está dirigido de forma velada a una mujer de “nombre impronunciable”, pero que apela a algunos alias (“Mirtha” y “Camarada Zoila”) para nombrarla. A lo largo del poema se ofrecen a su vez diferentes marcas socioculturales que permiten situar el contexto en el que estos versos están destinados. Con la constante apelación al pronombre “tú” (“tu vestido amarillo”, “tus pelos negros”, “tu rostro”, “tu nombre impronunciable”, “tu bikini”, “tu mente”, “tus dulces miedos”, “tus muslos dorados”, “tu amor / de entonces”, “tu barrio”) se va configurando esta joven perteneciente a un distrito de la clase media limeña (“de Lince”), descrita como “rica” (coloquialismo para señalar que se la desea sexualmente), de “pelos negros” y quien ha sido pareja del sujeto poético. A esto se añaden referencias mucho más subjetivas que informan, con descaro, respecto a un

---

<sup>112</sup> Otra incorporación de la jerga limeña relacionada con la marihuana es la expresión “turri”, es decir estar bajo el efecto de dicha yerba (“que vayas bien turri por los desolados / parques de tu barrio”). El verso “una leve canción de cachería” incluye en esta última palabra el sociolecto “cachería”, que es una expresión grosera que alude al acto sexual. De las jóvenes columnas guerrilleras idealistas y románticas de la década del 60, en el poema dedicado al Che Guevara, y de los peligros cotidianos de la guerra interna en “Reyes en el caos”, pasamos en este poema a una realidad representada que nos sitúa en el mundo disoluto de la juventud terciarista de Lima.

trato erótico (“faldas entreabiertas”, “muslos dorados”, “las olas que un día guardaron tu bikini / y el sol no fue más Rey que yo y mi corazón”, “junto / a un portón fuiste víctima de mis arrestos”, “cuando yo te llevaba del culo”, “es / como a ti te hubiera gustado / una leve canción de cachería”). En la procacidad para referirse a estas relaciones íntimas y personales se insertan elementos de la mediación como los sociolectos y las referencias histórico-sociales. “Lechuga” es, pues, un poema de rompimiento, amoroso en primer lugar (“a mí ya no me verás, querida / tal vez por eso te escribo el poema”), pero también grupal, generacional e incluso político.

Hay, a su vez, diferentes referencias intertextuales que permiten reconstruir el sentido del texto. Por ejemplo, el verso “ahora que ya no eres la hembra del caballo” hace referencia al poema “Yegua es la hembra del caballo” de Mazzotti, incluido es su primer poemario de 1981 *Poemas no recogidos en libro*. En este poema se lee la expresión “mi mujer impronunciable”, que Santiváñez varía por “tu nombre impronunciable”. “Lechuga”, entonces, plantea un juego de espejos con el poema de Mazzotti a través de la referencia a una misma “impronunciable” mujer. Una segunda cita intertextual corresponde a un poema de Mariela Dreyfus (integrante de “Kloaka”) incluido en su primer poemario de 1984 *Memorias de Electra*, que es el mismo año de aparición de este segundo libro de Santiváñez. El poema se titula “Jugueteando” y en “Lechuga” se lo alude transcribiendo el verso “una puta sin suerte”<sup>113</sup>. Si bien este poema se presenta como una “leve canción” de orden sexual, no oculta su ataque (la procacidad, el descaro) en el contexto de los años de “Kloaka”, movimiento al cual se alude de distintas formas<sup>114</sup>. En el fondo, lo que cuenta esta “canción” refiere incidentes de carácter

---

<sup>113</sup> La referencia se encuentra en el verso final de los aquí citados de “Jugueteando”: “Después de la destreza para jugar con cierres y botones / alguien se quedará extrañando un poco de piel entre los dedos / un poco de vellos, de mordiscos, de sudor / no quiero ser quien se tire a llorar sobre la pista / no quiero ser quien se entregue a tu sombra como una puta sin suerte” (31).

<sup>114</sup> Esas alusiones se encuentran en el verso “‘Témele a Setiembre’ y a EN”. Setiembre es el mes de la fundación del grupo “Kloaka”, a la que se alude por segunda vez en el verso “recuerdas esa noche en la

histórico, que marcan la ruptura inicial de “Kloaka” a partir de un acto de violencia interna por parte de sus integrantes<sup>115</sup>.

La realidad social deteriorada está presente a través de las menciones al consumo de drogas (“todo lo que te ofrecí / te lo fumaste”) y a este tipo de relaciones y rupturas abruptas entre las personas que son expresadas incluso en el ámbito propio de la ciudad letrada y de la práctica literaria en particular. Se trata, además, de un sector de la juventud limeña relacionada a prácticas de la marginalidad (“la época / en que fugábamos sin pagar”). De manera imprevista, la violencia política resulta siendo un correlato abarcador y general, y queda representada en el sobrenombre “Camarada Zoila”, un palíndromo imperfecto que indica “SoyLa Camarada”. De este modo, la “mujer impronunciable” acaba por expresar elementos íntimos de su personalidad, si bien manifestados de manera privada y, quizá, juguetona en el ámbito de la relación de pareja; pero que son arrojados al espacio público de manera abrupta y muy posiblemente despechada (“ahora que ya no eres la hembra del caballo”) por el sujeto de la escritura poética. La violencia política termina, así, por expulsar las contradicciones más profundas entre seres que incluso han compartido esferas del amor y la contracultura. Se constituye, pues, como señalaba en la introducción, en el factor que absorbe y traspasa las producciones discursivas.

Veamos el siguiente poema de *Homenaje para iniciados*: “La guerra con Chile” (23-25). Como su título indica, este texto hace referencia a la denominada Guerra del Pacífico (también conocida como la Guerra del Salitre), conflicto armado que enfrentó a

---

época de la fundación”. Por otra parte, Edición Novoa es un narrador integrante de “Kloaka” al cual se alude por sus iniciales (“EN”). A modo de dato complementario, valga mencionar que esa aludida “noche” se celebró la fundación de “Kloaka” en La Llegada, un bar frecuentado por gente lumpen de la calle Apurímac a espaldas del Parque Universitario en el centro de Lima. Sin embargo, el bar al que se alude en “Lechuga” es el Wony (“desciendes las escaleras del Wony”), ubicado en la calle Belén, cerca a la Plaza San Martín en el centro histórico. Por eso el verso “en que fugábamos sin pagar”, es decir, refiere al hecho de escapar sin cancelar lo consumido.

<sup>115</sup> Con “ruptura inicial” aludo al “Parte de expulsión” (Zevallos, *Movimiento Kloaka* 84) en el que algunos de los integrantes de “Kloaka” decidieron “eliminar” del grupo a cuatro de sus miembros, entre ellos Mariela Dreyfus.

Chile contra Perú y Bolivia entre 1879 y 1884, y que el primer país ganó<sup>116</sup>. Se trata de un poema contra esa guerra y contra todas las guerras en general (“la guerra es un ruido demasiado lejano / demasiado imbécil”). El poema se sitúa en plena guerra con el enemigo, durante la ocupación del ejército invasor chileno en la capital peruana entre los años de 1881 y 1884 (“el enemigo ocupa nuestras calles”), coincidentemente la misma década de la guerra interna peruana ocurrida cien años después. De esta forma, “La guerra con Chile” hace alusión a toda guerra, incluyendo la de Sendero Luminoso, cuyos efectos cada vez eran más sentidos en el país.

Una influencia rastreable en “La guerra...” es la de Rodolfo Hinostroza, sobre todo en tres poemas de su poemario de 1971 *Contranatura*: “Imitación de Propertio” (23-29), “Celebración de Lysístrata” (30-32) y “Love’s Body” (42-43). En el primer poema (ya mencionado en el capítulo dedicado a Chirinos) se presenta el tema del poeta en contra de todo poder desde una posición anarquista. En ese sentido, es una defensa de los fueros internos, la imaginación y la libertad personal del creador frente a cualquier poder establecido. El segundo poema de Hinostroza otorga tanto la posición anti-bélica como la técnica literaria en cuanto refiere a la guerra de Vietnam al estilo poundiano; es decir, el uso de hechos del pasado para trasvasarlos al presente. En “Celebración de Lysístrata”, la traslación temporal es hacia la época de continuas batallas entre Atenas, Esparta y otras *poleis* griegas. En ese contexto, Lysístrata (personaje de la obra teatral de Aristófanes, cuyo nombre significa “la que disuelve los ejércitos”), quien es esposa de un soldado ateniense, convoca a las mujeres de ambos bandos para proponerles y convencerlas de iniciar una huelga de tipo sexual hasta que sus esposos firmen la paz. Con este ejemplo, Hinostroza busca retratar la necesidad humana de preferir matar gente a hacer el amor. Su tercer poema, “Love’s Body” (el cual retoma un título de Norman O. Brown), es un canto

---

<sup>116</sup> La dedicatoria en el poema al comandante Miguel Grau (1834-1879), nacido en Piura al igual que Santiváñez, es un implícito reconocimiento a su valentía en tanto gran héroe nacional del Perú, muerto en combate naval durante dicho conflicto bélico.

al amor erótico como redención ante un mundo salvaje y violento<sup>117</sup>. Así, “La guerra con Chile”, inspirado en la poética de Hinostrza y por extensión de Pound, como enseguida veremos, plantea la negación de la guerra, y propone la entrega total al amor erótico hasta sucumbir en ese intento extremo, como un sacrificio personal a favor de la libertad y de la felicidad de la persona humana.

El poema de Santiváñez es un intento de “traslación” de tiempos al estilo de Ezra Pound (1885-1972) en *The Cantos* (1948)<sup>118</sup>. Al igual que en “Celebración de Lysístrata” de Hinostrza, en la concepción de “La guerra con Chile” funciona dicha traslación poundiana. Lo contado está así relacionado con los hechos presentes, es decir que en tanto discurso el poema refiere al momento de la violencia política en 1983-1984. Así se explica esa “traslación temporal”, ya que si bien se está hablando de la guerra con Chile, el poema se plantea desde una experiencia personal conscientemente alejada de los escenarios propios de cualquier guerra, aunque no ajena de los efectos o peligros que toda guerra conlleva (“la Virgen del Carmen protegió / a mi amada de una violación”, “¿Quién vive? se escucha entre la noche / y una bala perdida va a caer”). Tomar a la Guerra del Pacífico permite una mediación al abordar un tema histórico en esos días en los que se conmemoraban los cien años de dicha guerra (1884-1984), absolutamente costosa, a todo

---

<sup>117</sup> Paralelamente, cabe mencionar los textos-madre de los poemas de Hinostrza: *Love's Body* (1966) de Norman Oliver Brown, título que Hinostrza toma para su poema, como ya expresé; y las obras de David G. Cooper, en especial *The Death of the Family* (1970), donde plantea que la enfermedad mental se origina en la familia, y *The Grammar of Living* (1974), donde amplía su crítica a otros ámbitos de desempeño humano como la escuela, el trabajo, o las relaciones interpersonales que se dan a través del amor, la amistad o la política. Además de estas obras del famoso antisiquiatra, mentor ideológico de los hippies, coautor junto a Ronald David Laing de *Reason & Violence: A Decade of Sartre's Philosophy* (1964), hay que citar como textos matrices de la obra de Hinostrza los libros de Herbert Marcuse, especialmente *Eros y civilización* (1955) y *El hombre unidimensional* (1964). Tanto Cooper como Marcuse aportan a la poesía de Santiváñez una visión anarquista del mundo, en tanto negación de la sociedad, del Estado y del sistema como parte de mundo capitalista. A ello se suma su defensa de los fueros espirituales de la persona humana (la libertad, el amor y la belleza) en contra de todo aquello que oprima al hombre tanto económica como psicológicamente.

<sup>118</sup> Los tres primeros versos de “La guerra con Chile” dicen: “Y nos quedaremos encerrados / viendo fluir mansamente las aguas de la piscina / tu rostro de alabastro” (23). Precisamente la expresión “tu rostro de alabastro” es un homenaje a Pound, quien en su mencionado libro utiliza la expresión “Tower of Pisa / Alabaster and not ivory” (73). Luis Hernández, otro destacado poeta peruano de la década del 60 (como Hinostrza), ya visto a propósito del análisis del poema “De cosas que nos enteramos en conversaciones” de Eduardo Chirinos (y mencionado por Santiváñez en su poema “Bajo presión”), utiliza dichos versos de Pound en su poema “Ezra Pound: cenizas y cilicio” de su tercer poemario *Las constelaciones* (1965).

nivel, del material al moral, para el desarrollo y consolidación nacional “en su versión criolla”, como acertadamente acentúa el historiador José Luis Rénique<sup>119</sup>. Simultáneamente, esta mediación posibilita que se postule una ideología anarquista (pro-amor-erotismo-vida) relacionada con la proclamada por el grupo “Kloaka”: la “liberación en todos los niveles”, como señala su “Pronunciamiento” (ver Apéndice II). Veamos unos versos del poema:

Que los sótanos se abran de par en par  
 sea bebida toda la reserva de licor  
 hagamos posible la dulce ceremonia del suicidio  
 en vida  
 el enemigo hallará nuestros cadáveres  
 ebrios desnudos gozando de la  
 gamuza de tus pies con el cristal bohemia  
 roto sobre nuestros sexos calientes (23-24)

La idea de encierro y evasión que denotan estos versos se complementa con otra mediación realizada por Santiváñez a través de una referencia cinematográfica. “La guerra con Chile” toma elementos argumentales de la película *Virtudes públicas / vicios privados* (1976) del director húngaro Miklos Jancso. En este filme una pareja de jóvenes aristócratas en la Hungría de la época del imperio austro-húngaro (1867-1919) se niega a participar en la guerra y se encierra en un sótano para dedicarse a hacer el amor y comer lo que tienen a mano, reivindicando de esta manera el amor y la vida y no la guerra y la muerte. Ellos se colocan al margen de las convenciones sociales, son anarquistas y de

---

<sup>119</sup> Escribe Rénique: “La derrota peruana frente a Chile en la guerra del Pacífico, tanto como el curso de la subsiguiente reconstrucción, agudizaría la percepción de un desfase profundo en la construcción nacional en su versión criolla. ¿Eran los indios culpables o víctimas de la debacle? ¿Eran ellos una rémora para la erección de la nación moderna o estaban llamados a ser, una vez liberados, sus agentes y constructores? En opinión del gran escritor limeño Ricardo Palma, la ‘causa principal’ del fracaso de la ‘defensa de Lima’ – tomada por el invasor en enero de 1881- había sido que la mayoría de sus defensores provenían de esa ‘raza abyecta y degradada, orgánicamente cobarde’ que era el indio. Las mayorías indígenas eran más bien quienes formaban ‘el verdadero Perú’, sostendría, por el contrario, Manuel González Prada –el gran impugnador novecentista de la ‘patria criolla’- a poco de terminada la guerra. La idea quedaba articulada: la consolidación de la nación peruana pasaba por terminar su exclusión” (*La voluntad encarcelada* 24-25). El ejemplo dado por Rénique de la postura de ambos escritores peruanos ante la debacle ocasionada por dicha guerra del siglo XIX permite apreciar los intensos contrastes que se han venido sucediendo al interior de la ciudad letrada respecto a la otredad indígena.

algún modo son decadentes porque no tienen ya ninguna esperanza. Del mismo modo, el sujeto poético es descrito como un anarquista que en plena invasión de Lima se encierra en un sótano con su novia y no quiere saber nada de la invasión ni de la guerra, sino que como protesta se queda con ella entregado al amor (“apuramos el / jarro de limonada y beso tus pezones / entreabriendo la bata”). Es decir, el poema enfatiza una reivindicación del amor y de la vida (“tendidos día y noche cachando bellamente / como flores de un jardín helado en el verano”), si bien ante la posibilidad de morir encerrados (“el enemigo hallará nuestros cadáveres”). Además, como dejan entrever los últimos cuatro versos arriba citados, escapar de la guerra es una opción por preservar tanto su principio de oposición a todo tipo de guerra como su dignidad ante el ejército invasor.

Envejezco. El enemigo ocupa nuestras calles  
preña con odiosa semilla a las mejores hembras  
ante la deserción de nuestros jefes  
    ante sus gestos de aristócratas bambeados  
    cerdos vendidos  
Yo me niego/ opto por el culo de mi amada  
    limpiamente  
me encierro me entrego a mis delirios  
sólo mi cuerpo bendito mi cuerpo maldito  
opto por mi suave individualidad/ narciso  
Soy el loco de Lima el que más ama  
a sí mismo y al cuerpo de mi amada (24-25)

Este tipo de discurso presente en “La guerra con Chile”, para César Ángeles, es señal de que la poesía de Santiváñez (al igual que la propuesta estética del grupo “Kloaka”) “canta instalada en la descomposición, como si el sentimiento de deterioro se hubiera extremado”. Para este crítico ello es “indicio del sentimiento más bien decadentista de un sector de la intelectualidad peruana, que en los 80 se sintió más desubicada que nadie en un país donde las contradicciones se radicalizaban aceleradamente” debido a la guerra interna (“Aproximación a la poesía peruana de los 80”). Ese indicio es en realidad una constante que aparece en general en los poetas de esta tesis: desubicados, desilusionados,

desencantados, en el límite de la locura. En su ensayo, Ángeles realiza a su vez una lectura de la poesía de Santiváñez en tanto expresión de la violencia política con relación al “desgarrado dislocamiento” del sujeto poético descentrado:

Mientras el ocasional enemigo -Chile- ataca y los políticos nacionales se venden, el poeta se recluye en la poesía. Se encierra: quiere evadir la guerra social. ¿Pero conseguirá hacerlo efectivamente?; una cosa es querer, otra son los hechos mismos. Pienso que no, como lo demuestra el propio proceso de la poesía de Santiváñez; en el que el desgarrado dislocamiento de lenguaje y sujeto poéticos expresa de muchas maneras que esa violencia política vivida en casi las últimas dos décadas en el Perú, los ha impregnado y transformado de modo sensible, semejante a lo ocurrido en otros niveles de la sociedad peruana (“Aproximación a la poesía peruana de los 80”).

Una parte de esa impregnación e influencia, que afecta la sensibilidad del poeta al incorporar registros diversos en su discurso poético, se traduce en el poema en la mención a *Anarquía* (1936), libro póstumo de Manuel González Prada (1844-1918). Este escritor fue un ardoroso crítico de la sociedad de su época, lo cual se acentuó tras la derrota de la Guerra del Pacífico, si bien participó en dos importantes batallas. Tras la invasión de Lima, optó por recluirse en su casa-hacienda en señal de protesta. En ese sentido, la idea del encierro de los enamorados es tomada a su vez de la vida real de González Prada. Sin embargo, la particularidad de “La guerra con Chile” reside en su anarquía asociada a los sectores lumpenes y marginales:

en la oscuridad de El Tiburón  
nuestro sótano de putas y cabrones  
cabros y manzanas california licor  
macerado y muerte (25)<sup>120</sup>.

“El Tiburón”, una pieza subterránea donde se refugia el sujeto poético, es un elemento incorporado de la realidad al hacer referencia a un night-club que existía en las afueras de la ciudad de Piura en los 60 (“nuestro sótano de putas y cabrones”). Las “manzanas

---

<sup>120</sup> En el poema aparecen varias expresiones coloquiales propias del habla juvenil: concha (órgano sexual femenino), grifa (marihuana), polvo (acto sexual), bambeados (falsos), por las huevas (por puro gusto o maldad, sin ningún propósito específico).



California,” de procedencia chilena, pueden referir que no importa que las manzanas sean chilenas con tal de que sean buenas, comestibles, con lo que se aprecia nuevamente una posición a contracorriente en relación a la guerra y a la clase dirigente en general, empresariado nacional incluido. Sin embargo, la ambigüedad de su mención en el verso “cabros y manzanas california licor” las asocia a “cabros”, palabra polisémica que designa coloquial y despectivamente en el Perú a los homosexuales, y de ahí su relación con los otros personajes del verso anterior (“putas y cabrones”); como a su sentido dado en Chile para nombrar a los niños y púberes. Ambos significados calzan en el contexto del poema con la palabra “licor”. Con estas manzanas se prepara una bebida alcohólica (“licor macerado”) que en el ambiente degradado del texto se complementa con la idea de autodestrucción y “muerte” como vía rápida y disipada ante el desastre de la derrota (“placer y destrucción”). El sujeto poético encerrado y sin mayores opciones opta, así, por morir para no ser partícipe de la humillación general (“todas las familias han emigrado / o entregado su culo al enemigo”). Elementos como la desintegración y el deterioro pasan a ser, de este modo, los protagonistas y destinatarios del poema, el cual concluye expresando de manera absolutamente desquiciada: “D e c a d e n c i a / esta es tu canción” (25).

En el siguiente poema del mismo libro *Homenaje para iniciados*, “Escrito en la oficina” (36-37), encontramos al sujeto poético trabajando como empleado quizá en alguno de esos consorcios y compañías mencionados en el poema “Lima”. A la vez que lo vemos ejerciendo la actividad literaria (“escribir un poema / sentado en la oficina”), revisando “archivos, fichas, soledades / de papel membretado y pelikanol” e introduciendo sus diarias relaciones laborales con los clientes (“Sí, Buenos Días” / “De parte de quién?”), incorpora sucesos del entorno inmediato (“aullido de un perro / en la vecindad”). Todo ello dentro de una situación personal que es considerada como “para

llorar / y no hay ningún consuelo”. Ante tanta desesperanza y abatimiento, se suma la violencia política insertada en el texto a través de un “tableteo de metrallicas en las zonas liberadas”. Es decir, una situación completamente contraria a la laboral y existencialmente vivida por el sujeto poético. Esta situación contraria, de oposición al *esplín* oficinesco, se encuentra, sin embargo, políticamente situada: el “tableteo de metrallicas” alude a la respuesta militar del Estado peruano a la lucha armada senderista que ha obtenido “zonas liberadas”, es decir, arrebatadas a su control. Sin embargo, esta toma de conocimiento no deja de afectar la conciencia verbal que se va desplegando en los siguientes versos. Una conciencia que toma como objeto de expresión a “la canción”; es decir, la música, la poesía en tanto sonoridad armónica y melodiosa de palabras (en este texto expresado desde un lenguaje llano y claro). ¿Qué sucede con la canción cuando se hace mención a la violencia política?

queda varada por las innombradas  
calles, por las innombradas y silenciosas avenidas  
iluminadas amplias autopistas en la noche neón  
y mercurio (36)

Así, se ve trasladada del aburrimiento laboral de la oficina a las calles de la ciudad donde permanece no obstante abandonada, sin movimiento. Una ciudad (que ya ha sido descrita en “Lima” y “Baja presión”) vista “como una peste / o una maldición” en la que la hora de mayor resplandor solar (“las 12 m”) convive con un “viento muerto” comparado al “cáncer de monóxido”<sup>121</sup>. El poeta se ve en la necesidad de expresar lo siguiente: “no hay nada que se parezca a la vida ni / a la muerte nada que merezca ser / recordado ni escrito ni cantado” (36). Una “nada” que no impide considerar el oficio de la poesía como “un juego inútil sensitivo”. Es decir, la persistencia de la literatura como ejercicio de ludidez

---

<sup>121</sup> Carlos López Degregori comenta lo siguiente a propósito de este poema: “La ciudad ya no es un espacio pasivo. Se ha transformado en un sexo femenino gigantesco que acude fantasmal para devorar insaciable a su amante. [...] El yo se ofrece y conjura a la ciudad o lo otro; igualmente la ciudad y/o lo otro se entrega y devora al yo poético” (“El descentramiento y la memoria” 208).

y perseverancia ante la vida, aunque se reconozca que su trascendencia es ínfima o inexistente. En tal sentido, el poema de Santiváñez transcribe un cisma interior, una falta de apuesta por la vida convencional de la oficina y a la vez por el universo de la violencia política que rodea ese contexto formal, pues el tableteo de las ametralladoras ha ensordecido cualquier posibilidad de que la canción del poeta pueda circular más allá del propio monólogo poético. Estamos ante un caso, pues, de autorreconocimiento en la anulación del propio quehacer poético y su función social, que queda reducida a su mínima expresión.

Precisamente, el siguiente poema de *Homenaje para iniciados*, “Rimbaud en Abisinia” (38), toma como personaje a un representante por excelencia de la fe en la palabra y en el oficio de la poesía (mientras lo ejerció), Jean Arthur Rimbaud (1854–1891), que sin embargo abandonó su oficio a edad temprana, a los 19 años, de forma abrupta e inesperada, anulando así, por completo, su propio quehacer escritural estético. Su figura está relacionada con la visión social y política de Santiváñez en este periodo específico de la violencia política, 1984, apenas un año después del inicio de la “guerra sucia”. El poema se redacta en el otoño de 1984, luego de la disolución de “Kloaka”. La persistencia de la literatura que se podía ver en “Escrito en la oficina” continúa aquí con la nueva presencia de “mi canción”, verdadera compañera de este trovador ciudadano. Como siempre, esa canción se ve en la necesidad de situarse, no se puede saber a ciencia cierta si “será de amor o / soledad o frío de noche”. Esta incertidumbre lleva a la asociación con Rimbaud, pero no cualquier Rimbaud sino específicamente el que ya no ejerce la poesía y se dedica el oficio de traficante de armas en Abisinia (la actual Etiopía). Tal y como señala Carlos López Degregori en su lectura de este poema:

El de Santiváñez es el Rimbaud extraviado en la periferia que ya abandonó la poesía y ahora trafica en África. Para él ya no hay un centro de belleza y cultura; tampoco un lenguaje comunicativo y protector, ni existe un París ni un cielo que

tomar por asalto. Porque el Rimbaud-Iniciado que provoca la empatía y la identificación del yo poético es el del traficante que ya dejó atrás la poesía y regresa vencido y gravemente enfermo de África y que ha perdido una de sus piernas por un cáncer a la rodilla. La amputación simboliza aquí esa minuciosa pérdida de referentes o inerme desnudez. El yo poético parece decirnos que ha sufrido desde el ritual de la escritura otra amputación, no ya de una extremidad, sino de la confianza en un código vital y un lenguaje. Pero la escritura para ese yo poético no significa nada sin el correlato vital que la sostiene. El rito de destrucción debe trasladarse pues a la propia vida. (“El descentramiento y la memoria” 209-10)

A través de las cartas que Rimbaud escribió a su hermana Isabelle desde Abisinia podemos conocer cómo el poeta se ha ido introduciendo en la selva, sus grandes dificultades como explorador (Rimbaud es reconocido por la Sociedad Nacional Geográfica Francesa como uno de los primeros europeos que penetró el África) y su conversión en comerciante y representante de firmas europeas. También de cómo vendía armas a tribus en pugna (precisamente como ocurrió en la guerra interna peruana), sus tratos con Menelik y otros reyes o reyezuelos de la zona. En esas cartas, Rimbaud cuenta sus relaciones con nativos (hombres y mujeres), y entre otras cosas afirma que lo natural es que una persona tenga un servidor negro o árabe cuyo servicio sexual está sobreentendido. Acumula dinero y piensa volver a París, pero cae en cuenta de que ya no le queda ningún amigo en esa ciudad<sup>122</sup>. Es este último dato el que Santiváñez toma en su poema para hablar de la marginalidad social. Esta manifestación descentra al sujeto al no tener ningún punto de anclaje en la sociedad que lo rodea; por eso la comparación con Rimbaud. En su poema, el sujeto poético es también un Rimbaud en Abisinia, aunque en este caso se encuentre en la ciudad de Lima realizando sus primeros acercamientos serios con el submundo de las drogas duras y el mundo lumpen:

sin nada ni nadie  
paria como tanto senderista

---

<sup>122</sup> La biografía más consultada sobre el poeta francés sigue siendo *Arthur Rimbaud* (1968) de Enid Starkie, quien dedica amplia información sobre el epistolario entre los hermanos Rimbaud (400-30) y demás aspectos de su vida que aquí he resumido. Con relación a la específica experiencia de Rimbaud en el África, el libro más autorizado es el de Alain Borer: *Rimbaud en Abyssinie* (1984), coincidentemente el mismo título del poema de Santiváñez (si bien en idiomas distintos) aparecido en ese mismo año.

puro  
solo  
oskuro  
duro  
pasteleado  
pastelero  
refugio  
rolling  
stone  
Aún  
Vivo (38)

Una de las consecuencias de la violencia política es el descentramiento del sujeto poético y en consecuencia la marginalidad. La angustia exteriorizada, que ya se traslucía en “Escrito en la oficina” (“Esto es para llorar / y no hay ningún consuelo”), se transmite con mayor intensidad expresiva en “Rimbaud en Abisinia”. Esa intensidad se inserta en los elementos propios de la escritura. La incorporación de la letra k en “oskuro” se ve asociada con una actitud “dark”, ese importante movimiento contracultural surgido en Inglaterra a finales de la década del 70, luego del estallido punk, y que en Lima de los 80 se encontraba vinculado al rock subterráneo y a la propia propuesta de “Kloaka”. Es, además, una *oskuridad* relacionada con el estado crepuscular que produce la pasta básica de cocaína. La soledad y el desamparo (“sin nada ni nadie”) se asocia a los senderistas, quienes militaban desde la clandestinidad (desde el refugio) y el anonimato (lo oscuro). En ese sentido, uno de los actores principales de la violencia política, Sendero Luminoso, se ve asociado con el mundo de los excluidos económicos y sociales.

A su vez, la expresión “refugio” alude tanto a los refugios senderistas como a la película de los Rolling Stone *Gimme Shelter* (1970), cuya canción del mismo título (que contiene líneas como “la guerra está a solo una bala de distancia”, “veo que el fuego esta barriendo hoy nuestra calle”, “el saqueo, el asesinato, está a solo una bala de acá”) refiere a los horrores de la guerra de Vietnam presentando una imagen devastadora y apocalíptica. La asociación es entonces, en el poema de Santiváñez, entre la dureza de las

drogas fuertes y la dureza de los combatientes senderistas. Es decir, hay una identificación entre ser senderista y ser “rocanrolero” en su vínculo de oposición a la sociedad establecida y como dos facetas que engloban una única categoría de rebelión<sup>123</sup>. En “Rimbaud en Abisinia” se establece una empatía por “tanto senderista” (en su calidad de militantes anónimos), considerados humanamente pero desde la asociación con los adictos (“pasteleado / pastelero”). El sujeto poético se identifica con ellos en su soledad creativa (“mi canción / será de amor o / soledad o frío de noche”). El senderista recuperado no es el ideológico sino el humano marginal y en cierta manera suicida<sup>124</sup>. Esta idea recuerda lo expresado por Slavoj Zizek, cuando señala que

la figura del *junkie*, el único verdadero “sujeto de consumo”, el único que se consume a sí mismo por completo, hasta su propia muerte, en su *jouissance* sin límites. La preocupación actual por la adicción a las drogas como el peligro final para el edificio social solo puede ser entendida cabalmente sobre el fondo de la economía subjetiva del consumo predominante como forma de aparición del ahorro: en épocas anteriores, el consumo de drogas era simplemente una más entre las prácticas sociales semiocultas de personajes reales (de Quincey, Baudelaire) y ficcionales (Sherlock Holmes). (*¿Quién dijo totalitarismo?* 59)

El “edificio social” (Zizek) tiene un peligro final mucho más grande en el contexto peruano que vengo analizando y está representado en la cruenta guerra interna. En el poema de Santiváñez, la conciencia de soledad que lleva a la comparación “como tanto senderista”, de pronto y abruptamente hace surgir una serie de adjetivos lanzados de manera individual (una palabra por verso). Esos adjetivos concatenados por el espacio

<sup>123</sup> Esto último guarda relación con la propia evolución ideológica de Santiváñez, desde un hippismo muy influenciado en su adolescencia por la contracultura norteamericana (especialmente los poetas *beatniks*) hasta su posición marxista y maoísta de los años como estudiante de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A esto hay que agregar el elemento anarquista de los días de “Kloaka”, además de la bandera negra de la escena subterránea (rockeros de tendencia punk).

<sup>124</sup> Otra asociación de corte similar se observa en el poema “Cor cordium” (homónimo del breve poemario de 1995), publicado en 1990, y en el que se lee el verso “eran mozas del Partido”. Se trata de una frase que aparece en el capítulo segundo de la primera parte de *El Quijote*: “Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman del partido” (33). Dicha frase Santiváñez la hace calzar con el ambiente nocturno y pastelero del poema, una fantasía verbal sobre lo que ocurre de madrugada en la calle, en este caso la avenida Tarapacá en el distrito del Rímac. “Mozas del partido” en la época de Cervantes quería decir prostitutas. En “Cor cordium” esta expresión se asocia polisémicamente con las chicas pasteleras de las calles del Rímac nocturno (“mozas”) y a la vez calza con la denominación oficial “Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso” (“del partido”) porque también puede verse como una mención a camaradas que andaban, en las calles nocturnas, en una actitud sediciosa.

sucesivo de los versos portan sus propias huellas discursivas cuyos significados refieren a una oscuridad (la no visibilidad de la clandestinidad, como la que presentaban los senderistas ante la población y los propios aparatos represivos de Estado que los combatía) sola y pura, pero a su vez sórdidamente dura. “Duro” (y, por lo tanto, pasteado) es una expresión propia de la jerga o argot de los consumidores de pasta básica de cocaína (PBC), puesto que sus músculos, movimientos y sus propios pensamientos adquieren una rigidez extrema. “Pastelero” es la denominación que se les da a quienes consumen y son (para utilizar el razonamiento de Žižek) consumidos por esa droga. “Stone” es otra manera de decir que su emoción o sensibilidad proviene del fumar la PBC. Estas palabras, en las que reside en gran medida la fuerza expresiva de una nueva dimensión de la realidad, se enmarcan dentro del mundo suburbano de los drogadictos callejeros<sup>125</sup>.

En medio de esta violencia, oscuridad y soledad, el sujeto poético se sitúa en el fondo de esta adicción que lo hace sentir y expresar a su vez “Aún / Vivo”, con lo que acaba su poema. ¿Cómo entender esa expresión final? El poeta chileno Jorge Polanco Salinas observa en “Rimbaud en Abisinia” una “estrecha relación con circunstancias vitales y sociales” en el sentido de que “este ‘paria’ que declara ‘Aún Vivo’, seguramente ayudado por el oficio poético, no deja de lado la escritura política o, mejor dicho, social” (11). El uso (y abuso) de las drogas duras son consecuencia de una situación extrema (“paria como tanto senderista”). Contradictoriamente, la síntesis de los pasos o instancias emocionales y situacionales del texto concluyen en un grito consciente de que todavía se

---

<sup>125</sup> Si bien todo lenguaje es un terreno de conflicto, como enseña Bajtin, todo conflicto a su vez presupone un grado de acuerdo mutuo por lo menos sobre lo que será debatido. Aunque atravesado de divisiones de clase, género y raza, una cierta solidaridad práctica está implícita en las estructuras de cualquier lenguaje común. Tal solidaridad y la confianza en el conocimiento son testimonios de la inteligencia de la vida popular, por más degradada que se encuentre por el uso y abuso de las drogas. Y es que para poder ser capaces de descifrar un sistema ideológico de discurso, debemos estar ya en posesión de los usos normativos y no deformados de los términos lingüísticos. Parte de la clave para el entendimiento de este lenguaje en conflicto, de la violencia verbal utilizada por Santiváñez, se establece en expresiones propias del argot coloquial-callejero y lumpen de los barrios marginales de las grandes ciudades peruanas, específicamente Lima.

sigue viviendo. El oficio poético, como nota Polanco Salinas, ayuda a que aflore ese grito de desesperación en medio de la soledad “sin nada ni nadie”. La poesía se constituye en una brújula en medio de la debacle y de las dudas (“yo no sé si habré cantado / yo no sé”). El uso del espacio gráfico como significante del poema, por lo demás, en la distribución de las palabras finales (los adjetivos adjudicados a Rimbaud/Santiváñez) aparecen cada uno en un verso propio, creando la sensación (significado final de este recurso) de caída libre o hundimiento a la vez que presentan las cualidades del sujeto poético. Este sentido implícito en la distribución de los versos concurre con el mensaje de entrada en el Infierno (Abisinia/Perú) dentro del cual sin embargo, como un Dante postmoderno, el poeta sobrevive y puede contar su historia.

En el último texto a analizar de *Homenaje para iniciados*, que lleva el significativo título de “Arte poética” (41), esa sobrevivencia se expresará de una forma mucho más desquiciada, al extremo de romper con la propia semántica y, por ende, con la comunicación misma. La propuesta del lenguaje de Santiváñez se va a ir rompiendo de manera sistemática. Entre otras cosas, esta ruptura desde la marginalidad lingüística profundiza el descentramiento al atacar la comunicabilidad del lenguaje y de la lógica discursiva provocando un deslizamiento a una dicción autotélica que es su propia destrucción. El discurso se presenta desde la autoreferencialidad de la visión descentrada.

Incluido al final del libro, “Arte poética” está dedicado a Jerry Rubin (1938-1994), quien fuera uno de los líderes de la revuelta estudiantil en los Estados Unidos de la década del 60<sup>126</sup>. El poema es una traducción libre y caprichosa de un texto del escritor *hispano* Frank Lima, por lo que este escrito le otorga la materia verbal para desestructurar

---

<sup>126</sup> Es célebre la ocasión en que Rubin ingresó a la Bolsa de New York en Wall Street y prendió fuego a los paneles donde se exhibe el alza y la baja de las acciones. Luego se unió a Abbie Hoffman (1936-1989), fundador del movimiento *hippie* junto a Mario Savio (1942-1996), después de la revuelta estudiantil de 1965 en Berkeley, para fundar el Partido Internacional de la Juventud. Ambos boicotearon la Convención Demócrata de Chicago en 1968, boicot en que participó activamente el poeta *beat* Allen Ginsberg (1926-1997), por lo que fueron procesados. Rubin abordó este y otros temas en su libro *We Are Everywhere* (1971). Marty Jezer publicó en 1991 la biografía de *Abbie Hoffman. American Rebel*, en la que entre otros aspectos analiza la influencia que la cultura *beat* tuvo en él durante los años 50.



la fonética del idioma inglés<sup>127</sup>. El poema está escrito de tal forma que busca imitar las palabras o el balbuceo de un idiota: Benjie, el retrasado mental de *El sonido y la furia* (1929) de William Faulkner, cuyo nombre aparece en el título del epílogo de *Homenaje para iniciados*<sup>128</sup>. La idea consiste en decir que el poeta es el idiota de la sociedad contemporánea. Es una concepción de la poesía como las palabras del idiota; palabras que nadie entiende en la sociedad de corte materialista. Las palabras del poema son una secuencia de sonidos y ritmos donde la belleza se plantea desde ese terreno en apariencia “estupidizado”. A esa situación ha sido llevado el artista: a emitir una articulación *nonsense*, sin sentido. Ese es el lugar marginal que le queda al poeta, el lugar de enunciación al que se lo arrincona. De este modo el artista, que se suponía portaba la lucidez de la palabra en la antigüedad (el vate, el oráculo), ha sido conducido a dicha situación en el mundo contemporáneo: a proferir el balbuceo de un idiota. Sin embargo, en su idiotez conserva la lucidez (crítica), porque en el fondo se está burlando de la sociedad al expresarse con esos sonidos raros que nadie entiende, cual onomatopeyas<sup>129</sup>. En cierto modo, este “Arte poética” es el origen de la poesía posterior de Santiváñez, donde se dan la mano hermetismo e incomunicación, en la línea de influencia de Jorge Eduardo Eielson (1924–2006) y su concepto de que hay un momento en que el poeta llega al silencio. Esta propuesta, sin embargo, en el caso de Santiváñez conduce a la violencia (“en el infierno”), la cual por momentos hace estallar el lenguaje hacia la casi ininteligibilidad:

Blanco balón – blavnn  
 gusta a Jerry Rubin ruber – bol  
 el río del Este cous-noce tu sup

<sup>127</sup> El texto de Frank Lima fue publicado en los años 70 en la revista *El corno emplumado*, dirigida por Margaret Randall y Sergio Mondragón.

<sup>128</sup> “Epílogo o las palabras de Benjie” es el título específico de esta tercera sección del poemario.

<sup>129</sup> En la literatura hispanoamericana, este tópico aparece desarrollado ampliamente por Rubén Darío en su cuento “El Rey burgués” (27-33) de *Azul...* (1888), donde un rey ordena hacer callar al poeta porque no entiende el sentido de las palabras que enuncia y lo condena a accionar el manubrio de una caja de música.

serpentea sagrado hacia el mar  
aceite -slaks el halo de tu falo chivreled mut (41)

La violencia se aloja también en el verso “pika pika pa tu güeco, huevón” a modo de degradación del lenguaje poético, y que guarda relación con lo que Hugo Friedrich en su libro *Estructura de la lírica moderna* denomina como la “estética de lo feo” (58-59); es decir, el trabajo con lo feo para lograr belleza incorporando lo trivial o el expresar cosas – sublimes, bonitas, cotidianas- con un lenguaje “feo”, vulgar, y que ha funcionado en la poesía de Santiváñez en su intento de hacer posible conquistar belleza con la fealdad para crear una nueva forma estética en verso. Es decir, lo feo es una manera de romper con la forma en que se expresa canónicamente el poema dentro del llamado lenguaje culto<sup>130</sup>. En el verso citado, el sociolecto “pika” (de picar) es la expresión de desenfado juvenil con rasgos coloquiales utilizada con la intención de indicar a alguien que se retire rápidamente hacia otro lugar (“pa tu güeco”), al lugar de su pertenencia original, a su lugar, delimitándose de este modo el espacio social a partir de una oposición inclusión-exclusión (al excluido se lo insulta llamándolo “huevón”), lejos del lugar de enunciación del sujeto poético que de este modo incorpora un lenguaje propio del mundo lumpen, el cual es central en el siguiente texto a analizar.

“Reflexiones junto a la tumba del loco Vicharra” (19) es un poema escrito con un lenguaje relativamente llano y directo, dentro de un tono coloquial-narrativo<sup>131</sup>. El texto

---

<sup>130</sup> Es cierto, por otra parte, que muchos críticos (y lectores) censuran estas técnicas literarias del llamado “feísmo”. Se tiene la impresión de que se trata de técnicas antiestéticas o incluso pornográficas (empobrecedoras). En cuanto al tema, el iniciador de esta tendencia en la poesía moderna fue el poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), específicamente con su poema “Una carroña” de *Las flores del mal* (1857), cuya minuciosa descripción de moscas, larvas negruzcas y hediondez ha sido vista como una impugnación a las legitimaciones burguesas de la belleza oponiéndole la putrefacción para denotar, por correlación, otra inmundicia: la moral de dicha clase social. Marcel A. Ruff amplía este y otros aspectos de la poesía de Baudelaire en su libro *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* (1955).

<sup>131</sup> En una entrevista, Santiváñez señala que cuando empezó a escribir sus primeros poemas durante los años 70 fue “fascinado por el mejor tono conversacional de nuestra poesía, que a mi juicio podría ser expresado en cuatro palabras: Enrique Lihn & Antonio Cisneros. El estudio de este tono me llevó a sus maestros modernos Eliot & Pound. Y así fue como pasé del interés por el coloquialismo hacia su expresión más rica y vital: el habla del lumpen –cosa evidente en *Symbol-* pero ya había allí –simultáneamente- un poderoso viaje interior” (Zapata 152). Cabe señalar que, como hemos podido apreciar en el análisis del

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. Sin embargo, no hay que olvidar que a principios del año 1983 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 nacional<sup>132</sup>. 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. Aún no estaba en juego el destino del Estado, del país, en su confrontación diaria con la lucha armada senderista. Si en “Rimbaud en Abisinia” Santiváñez expresaba sentirse “paria como tanto senderista”, es decir, efectuaba una identificación directa y autoasumida con dicha condición, en este poema vemos el retrato de ese paria, en tanto delincuente y lumpen, y la solidaridad (a través de un “canto de rebeldía”) del poeta con esa vida errada.

---

poema “La guerra con Chile”, otro poeta que “llevó” a Santiváñez a las técnicas poéticas de Ezra Pound es Rodolfo Hinostroza.

<sup>132</sup> De hecho, en esta misma fecha de la publicación del poema aparece en el propio diario *La República* un exhaustivo despliegue periodístico sobre la masacre de Uchuraccay. Sobre esta matanza, consúltese el controvertido “Informe sobre Uchuraccay” de Vargas Llosa, miembro de la comisión investigadora de este caso (*Contra viento y marea* 87-128). Víctor Vich ha escrito que este Informe “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” (*El caníbal es el otro* 59). Edward Said en su ensayo “Representar al colonizado” incluye a este Informe como ejemplo “de una conexión directa entre investigadores especializados en ‘áreas’ y políticas públicas, en donde las representaciones de los medios refuerzan no la simpatía y la comprensión sino el uso de la fuerza y la brutalidad *contra* las sociedades nativas” (46). En su opinión, el análisis de Vargas Llosa sobre esta masacre “se basa en la supuesta disposición natural de los indios andinos hacia formas particularmente terribles de asesinatos indiscriminados. La prosa de Vargas Llosa está atravesada de frases sobre los rituales indígenas, el primitivismo, la tenebrosa inmutabilidad, todas ellas apoyadas en la autoridad de las descripciones antropológicas. Incluso muchos prominentes antropólogos peruanos fueron miembros del panel (dirigido por Vargas Llosa) que investigó la masacre” (47). Una importante contribución reciente que abunda en este mismo sentido en el debate sobre el caso Uchuraccay es el ensayo del 2006 de Jean Franco “Alien to Modernity : The Rationalization of Discrimination”.

Igual que en los respectivos poemas de Mendizábal, “Pucayacu”, y de Mazzotti, “19 de junio”, “Reflexiones junto a la tumba del loco Vicharra” 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”. Pero si en “19 de junio” las muertes ocurrían fundamentalmente contra 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. Los motivos los va ofreciendo el sujeto poético 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” (expresión que designa a trastadas de chicos) lo que, según el poema, hubiera podido evitarle el encierro al Reformatorio de Menores en Maranga, en Lima, 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 “Enemigo Público N° 1”. 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. De ahí que el poema concluya con una clara distancia de parte del sujeto 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 en cada recodo de tu vida, justo  
en el momento en que necesitaste  
una mano, nadie te la quiso dar (19)

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 sujeto 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 vigilante”, el sujeto poético que configura Santiváñez solo 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” (19). 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<sup>133</sup>. A continuación, veamos tres ejemplos en la literatura de Santiváñez que abordan este mismo tema. El primer ejemplo lo encuentro en el breve relato “Chocolate” (65 y 68), de 1985, que cuenta la historia de un muchacho de raza negra, un zambo así apodado que se encuentra atrapado en el mundo de las drogas y que se dedica a robar para seguir consumiéndolas. Existe una clara solidaridad de parte del narrador con este personaje lumpenizado:

Ves el vaso de cerveza, contemplas lo dorado que hay en ti, acaso no lo sabes, tu amargura suele ser dulce y resplandeciente, como las princesas, ajenas al dolor, a

---

<sup>133</sup> De manera coincidente, el “Pronunciamiento” del grupo “Kloaka”, redactado básicamente por el propio Santiváñez, señala en su punto 7 que “la falla estructural está en el sistema”; y en el punto 6 se ofrecen ejemplos de “seres humanos escondidos irreversiblemente de una sociedad que excede los límites del sufrimiento” (*Movimiento Kloaka* 81).

lo que aprieta tu corazón y te contrae y te obliga -de súbito- a pegar tus labios en la punta del vidrio y seguramente cortarte en sueños, en la entrada que tu imaginación funde con el viento a esta hora del atardecer (65).

El segundo ejemplo lo veo en el poema “Primera muerte” (Mazzotti *et al.* 36-37), el cual transcurre en Piura (las referencias a los algarrobos, soñas y chilalos, iguanas y arenas así lo señalan), pequeña ciudad al norte del país en la cual nació Santiváñez. Cuenta la historia de Nefas, un joven cuya suegra 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, 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 es clara su desubicación social y frustración que lo conduce 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 sujeto poético ante el destino y la desolación de los personajes. Sin embargo (y este es el tercer ejemplo), en unos versos del poema “Liberación” (35-37) de su poemario *Symbol*, de 1991, el autor expresa 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” (37)<sup>134</sup>. En este punto, quiero por un

---

<sup>134</sup> 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 solo se aleja de proyectos políticos o estéticos vanguardistas inclusivos del Otro relegado, sino que se sitúa en una perspectiva ultra periférica de cualquier tipo de proyecto liberador o reivindicativo. El “feo saludo del lumpen”, que de alguna forma

momento desplazar unos pocos años del marco temporal de la tesis para referirme a un significativo y breve poema de Santiváñez escrito entre 1995 y 1997, e incluido en su poemario del 2003 *Eucaristía*, en el que el autor vuelve a tocar el tema de su relación con el lumpen. Lo cito porque me permite profundizar a su vez el referente simbólico del poeta guerrillero del 60 Javier Heraud visto desde el mundo anímico y adolorido en el que la presencia de la guerra (“trinchera”) y el lumpen reaparecen a modo de balance de los tiempos oscuros y sórdidos de la década de los 80 e inicios de los 90. Es en el apartado número 11 (31) de dicho cuaderno de poesía:

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 (31)

El poema empieza dirigiéndose a un ser amado (“tu carita de estambre”) que al ser asociado con el verbo “revienta” desencadena el sentido del texto en su desplazamiento hacia tópicos ya recorridos por la poesía de Santiváñez: la canción, la violencia, el mundo lumpen o las referencias literarias; entre estas últimas la mención a Javier Heraud, el poeta guerrillero tempranamente muerto en 1963. Dicha alusión comprende la referencia intertextual a su obra, al parafrasear unos versos del poema “El río” (*Poesías completas* y

---

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 vivir.

*cartas* 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”, realizando una identificación con Cristo, quien *murió por nosotros*, como reza la idea cristiana canónica, y poniendo en juego la idea de que personajes como Heraud o el Che o Edith Lagos poseen una virtuosidad especial debido a que entregaron sus vidas por sus ideales de redención social. En el poema, el sujeto poético pasa enseguida a asociarse, esta vez sí cabalmente, con Rodolfo Hinostroza al dar cuenta que, como el autor de *Contranatura*, tampoco cree en las guerras (“nunca me metí a la trinchera”, “soy hinostroziano”)<sup>135</sup>. No obstante, 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 atrapado, 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 precisa de una idea con un significado más completo, una definición más precisa. Si no es como Heraud, ni es estrictamente hinostroziano, ni es un lumpen, ese “soy”, ¿a qué clase de sujeto cultural y social nos remite? Como vimos, en los versos de “Liberación” de *Symbol* el poeta expresaba: “es que yo no soy vallejo yo soy santiváñez el que no / comprendió el feo saludo del lumpen cuando nadie lo detesta” (37). En este último poema que venimos viendo, el “yo soy santiváñez” que no comprende al lumpen ha sido superado. El sujeto poético se ha visto como un lumpen para inmediatamente alejarse de esta identificación y autoafirmarse en un “soy” en medio de la guerra interna y las hondas contradicciones por ella generadas. Lo interesante es el

---

<sup>135</sup> 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”.



registro verbal de esa búsqueda de un centro desde el cual articular un discurso que sea abiertamente afirmativo (desde la opción que se asuma), como en un Heraud o en un Hinostroza, o como en el Santiváñez en los tiempos de “Kloaka” y desde antes incluso. El hecho de que el verso referido a Hinostroza termine con un “no creo” que se resuelve en el encabalgamiento del verso siguiente (“en las guerras”), no impide que se cree una breve ambigüedad sobre la posición del sujeto poético en tanto miembro de una colectividad (“no creo ser hinostrozano” y “no creo en las guerras”). La disgregación del sujeto se materializa así en los propios recursos expresivos del poema, de alguna manera encarnándolos<sup>136</sup>.

Como ha podido apreciarse, estos poemas de Róger Santiváñez recorren tanto la violencia urbana, con sus víctimas, pasando por la guerra interna, hasta arribar en cierta forma a una relectura de los clásicos de la poesía. Muchos de los elementos poéticos utilizados (como la ausencia de rima) se relacionan con el simbolismo francés y con la deshumanización de la poética propia de las vanguardias. Vemos que en su caso, como en el de los poetas analizados anteriormente, especialmente Chirinos y Mazzotti, el diálogo simultáneo con la tradición occidental y con la replana local permite la convivencia de distintas temporalidades y una fragmentación de la conciencia poética mucho más aguzada que la que muestran los poetas de décadas anteriores. En ese sentido, esta poesía de Santiváñez representa un aspecto de la postmodernidad periférica con propias raíces vitales y coordinadas culturales específicamente peruanas.

---

<sup>136</sup> Como acertadamente señala Catalina Quesada Gómez: “La ausencia de signos de puntuación, así como el encabalgamiento entre los versos noveno y décimo vuelve ambiguos (o por mejor decir, ambivalentes, plurivalentes) los versos finales. La alusión a Heraud reviste al poeta de un cierto halo mesiánico, con el empleo de la expresión *morir por nosotros*: a la función órfica del poeta se le suma ahora esta otra que empuja al sujeto poético a considerar que no está a la altura de las circunstancias, a proclamar una impostada misantropía. [...] Esos *millares de hojas esparcidas* podrían aludir tanto a los de una *carita* sinecdóquicamente transmutada en flor, como a una imagen mucho más comprometida desde el punto de vista político, la de los panfletos y octavillas volantes en un escenario reivindicativo como, por ejemplo, una manifestación. A partir de ahí, serán los *extraños sueños siniestros* (y el sentimiento de culpabilidad por no haber “entrado en acción” que parece estar ligado a ellos) los que justifican el contenido del poema. Por lo tanto, no se trata de un poema social con una pretensión por cambiar el mundo, sino que plantea el conflicto íntimo de un individuo ante la posibilidad del cambio y su propia implicación” (146-47).

---

## CAPÍTULO 6

### Dalmacia Ruiz-Rosas

---

Abordo en este capítulo siete poemas de Dalmacia Ruiz-Rosas tomados tanto de sus poemarios como de revistas y periódicos. Los dos poemas iniciales pertenecen a su libro inédito *Peligro de los labios rojos*, escrito entre 1977 y 1987. El primero, “Odio esta ciudad” (15), fue publicado en 1978 en el tercer número de la revista *La Sagrada Familia*. El segundo, “Al final de Magdalena”, escrito en 1979, fue publicado en junio de 1981 en el primer número de la revista *Cantidad de Movimiento* y posteriormente en la revista cubana *Casa de las Américas* 160 (La Habana, enero-febrero 1987, 85-86), de donde lo tomo. Los dos siguientes poemas aparecieron en 1987 en la antología *La última cena*. Ellos son “El lugar donde nos amamos...” (Mazzotti *et al.* 45) y “Amalia / foto-poema de amor lumpen” (Mazzotti *et al.* 43-45). Este último poema pertenece a su poemario inédito (escrito en 1983) *Palacio de Justicia* y se publicó por primera vez en el primer número de una revista en *offset* que editó en febrero de 1984 el grupo “Kloaka” bajo ese mismo nombre. Por último, los siguientes tres poemas pertenecen a *Baile* (2000), poemario escrito entre 1986 y 1988, y ellos son: “Estoy segura” (9), publicado por primera vez en *La última cena* (Mazzotti *et al.* 46), “Bruja pop (poema gótico)” (15-16), y “El más extraño amor” (31-32), escrito en 1983.

Dalmacia Ruiz-Rosas era ya una autora madura y ampliamente conocida en el medio literario peruano cuando entrega a la imprenta *Secuestro en el jardín de las rosas* (1998), su primer poemario publicado pero el octavo en ser escrito, y con el cual surge de cierta automarginación respecto al *establishment* cultural limeño<sup>137</sup>. La decisión de Ruiz-

---

<sup>137</sup> Respecto a este hecho la autora comentó lo siguiente en una entrevista: “Los siete libros anteriores aún permanecen inéditos. Por esos poemas, ya sea porque los he leído en público, porque con ellos he estado en

Rosas de no publicar sus libros sino hasta muy avanzada su, llamémosla así, carrera literaria, se debe, como señala Róger Santiváñez, “quizá a su vocación de ruptura: ir leyendo sus poemas, en vez de editarlos, como ha sido su práctica de acuerdo a su concepción de que el recipiente cultural ‘poema’ ha estallado” (“La poesía de Dalmacia Ruiz-Rosas”). Esta manera de proceder va a contracorriente de la institución literaria, como ella misma confirma en un testimonio inédito escrito en 1997: “El proceso de la escritura termina cuando acabo el poema. El resto es literatura” (“Testimonio”)<sup>138</sup>. Esta afirmación de la autora se inserta muy bien dentro del debate actual sobre el significado de la literatura<sup>139</sup>. Ruiz-Rosas hace alusión a este debate desde una posición de rechazo. No le interesa: su única labor es dedicarse a la escritura y no necesariamente a su publicación. El proceso de circulación (y consumo) cultural le es indiferente y ajeno<sup>140</sup>.

Escrito en los albores del periodo de violencia política, específicamente en el contexto de la dictadura de Morales Bermúdez, “Odio esta ciudad” (15), el primero de los

---

algunos grupos o porque han sido publicados en revistas marginales y fanzines, es que la gente conoce más o menos mi obra” (Pita Dueñas 23).

<sup>138</sup> Para conocer un poco más el pensamiento de la autora, transcribo un fragmento significativo de ese testimonio inédito: “Lo que quise hacer con este libro fue tomarme un espacio para reflexiones sobre la situación política iniciada en los 80. Cuando se define mi automarginación y el rechazo a cualquier militancia. Consideré una necesidad estética recurrir a estos recursos para representar en mi poética el carácter ‘infantil’ de la sociedad limeña del 80. Pues todos los personajes de este libro representan mi ciudad -capital- centralista y opulenta e implacable para someterse el poder” (“Testimonio”).

<sup>139</sup> Jonathan Culler concluye su célebre estudio sobre “La literaridad” señalando no haber encontrado “un criterio distintivo y suficiente que la pueda definir” (50). Su noción más aproximativa sostiene que la literatura “no es ninguna otra cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura –profesores, escritores, críticos, académicos– reconocen que pertenece a la literatura” (37). Desde el campo de la sociocrítica, al preguntarse por la “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura” Régine Robin afirma que en el momento actual de la postmodernidad neoliberal (que Robin define a través de la expresión “l’ère du vide” acuñada en 1983 por Gilles Lipovetsky) lo que hay son “objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario” (53).

<sup>140</sup> Los poemas que Ruiz-Rosas publicó durante finales de los años 70 bien pudieron editarse en forma de libro; y ya no sería solamente uno sino que serían dos los poemarios que marcarían el devenir de la poesía peruana escrita por mujeres (el otro libro al que me refiero es, por supuesto, *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé, publicado en 1981). Pero, como Ruiz-Rosas misma afirma en una entrevista: “Pude haber publicado mi primer libro en 1977, sin embargo, no tenía la necesidad” (Castro Obando 11). En ese sentido, por ejemplo, su segundo poemario editado, *Baile*, fue publicado recién el año 2000. Sin embargo, debió aparecer inicialmente en 1988, dentro de una serie de poemarios que por entonces publicó el recién estrenado sello Asaltoalcielo / editores. Esos poemarios fueron *Arquitectura del espanto* de Domingo de Ramos, *El chico que se declaraba con la mirada* de Róger Santiváñez, *Reino de la necesidad* de Jorge Frisancho y *Castillo de popa* de José Antonio Mazzotti, además de la ya mencionada antología *La última cena*, que apareció un año antes, en 1987.

dos poemas que analizaré del libro inédito *Peligro de los labios rojos* es un anticipo escénico de lo que se convertiría en norma generalizada a partir de la década del 80. El poema condensa verso a verso la asfixia de habitar la ciudad. Se capta de manera extrema un escenario degradado y degradante (“bares oscuros, / asquerosos”, “la neblina, la música y la mugre, forman una / pasta que se adhiere y enjabona las calles”, “la ciudad estalla, viscosa, repugnante / como una fruta podrida, reventada”). El sujeto poético habla desde los márgenes de una ciudad experimentada bajo un sentimiento de abandono y ruina. Si los poemas “Lima” y “Baja presión” de Róger Santiváñez aludían al clima de represión padecido durante dicho régimen militar, en el caso de “Odio esta ciudad” y “Al final de Magdalena” (el siguiente poema de *Peligro*) los efectos de esa represión se manifiestan, a través de versos descriptivos y directos, en signos físicos y emocionales concretos. Si analizamos el campo semántico referido a la violencia y la ciudad, observamos la pormenorización de una urbe lúgubre y mugrosa. A las expresiones ya citadas se añaden “viejas casas bombardeadas”, “dulces y hediondos homosexuales” o “la luz grasosa de un bar”. Se trata, pues, de un sujeto poético azotado por la violencia estructural que lo afecta hasta descomponerlo:

entre muladares, ambulantes y microbuses  
que como cucarachas hambrientas nos persiguen  
salen de todos los rincones  
hasta alcanzar el punto más alto de mi histeria (15)

Con una construcción circular, el poema empieza y termina con una ciudad “bombardeada” que “estalla, viscosa, repugnante / como una fruta podrida, reventada”. Recordándonos al *flâneur* de Charles Baudelaire (1821-1867), de *El spleen de París* (1869), que callejea incesantemente observando los espectáculos de la vida cotidiana de París incluyendo los más brutales, la caminante urbana de Ruiz-Rosas recorre “sola” en la noche calles y lugares del centro de Lima por los que ha transitado en un pasado con un

“tú” ahora ausente y que le evocan experiencias amorosas compartidas (“nos reímos de todo, caminamos abrazados”)<sup>141</sup>. En la travesía, el sujeto poético observa y yuxtapone la violencia cotidiana que acontece en las calles de una ciudad tugurizada, empobrecida (“sucias viejas recogen desperdicios y periódicos / con los cuales calentarse / en las puertas de centenarias catedrales”), con imágenes felices del amor que desde la memoria recrea con nostalgia (“tú lees poemas mientras veo tus largos cabellos negros / ensortijarse alrededor de tus orejas y tu cuello”). Esas imágenes son percibidas en medio del sopor de la ciudad que recorre, ve, huele y siente. Por ello, el poema finaliza con un tono sombrío en el que el sujeto poético ha perdido la esperanza de un reencuentro y la ciudad alcanza la podredumbre. De este modo, Ruiz-Rosas plantea una analogía entre el imaginario urbano decadente, -es decir el *locus no amoenus*, que la caminante solitaria y pensativa baudelairiana observa con su propia experiencia individual de desolación (“sola / devorando sin ganas las calles que separan / tu cuerpo de mi cuerpo”) en una ciudad desencantada- y la violencia que la plaga sin indulgencia. Finalmente, el poema se vuelve el espacio textual donde la poeta medita sobre su experiencia personal frente a la situación social de otros seres (“sucias viejas”, “dulces y hediondos homosexuales”, “ambulantes”, gente en “microbuses”, el ser amado) que padecen por igual la opresión asfixiante de una ciudad desbordada y ya completamente “reventada”.

El segundo poema de *Peligros de los labios rojos* es “Al final de Magdalena” (85-86), nombre de un distrito de clase media ubicado frente al mar de Lima. En este texto el sujeto poético recorre, a través de la memoria, la casa de la niñez que habitara con sus abuelos (“te he visto abuela entornar los párpados / recostar la cabeza sobre los almohadones de seda / escuchar en los jarrones / las voces del abuelo”). A esos recuerdos se contrapone una reciente experiencia política de corte radical. En un tono

---

<sup>141</sup> En una comunicación (junio 2007), Ruiz-Rosas me refirió que este poema lo escribió rememorando una caminata por el centro de Lima, desde el Parque Universitario hasta las avenidas Tacna y La Colmena, mientras circulaba por algunos gremios y sindicatos.

autoreferencial, incorpora elementos de la decoración burguesa afrancesada (“almohadones de seda”, “jarrones”, “muebles franceses”) de la casa en la que están presentes los retratos de los abuelos (símbolos de alcurnia). A través de viñetas efímeras e imágenes fragmentadas contrapone estas imágenes a la casa “bolchevique” en la que se coordinan actividades de protesta contra el orden establecido (“se desdoblán las pancartas”), lo que se presenta como símbolo de su compromiso político<sup>142</sup>. Mientras que la casa de la niñez está llena de objetos caros mencionados con cierta distancia (“los muebles franceses / siempre incómodos”), su presente casa es austera y tiene “pisos rojos”, lo cual connota una señal implícita de la postura izquierdista de los que la habitan. Más allá de la relación con el mundo aristocrático de los abuelos, la composición del poema contrapone dos “maneras de ser” cubiertas de prestigio en sus épocas respectivas con las que el sujeto poético se encuentra vinculado. Por una parte, lo afrancesado de la época de los abuelos: hay una carga afectiva en ese espacio silencioso y de ritmo lento donde se desarrolla la fantasía infantil (voz del abuelo en los jarrones). Por otra, los agitados años de la militancia, representados por un estilo más natural (artesanal, paredes de cal, pisos rojos), pero también por la libertad erótica (cabello revueltos, labios húmedos). La mención a la hermana dentro del entorno familiar (“Florenxia con los cabellos revueltos / los labios húmedos, los brazos cargados”) anuncia, a través de los dos puntos, la casa en la que vive el sujeto poético:

Mi casa es bolchevique, mi casa es bolchevique  
tiene las paredes blancas y los pisos rojos

---

<sup>142</sup> A propósito de compromisos políticos, comenta Giancarla Di Laura respecto a la poeta: “Dalmacia Ruiz-Rosas comienza su vida intelectual en los pabellones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la segunda mitad de la década de los 70. En esa misma institución conoce al poeta Roger Santiváñez, quien va a ser el gran amigo y colega de la poeta. A través de esa gran amistad, Ruiz-Rosas es invitada a formar parte de ‘La Sagrada Familia’ grupo compuesto por jóvenes poetas y narradores de aquella hora. Es ahí donde Ruiz-Rosas comienza su tiempo de militancia poético-política y lee a diferentes figuras revolucionarias, como Marx, Lenin, Mao, el Che Guevara y Mariátegui, así como a los innovadores de la tradición poética moderna Ezra Pound y T. S. Eliot” (“Dalmacia Ruiz-Rosas: entre el compromiso social y el erotismo”). Cabe añadir que Ruiz-Rosas y Santiváñez mantuvieron una relación amorosa por cerca de ocho años entre fines de los 70 y principios de los 80.

Mi casa es bolchevique, mi casa es bolchevique  
    todos somos ateos y de las paredes cuelgan cuadros (86)

¿Por qué expresa que su casa “es bolchevique”, es decir, partidaria de un sistema político marxista-leninista que propugna la dictadura del proletariado? Lo que se puede estar transcribiendo aquí es una mediación con aspectos concretos de la biografía de la autora, quien desde la más tierna infancia vivió en un ambiente de izquierda. Bastaría mencionar que su padre, Alfredo Ruiz-Rosas, era no solo pintor (de unos cuadros de tendencia social-realista de un gran nivel técnico y pictórico) sino también durante los años 50 un connotado líder del Partido Comunista Peruano, asociado a la URSS. Su madre, Dalmacia Samohod, por su parte, es una actriz con una definida posición política de izquierda; militando a inicios de los 60 en el Frente de Liberación Nacional. En 1965, por ejemplo, actuó en la obra de Bertolt Brecht (1891-1956) *La ópera de dos centavos* (1928) bajo la dirección del célebre director comunista uruguayo Atahualpa del Cioppo (1904-1996), quien se encontraba entonces en Lima.

Con relación al poema, es interesante destacar la asociación entre la casa habitada por personas de marcada tendencia comunista y el país, cuyo elemento anónimo, cotidiano y ciudadano se encuentra en el verso “¿Qué vendía ese hombre que gritaba?”. A través de la anáfora, que se repite en dos versos intercalados, la expresión “mi casa es bolchevique” puede tomarse como una metonimia que se hace extensiva a todos los miembros de la misma, es decir, a la familia completa, de la cual claramente se nos dice que “todos somos ateos”, una creencia (o, mejor dicho, anticreencia) totalmente compatible con su militancia política. Pero además el sujeto poético enfatiza que dicha casa “tiene las paredes blancas y los pisos rojos”. Ambos colores, blanco y rojo, corresponden a los de la bandera peruana. Se remarca, de este modo, que la familia asume dicha posición en la vida (*ante y por* su país) con un compromiso patriótico y verdaderamente internalizado. El otro verso, “todos somos ateos y de las paredes cuelgan

cuadros”, en su complemento ofrece una cierta idea de devoción, cuadros colgados cual si se tratara de íconos religiosos (un santo, una cruz) propio de cualquier casa de un país fundamentalmente católico como el peruano. Así, casa y país entran en interrelación discursiva. Ateísmo y religiosidad, comunismo (bandera roja) y nación peruana (bandera rojiblanca), sociedad sin clases (comunismo) y lucha de clases (Perú) se funden, en el imaginario poético, en una armonía familiar optimista y activa en su ideal por la transformación radical de la patria (el activismo político que señalan “las pancartas”). Esta armonía permite al sujeto poético finalizar su texto con esa suerte de bendición de la naturaleza por sobre la “odiada” ciudad del anterior poema (“para nosotros / en medio del concreto / un bosque”). Asimismo, transmite una postura ambivalente frente a su experiencia al establecer que el sueño revolucionario, comunista y bienpensante, aristocrático y artístico, familiar y hogareño (abuelos, padres e hijas, incluyendo en esta última categoría al sujeto poético femenino y a su hermana Florencia) mantiene desde la mesocrática Magdalena un núcleo de fe en la transformación revolucionaria (de corte bolchevique) que sincroniza con la incubación en los Andes del fundamentalismo senderista.

Los siguientes dos poemas que veré son los incluidos en la antología *La última cena*, publicada en 1987. El primero se titula “El lugar donde nos amamos” (45). Es un texto breve, tiene tan solo diez versos:

el lugar donde nos amamos parece un convento  
custodiado por camiones del ejército el río  
el mercado y palacio de gobierno unas fondas y bares  
y nosotros y unos cuantos minutos que nos quedan  
fumándonos un cacho  
somos nosotros y no lo siento real  
el agua que nos peina carece de violencia  
estamos envueltos en colores fascinantes  
por un momento el cielo abría sus puertas  
ese fue el asalto (45)



¿Cómo es entonces ese lugar? Uno que a través de un símil se convierte en “un convento”. Esta asociación ciertamente resulta paradójica con la idea de “lugar para amarnos”, más allá de implicar una comunión de amor místico. Por lo demás, ese espacio está “custodiado por camiones del ejército”. Este elemento permite extender una relación con el Perú de los años de la “guerra sucia”, en que tanto el Ejército (“camiones del ejército”) como ciertos representantes del ala ultraconservadora (sobre todo del Opus Dei) de la iglesia católica (“convento”) se encargaron de reprimir a los ciudadanos considerados peligrosos por sus supuestas actividades subversivas<sup>143</sup>. En ese sentido, dos ámbitos relativos a discursos institucionales se ven penetrados por lo amoroso y lo sexual. El lugar al que se refiere el sujeto poético, por lo demás, se ubica en pleno centro de Lima (“el río / el mercado y palacio de gobierno unas fondas y bares”) y los amantes pasan el tiempo juntos consumiendo marihuana (“fumándonos un cacho”). Este consumo posibilita el despertar de las emociones y conduce a cierta alucinación (“estamos envueltos en colores fascinantes”) que lleva a la pareja, “por un momento”, a sentir que “el cielo abría sus puertas / ese fue el asalto”. El amor juvenil, de claras huellas contrahegemónicas, realizaría así un pequeño acto utópico (“somos nosotros y no lo siento real”): la plasmación marxista de toma de poder (“asaltar” el cielo), muy cerca a “palacio de gobierno”, si bien en el plano de la ensoñación y dentro de la esfera privada y amorosa, de pareja. Política y amor se unen, por la vía de la transgresión social y los efectos de la marihuana, para apreciar la apertura celestial y el cumplimiento del sueño máximo del proletariado, como hubiera querido la familia “bolchevique” de “Al final de Magdalena”. Sin embargo, tal fantasía, enmarcada en un contexto bohemio y libertino,

---

<sup>143</sup> Carlos Tapia, quien fuera integrante de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en un artículo periodístico sobre “La CVR y el rol cumplido por la Iglesia Católica” señala que “los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac constituyeron el llamado ‘comité regional principal’ del senderismo, y por lo tanto fueron escenarios donde la extrema crueldad del terrorismo se asentó y la respuesta militar del Estado no tuvo límites. Así, centenares de sospechosos de colaborar o pertenecer a SL fueron secuestrados, torturados, muertos y desaparecidos. El cardenal Cipriani, por entonces obispo de Ayacucho, fue uno de los que guardaron silencio sin hacer nada para impedir esta tragedia. También los de Huancavelica y Abancay. Por extraña coincidencia, todos obispos pertenecientes al Opus Dei” (4).

puede inferirse a su vez atendiendo a la propia estructura del poema, cuya enfatización espacial de los versos que complementan los cuartetos (“fumándonos un cacho”, “ese fue el asalto”) posibilita una lectura del “asalto” como realización plena de la libertad al margen de los imperativos sociales. La poesía, de este modo, se constituye en el espacio de la realización utópica por parte de una pareja joven armonizada con la naturaleza (“el agua que nos peina carece de violencia”). El ámbito natural propio de la violencia, en ese sentido, vendría a ser el universo social.

El segundo poema escogido de los incluidos en *La última cena*, “Amalia / foto-poema de amor lumpen” (43-45), que como ya señalé pertenece al poemario inédito significativamente titulado de *Palacio de Justicia*<sup>144</sup>, está completamente enfocado a este espacio social asignado a la violencia. El nombre del personaje del título juega con un posible anagrama “A Lima a”. Al ser Amalia un sujeto migrante y popular, como veremos, ese anagrama podría indicar la existencia del “desborde popular” invadiendo el espacio mismo del nombre (Lima), ocupando así su identidad toda. Desde el primer verso del poema, la presencia multiplicadora e invasora recae en la violencia misma al dirigir el sujeto poético su discurso a la “Madre violencia”, la que incontenible avanza sin que nadie pueda hacer nada por evitarlo<sup>145</sup>. La expresión “Madre violencia” indica así la lucha encarnizada entre los proyectos neoliberal y comunista en el Perú de los 80.

“Amalia” se va construyendo a través de una serie de múltiples asociaciones que nacen en el pensamiento y los sentidos del sujeto poético, y que se suceden vertiginosamente a través de varias digresiones a lo largo del texto. Tales asociaciones,

---

<sup>144</sup> Lo que trae a la memoria a la “banda nocturna” del poema de Domingo de Ramos demoliendo “las gordas columnas de la Justicia”.

<sup>145</sup> Una de las acepciones de la palabra madre hace referencia a la causa, raíz u origen de donde proviene algo. “La violencia es la partera de la historia” es la célebre frase con la que Karl Marx resumía en *El Capital* su convicción de que los cambios sociales profundos implicaban, necesariamente, sangrientas revoluciones (673). En el plano literario, Rocío Ferreira en su ensayo inédito “Dar a luz un poema: violencia, creación y maternidad en la poesía peruana contemporánea” ha detallado la antítesis de la personificación de la violencia en la figura de la madre con relación a su tradicional significado representacional (dulzura, ternura, amor por sobre todas las cosas, sacrificio, dedicación y protección total, fortaleza) acentuando a su vez los múltiples sentidos que posee la metáfora poética de Ruiz-Rosas.

sin embargo, configuran un mundo representado a través del testimonio y, en uno de sus sentidos, de la denuncia enfática. Los siguientes versos sitúan de una manera más concreta el clima de incertidumbre y miedo en el que se vive la experiencia de la guerra: una sirena policial que puede provenir de un disco de música o de las calles de la ciudad:

En el disco suena una sirena  
o es en la realidad  
quien no tenga una delgada oscura y húmeda espalda no  
sabe qué  
es el Perú  
-y no ha perdido nada- (43)

Sin referirse al aspecto específicamente sensorial del oído, señalan Angenot y Robin que, a un nivel pretextual, “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 poeta consistiría en saber distinguir en el discurso social (en tanto formador de un sistema discursivo, si bien construido en base a fragmentos errantes y disgregados) aquello que considera propio de 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). (53-54)

En “Amalia”, y luego de recoger el rumor inquietante de “la realidad”, un sujeto poético oscilante, pero no obstante lúcido y alerta, se sitúa de inmediato en la otredad representada en personas de “oscura espalda”, mestizas y/o indias: quien no lo sea escaparía irremediablemente a la noción respecto a “qué es el Perú”. El discurso del poema se asocia de este modo a fundadoras visiones sobre la identidad nacional, específicamente en la tradición de Manuel González Prada y su categórico “Discurso en el Politeama”, formulada un siglo previo, en 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. (*Páginas libres* 45-46)

Se enfatiza de este modo, desde el ámbito de la poesía, que el severo juicio de fines del siglo XIX no ha variado en lo sustancial, a pesar del “desborde popular”. Dicho juicio no ha variado porque esas “oscuras espaldas” del poema, húmedas por el sudor del trabajo agotador, y asociadas a esa violencia “que no pueden detener” los distintos sujetos sociales, pueden ser homologadas con las otras oscuras espaldas de poemas de distintos autores abordados en esta tesis, sean estas las de los comuneros asesinados en Pucayacu como en el poema homónimo de Raúl Mendizábal, los presos políticos masacrados en el penal de El Frontón como en “19 de junio” de Mazzotti, los sujetos populares que se mencionan en “Lima revisited” de Chirinos, la banda nocturna y marginal del poema de Domingo de Ramos o el lumpen en la poesía de Santiváñez. El colonialismo interno continúa siendo hegemónico bajo las explosiones de la guerra “y no ha perdido nada”, como se lee en uno de los versos.

Lo que sí se pierde es una efectiva construcción de ciudadanía dentro de la comunidad imaginada nacional. Si continuamos leyendo este poema de Ruiz-Rosas con

relación a otros de los poetas abordados en esta tesis, encontramos un horizonte común de subalternidad en las “oscuras espaldas”. Horizonte que abarca tanto a la capa social más baja y sin conciencia de clase (el lumpen) como al sector de la población que ha optado por asumir una posición de clase proletaria y armada. Para el primer caso, “Amalia” como el poema de Róger Santiváñez “Reflexiones junto a la tumba del Loco Vicharra” llevan los extremos de la desintegración social al mundo lumpen, de los delincuentes. Ambos textos se escriben y publican entre 1982-1984, precisamente los años que estuvo activo en la escena cultural el grupo “Kloaka”<sup>146</sup>. Ambos poemas dan cuenta también de la violencia política que comenzaba a expandir sus ribetes macabros en el país. Respecto al segundo caso, “Amalia” se asocia a su vez, de modo más específico, con los poemas de Mendizábal “Pucayacu” y Mazzotti “19 de junio”, ya que este “foto-poema de amor lumpen” de Ruiz-Rosas 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. Para la trasposición poética abordada en “Pucayacu”, campesinos quechuablantes fueron torturados, asesinados y enterrados en una fosa común por efectivos del Ejército. En el caso de “19 de junio” se trata del abordaje poético de una masacre.

En “Amalia” la violencia se instala en la ciudad, cuyo proceso de modernización (crecimiento urbano) es percibido como inacabado y sin mayor concreción (“edificios a medio construir”). A esta “madre violencia” arriban aquellos que sufren (“he llegado hasta ti santificada por múltiples penurias”) alimentándose de este modo de la propia violencia (“y tú le has dado caramelos a mi boca podrida”). Pero también reciben los efectos de la violencia los “Srs. Perfumados y Sras. Escotadas”, es decir, los miembros activos y agentes del colonialismo interno. Una “gran señora”, por ejemplo, a raíz de una

---

<sup>146</sup> Así pues, la participación de Ruiz-Rosas en “Kloaka” conlleva afinidades estilísticas y político-ideológicas con sus compañeros en el ejercicio poético y cultural.

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 sub-cultura 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 sufre la burla del carnaval (Amalia tomando la persona de una Sra. Escotada), si bien que exclusivamente recluso a los límites de la palabra poética.

Existe un breve fragmento del poema, que no forma parte del cuerpo general aparecido en la revista *Kloaka* y en la antología *La última cena*, y que se publicó en 1984 en *El Diario de Marka*. En él, 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”<sup>147</sup>. Esta aparente contradicción entre la sentencia mariateguiana y la actitud de Amalia, se explayaría en otro de los fragmentos del texto, en el cual el yo poético cede la voz a Amalia, quien nos cuenta que “en mi vida fui la amante del convicto”. El sujeto femenino de origen popular se ve asociado afectivamente ya sea al lumpenizado mundo del hampa o a sujetos proletarios criminalizados en sus luchas sociales. El poema visibiliza la lucha concreta y cotidiana de los sujetos de la historia, lucha necesariamente política que en el pensamiento mariateguiano se traduce necesariamente en liberación por la vía del socialismo. Precisamente, la parte final del fragmento que vengo analizando de manera amplia termina con referencias claramente políticas, de rechazo al otro que en este caso

---

<sup>147</sup> Dalmacia Ruiz-Rosas toma la cita del artículo de Mariátegui “La lucha final” (29-33) incluido en su libro póstumo *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy* (1950). La referencia se encuentra en la página 30.

es asociado al poder y a la violencia: “el eunuco jefe de los hombres políticos” y “armados”. Esos versos son los siguientes:

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 (45)

El rechazo del sujeto poético es contra el poder representado por el “eunuco jefe”. Al ser jefe de una sociedad caracterizada “neocolonial semi feudal capitalismo deformado” es posible pensar que el adjetivo de “eunuco” tiene que ver con el hecho de ser un jefe dependiente de un poder exterior y extranjero, considerado como “nuestros enemigos” (algunas potencias imperialistas), por ello lo de poco viril y castrado. El pronombre posesivo “nuestros” se opone a los “aborrecidos prosperando”, es decir, al colonialismo interno en su etapa neoliberal. Todo este diseño social concluye en el poema de manera impactante y estremecedora y a través de un recurso visual. Cuando se publicó por primera vez, “Amalia” venía acompañada de una fotografía:

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 solo 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. (Mazzotti *Poéticas del flujo*, 93)

Esta “abundancia de cadáveres” que la fotografía exhibe se constituye en lo concreto físico de la violencia: los muertos. Una concreción instalada en el “más repugnante de los desechos”, tal y como Julia Kristeva considera al cadáver en *Poderes de la perversión* (10). La evidencia de la barbarie se transmite al lector a través de una foto con lo que

Dalmacia Ruiz-Rosas hace alusión al conocido refrán de que una imagen vale más que mil palabras; vocablos en este caso pertenecientes al discurso letrado y poético.

Pasaré ahora a comentar los tres textos incluidos en el poemario *Baile*. En el primero de ellos, “Estoy segura” (9), la violencia (que en “Amalia” se localizaba en la urbe) se emprende contra la propia corporalidad del sujeto. A través de dos hipótesis enmarcadas en dos espacios distintos -el personal y privado (dentro de casa) y el público (fuera de casa)-, se expresa la imposibilidad de evadir la violencia que se perpetra al cuerpo de la mujer en dichos espacios (“de mi cuarto hacia el jardín”, “cuando baje de tu carro”, “fuera de la casa”). Veamos el poema:

Estoy segura que si me paro a coger un libro  
se me caerán los ovarios al suelo  
saldrán rodando  
de mi cuarto hacia el jardín  
no pararán hasta recostarse contra el pino  
donde los encontrarán mis perros  
y se pondrán a jugar con ellos

estoy segura que cuando baje de tu carro  
voy a patear mi cabeza lejos  
mis pies  
preferirán quedarse fuera de la casa  
pues es muy largo el camino hasta mi cuarto  
y el brazo derecho  
quedará colgando del llavero (9)

Las dos estrofas empiezan, pues, con el esquema anafórico “estoy segura que...” para enfatizar el no escape a la violencia social y privada. El sujeto poético alude directamente a la violencia innata que conlleva el cuerpo de la mujer en su propio ciclo ovulatorio y la función de los ovarios (espacio privado), así como a tácticas que violentan el cuerpo de la mujer (espacio público). Recurriendo a una imagen tergiversada de un *locus amoenus*, se ubica sarcásticamente la escena descrita en el jardín de la casa; lugar donde “los ovarios” personificados, metonimia de la mujer, salen a recostarse solo hasta que los “perros” se pongan a jugar con ellos. Esta imagen apunta metafóricamente, a su vez, a la violencia



que se ejerce en el exterior, fuera de la casa. Giancarla Di Laura ha dedicado unas líneas en las que especifica esta idea:

La imagen del aparato reproductor femenino que se cae para que los perros jueguen con ellos nos hace pensar en una imagen violenta donde la mujer se cosifica y no halla una armonía con el universo sino más bien una violencia y rechazo. Por lo demás, el sujeto poético se encuentra despedazado, y muestra un erotismo fragmentado que expresa el momento histórico que atravesaba el Perú en los 80. (“Dalmacia Ruiz-Rosas: entre el compromiso social y el erotismo”)

En la segunda estrofa, el cuerpo femenino, al pasar del espacio privado al público, se desmiembra. La posibilidad de salir a la calle (espacio público) hacia un tú significaría perder su identidad y volverse fragmentos del sujeto. En su ensayo inédito “The Dismemberment of the Female Body as Exile”, Silvia Bermúdez a propósito de este poema ha explicado dicha escritura como dislocada y coincide en señalar la relación con la guerra interna, apuntada implícitamente por Di Laura: Mazzotti, quien tuvo acceso a este ensayo, explica del siguiente modo lo dicho por la estudiosa:

Silvia Bermúdez ha sostenido acertadamente que tal desmembramiento resulta sumamente sintomático del reciente contexto de violencia política, como cara más visible de la violencia histórica ejercida contra las mujeres (en todos los sectores sociales, aunque con variantes) del país. El desmembramiento inutiliza el yo poético, lo reduce a una marginalidad y un exilio en los que solo puede asumirse la mirada de un “miembro” (la conciencia) mutilada del resto del cuerpo social. (*Poéticas del flujo* 92)

El segundo poema de *Baile* es el titulado “Bruja pop (poema gótico)” (15-16). En él, el cuerpo social también se desgarró dada la violencia política inquisidora de las fuerzas en poder. Como en “Estoy segura” hay, pues, una fetichización social y pública del cuerpo femenino como objeto en respuesta a las violencias tanto discursivas como físicas contra la mujer. En “Bruja pop” la *flâneuse* se desplaza por la geografía urbana que incluye los cementerios que albergan a los muertos. La mención a los “sobrepoblados cementerios / que se abren” es una alusión al mundo al revés, al retorno de los muertos. La guerra queda representada en los siguientes versos:

mi cuerpo será cubierto con cal viva  
300 policías  
lo arrojarán con sus sables  
a una fosa abierta (15-16)

La hipersensibilidad de la autora enfatiza rasgos violentos en el otro social, en este caso identificado con las fuerzas del orden. El “poema gótico” incluye entre sus elementos a “sobrepoblados cementerios”, “una tumba rota”, “una estaca / clavada en el corazón”. También se encuentra la referencia a “diciembre / 14 de 1666”, es decir a la época colonial, en que a los disidentes los quemaban por brujería. Además el título del poema alude a las brujas de Salem, mujeres que por transgredir las normas de su sociedad fueron aniquiladas. El sujeto poético se identifica con los marginados, con los perseguidos, con los “quemados”. Es víctima de una Inquisición/Estado que trata la diferencia como locura y como elemento a eliminar.

El tercer poema de *Baile* es “El más extraño amor” (31-32). Amor y sociedad son las coordenadas en las que fluyen los versos de este poema. Aquí la violencia política que ha irrumpido en la ciudad está presente de una manera explícita a través de una descripción bélica (“caen bombas y tiros Alguien cor- / re con armas en las manos”). Esta descripción complementa una visión negativa de la nación: “un país vacío y repulsivo voraz”. El sujeto poético va construyendo imágenes que recogen, de un lado, su experiencia cotidiana por medio de observaciones y recuerdos de su propia historia utilizando un lenguaje coloquial; y, de otro, imágenes de corte pantagruélico que muestran la destrucción de la urbe. Estas imágenes pantagruélicas expresan el horror y destrucción provocados por la violencia, que llega incluso a desmembrar no solo el cuerpo sino además la materialidad del verso:

Golpeando nuestras cabe-  
zas hasta sentir el ruido de los huesos bajo las cadenas  
mientras engullimos sandwich mostros  
para vomitar cada uno su espectro (31)

El poema cuenta en un tono confesional y con “voracidad” los hechos explícitos que tuvieron lugar en Lima durante la década del 80. Con versos encabalgados y con la ausencia de puntuación el sujeto poético atropella con las palabras al lector, al igual que las “bombas y tiros” que asaltan el país. Esa situación se produce en un medio marcado por el ruido, la ansiedad y los abusos que viven las personas (“hablar / gritando y atropelladamente”). A estos versos les siguen otros que continúan dando cuenta de la represión. Si por un lado la gente “engulle sandwich mostros” y vomita y merienda, por otro está presente ese “alguien”, el sujeto anónimo que perpetra la violencia que golpea<sup>148</sup>.

El poema de Ruiz-Rosas concluye con un tono pesimista. Si bien la ciudad se vuelve a reconstruir (“y estallará todo y se pondrá al revés comenzando de nuevo”) pronto se irá borrando de la memoria y la historia (“explosión de los recuerdos”). Además, de manera explícita Ruiz-Rosas juega con los conceptos que los poetas brasileiros formulan en sus respectivos manifiestos. Por un lado, del “Manifiesto antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, el sujeto poético “traga signos y símbolos” en su “vagancia antropofágica” por la ciudad y la palabra. Por otro, la poeta crea una composición poética realista en la que los versos se dislocan y la grafía cobra importancia

---

<sup>148</sup> Cabe señalar que en la segunda parte de “El más extraño amor” hay varias intertextualidades con la poesía contemporánea latinoamericana; más concretamente un diálogo con los poetas vanguardistas aunado a una reflexión sobre las posibilidades de la escritura y el valor que ella tiene para transmitir la situación que intenta confrontar. Esos diálogos y guiños poéticos se establecen con César Vallejo, Pablo Neruda, los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Oswald de Andrade, estos dos últimos casos los trato en el cuerpo del texto. En versos vallejanos, la poeta yuxtapone “la fachada lujosa” y la musicalidad del sonido de los “alegres tiroreros” (intertextualidad con el poema XXVIII de *Trilce*) frente al estruendoso “ruido de los huesos bajo las cadenas” que evocan a “los húmeros” de “Piedra negra sobre piedra blanca”. El comentario del sujeto poético ironiza, con una intervención directa desde el presente, la indiferencia y distanciamiento de ciertos sectores sociales frente a la violencia. En versos nerudianos, la voz poética describe la ciudad derruida que ha sido devorada por ella misma y que volverá a brotar como “una flor en medio del / concreto / extraña flor con aroma de pez” (32), es decir bajo la forma de la fragilidad en intertextualidad con el poema “Explico algunas cosas” de *España en el corazón* en el que Neruda habla de la violencia de la guerra civil española: “Preguntaréis: Y dónde están la lilas? [...] pero de cada casa muerta sale metal ardiendo / en vez de flores” (*Tercera residencia* 44 y 46).

La ciudad de Lima es observada de manera negativa, resaltando sus aspectos sórdidos y decadentes, de seres sin rumbo (“es que mi ciudad es sólo la soledad en los parques de los vagos / y los adictos”). Siempre existen pequeños espacios para recobrar la calma, aunque estos se hallen asociados a caminos que conducen a los espacios propios de los muertos: “-Qué lugar tranquilo sin la violencia de la urbe / que se desliza por el sendero al campo santo” (31). El espacio de la calma y la tranquilidad conduce de manera directa al lugar asignado por la sociedad a los cadáveres, a los ciudadanos que acaban sus días y que son enterrados por los suyos. En ese sentido, la no violencia se percibe en el espacio de la no vida, recalcando así la imbricación permanente de la *bio-lencia* nacional. El campo santo toma aquí un signo distinto al que suele evocar; y, poco a poco, al paso vertiginoso y sangriento de la peruana década del 80, se iría llenando de los muertos ocasionados por la guerra. La “violencia de la urbe” impregnaría, así, nuevos códigos y particularidades de acuerdo a los razonamientos propios de la “guerra sucia”. En los siguientes versos la actitud violenta del sujeto poético no hace las mínimas concesiones al entorno:

El sujeto poético al dar cuenta de esa “vagancia antropofágica” se remite a los habitantes de ese país, sin trabajo (“vagancia”) ni perspectivas optimistas de un futuro mejor (de ahí

la masiva emigración al exterior), a quienes solo les quedaría comerse entre ellos mismos. Se regresaría, así, a ciertas visiones de cronistas de indias, quienes relataban a sus pares europeos prácticas antropofágicas entre los habitantes originarios de este continente. Todo comienza de nuevo en una nueva etapa globalizadora (como la que significó a su vez el 1492 de Colón), pero ahora en un periodo de capitalismo transnacional en una sociedad que se ve formando parte de una postmodernidad ultraperiférica, es decir, aquella generada de los efectos y respuestas específicos del (y hacia el) neoliberalismo en la periferia<sup>149</sup>. La intertextualidad con el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade es reformulada, en ese sentido, por el sujeto poético de Ruiz-Rosas a partir de una reflexión que da cuenta de los nuevos actores sociales producidos por la guerra. Su discurso se ubica así en la práctica de la reinscripción crítica del posmodernismo. Por otro lado, en otro de los versos el sujeto poético hace notar que si bien “todo [continúa] tranquilo”, en realidad las cosas están mucho peor que nunca, con su secuela de muertos, desaparecidos y todo su terrible etcétera.

Su propuesta poética se erige en medio de lo caótico, lo cual produce rabia y un abierto rechazo a ese caos: “vete a la miseria concha de ti misma”. La variación de la frase coloquial “concha de tu madre” (insulto sumamente agresivo en el castellano peruano) en la forma de “concha de ti misma” revela una empatía con los sectores populares y con la establecida tradición de la poesía conversacional, si bien en este caso dicha tradición es llevada al extremo de las normas populares lumpenescas y altamente provocadoras, como no se había casi nunca visto en los autores más representativos de las décadas anteriores. Esa contaminación social y semántica provoca en el sujeto poético la experiencia directa de la violencia:

---

<sup>149</sup> Hablar de periferia implica la existencia de un centro que articula un discurso, en este caso postmoderno, con el que se implementó el neoliberalismo manteniendo así el poder económico, cultural y político.

y trapos viejos en un país vacío y repulsivo voraz de hablar  
 gritando y atropelladamente Caen bombas y tiros Alguien cor-  
 re con armas en las manos.  
 Así Sacándonos de los automóviles Golpeando nuestras cabe-  
 zas hasta sentir el ruido de los huesos bajo las cadenas  
 mientras engullimos sandwich mostros  
 para vomitar cada uno su espectro (31)<sup>150</sup>

Tal violencia se observa no solo en el tema sino en la escritura dislocada que produce los cortes de los versos (“cor – re”, “cabe- / zas”), acelerando así el ritmo interior de manera que se transcribe el caos social que genera la subjetividad inconforme del sujeto poético. En el poema la idea de alimento (frutos igual a muertos) también está asociada a la muerte: “mientras engullimos sándwich mostros / para vomitar cada uno su espectro”. “Mostro” es una expresión del habla coloquial juvenil limeña para decir que algo nos parece bueno, o que está bien; es una forma de dar conformidad con un ánimo desenvuelto. En el poema, el acto de comer estos ricos emparedados trae como consecuencia el arrojarlos cual espectros (fantasma, imagen de una persona muerta). Esta sensación de vómito da pie para expresar una frase emitida por la voz plural que se manifiesta en los primeros fragmentos de esta parte del poema: “y decimos -Qué lugar tranquilo sin la violencia de la urbe”. La evidencia de que los únicos lugares tranquilos “sin la violencia de la urbe” son aquellos que conducen al campo santo es sentida por el yo poético con “frío y / asco”. Entendido como síntoma de repugnancia de índole moral, el asco resulta parte de un proceso de limpieza interior; pero si bien el sujeto poético se siente asqueado, no puede dejar de sentir “pena” y una “terrible soledad” ante su merienda, ante el mero acto de comer para continuar viviendo en un ambiente altamente violentado por la inseguridad. El asco (que también provoca vómitos, de ahí la mención a la “hiel”, a la bilis) de saberse en el engaño (el “decimos” resulta siendo una falsedad, lo

<sup>150</sup> Otros versos del poemario también dicen: “El pasado es un alivio / un recuerdo / un sueño / Alguna vez me dijeron ‘Ahora’ y apreté el gatillo / No fue por nada / sólo para ganarme una reputación / mi sexo es un frágil acróbata / mi corazón está frito” (38). “Frito”, es decir con el sentimiento comprometido. O fastidiado por no poder sentir nada, o por encontrarse en una situación sumamente desagradable. La idea de apretar el gatillo por reputación puede ser señal de una iniciación en una agrupación política subversiva.

dicho no es cierto) viene de la toma de conciencia por parte del sujeto poético de su condición de sujeto descentrado.

En definitiva, “El más extraño amor” es paradigmático de la poética de Dalmacia Ruiz-Rosas ya que en él se encierran las preocupaciones recurrentes que el sujeto poético presenta a lo largo de su peregrinar por una urbe (maniatada por la violencia política) que conlleva gruesas diferencias y terribles explotaciones y sus consecuentes formas de respuesta a las fallas estructurales del sistema: “Caen bombas y tiros Alguien cor / re con armas en las manos”. Ese “alguien”, anónimo y desconocido, al no ser inmediatamente identificado con un guardián del orden puede ser asociado a algún tipo de sujeto subversivo (la mención a las “bombas” reforzaría esta impresión) o bien delincuencial (la agresión súbita contra las personas indicaría ello: “sacándonos de los automóviles Golpeando nuestras cabe- / zas hasta sentir el ruido de los huesos bajo las cadenas”). En cualquier caso, el ambiente de violencia e inseguridad se torna invasivo y cotidiano en los poemas analizados. Ellos se inscriben dentro de una reflexión de la violencia política en que la estabilidad del sujeto se ve cuestionada por un descentramiento ontológico según lo explica Althusser para quien el sujeto humano no es un “ego centrado en la conciencia”, sino más bien un sujeto descentrado, constituido por una estructura sin “centro” más allá del mal reconocimiento “imaginario del ‘yo’, es decir en las formaciones ideológicas en las que se ‘reconoce’ a sí mismo” (*Escritos sobre psicoanálisis* 47). A lo largo de este capítulo he observado, pues, cómo los poemas abordan una escritura que privilegia el dislocamiento discursivo y por lo tanto el cuestionamiento de un sujeto poético unilineal y de escritura tradicional.

---

## CONCLUSIÓN

---

En esta tesis se ha abordado, en sus específicas expresiones, la producción poética de seis escritores representativos del panorama de la poesía peruana durante el periodo 1980-1992. Este periodo fue caracterizado por la violencia política marcada, como señala con total claridad el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, por la violación de los más elementales derechos humanos, por la tortura, los asesinatos masivos y selectivos y las consecuentes desapariciones, todo lo cual ha recibido la denominación de “guerra sucia”, tal como había ocurrido y ocurría en otros contextos latinoamericanos, como El Salvador, Guatemala, Argentina, Chile, etc., aunque, como se explicó en la introducción, bajo la peculiar circunstancia de ocurrir la “guerra sucia” peruana dentro de un contexto de democracia formal y de reinserción de la economía nacional en el libre mercado internacional.

La base teórica utilizada en esta tesis se inspira en la sociocrítica, acercamiento según el cual la producción de sentido de un texto es inseparable de las relaciones que se entretienen entre el texto y el contexto socio-discursivo común de enunciación y recepción, es decir, un mismo espacio socio-cultural compartido en el cual confluyen e interactúan los sujetos de la enunciación y los lectores configurados en los textos a partir del trabajo de lo pre-construido, los presupuestos de información, lo implícito textual. Los conceptos de mediación (Cros, Jameson), discurso social (Angenot y Robin), la consideración del texto como arena de lucha y siempre como respuesta o reacción a textos y discursos anteriores (dialogismo bajtiniano) y la intertextualidad sostienen, de manera explícita e implícita, los análisis realizados. Estas nociones me han permitido analizar (a partir de un corpus de 40 poemas) las relaciones existentes entre la producción poética de un grupo



representativo de la joven poesía peruana de los 80 y las tensiones discursivas de dicho periodo. En la visibilidad de tales relaciones se ha podido apreciar cómo la violencia política se inscribió en esos textos impregnando una fuerte marca en la poética particular de los poemas tanto en los contenidos como en aspectos de la expresión: formas específicas del lenguaje y del tratamiento del verso en su apropiación territorial de la temida página en blanco. El discurso poético del corpus fue explorado en muchos casos en su sintaxis quebrada, que posibilitó el protagonismo de un sujeto poético descentrado acorde con las coordenadas políticas, ideológicas y económicas que atravesaban el periodo a nivel local y global.

El impulso experimental de este discurso poético toma forma en el contexto de la (una vez más) naciente democracia peruana marcada a sangre y fuego por una feroz guerra interna en la que se confrontaban los proyectos neoliberal y comunista en una nación en la que coexistían (y coexisten) premodernidad, modernidad y la para aquellos años recién anunciada postmodernidad. La suma de este cruce de tensiones constituyó la columna vertebral que yo he identificado en los seis autores estudiados, específicamente en un considerable número de sus poemas. En el periodo 1980-1992, es decir, bajo el fuego cruzado de la guerra, la producción cultural sobre este cruento proceso se limitó a casos específicos e incluso aislados (desde la recepción crítica) en el ámbito de la ciudad letrada. El tratamiento amplio y masivo de estos sucesos solo ha sido posible después de la evaluación de los hechos realizada el año 2003 por la CVR en su fundamental *Informe Final*. Es recién entonces, por ejemplo, cuando el voraz mercado editorial español apuesta por este aspecto cruel y sangriento de la realidad peruana y lo promueve premiando diversas obras en el género de la narrativa (premios Planeta, Herralde, Alfaguara) que, como se sabe, es el área de la literatura directamente ligada al consumo

masivo, a diferencia de la verdad subjetiva de la poesía. Dicho mercado constituye, pues, una hegemonía de la política de los consensos de claro signo criollo<sup>151</sup>.

De acuerdo con mi propuesta, la violencia política y social de los años 80 en el Perú es el elemento central que define las condiciones de producción de esta poesía, y establece los códigos de su lectura. No es que no se puedan hacer otras interpretaciones, pero la planteada en esta tesis se apega al marco histórico en que los propios textos anclan sus procesos de sentido tanto estéticos como políticos en el diálogo con tradiciones literarias e ideológicas anteriores, y con una serie de discursos y textos del pasado y contemporáneos. Por lo demás, en los poemas la referencia a este marco se realiza la mayor parte de las veces de manera explícita. Por otro lado, el recorrido analítico de las relaciones de la poesía con el contexto de la guerra interna peruana me hacen concluir que la primera pagó cara la cuota en el balance de tal periodo. La poesía había perdido su capacidad de convocatoria de décadas anteriores, y se hallaba desorientada y descentrada (desquiciada, inmolada, ambivalente, inestable) en medio de la guerra.

---

<sup>151</sup> El 2005 Alonso Cueto obtiene el premio Herralde por *La hora azul*, “un *thriller* policial que dialoga con la violencia política en el Perú” y que “modela una visión estereotipada de ciertos grupos sociales en favor de un objetivo reconciliatorio” (Bernaes 114-15). El 2006 Santiago Roncagliolo gana el premio Alfagura por *Abril rojo*, “un *thriller* de suspenso que se integra en las nuevas variantes del policial contemporáneo y que cumple bien con los mandatos hegemónicos que se le solicitan” y que cuenta la historia de un fiscal enviado a inicios del año dos mil a Ayacucho a investigar unas muertes de claro contenido político al estar relacionadas “con el conflicto armado que azotó al país desde que Sendero Luminoso inició la lucha armada a inicios de la década del 80” (Vich *Contra el sueño de los justos* 248-50). Pero ya en 1993, un año después del final del periodo de la violencia política, Mario Vargas Llosa había obtenido el controvertido premio Planeta por *Lituma en los Andes*, novela en la cual este autor “maneja una peculiarísima teoría de la violencia que es, finalmente, la que motiva su tesis y, sin duda, la encargada de sostener toda su propuesta ideológica: aquí los Andes son únicamente representados como un espacio de luchas rituales que vienen desde tiempos inmemoriales y, en ese sentido, su argumento termina sosteniendo que la violencia de Sendero Luminoso no debe entenderse como un producto básicamente moderno sino, simplemente, como la reactualización de viejos instintos, casi nacionales o genotípicos, asociados con el mundo primitivo y natural de la sierra peruana” (Vich *El caníbal es el Otro* 69). Esta visión “natural” se asocia con lo expresado por Slavoj Žižek (ya apuntado en la introducción en el pie de página 35) cuando señala que se sigue “concibiendo implícitamente los conflictos de los países del Tercer Mundo como una subespecie de catástrofes naturales, como las explosiones de pasiones casi naturales, o como conflictos basados en la identificación fanática con las propias raíces étnicas” (*Visión de paralaje* 448-49). Por último, respecto a la visión de Vargas Llosa sobre el mundo andino manifestada durante la guerra interna en su “Informe sobre Uchuraccay”, véase en el capítulo dedicado a Santiváñez el pie de página 132; en particular lo sostenido por Edward Said.

Y es que la violencia política reúne una serie de signos y elementos altamente significativos (masacres, desapariciones, torturas, desplazados, exclusión) que tal como lo he podido mostrar provocan una respuesta en el plano de la producción poética. Sobre la base del contexto que he analizado, mi enfoque crítico ha permitido revelar lo que está en juego entre un sector de la palabra poética en dicho periodo y la problemática de la violencia política y la otredad en el Perú contemporáneo. Esta guerra se infiltró tanto en los poemas como en la manera en que cada uno de los autores entendió la actividad poética en tanto intelectuales jóvenes. Las diferentes perspectivas adoptadas por estos escritores y expuestas en la tesis convergieron en la expresión de la marginalidad con respecto al discurso oficial: desubicados, desilusionados, desencantados respecto a las opciones ideológicas de las que alguna vez formaron parte en tanto jóvenes radicalizados.

Los análisis efectuados permitieron mostrar cómo Eduardo Chirinos estructura sus textos más elaborados a la manera de un collage cuyas partes provienen, por poner un ejemplo, de los testimonios orales sobre la muerte de tres poetas de la generación del 60. Aunque cae en la romantización de esa década, al expresar que “eran tiempos difíciles / y algo había que hacer”, como dice en el poema “De cosas que nos enteramos en conversaciones”, de alguna manera vendría a justificar el accionar guerrillero por su indiscutida -a la distancia y por el contexto de esos años- entrega heroica. Implícitamente, haciendo una lectura netamente política del texto, se puede afirmar que para el sujeto poético los nuevos actores políticos y sociales de los 80 que luchaban por tiempos menos difíciles -o más favorables- para los sectores populares del país no pueden ser justificados al haber perdido esa “aura” pura (Benjamin) que exculparía un accionar de este tipo. En el análisis de estos poemas hemos podido ilustrar cómo “el sueño de los 60 se convirtió en la pesadilla de los 80 y 90”, según sostiene el crítico venezolano Vicente Lecuna (214). A la vez, Chirinos expresa el malestar producido por la violencia política y

estructural en diversos poemas que representan algunos de los elementos de las poéticas postmodernas, al romper con los discursos lineales y las homogeneidades de tiempo y espacio, pues abarca una enorme cantidad de referencias culturales que trascienden el universo inmediato de la clase media limeña desde la cual escribe.

Por su parte, los poemas de Raúl Mendizábal y José Antonio Mazzotti, según la presente tesis, darían cuenta de las altas cuotas de violencia y represión que conllevaba la confrontación entre las visiones neoliberal y comunista. Particularmente, la propuesta de ambos autores revela los aspectos siniestros del “vendaval neoliberal” 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 a través del genocidio y la represión indiscriminada.

En el poema “Pucayacu” de Mendizábal, ejemplo de esta poesía, se advierte el dolor de las víctimas por la masacre de dicha comunidad andina, un dolor ante el cual el sujeto poético no puede sino quedar perplejo e impotente. Asimismo, en los otros textos de Mendizábal analizados en esta tesis se presencia la red de contradicciones al interior de los grupos activos en esos años, pues Mendizábal rechaza las posturas anarquistas y estridentes de algunos de sus contemporáneos, como los “Kloaka”, encerrándose en su propia labor, ajena al circuito de difusión y publicidad que suelen frecuentar los escritores jóvenes al hacer su aparición en la escena cultural.

También la poesía de Mazzotti se inscribe en esta corriente tal como queda demostrado en el análisis de “19 de junio”. En este poema el sujeto poético muestra su solidaridad inmolándose él mismo como cadáver, disolviendo su propia identidad sobre las arenas de la isla donde la Marina de Guerra del Perú ejecutó a prisioneros rendidos. Otros poemas de Mazzotti también revelan esta autoanulación del sujeto poético (como “Dante y Virgilio bajan por el Infierno”) o cuestionan el papel que el poeta y el

intelectual en general pueden jugar dentro de una situación de extrema violencia, en que los bandos en pugna asumen la alteridad del poeta y lo expulsan, cual modernos Platones, de la República peruana (así, por ejemplo, en “Castillo de popa”). Con este gesto, parece decirnos el poeta, se revela la faz sangrienta y de barbarie que el Estado y la sociedad peruana en su conjunto han propugnado, silenciando así las voces que pudieran, desde la ciudad letrada, cuestionar tanto la violencia estructural como la violencia política inmediata que se vivía en aquellos años.

Así, siempre en los casos de Mendizábal y Mazzotti, el poeta da cuenta de la responsabilidad del Estado (“culatazos”, en Mendizábal; “cañonazos” en Mazzotti) en el proceso de la guerra civil, tomando distancia crítica del orden establecido y de la clase social de donde provienen (una clase media que se alinea con el Estado y reprime el componente subalterno e indígena del Perú “ajeno a la modernidad” que menciona Jean Franco), cuando supuestamente deberían haberse alineado con el “Orden” por su extracción de clase. De ahí que tanto Mendizábal como Mazzotti se encuentren en buena medida marginados del aparato periodístico e institucional, y de las numerosas ONGs en manos de intelectuales, incluso de izquierda, pero afines a la democracia burguesa y funcionales dentro del sistema capitalista, pese a sus críticas hacia él que, en el fondo, sólo les otorgan legitimidad dentro del mismo sistema. Por eso Mendizábal se dedica a la ebanistería y Mazzotti ha optado por el exilio en el mundo académico norteamericano.

Por otro lado, en el caso de la poesía de Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz-Rosas, la tesis expone cómo ellos dan cabida en sus poemas al sector lumpenizado de la sociedad proyectándolo dentro de una perspectiva inclusiva del Otro. Mientras que el sujeto poético de Ruiz-Rosas observa como una *flâneuse* la violencia de las escenas de la geografía urbana degradada y construye imágenes cargadas de autoreferencias que remiten a un sujeto femenino descentrado por su propia marginalidad, de manera

específica en Santiváñez el sujeto poético se trasmuta en un sujeto lumpen, es decir, desciende en la escala de la civilidad y de la ciudadanía para explorar los caminos de la esquizofrenia, el malditismo, la perversión y el desarraigo de todo tejido social formal. La incursión en el mundo de las drogas, especialmente de la pasta básica de cocaína, produce la formulación de un sujeto poético dislocado, cuyo lenguaje se quiebra constantemente y se constituye él mismo en producto de la violencia del país al no conservar la linealidad ni la conformación gramatical del lenguaje poético tradicional.

Por último, la tesis muestra cómo Domingo de Ramos incluye sus propias agencias reivindicativas, apropiándose de diferentes espacios (sociales y literarios) como parte de un proyecto contracultural y contrahegemónico que incluye al sujeto marginal y lumpen (bandas nocturnas, “perros” drogadictos) desde el cuestionamiento y rechazo al sistema imperante. El sujeto poético elaborado por Domingo de Ramos comparte características con el de Dalmacia Ruiz-Rosas en tanto se opone abiertamente a los valores impuestos por el colonialismo interno. “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 dismantelamiento paulatino del Estado nacional por políticas económicas globales de consecuencias drásticas en el Tercer Mundo.

Según mi tesis, tanto los “Tres tristes tigres” (Mendizábal, Mazzotti, Chirinos) y los “Kloaka” (De Ramos, Santiváñez, Ruiz-Rosas) ya recelaban de esos primeros “aires neoliberales” de inicios de los 80 en el contexto de la guerra interna peruana. Es allí donde radica el sentido de “novedad” y la importancia de ambos grupos de poetas en el plano cultural y político. Mi tesis propone que el desencanto y desconfianza provenían también del abandono de la izquierda tradicional del discurso revolucionario para emprender más bien una estrategia de participación dentro de las reglas de juego de la burguesía dominante. Todo lo cual no impide apuntar que la opción de Sendero

Luminoso era la del pensamiento único, la del dogma fundamentalista, la de crear otro Estado militar con unas prácticas guerreras que lindaban con el horror. Ese estado de desconcierto, de pérdida de referentes políticos que reconstituyeran la sociabilidad democrática explica los “palos de ciego” (desesperación, violencia verbal, pérdida de la palabra para hacer solo un balbuceo o un grito) de muchos de los poemas del corpus. Las diferencias entre los dos grupos están relacionadas con un tratamiento del lenguaje más elaborado y respetuoso de las normas lingüísticas del idioma en el primer caso y más raídos en los segundos. En ese sentido, la de “Kloaka” es una propuesta grupal subterránea (a través del activismo literario, los manifiestos y los pronunciamientos públicos), así llamada por oponerse llamativamente a una cultura más acorde con el *establishment*.

También he establecido vínculos transversales entre ambos grupos para observar que a pesar de formar parte de una misma generación joven, las dos corrientes de poetas manifiestan maneras distintas de inscribirse en el debate cultural del momento. Los “Kloaka”, en ese sentido, son más rebeldes, mientras que los “Tres tristes tigres” son relativamente más cercanos a la tradición “cultura”. Ambos conjuntos de autores están afectados por las tensiones del discurso social, pero las maneras en que estas tensiones se vuelven discurso poético son diferentes. Mi tesis ayuda también a evaluar mejor la contribución de estos autores a la tradición literaria peruana con la comprobación de la hegemonización del sujeto poético descentrado. El diálogo con la historia y con la tradición literaria peruana y occidental (a través de mediaciones intertextuales), así como futuros trabajos a partir del mío pueden seguir ampliando este tipo de comparaciones. En ese sentido, esta tesis coadyuva a la formación de un nuevo canon poético dentro de una tendencia académica que rara vez acompañó a la producción de los poetas peruanos de los 60 y 70.

En suma, tenemos en los seis autores examinados una muestra importante de la manera en que la relación entre violencia política y poesía llevó a cauces inéditos la escritura dislocando su sintaxis e introduciendo sociolectos particulares de grupos que no habían tenido espacio en la poesía. Esta relación marcó a su vez el descentramiento de los sujetos como no se había visto antes en la poesía “oficial” peruana. Más que ser simple reflejo o representación de su contexto, la poesía de estos seis poetas forma parte integral del proceso de la guerra civil, planteando respuestas sumamente originales desde el interior de la ciudad letrada y la franja social de los intelectuales. A diferencia de muchos y muchas poetas de los 80 cuyas obras optan por la exploración de su propio cuerpo, desarrollando discursivamente la lucha de género, o por una práctica poética que se inscribía en la continuidad del canon sin prestar mayor atención al rápido proceso de resquebrajamiento de las instituciones por las nuevas reglas de juego bajo el capitalismo neoliberal, los seis poetas aquí examinados constituyen, tanto estética como sociohistóricamente, la parte más interesante del quehacer literario de aquellos años. Su originalidad lleva a pensar en la articulación de una nueva generación poética, distinta de la del 60-70, pues asume un marcado acento en el desencanto, la anarquía y la autoinmolación, incorporando dentro de su propia materia verbal recursos como el pastiche, la polifonía, la bivocalidad enunciativa, el cruce de conciencias históricas, el desmembramiento y la ruptura gramatical que aunque explorado también en algunos poetas de esas décadas cobra en estos jóvenes un inocultable protagonismo.

Con este trabajo he contribuido a una mejor valoración de estos autores y a un mayor conocimiento de los aspectos artístico-culturales del proceso político peruano entre 1980 y 1992; intentando sumarme al esfuerzo de reconstitución de la memoria y democratización para que otras voces sean mejor escuchadas, dado que esta guerra civil no se limita a las estadísticas de los cadáveres ni a los índices de pobreza producidos por



el momentáneo triunfo ideológico de la globalización económica y política no solo en el Perú sino en toda América Latina. Abarca también las formas culturales que pretenden dar respuesta a su locus concreto, así sea a través del grito estruendoso o la “boutade”, constituyéndose de este modo en una nueva vanguardia que se opone radicalmente al afianzamiento del neoliberalismo y a los horrores de la guerra. Sin embargo, no por ello tales formas culturales, como las examinadas en esta tesis, dejan de incorporar y mostrar características de la cultura internacional vigente, en este caso la postmodernidad, a través de los rasgos específicos del descentramiento, el discurso esquizoide, la multiculturalidad textual, etc. De ahí la necesidad de haber presentado y estudiado diferentes posturas frente a una realidad única: la violencia política de los 80 e inicios de los 90.

Finalmente, “Poesía y violencia política. Perú 1980-1992” fortalece la reflexión crítica sobre los años de esta reciente guerra interna en el Perú, dentro de una tradición académica que ya acompaña de manera visible la abundante producción literaria contemporánea. Esa crítica ha desbrozado el camino, ha abierto pistas que mi tesis ha desarrollado y ahondado, y asimismo contribuye a la constitución de un corpus crítico que empieza a consolidarse en la academia nacional e internacional.

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 1988.
- Altamirano, Teófilo. *Liderazgo y organizaciones de peruanos en el exterior. Culturas transnacionales e imaginarios sobre el desarrollo*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2000.
- . *Éxodo: peruanos en el exterior*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1992.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Trad. Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- . *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*. México: Siglo XXI, 1996.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Anderson, Perry. "Balance del neoliberalismo: lecciones para la izquierda". *Revista de crítica cultural* 26 (2003): 18-23.
- . *Los orígenes de la postmodernidad*. Trad. Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Ángeles L, César. "Aproximación a la poesía peruana de los 80. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez". 12 agosto 2001. *Ciberayllu*. 4 agosto 2007 <[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL\\_Roger1.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html)>
- . "La poesía de Domingo de Ramos y *Pastor de perros*". 31 marzo 2001. *Ciberayllu*. 5 agosto 2007 <[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL\\_Ramos1.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos1.html)>
- . *Sagrado corazón*. Lima: Posición Editores TM & Intermezzo tropical, 2006.
- . *A rojo*. Lima: Posición Editores / T. M., 1996.
- . *El sol a rayas*. Lima: the posición editores / N.N., 1989.
- Angenot, Marc. *1889. Un état du discours social*. Longueuil: Le Préambule, 1989.

- . y Régine Robin. "La inscripción del discurso social en el texto literario". *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Ed. M. Pierrete Malcuzynski. Ámsterdam – Atlanta: Rodopi, 1991. 51–79.
- Arguedas, José María. *Katatay*. Lima: Horizonte, 1984.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1977.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós, 2005.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bajtín, Mijail. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Taurus, 2000.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Trans. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Balderston, Daniel, David William Foster, Tulio Halperin Donghi, Francine Masiello Martha Morello-Frosch y Beatriz Sarlo. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura (seguido de Nuevos ensayos críticos)*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1996.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Lima: Editorial Universitaria, 1983.
- Bataille, Georges. *La parte maldita (precedida de La noción de gasto)*. Trad. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987.
- Baudelaire, Charles. *Spleen de París*. Trad. Joaquín Negrón Sánchez. Madrid: Visor, 1998.
- . *Las flores del mal*. Trad. Jacinto Luis Guereña. Madrid: Visor, 1982.
- Bergero, Adriana J. y Fernando Reati, comps. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Bernales, Enrique. "La hora azul: una ficción fundacional". *Intermezzo Tropical* 4 (2006): 114-15.

- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Biondi, Juan y Eduardo Zapata. *La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: Teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006.
- Boragni, Claudia. "La nueva agenda que prepara Washington. Entrevista a John Williamson". *Clarín* (30 marzo 2003): 24-25.
- Borer, Alain. *Rimbaud en Abyssinie*. París: Édition du Seuil, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Contrafuegos: reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.
- Brecht, Bertolt. *La ópera de dos centavos*. Trans. Annie Reney y Onofre Lovero. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.
- Britto García, Luis. "Literatura y postmodernidades". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 2 (1993): 61-67.
- Brown, Michael F. y Eduardo Fernández. *War of Shadows. The Struggle for Utopia in the Peruvian Amazon*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Brown, Norman Oliver. *Love's Body*. New York: Random House, 1966.
- Bruce, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y racismo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres, 2008.
- Brunner, José Joaquín. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". *FLACSO-Chile. Serie Educación y Cultura* 4 (1990): 3-45.
- Buntinx, Gustavo. "Carta aclaratoria". *La Primera* (17 enero 2007): 23.
- . *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Centro Cultural de España, Museo de Arte de Lima e IFEA, 2005.
- . "Pintando el horror. Sobre *Memorias de la ira* y otros momentos en la obra de Jesús Ruiz Durand". *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Eds. Marita Hamann et al. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003. 315-35.
- . "Sarita iluminada: De ícono religioso a héroe cultural". Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Harvard University, Cambridge. 1 mayo 1999. 10 sept. 2007 <<http://www.fas.harvard.edu/~icop/gustavobuntix.html>> 10 sept. 2007.
- Calvo, César. *El cetro de los jóvenes*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

- Castillo Durante, Daniel. "Cultures ultrapériphériques, mondialisation et paroles littéraires". *L'interculturel au cœur des Amériques*. Eds. Daniel Castillo Durante y Patrick Imbert. Ottawa: University of Ottawa y University of Manitoba, 2003. 13-20.
- . "Los oscuros senderos de los vertederos latinoamericanos. Por una estética de la basura en la literatura de Arguedas, Paz y Sábato". *Perú en su cultura*. Eds. Daniel Castillo Durante y Borka Sattler. Ottawa: PromPerú y University of Ottawa, 2002. 13-36.
- Castro-Gómez, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2003. 145-61.
- Castro Obando, Patricia. "Una rosa secuestrada por el amor. Entrevista a Dalmacia Ruiz-Rosas". *El Comercio* (5 diciembre 1998): 11.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Bruguera, 1979.
- Cevallos, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1967.
- Chanove, Oswaldo. *El héroe y su relación con la heroína*. Lima: Macho Cabrío, 1983.
- Chaves Tesser, Carmen. "El debate teórico actual". *Más allá de la pos-modernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*. Madrid: Ediciones Miletó, 1999. 7-22.
- Chirinos, Eduardo. *El Fingidor*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- . *El techo de la ballena. Aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea. Vallejo, Moro, Westphalen, Sologuren y otros*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- . *Canciones del Herrero del Arca*. Lima: Colmillo Blanco, 1989.
- . *Archivo de huellas digitales*. Lima: Copé, 1985.
- . "Raúl Mendizábal: tono íntimo y dialogal". *Actualidad militar* 304 (Lima, julio 1984): 46.
- . *Crónicas de un ocioso*. Lima: Trompa de Eustaquio Ediciones, 1983.
- . *Cuadernos de Horacio Morell*. Lima: Trompa de Eustaquio Ediciones, 1981.
- Chueca, Luis Fernando. "Desapariciones, desentierros y des-identificaciones. Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes". *Ajos & Zafiros* 8-9 (2007): 69-86.

- . "Domingo de Ramos: El deslumbramiento del horror". Eds. Luis Fernando Chueca, Carlos López Degregori y José Güich Rodríguez. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006. 179-202.
- . "'Himnos nacionales'. La representación del Perú en un poema de José Antonio Mazzotti". Trabajo inédito, 2005.
- . y Christian Estrada. "'La propuesta era lumpenizar el lenguaje'. Entrevista a Domingo de Ramos". *Flecha en el azul* 19 (2002): 56-58.
- Cisneros, Antonio. *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentina Paradigm*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Cooper, David Graham. *The Grammar of Living: An Examination of Political Acts*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- . *The Death of the Family*. New York: Pantheon Books, 1970.
- . y Ronald David Laing. *Reason & Violence: A Decade of Sartre's Philosophy*. London: Tavistock, 1964.
- Cornejo Guinassi, Pedro. *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece Ediciones, 2002.
- Cornejo Polar, Antonio, Wáshington Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos y Abelardo Oquendo. *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1981.
- Cotler, Julio. *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2005.
- Cox, Mark R. "Creando y desenmascarando imágenes sobre Sendero Luminoso: *El rincón para los muertos* (1987) de Samuel Cavero y 'La joven que subió al cielo' (1988) de Luis Nieto Degregori". Second Biennial Conference on Iberian/Iberian-American Literatures, Florida International University, Miami, FL, octubre 1999. 10 octubre 2007 <<http://web.presby.edu/lasaperu/markcox2.htm>>
- Cristóbal, Juan, Jorge Luis Roncal y Rosina Valcárcel, eds. *Di tu palabra: 9 poetas alzadas*. Lima: Arteidea, 1998.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural*. Bogotá: EAFIT, 2003.
- . "Sociología de la literatura". *Teoría literaria*. Eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner. México: Siglo XXI, 1993. 145-71.

- . *Literatura, ideología, sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Culler, Jonathan. "La literaturidad". *Teoría literaria*. Eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner. México: Siglo XXI, 1993. 36-50.
- Darío, Rubén. *Azul...* México: Editora Nacional, 1966.
- De Andrade, Oswald. "Manifiesto antropófago". *Nuevo texto crítico* 23-24 (1999): 25-32.
- De Campos, Augusto, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- Degregori, Carlos Iván, ed. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Social Science Research Council, 2003.
- . *Ayacucho 1969-1979: El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990.
- . "Del mito de Inkari al mito del progreso: Poblaciones andinas, cultura e identidad nacional". *Socialismo y participación* 36 (1986): 49-56.
- De la Cruz, Alfredo. *Origen del silencio*. Lima: Centro de Investigación, Publicaciones y Educación Popular, 1988.
- De León, Fray Luis. *Poesía*. Zaragoza: Editorial Ebro, 1975.
- De Ramos, Domingo. *Pastor de perros*. Lima: Asaltoalcielo/editores & Editorial Colmillo Blanco, 1993.
- . *Arquitectura del espanto*. Lima: Asaltoalcielo/editores, 1988.
- Di Laura, Giancarla. "Dalmacia Ruiz-Rosas: entre el compromiso social y el erotismo". 6 febrero 2008. *Letras.s5*. 10 agosto 2008  
<<http://www.lettras.s5.com/drr060208.html>>
- Dioses y hombres de Huarochirí*. Trad. José María Arguedas. Lima: Museo Nacional de Historia / Instituto de Estudios Peruanos, 1966.
- Dreyfus, Mariela. *Memorias de Electra*. Lima, Orellana & Orellana Editores, 1984.
- Dussel, Enrique. "Europa, modernidad y eurocentrismo". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2003. 41-53.

- . 1492: *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopía, 1992.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1997.
- Elmore, Peter. "Chirinos y Mazzotti: las nuevas huellas del sesenta". *Hueso Húmero* 14 (1982): 180-85.
- Escribano, Pedro. "La morada del silencio. Entrevista a Eduardo Chirinos". *Domingo de La República* 21 junio 1998: 35-36.
- Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo: Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Seglusa Editores, 1989.
- Espinoza Haro, Nilo. *Azaroso inventario de las visiones, testimonios y recordatorios de Chinchinchinchín en la Ciudad de los Reyes*. Lima: Arte/Reda, 1987.
- Estermann, José. "¿Progreso o Pachakuti? Concepciones occidentales y andinas del tiempo". *Fe y Pueblo* 5 (2004): 15-39.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. París: Découverte / Poche, 2002.
- . *Peau noire, masques blancs*. París: Édition du Seuil, 1952.
- Faulkner, William. *El sonido y la furia*. Trad. Mariano Antolin Rato. Bogotá: La Oveja Negra, 1983.
- Ferreira, Rocío. "Dar a luz un poema: violencia, creación y maternidad en la poesía peruana contemporánea". Cuarto Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago. 26 abril 2007.
- Flores Galindo, Alberto. *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: APRODEH y Sur, 1999.
- . y Manuel Burga. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Rikchay Perú, 1979.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Franco, Jean. "Alien to Modernity: The Rationalization of Discrimination". *A contracorriente* 3 (2006): 1-16.
- . *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press 2002.
- . "La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana". *Hispanamérica* 34-35 (1983): 3-34.



- Freud, Sigmund. *Tótem y Tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Freyre, Maynor. *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana. Segunda mitad del siglo XX. Entrevistas - comentarios - reportajes*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.
- , y Róger Santiváñez. "Poetas de los 80 locos: Descubrir el 10º tentáculo del pulpo ¡y hacharlo!". *Altavoz de La voz* 06 marzo 1988: 8-9.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Frisancho, Jorge. "'La pobre aventura del hombre en el vacío': centros y márgenes en la poesía de Domingo de Ramos". Trabajo inédito, 1994.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Avon Books, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrids: Taurus, 1989.
- Gimme Shelter*. Dirs. Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin. Twentieth Century Fox Film Company, 1970.
- Gnutzmann, Rita. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Cuadernos de América sin Nombre, 2007.
- Gómez Moriana, Antonio. "Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas: Los juramentos de Juan Haldudo (*Quijote* I, 4) y de Don Juan". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 1045-67.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- González Casanova, Pablo. "Colonialismo interno [una redefinición]". *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Comps. Atilio A. Boron, Javier Amadeo y Sabrina González. Buenos Aires: CLACSO, 2006. 409-34.
- . "Internal Colonialism and National Development". *Studies in Comparative International Development* 4 (1965): 27-37.
- González Prada, Manuel. *Páginas libres y Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1976.

- . *Anarquía*. Santiago: Editorial Ercilla, 1936.
- Goldmann, Lucien. *Marxismo y ciencias humanas*. Trad. Josefina Martínez. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975.
- . *Las ciencias humanas y la filosofía*. Trad. Josefina Martínez Alinari. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972.
- Gontard, Marc. *Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*. Paris-Rabat: Éditions L'Harmattan y Société Marocaine des Éditeurs Réunis, 1981.
- Gorriti, Gustavo. *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Apoyo, 1990.
- Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks*. Trans. Joseph A. Buttigieg y Antonio Callari. New York: Columbia UP, 1992.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. Eds. John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. 4 vols. Madrid: Historia 16, 1987.
- Guerrero, Victoria. "El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso". *Intermezzo Tropical* 3 (2005): 71-81.
- Guevara, Ernesto. *Diario del Che en Bolivia*. México: Siglo XXI, 1968.
- Gutiérrez, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo, 1988.
- Habermas, Jürgen. *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*. Trans. Juan Carlos Velasco Arroyo y Gerard Vilar Roca. Barcelona: Paidós, 1999.
- Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR, 2004.
- Heraud, Javier. *Estación reunida*. Lima: Editorial Mesa Redonda, 2008.
- . *Viajes imaginarios*. Lima: Editorial Mesa Redonda, 2008.
- . *Poesías completas y cartas*. Lima: Peisa, 1976.
- Hernández, Luis. *Una impecable soledad*. Prólogo, estudio y notas de Edgar O'Hara. Lima: Ediciones de los Lunes, 1997.
- . *Trazos de los dedos silenciosos*. Antología poética. Selección, prólogo y notas de Edgar O'Hara. Lima: Petróleos del Perú y Jaime Campodónico / editor, 1995.
- . *Las constelaciones*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1965.

- Higgins, James. "La ironía desmitificadora". *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros (ensayos, diálogos y comentarios)*. Ed. Miguel Ángel Zapata. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 1998. 211-43.
- Hinostroza, Rodolfo. *Contranatura*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- Hopenhayn, Martín. "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America". *The Postmodern Debate in Latin America*. Eds: John Beverly, José Oviedo y Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995. 93-103.
- Huidobro, Vicente. *Altazor y otros poemas*. Lima: Embajada de Chile en el Perú y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios* 29-30 (1993): 187-203.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York y Londres: Routledge, 1989.
- Informe Final*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Trad. Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid: Cátedra, 1988.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trans. Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- . *El giro cultural. Escritos sobre el postmodernismo 1983-1998*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- . *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- . "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío". Trad. Esther Pérez. *Casa de las Américas* 155-156 (1986): 141-73.
- Jezer, Marty. *Abbie Hoffman. American Rebel*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- Jovaldo [José Valdivia Domínguez]. *Canto al futuro. Poemas inéditos*. Lima: Ediciones Kusikusum, 2005.
- Kirk, Robin. *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- Klarén, Peter Findell. *Peru. Society and Nationhood in the Andes*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kloaka. "Mensaje urgente". *Harauí* 73 (1984): 8.

- . "Documento interno de Kloaka". Manifiesto inédito, 1983.
- . "Pronunciamiento". *El Diario de Marka* (1983): 23.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Trads. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1988.
- La boca del lobo*. Dir. Francisco Lombardi. Inca Film, 1988.
- Larraín Ibáñez, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1996.
- Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1986.
- Lecuna, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.
- León XIII. "Diuturnum illud". *Vatican*. 15 agosto 2008 <[http://www.vatican.va/holy\\_father/leo\\_xiii/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_29061881-diuturnum\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_29061881-diuturnum_sp.html)> 15 agosto 2008.
- Lienhard, Martín. "Voces marginadas y poder discursivo en América Latina". *Revista Iberoamericana* 193 (2000): 785-98.
- . "De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras". *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Eds. José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. 57-80.
- . "Pachakutiy Taki: Canto y poesía quechua de la transformación del mundo". *Allpanchis* 32 (1988): 165-95.
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. París: Gallimard, 1983.
- López Degregori, Carlos. "Róger Santiváñez: El descentramiento y la memoria". *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Eds. Luis Fernando Chueca, Carlos López Degregori y José Güich Rodríguez. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006. 203-18.
- . "Santiváñez: un experimento de escritura caleidoscópica". *El Comercio* (2 octubre 1988): C6.
- Lynch, Nicolás. "¿Quién necesitaba Barrios Altos y Cantuta?". *La República* (09 abril 2009): 18.
- . "Aníbal Quijano, intelectual crítico". *La República* (02 diciembre 2006): 19.

- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *Instructions païennes*. París: Galilée, 1977.
- Mamani Macedo, Porfirio. *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial Facultad de Letras UNMSM, 2007.
- Mandel, Ernest. *Der Spätkapitalismus*. Frankfurt y Main: Suhrkamp, 1972.
- Manrique, Jorge. *Obra completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1978.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Trad. Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- . *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortis, 1968.
- Mariátegui, José Carlos. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- . *Signos y obras*. Lima: Biblioteca Amauta, 1985.
- Martín-Barbero, Jesús. "Identidad, comunicación y modernidad en América Latina". *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlin: Langer Verlag, 1994. 83-110.
- Martínez, Cesáreo. *Cinco razones puras para comprometerse (con la huelga)*. Lima: Editores Quipu, 1978.
- Marx, Karl. *El Capital: Crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- . y Federico Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. Trad. Wenceslao Roces. Madrid: Ayuso, 1976.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- Mazzotti, José Antonio. "Los dos núcleos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX". *La Página* 67-68 (2007): 87-93.
- . "La violencia en la poesía peruana hasta anteayer: las tensiones coloniales y sus secuelas". *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial San Marcos, 2004. 106-14.

- . *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- . “El proceso de la poesía peruana del 80 a cuatro voces”. *Perú en su cultura*. Eds. Daniel Castillo Durante y Borka Sattler. Ottawa: PromPerú y University of Ottawa, 2002. 111-58.
- . *El zorro y la luna. Antología poética 1981-1999*. Lima: Fondo Editorial Banco Central de Reserva del Perú, 1999.
- . y Miguel Ángel Zapata. *El Bosque de los Huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963 – 1993*. México: El Tucán de Virginia. 1995.
- . *Castillo de popa*. Lima: Asaltoalcielo/editores, 1991.
- . Róger Santiváñez y Rafael Dávila-Franco. *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo / editores & Naylamp editores, 1987.
- . *Fierro curvo*. Lima: Trompa de Eustaquio, Kloaka & Orellana, Consorcio Editorial, 1985.
- . “Algo nuevo se está cocinando”. *Domingo de La República* 15 octubre 1983: 27.
- . *Poemas no recogidos en libro*. Lima: Federación Universitaria de San Marcos, 1981.
- Mendizábal, Raúl. “Re: Luis Roca Sara”. E-mail al autor. 18 septiembre 2007.
- . *Dedeálade. 69 poemas*. Lima: Trompa de Eustaquio, Asaltoalcielo, Hipocampo, 2004.
- . *Dedeálade (poemas y canciones)*. Filadelfia: Asaltoalcielo Editores, 1995.
- Mignolo, Walter. “La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas”. *Ad-Versus* 4-6 (1994): 35-50.
- Montalbetti, Mario. “La retórica de ‘la retórica del sesenta’”. *Hueso Húmero* 15-16 (1982-1983): 228-29.
- Moser, Walter. *Romantisme et crisis de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le Brouillon de Novalis*. Longueuil: Le Préambule, 1989.
- Mujica Pinilla, Ramón. “Barroco y nuevo milenio: políticas de la representación”. *Hueso Húmero* 42 (2003): 54-61.
- Murra, John. “Una visión indígena del mundo andino”. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Felipe Guaman Poma de Ayala. Eds. John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. México: Siglo Veintiuno, 1988.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Ed. Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 1987.

- . *Tercera residencia*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.
- Newman, Kathleen. *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991.
- O'Hara, Edgar. "Sujeciones y avances en el lenguaje poético de la poesía joven peruana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (1984): 233-40.
- . "Lectura de ocho libros de la poesía peruana joven, 1980-1981 (Cisneros, Cox, Chirinos, Germán, Lecca, Mazzotti, Orellana, Rebaza, Sánchez H.)". *Ruray* 3 (1981): 1-60.
- . "'Et lux in tenebris lucet': La poesía de la Universidad Católica del Perú (1977-1979)". *Ruray* 1 (1980): 14-19.
- Ojeda, Juan. *Arte de navegar (1962 - 1974)*. Lima: Cronopia Editores, 2000.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1981.
- Orihuela, Carlos L. "La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad". *A contracorriente* 1 (2006): 67-85.
- Orozco Díaz, Emilio. *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*. Córdoba: Diputación de Córdoba y Colección de Estudios Gongorinos, 2002.
- Ossio, Juan. *En busca del orden perdido. La búsqueda de la historia en Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2009.
- Pacheco, José Emilio. "Notas sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana* 45 (1979): 327-34.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Pérez, Alberto Julián. *Modernismo, vanguardias, postmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías postmodernas de la historia*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Pimentel, Jorge. *Tromba de agosto*. Lima: Lluvia Editores, 1992.
- Pita Dueñas, César. "Dalmacia Ruiz-Rosas. Historia de un secuestro". *Cambio* (08 diciembre 1998): 23.
- Polanco Salinas, Jorge. "El océano trizado de Róger Santiváñez". *Amastris* por Róger Santiváñez. Viña del Mar: Ediciones Altazor, 2007. 9-14.

- Portocarrero, Gonzalo. *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.
- . *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004.
- . *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1998.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. New York: New Directions Book, 1948.
- Quesada Gómez, Catalina. "Un canto de acanto. La poesía peruana del nuevo milenio". *Philología Hispalensis* 18 (2004): 135-49.
- Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2003. 201-46.
- . "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World-Systems Research* 2 (2000): 342-86.
- Quijano, Rodrigo. "El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes". *Hueso Húmero* 35 (1999): 34-57.
- Rabí do Carmo, Alonso. "Eduardo Chirinos: Visión de los del 80". *La República* 23 abril 1995: 25.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rénique, José Luis. *La voluntad encarcelada. Las 'luminosas trincheras de combate' de Sendero Luminoso del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- . y Moreiras, Alberto, eds. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- . "Latinoamérica y la postmodernidad". *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. Hermann Herlinghaus y Mónica Walker. Berlín: Langer Verlag, 1994. 210-22.



- . "Periferias culturales y descentramientos postmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)". *Punto de vista* 40 (1991): 5-6.
- Riffaterre, Michael. "La silepsis intertextual". *Poétique* 40 (1979): 496-501.
- Robin, Régine. "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura". *Teoría literaria*. Eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner. México: Siglo XXI, 1993. 51-56.
- Rodríguez, Ileana. "Heterogeneidad y multiculturalismo. ¿Discusión cultural o discusión legal?". *Revista Iberoamericana* 193 (2000): 851-61.
- . "Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante". *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. 102-23.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Rossell, Luis, Alfredo Villar y Jesús Cossio. *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984*. Lima: Ediciones Contracultura, 2008.
- Rotker, Susana, ed. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 2000.
- Rubin, Jerry. *We Are Everywhere*. New York: Harper & Row, 1971.
- Ruff, Marcel A. *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. París: Armand Colin, 1955.
- Ruiz-Rosas, Dalmacia. E-mail al autor. 21 junio 2007.
- . *Conjunto de objetos encontrados –detestables sentimientos de jóvenes ingeniosos–*. Lima: Hipocampo Editores, 2006.
- . *Baile*. Lima: Hipocampo Editores, 2000.
- . *Secuestro en el jardín de las rosas*. Lima: Hipocampo Editores, 1998.
- . "Testimonio". Trabajo inédito, 1997.
- . "Arte terruco". *Sí* (05 febrero 1990): 26-29 y 94.
- . "Al final de Magdalena". *Casa de las Américas* 160 (enero-febrero 1987): 85-86.
- . *Palacio de Justicia*. Inédito, 1983.
- . *Peligro de los labios rojos*. Inédito, 1977-1987.

- Said, Edward. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Trad. Ricardo García Pérez. Madrid: Editorial Debate, 2005.
- . *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Editorial Debate, 2002.
- . "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología". *Cultura y Tercer Mundo. 1. Cambios en el saber académico*. Ed. Beatriz González Stephan. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996. 23-59.
- Sánchez León, Abelardo. "Lima: crisis y conducta popular". Comp. Julio Cotler. *Clases populares, crisis y democracia en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989. 143-59.
- Santiváñez, Róger. *Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005)*. Lima: Hipocampo editores & Asaltoalcielo/editores, 2006.
- . *Eucaristía*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2003.
- . *Historia francorum*. Cambridge: Asaltoalcielo/editores, 1999.
- . *Santísima trinidad*. Lima: Walter Cier / Editor, 1997.
- . *Cor cordium*. Amherst: Asaltoalcielo/editores, 1995.
- . "La poesía de Dalmacia Ruiz-Rosas". Trabajo inédito, 1995.
- . *Symbol*. Princeton: Asaltoalcielo/editores, 1991.
- . "Cor cordium". *Transparencia* 5 (1991): 15-16.
- . "Rodolfo Hinostroza: Un poeta en contra de la guerra". *Eco de Expreso* (1991): 5.
- . *El chico que se declaraba con la mirada*. Lima: Asaltoalcielo /editores, 1988.
- . [Archi-Poeta]. "Félix Rebolledo vive". *Asaltoalcielo* 10 (29 junio 1986): 4.
- . "Chocolate". *Caretas* 22 julio 1985: 65 y 68.
- . *Homenaje para iniciados*. Lima: Reyes en el caos / editores, 1984.
- . "Sarita Colonia, la chicha y la izquierda nacional". *Somos* (1983): 19.
- . "Reflexiones junto a la tumba del loco Vicharra". *La República* 31 enero 1983: 19.
- . *Antes de la muerte*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1979.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990.

- Shakespeare, William. *Obras completas*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1965.
- Shlain, Bruce y Martin A. Lee. *Sueños de ácido. Historia social de la LSD: la CIA, los sesenta y todo lo demás*. Castellar de la Frontera: Editorial Castellarte, 2002.
- Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1945.
- Stagnaro, Giancarlo. "Tallar las palabras. La reaparición poética de Raúl Mendizábal". *Identidades* 71 (2004): 3.
- Starkie, Enid. *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions Paperbook, 1968.
- Stavenhagen, Rodolfo. "Closes, Colonialism and Acculturation". *Studies in Comparative International Development* 7 (1965): 81-122.
- Stiglitz, Joseph E. "¿El fin del neoliberalismo?". *Caretas* 2035 (10 julio 2008): 78-79.
- Strong, Simon. *Sendero Luminoso: el movimiento subversivo más letal del mundo*. Lima: Perú Reporting, 1992.
- Tapia, Carlos. "La CVR y el rol cumplido por la Iglesia Católica". *La Primera* (08 septiembre 2008): 4.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Trigo, Abril. "Lumpenpoesía y neomodernidad periférica: el caso uruguayo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 39 (1994): 247-66.
- Tse Tung, Mao. "Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria de China". *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 197-230.
- Tumi, Mito. "Entrevista a José María Salcedo". *El Comercio* (30 septiembre 2007): 2.
- Ubilluz, Juan Carlos, Víctor Vich y Alexandra Hibbett. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Georges Bataille, la exigencia de lo sagrado*. Lima: Benvenuto Editores, 2006.
- Un día en las carreras*. Dir. Sam Wood. Metro Goldwyn-Mayer, 1937.

- Una noche en la ópera*. Dir. Sam Wood. Metro Goldwyn-Mayer, 1935.
- Una tarde en el circo*. Dir. Edward Buzzell. Metro Goldwyn-Mayer, 1939.
- Urco, Jaime. "Reseña a *Archivo de huellas digitales*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24 (1986): 281-83.
- Urdanivia, Eduardo. "'...Y blanquearé más que la nieve'. Poesía y experiencia de fe". *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros (ensayos, diálogos y comentarios)*. Ed. Miguel Ángel Zapata. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 1998. 158-210.
- Vallejo, César. *Poesía completa*. La Habana: 1988.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.
- . *Contra viento y marea III* (1964 - 1988). Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Virtudes públicas / vicios privados*. Dir. Miklos Jancso. Filmes Cinematografica, 1976.
- Vich, Víctor. "Asalto al canon: sobre la poética de Eduardo Chirinos". Trabajo inédito, 2006.
- . *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Virgilio. *Eneida*. Trad. Egidio Poblete. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1994.
- Wachtel, Nathan. "Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo en Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega". *Sociedad e ideología: Ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 1973. 161-228.
- Wallerstein, Immanuel. *The Modern World-System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York-London: Academic Press, 1974.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- . *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (1989): 105-28.
- Zapata, Miguel Ángel. *El hacedor de las palabras. Diálogos con poetas de América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Zevallos Aguilar, Juan. "Neoliberalismo, guerra de baja intensidad y literatura juvenil urbana en los 80: El Movimiento Kloaka". *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Mark R. Cox, ed. Lima: Editorial San Marcos, 2004. 115-25.

---. *Movimiento Kloaka (1982 - 1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Ojo de Agua, 2002.

---. "Desde la nueva izquierda. Entrevista con John Beverley". *Revista de Crítica Cultural* 7 (1993): 36-44.

---. "Reseña a *Arquitectura del espanto* de Domingo de Ramos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35 (1992): 166-67.

Zizek, Slavoj. *Violence. Six sideways reflections*. New York: Picador, 2008.

---. *Visión de paralaje*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

---. *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2002.

---. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI, 1992.

**APÉNDICE I**  
**Datos bio-bibliográficos de los autores**  
**y poemas analizados**

**RAÚL MENDIZÁBAL.** Piura (norte del Perú), 1956. Estudió en el colegio Salesiano. A los trece años emigró a Lima, y en 1978 inició estudios de literatura en la Universidad Católica de esa misma ciudad, que abandona poco después. En 1979 obtuvo el primer premio en poesía de los Juegos Florales en dicha Universidad. Actualmente se dedica a la ebanistería y vive en el barrio de San Antonio en el distrito limeño de Miraflores.

**Libros de poesía**

*Dedeálade. 69 poemas.* Lima: Trompa de Eustaquio, Asaltoalcielo, Hipocampo, 2004.

*Dedeálade (poemas y canciones).* Filadelfia: Asaltoalcielo Editores, 1995.

CHICA ESTA MAÑANA AMANECÍ  
con una hermosa erección pienso  
que no has de abandonarme  
y que tu mundo es más terso y más limpio  
y que si no está lo suficientemente maldito no importa es mejor  
que andar torciendo el cerebro para ser lábil  
e inteligentísimo

que los chicos feroces se metan su política al culo  
y su poesía al culo  
y que el mundo al revés se les atragante para que dejen de gritar  
que no les atracan

que acaricien una piedra  
que escriban una carta  
por primera vez

7 jul 83



### **día de los muertos, 1983**

tengo una bala en el cerebro  
podría salir disparada  
abollar rostros matar animales hacer que rebalsen lagunas pequeñas  
renueva la carga por las miradas raras que dices que tengo  
*es tu demonio de casa* dices también *señal de época*  
esto está como una bola de mierda y acero estropeándome el sueño  
esto está abandonándome  
        estropeando las ganas  
intermitiendo como un electrodo prendido al cráneo que falla  
y me deja en espacios de nada

en camino a la dispersión / soltando el cable  
igual a un buzo ebrio de anhídrido  
        me estoy volviendo loco  
necesito reír y nada sucederá  
para pasar desapercibido no debo pensar  
que todo esto lo suponía muerto  
odio que se abandone a lactar ahora como si le asistiera  
        el derecho  
que luego salga a la calle el maldito desnudo y horrible poblado de insectos

si no puedo evitarlo quiero que vayas conmigo  
si no quiero que vayas  
es que no hay cosa bella que me dejen declararla en descargo

podrían cogerte allí y matarte

30 oct 83

## **pucayacu**

las noticias son menos tristes ahora porque ya nos acostumbramos  
a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario  
echados mirando lo alto en una foto de paseo al campo  
con botellas rotas de degüello al lado  
y los vientres hinchados y los brazos  
durmiendo en el pasto

sin embargo  
abrir la puerta en la sierra central no es dar cara al sol  
sino a un culatazo  
ir a la feria en domingo es para no dar luz sobre los  
muertos  
mira de lejos:

*ésta es flor  
ha crecido apenas para recordar cómo te llamas y ocultarlo  
y aquí está abel  
que ahora cuida de su hermano  
que enloquece de miedo en las noches  
y aquí clara  
con las uñas cortas que come con ira como las aves*

contigo o sin ti  
iguales ahora que ninguno tiene cara y hasta los dientes han ennegrecido  
y más abajo escuché que había otros veintitantos  
que desenterraron después como si hubiesen jugado a la gallina ciega  
y después se olvidaran  
quietecitos nomás con los ojos vendados y las manos tiesas al frente  
pareciera que en serio para asustar  
y uno quieto también  
temeroso de apartar una rama  
y uno muerto también  
de levantar una tapa  
de prender una luz en medio de esta habitación oscura  
tan grande

18 may 85

## **jonás**

(i.m. luis roca)

todo aquel ruido fuera del que nos preserva y nos aleja  
para arrojarnos después con violencia a las playas a predicar

todo ese silencio engullido por otro aún mayor y que nos aparta sus ojos

no han cesado en hacer crujir nuestras muelas  
en esta bolsa de aguas frías y calientes

más de tres días  
más de tres noches

19 set. 88

## **el cerdo se aliña con laurel**

el artista maldito es cómplice de su calvario, no desea ocultar los estigmas que hacen al enemigo detectarle: en el precio que, a guisa de entrega, paga para poder ser reconocido mediante los mismos estigmas en la gloria

el artista maldito repite el truco de onán, deviniendo no sólo en reaccionario de la peor especie, que es la ilustrada, sino, y sobre todo, en agente de traición y sicario

por vicio institucional, el culto a los artistas malditos o culto a la muerte, se imposta como acto conmemorativo con fines de purificación social, para así nublar a través de lágrimas histéricas, la fiesta necrófila de predador, rapaces y víctima propiciatoria

he dicho

7 jun 91

## **mar en invierno**

navego  
como navega el ahogado

24 jul 91

**JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI.** Lima, 1961. En 1978 inició estudios de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de lingüística en la Pontificia Universidad Católica. En 1979 obtuvo una mención honrosa en los Juegos Florales de poesía de este último claustro, y en 1980 ganó el primer premio de los Juegos Florales Universitarios Túpac Amaru de San Marcos. Dos años después recibió el segundo premio del concurso organizado por la Municipalidad de Lima. Entre 1983 y 1984 cursó en el programa del Diploma de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica. En 1988 un manuscrito suyo quedó finalista en el concurso Casa de las Américas, cuyo primer premio fue declarado desierto. Con Dalmacia Ruiz-Rosas y Róger Santiváñez fundó en abril de 1986 el suplemento cultural *Asaltoalcielo* de *El Nuevo Diario*, que él luego continuaría con la colaboración de Jorge Frisancho y Rodrigo Quijano hasta la desaparición de ese medio en 1987. De inmediato convierte aquella experiencia en el sello Asaltoalcielo/editores, bajo cuyo membrete ese mismo año compiló y prologó la antología poética *La última cena*, con la colaboración de Rafael Dávila Franco y Santiváñez. Desde entonces ha mantenido una prolífica actividad editorial, publicando en formato artesanal más de treinta libros de poetas peruanos y latinoamericanos identificados con las décadas del 80 y el 90. En 1988 viaja a los Estados Unidos para realizar maestrías en las universidades de Pittsburgh y Princeton. En esta última se doctora en 1993. Actualmente es catedrático de literatura en la Universidad de Tufts, en Boston. Tiene publicados ocho libros de poesía y una antología de su propia poesía. Ha preparado dos antologías (una de ellas reeditada y ampliada), tiene tres libros de ensayos y ha participado en la edición y coedición de cuatro libros de crítica. Cuenta con más de cuarenta artículos especializados en diversas revistas de Europa, Estados Unidos y América Latina. Es Presidente de la Asociación Internacional de Peruanistas desde 1996.

#### **a) Libros de poesía**

*Las flores del mall.* Lima: Tranvía Editores, 2009.

*Sakra Boccata.* México D.F.: Edición Invisible, 2006. (2da. ed. Lima: Mundo Ajeno, 2007).

*Declinaciones latinas* (escrito entre 1995-99), incluido como sección final de *El zorro y la luna. Antología poética 1981-1999.*

*Señora de la noche.* México: Ediciones El Tucán de Virginia, 1998.

*Libro de las auroras boreales.* Amherst: Asaltoalcielo/editores, 1994.

*Castillo de popa.* Lima: Asaltoalcielo/editores, 1988. (Primera edición virtualmente no circulada. Segunda edición: Princeton, Asaltoalcielo/editores, 1991. Tercera edición: Filadelfia, Asaltoalcielo/editores, 1995). Fragmentos en *Cinco puntos cardinales.* La Habana: Colección Premio Casa de las Américas 1988, junio 1989. (Incluye también poemas de Zoé Valdés,

Eduardo Llanos Melussa, Juan Ramón Saravia y Adrián Desiderato).

*Fierro curvo*. Lima: Trompa de Eustaquio, Kloaka & Orellana, Consorcio Editorial, 1985.

*Poemas no recogidos en libro*. Lima: Federación Universitaria de San Marcos, 1981.

**b) Antología de sus poemas**

*El zorro y la luna. Antología poética 1981-1999*. Lima: Fondo Editorial Banco Central de Reserva del Perú, 1999.

**c) Antologías elaboradas**

*La última cena. Poesía peruana, 20 años después. Brújula / Compass 36* (New York, primavera 2002): 44. (En colaboración con Róger Santiváñez, Rafael Dávila-Franco y Paolo de Lima).

*El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, 1995. (En colaboración con Miguel Ángel Zapata).

*La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo / editores & Naylamp editores, 1987. (En colaboración con Róger Santiváñez y Rafael Dávila-Franco).

**d) Libros de ensayos**

*Incan Insights: El Inca Garcilaso's Hints to Andean Readers*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert, 2008. (Traducción ampliada de *Coros mestizos del Inca Garcilaso*).

*Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial Congreso del Perú, diciembre 2002.

*Coros mestizos del Inca Garcilaso Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

**e) Edición y co-edición de libros**

*The Other Latinos*. Boston: David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2007. (Con José Luis Falconí)

*Agencias criollas. La ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

*Edición e interpretación de textos andinos*. Madrid y Frankfurt am Main: Vervuert & Iberoamericana, 2000. (Con Ignacio Arellano). Auspiciada por Universidad de Navarra y Asociación Internacional de Peruanistas.

*Discurso en loor de la poesía: estudio y edición*, por Antonio Cornejo Polar, edición crítica de José Antonio Mazzotti. Lima y Berkeley: Latinoamericana Editores, 2000.

*Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. (Con U. Juan Zevallos Aguilar).

## DANTE Y VIRGILIO BAJAN POR EL INFIERNO

*El lugar del descenso que nos toca  
agrio es asaz, y el guarda allí presente.*

*Inferno: XII, 1*

*(Las barandas amarillas,  
el retrato de su hermana.*

*La sangre chorrea por las escaleras  
y las almas como grumos  
se cocinan).*

“Vamos”, dijo el Maestro,  
“éstas que aquí ves  
ánimas son de los que en la película  
violentos y brutales  
se mostraron”.

*(El humo y el hedor se mezclaban con los gritos  
de los condenados).*

¿Cómo?, le dije, y tosí.  
“Aquí están Cornetto y Pazzo, y ése  
de más allá, por si aún  
no lo has reconocido, es nada menos  
que el hijo de una loca  
cubierta de una Res Imbécil...”.

Y una sombra  
más fuerte que el olvido  
*(medialuna las armas de su frente)*  
se aproximó a nosotros  
*(pisadas parecidas al click clack  
de una cassettera malograda).*

“¡Alto!”, gritó.  
Y puso su boca pestilente en mi cara  
alumbrándome las fosas nasales  
de una fortaleza inocente.

“Papeles, señores”.  
*(¿Y qué papel mostrar?  
¿Poetas?  
¿O ese sello en la nariz  
asemeja una aureola?).*

“Bueno, bueno. Circulen...”.  
*(Oh, Poder de la Palabra  
en un reino de mudos.*





pasan por el charco hirviendo, a nuestro lado,  
y nos salpican.

¡Maestro!, grité, ¡Ayúdame!

Pero él sólo sonrió.  
“Estúpido.  
¿A qué te metes en ridículo  
negocio?”.

Y frotó su saquito  
y desapareció en la multitud.



“Engendrar es tu deber”. Así,  
amada,  
reza  
la antigua receta de la diosa impúdica, para quien  
la belleza  
debe ser deleitada, y por quien tú y yo debemos  
desdeñar nuestro tambor atravesándolo  
con la sedienta lanza.  
Daremos de beber a esa lanza  
con otra sangre, no la nuestra, que para ello tenemos  
tú mi lanza  
y yo tu blanco, tu nalga clarísima de luna,  
¡Ay!, ¡levantad los ojos  
a esta celestial eterna esfera!  
¡Oh campos verdaderos!  
¡Oh prados con verdad dulces y amenos!

Sin la guerra, que es sucia y haragana,  
sin la música marcial / lazarillo de cortejos fúnebres /  
la música de grillos bajo la ciudad  
a oscuras, los autos asustados jadeando  
hacia sus tímidas viviendas  
/que ellos incendien la ciudad/  
que quemen ellos  
todo vestigio en sus motores de sus días venideros.  
Yo sólo miraré  
el ruido de los círculos concéntricos: ¿es más que un breve punto  
el bajo y torpe suelo, comparado  
a este gran trasunto, donde vive mejorado  
lo que es, lo que será, lo que ha pasado?  
Mientras tanto,  
que quemen la ciudad y la reconstruyan.

### 3.

El hombre está entregado  
al sueño, de su suerte no cuidando, y en la pampa  
de Amancaes sopla el cierzo  
con humo de fogatas apagadas, las sirenas han volado  
y los disparos  
compitiendo con los sapos no lastiman ya los sueños  
de nadie / 2 a.m. / Ahora sí, veré, sin movimiento  
en la más alta esfera, las moradas  
del gozo y del contento, de oro y luz labradas,  
de espíritus dichosos habitadas.  
¡Ah, moradas ascendidas

sobre un box-spring duro y revuelto! ¿Acaso duermes  
allí, a mi vida junto,  
en luz resplandeciente convertida?  
Si acaso durmieras, subiría  
a ver cómo destroza el jabalí el cuerpo tallado de Adonis  
y cómo Adonis, inmortal, vuelve a la carga, porque es ley  
que la guerra continúe, y que hasta arrase  
con las últimas semillas de los campos aledaños.  
No siempre dirá Venus, hablando del furioso Marte:

“Sobre mis altares él ha colgado su lanza,  
su golpeado escudo, su vencedora cimera,  
y para mi deleite aprendió juegos y danzas,  
a bromear, a loquear, a divertirse, a sonreír,  
haciendo de mis brazos su campo, su tienda mi cama”.

Y desdichada entonces tratará de convencer al casto Adonis:  
“Si yo fuera fea, detestable o arrugada,  
de toscos modales, contrahecha, de voz ronca,  
gastada, menospreciada, reumática y fría,  
en tal caso podrías vacilar pues no sería para ti.  
Mas, no teniendo defectos, ¿por qué me aborreces?”.

Adonis sólo cerrará los puños  
y elevará la frente, y le dirá: “¡Fuera, basta de amor!  
el sol quema mi rostro, he de partir”.  
Y así será, porque Venus no sabe  
¡Oh deleitosos senos!  
que en la pampa de Amancaes los muertos no miran a la luna  
sino a los faros repuestos de la madrugada, y el aire  
se serena  
y viste de hermosura y luz no usada, al prepararse  
para una nueva noche, cuando tú, amada, salgas  
en tu peluda bata a contemplar el anillo de fuego  
que así, tan solo y sin tu amor,  
nunca podría dibujar.

## CUISMANCU

Cuismancu soy. Cacique del valle. Siembro y reparto  
la siembra,  
atestiguo asesinatos, me distribuyo en fiestas, presido  
funerales. Juego con los brujos la función de mis antepasados, y así  
sucesivamente  
mientras vago, pienso,  
deliro, sueño, sacrifico  
animales y los dioses me prefieren  
a todos mis vecinos, soy el rey, el rey  
ordenador, embajador del cielo, intérprete de Rimaq,  
hijo de Pachakamaq, padre y finalmente sujeto  
a una extraña certeza...

Vendrán otros hombres, gente de la montaña, y mis dioses  
no serán queridos  
y mi pasto acabará quemado, todo se infectará  
con aguas negras, no comeré más perro, me pondrán  
a deambular  
con mis vestidos ahora  
baratijas, piedras, grabadoras, ah presentimiento  
de un paisaje en que las huacas aturdidas  
no se levantarán

y sin embargo no será todavía  
el tiempo sin tiempo sino el tiempo  
de las zonas frías  
los canales abrirán heridas  
al desierto, y desde el Templo  
al norte los ríos reflejando la luz  
se inclinarán al Sol  
habrá pacto  
lo Visible  
y lo Invisible  
rotarán como el día  
y la noche, y la vida con su  
interminable  
paso escuchará los oráculos,  
resolverá  
consultas, en las colas  
mis hermanos subiendo a los micros  
peinarán la cabeza de sus hijos  
con la verdad del único  
pasado memorable de estas tierras

*¿Quién vive? ¿Quién viene que huyó cuando el mundo  
se deshizo, todo se corrompió*

*el universo entero  
arrastró en su secreto la visión de este orden?*

Soy yo. Cuismanco regresado  
de arriba, del Norte, del Sur, de abajo y de adentro  
del Infierno apestando  
me corren de las calles, vivo en los cerros  
mirando el exceso estadístico  
de construcciones deformes que hablan  
de un dios que no se parece  
en nada a sus palabras, de un valle pisado  
por cuero y metal, caballos motorizados que son hijos  
del Error, su espada al cinto, la fusta  
como un ángel que dicen con su dedo de fuego  
señalando la esquina, la mixtura  
de una rutina encarcelada entre el parque y su feria  
y el polvo alucinado regresando a los suburbios.

Mis sitios arriba confiando en la fuerza de las piedras  
dispersos por espacios infinitos miran hacia acá,  
Qawillaqa esculpida en el mar, valle del Templo,  
arenal donde las rubias asolean  
sus enormes caderas brillantes

Oh, y su Poder  
será el Poder  
que hasta hoy nos lastima.  
Esas piedras  
caerán por su peso  
y un huayco  
fundará con sus venas  
chorreando un cuadro del  
crepúsculo  
tamaño natural, cactus  
y jora,

al tiempo que probamos sus cerebros  
y el Orden se construye  
como el viento que dibuja en las arenas el sonido del mar  
su canto arrecho  
la venganza  
de todo lo que significa  
la pérdida del Reino...

## DIUTURNUM ILLUD / Sueño profético de Wanka Willka

*Por mí mandan los reyes, por mí mandan los príncipes,  
y por mí los jueces administran justicia.  
Eclesiastés: XVII, 14.*

### 1.

Un cerro erecto sobre las chozas de barro, una luna  
montada en sus hombros, paredes, ladridos, y el frío  
conversando en el círculo.

- *“Nuestro Padre el Sol, viendo a los hombres  
tales como te he dicho, se apiadó y hubo lástima de ellos, y envió  
del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos  
para que los adoctrinasen en el conocimiento  
de Nuestro Padre el Sol, para que lo adorasen  
y tuviesen por su Dios, y para que les diesen preceptos  
y leyes en que viviesen como hombres en razón  
y urbanidad”. Pero hoy  
ya nadie cree en esto. ¿No sientes acaso la helada? ¿No tenemos  
que juntar leña y bosta para las hogueras, y ahumar  
las chacras, las laderas, nuestros corazones? ¿No tenemos  
que ir tejiendo eucaliptos en las piedras?*

*Esperaste un mundo mejor, una aventura de magia.  
Sólo esto podemos ofrecerte.*

El adobe de al lado temblaba  
con el baile del fuego. Juan trató de calentarse las manos; hizo un gesto,  
continuó: *Para que todo cambie  
no sueñes milagros, no confíes en tu juego ingenuo.  
Si ni siquiera nos conoces,  
¿de qué sirve tu buena voluntad?*

Justo Chocne veía. Padre como los cerros.

“Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que  
tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se  
mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, mi carne”, recordé.

- *Cuando vengan a buscarnos  
no sabrán dónde seguirnos. No conocen  
los laberintos, podremos emboscarlos.  
Veremos en el musgo resbalando sus botas.  
Rodarán.*



Sacsamarca se nublaba.

La punta de la roca, sin cabeza; los niños que reían todavía regresaban.

(¿Juan, Justo, dónde están?)

Entramos en la sola habitación. Frazadas de cordero, la cocina a un lado. Felícita encerrando a los cuyes hervía la hierbita

y un paquete fue sacado de la oscuridad: *Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria de China*.

- “¡Mierda los haremos!”, musitaron.

“Pon en marcha tu helicóptero y sube aquí, si puedes. Las plumas de los cóndores, de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbran”, resonaba.

Nos envolvimos con dobles pantalones. Los gorros de lana ya empezaban a plancharnos los cabellos.

“Oráculo del hielo”, presentí.

Y entonces intentamos olvidar.

## 2.

Pero el pasto brilló la mañana siguiente

y otra y otra más. El riachuelo que bajaba por las escaleras hasta Huancavelica nos miraba trepar, urdir las piedras, alterando la parca claridad de esos parajes.

- *Todo lo que aquí hubo*

*fue circulando con las aguas. Quizá porque el Río de Leche quiso cambiar su camino, y nos quedamos sin memoria siquiera.*

¡Rocas, declive, lluvia,  
piedras negras y barro, laberintos, rocas,  
declive, lluvia, y ningún pájaro!

- *Tenemos que subir un poco más, quizá haya truchas  
y puedas mirar los límites  
de la Comunidad.*

Y así ascendimos, pero en esa punta sólo otras puntas había y otros vientos y otros precipicios.

A lo lejos  
ardía un punto azul escarbando una falda.

- *Tendré que bajar a la ciudad a ver qué compro. Tú sigue craneando tu informe,  
gringuito... y rió.*

Me quedé contemplándolo un rato. Luego  
fue sólo un silbido en el viento.

Pensé entonces qué país

tan raro, qué países los que habrían circulado  
por estas dormidas paredes, besadas por un pobre riachuelo  
que nunca supo nada, o que lo calla y sigue.  
Y me sentí más solo  
que un pobre riachuelo de la puna, rasca y rasca, hasta encontrar  
un hueco entre las piedras: *la sangre lavada grabaría  
una arruga en el cielo.*

Al bajar me fui perdiendo en un silbido, y las burbujas  
del estómago cantaban.  
“Sopa de papa otra vez”, adiviné.

Y rocas, declive, lluvia,  
piedras negras y barro, laberintos, rocas,  
declive, lluvia, y ningún pájaro.

Pero el pasto brilló esa mañana  
y acaso alguna más.

### 3.

Tiempos en que todo se revuelve  
al caer la piedra en la corriente.  
En la noche de San Juan  
el humo discurría en las laderas calentando  
los cultivos; ese humo de pronto se ha esparcido  
más allá de los linderos.

*(¿Juan, Justo, dónde están?)*

Supimos con el tiempo que las rocas  
se habían convertido en llamas vivas. Los últimos restos del poblado  
como un cuerpo anestesiado quejumbaban  
la muerte de Felícita y los hijos, el exilio  
a las pampas amarillas de la costa.

- *¿Ves en qué quedó? ¿Ves en qué queda?*  
*¿Podrás alguna vez atravesar ese camino y no decir  
que era esto inevitable?*

(Ah, pero la noche se cierra  
como un odre con sogas y agujas, y el espacio  
que envuelve nuestras pieles es propicio para ver  
los rostros exactos y las manos quietas, la verdad  
sin cáscara y creciendo).

- *Vea usted, joven amigo. Se pueden  
aceptar los puntos de partida, los principios y hasta el ciclo  
de la historia en este asunto / pero hay algo  
que impide su total realización: serían demasiados los cadáveres  
y pocos los frutos inmediatos. En resumen:*

*una pésima inversión. ¿Me entiende ahora?*

(Y un pozo se expande y va tragando  
amigos y parientes, nombres raros, y fantasmas  
que cuelgan de un rayo de luz y cobran vida).  
“Por mí mandan los príncipes”, se oye.  
Pero también la elección de los culpables: todos ellos  
roídos por el miedo que invade las noches heladas, convertidos  
en bustos salinos por mirar bolas de fuego cayendo del cielo.  
Y arriba no hubo nadie que calmara los rayos:  
lluvia ardiente que calcina  
los cuerpos marrones y los valles.

*(¿Juan, Justo, dónde están?)*

Crepitan rescoldos y un gemido subterráneo.  
Una inmensa pradera de cenizas se confunde con el mar.

## 19 DE JUNIO / LA MUERTE EN LOS PENALES, 1986

*Forget not...*  
Milton

Fueron cuatro corolas incendiándose antes  
de que tocara la hora.  
La mañana anterior la noticia  
se había levantado bostezando, arregló fugazmente la cama, hizo tres gárgaras  
y con suave desgarbo entró sorpresiva en los oídos, como el bicho instalado  
para siempre en el huerto  
del blanco cementerio de pelícanos.

*(Antes de la hora, antes de la hora. Ni siquiera pudieron esperar).*

Todos vimos el cerro quemándose en la niebla, tú nunca supiste lo que fue  
esa madrugada y las horas siguientes, cuando cientos de rostros  
simulando alegría se lanzaron  
celebrando los sucesos y jurando para siempre haber terminado la guerra,  
una guerra “que nunca empezamos”.

*(Un solo corazón se desangraba debajo de la tierra; lejos, desde el sur,  
llegaban sus raíces carcomiendo el viento.*

*Desde entonces los sueños se han vuelto ladrillos y fierro,  
la música monótona de un chorro  
cayendo por el acantilado).*

Hasta el fondo de la cordillera se esparcía el eco, los pájaros huían  
y tú nunca llegaste, sólo  
un grito perpetuo desquiciando  
mis manos, un trotar de caballos  
convirtiendo en arena mis huesos y piel. Después  
un enorme silencio que rompió la mañana, y el mar se fue calmando.

*(Cómo pesa en el cerebro ese ladrillo.  
Julián, Félix, Jacinto, cómo pesan. Vimos  
correr los camiones con desmonte. Por las piedras  
sus dedos se asomaban, despidiéndose).*

El frío y el sueño, hermanados; la luna y el miedo, conviviendo.  
Y cuando el sol cayó puntual sobre el océano, la sombra  
se introdujo en nuestras almas, con una idea fija.  
Entonces se produjo lo temido. Antes, antes todavía  
de la hora, mucho antes de que el mundo se durmiera  
empezaron a sonar los cañonazos, cuatro veces primero;  
después hasta el borde del día, como olas,  
sin dejar un solo rasgo  
de los nombres dibujados en la playa.

El islote fue entonces desierto, y la entrada apestosa de Cumas  
se abrió como un hocico en el peñón.

Del otro extremo hubo historias semejantes, y los prisioneros  
fueron puestos en fila y rematados, como hojas de un árbol furioso  
salido de pronto debajo de la tierra.

Los vecinos oyeron los lejanos cantos, y un martillo perpetuo desquiciando  
mis manos, rebotando en las montañas, descendiendo  
al río turbulento que se esparce desde el sur.

“La guerra es la guerra”, se explicaban. Otros, cautelosos,  
apuntaban con la uña herida.

*(Un solo corazón se revolvía hinchado, un solo viento  
dejaba pasar entre sus huecos un ruido constante, un ruido  
que adquiriría contornos y sabor, se arrastraba y coloreaba  
por la médula, flotando,  
eternamente, entre los sueños).*

¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, peldaños  
de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados!  
Los tambores cortando los vidrios, y en el aire  
un silencio complicado y torpe. Demasiado para una mañana  
húmeda y tibia de invierno.

*(Tú nunca llegaste  
o quizá no supiste llegar.  
Desde el fondo de un río hablan por ti Jacinto y Félix, van gimiendo  
cada vez que me raspo con la arena, cuando miro  
mis huesos cubiertos de hongos, mi piel inflándose en el sol,  
en medio de alas y picos  
regados desde abajo y en silencio).*

## CASTILLO DE POPA

Una columna de cloro sube lenta desde la tabla. Wisy dice  
no habrá calma esta noche, se dispone a tenderse, a enchufar su oreja en el vientre  
del mundo.

(El olor a pescado envuelve la ciudad como un periódico. Recuerdo: “Mar es el  
sitio donde dos largas piernas llegan a situarse en posición transversa...”.  
Termino mi café y reviso ciertos términos: prolongación al infinito de las doce:  
sólo ese hedor quita el sueño más rápido, se filtra  
como el mate de coca en el aire, y vuela).

El cloro y yo, la trenza chorreada de Brenda baja al fondo como un ánora  
y meto los efluvios en la pituitaria: un roce de nalgas sutilmente, los Trabaxos y  
los sueños de Calpurnia  
cuando miro en el vitral de la cabeza las columnas de escamas  
reptando por los intersticios a mezclarse con el maderamen:

*una leona ha parido en medio de la calle, y las tumbas  
se han abierto y vomitado a sus difuntos.  
Guerreros feroces combaten entre nubes en filas  
y escuadrones en exacta formación, haciendo llover sangre  
sobre el Capitolio.  
El fragor de la lucha atruena los aires, y se oye el relinchar  
de los caballos,  
y el estertor de los heridos, y los gritos, y los soplos  
que dan en la calle los espectros.  
Estas son cosas inusitadas y me infunden pavor...*

Sobre ello se hincha el eructo de Dite, se diseca; la médula de miles de peces se  
esclarece en el viento.

*Decenas de sombras se desprenden a coger su tajada, las plazas de Lima son un  
patio de recreo  
sin martillo que golpee los cascotes: cenizas donde se levanta  
un lloriqueo: “perdóname, trozo de barro ensangrentado, que aparezca  
suave y humilde con estos carniceros...”.  
(Antonio, acto III, escena I).*

Y no son los cantos órficos, ni los gramos de silocaína, sino este canto interior  
como la ola que se oye desde el Bufadero, reventada en reversa, comedora  
de hombres y bestias, entre huesos de jibia, *perdóname, trozo*,  
que instale mi tienda entre los muslos que asoman de la espuma:  
esta es mi vainita, mi marisco, esta es mi bronquitis  
donde la bola de cristal se concentra en un punto que es la intersección  
de rectas infinitas desde el resto de espacios disponibles: olores de bonete y  
algalia, la música callada, el bombo idiota, desde donde fluye  
el secreto venero que alimenta la vista

con que puede dibujarse cada aleta y cada diente, donde puedo enumerar  
el speculum y el pomo, las hojas arrumadas, la pared envolvente, las manzanas,  
un pantano  
donde no hay nave que avance, tan fuerte es el olor...

(La mujer que patean en el muelle Wisy la comenta. Un lento vaivén hace croar  
las tablas  
y el marisco de Brenda apesta más fuerte. Preguntas  
de todas partes. Un olor inconfundible por respuesta.  
Y nadie puede replicar:

*el Cisne ha muerto).*

Casio: *¡Ja! ¡Ja! ¡Qué detestablemente rima el cínico!*

Bruto: *¡Fuera de aquí, sinvergüenza! ¡Lárgate!*

Casio: *Tened indulgencia con él, Bruto; es su estilo.*

Bruto: *¡Yo sabré soportar su genio cuando él sepa ser oportuno!...*

*¿Qué tiene que ver la guerra con estos*

*locos danzantes? ¡Fuera, fuera, camarada!*

Casio: *¡Vamos, vamos; marchad!*

*(Sale el poeta).*

**EDUARDO CHIRINOS.** Lima, 1960. Estudió en el colegio La Inmaculada en Monterrico, Lima. Luego, ingresó al programa de literatura en la Universidad Católica, donde obtuvo el primer premio en poesía en los Juegos Florales de 1980. Ya en 1979 había obtenido una mención honrosa en el concurso José María Arguedas, organizado por la Asociación Nisei del Perú. En 1982 le fue otorgado el primer premio en el concurso de poesía de la Municipalidad de Lima, y dos años después compartió el Premio Copé de poesía con Jorge Nájar. A comienzos de 1986 partió a España con una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica. En 1987 volvió al Perú para dedicarse a la docencia universitaria en la Universidad Católica. Desde 1993 radica en Estados Unidos, doctorándose en la Universidad de Rutgers. Tiene publicados trece libros de poesía y una plaqueta, además de cinco antologías poéticas, cuatro libros de ensayos, la recopilación de sus críticas literarias y de sus crónicas y artículos periodísticos.

#### **a) Libros de poesía**

*Humo de incendios lejanos.* México: Editorial Aldus, 2009.  
*No tengo ruiñes en el dedo.* Valencia: Pretextos, 2006.  
*Escrito en Missoula.* Valencia: Pretextos, 2003.  
*Breve historia de la música.* Madrid: Visor, 2001.  
*Abecedario del agua.* Valencia: Pretextos, 2000  
*El Equilibrista de Bayard Street.* Lima: Colmillo Blanco, 1998.  
*Recuerda, cuerpo...* Madrid: Ediciones de Tapir, 1991.  
*Canciones del Herrero del Arca.* Lima: Colmillo Blanco, 1989.  
*El Libro de los encuentros.* Lima: Seglusa / Colmillo Blanco, 1988.  
*Rituales del conocimiento y del sueño.* Madrid: El Espejo de Agua, 1987.  
 (Incluye los seis poemas de *Sermón sobre la muerte*).  
*Sermón sobre la muerte.* Madrid: Ediciones del Tapir, 1986.  
*Archivo de huellas digitales.* Lima: Copé, 1985.  
*Crónicas de un ocioso.* Lima: Trompa de Eustaquio Ediciones, 1983.  
*Cuadernos de Horacio Morell.* Lima: Trompa de Eustaquio ediciones, 1981. (2da ed. Lima: Fondo Editorial UCSS y Estruendomudo, 2006).

#### **b) Antologías de sus poemas**

*Derrota del otoño.* Guadalajara: Filodecaballos Editores, 2003.  
*Amores & Desamores. 35 Poemas.* Lima: Estudios Generales Letras. Pontificia Universidad Católica, 1999. (2da ed. aumentada. Maracay: La Liebre Libre, 2003).  
*Naufraio de los días. [1978-1998].* Selección de Vicente Tortajada. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1999.



*Chronicles of a Man of Leisure / Crónicas de un ocioso.* Selección y traducción de Gary J. Racz. Tarzana, California: Luz Bilingual Publishing, 1998.

*Raritan Blues (Antología Personal 1978-1996).* México, Casa Abierta al Tiempo. Universidad Autónoma de México, 1997.

**c) Antologías elaboradas**

*Los ojos de la máscara.* Antología poética de José Juan Tablada. Sevilla: Renacimiento, 2008.

*Elogio del refrenamiento (1971-2003).* Antología poética de José Watanabe. Sevilla: Renacimiento, 2003.

*Infame turba. Poesía en la Universidad Católica 1917-1992.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992. (2a edición corregida y aumentada (1917-1997). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997).

*Loco Amor. Poesía Peruana Contemporánea.* (En colaboración con Jorge Eslava) Lima: Colmillo Blanco, 1991. (2a edición corregida y aumentada. Lima: Alfaguara, 2007).

**d) Libros de ensayos**

*Rosa polipétala Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931).* Lima: Estruendomudo y Centro Cultural de España, 2009.

*Nueve miradas sin dueño. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española.* Lima: Fondo de Cultura Económica y Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

*La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Orozco, Rojas, Sologuren, Eielson y Pizarnik.* Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.

*El techo de la ballena. Aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

**e) Crónicas, reseñas y artículos periodísticos**

*Los largos oficios inservibles.* Lima: Norma, 2004.

*El Fingidor. Revista de Literatura.* Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

*Epístola a los transeúntes.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

## **PROPIEDAD TRANSITIVA**

SI NO SE cumple la condición  
Entonces  
Apilaremos ladrillos  
Hasta formar una ruma altísima  
De miles de metros  
Y cuando hayamos concluido  
Quitaremos un ladrillo de la base  
Y moriremos como Sansón el cretino  
Entre los filisteos y en su palacio derrumbado.

## BEATUS ILLE\*

### *Historia natural*

LA VAQUITA que muge y rumia en los valles del Rímac  
No sabe del enchufe que han de colgarle entre las tetas  
Si es que rompe el normal desequilibrio rumiatorio  
Que existe entre las vacas lecheras y las vaquitas huachafas  
de los valles del Rímac.  
Eso lo sabemos nosotros y la verdad es que no nos duele  
Más bien nos alegra saber del ascenso de la vaquita a los establos  
Y hasta aplaudimos la injusticia que se comete  
Cuando la obligan a arrojar su leche a las botellas  
Porque la consumimos fresca  
Con aparente sabor a rudo vaquero del oeste  
La barba a medio crecer y todo eso.  
Pero el asunto aquí es trivial  
Pues no nos interesan esas vacas  
Sino (como dijimos) las que mugen y rumian en los valles del Rímac  
Aquéllas cuyas manchas acusan posibilidad de garrapatas o garrotes  
Aquellas que no aspiran a ser gordas ni privadas.  
Pero un buen día vea usted  
Los pastores la cepillan (o la bañan) y la venden a buen precio  
Con la intención de acercarse unos metros más a Lima  
Y la pobre no sabe que sus tetas dejarán de pertenecerle  
No sabe del establo ni de las manos expertas de un muchacho  
con mandil blanco  
Sólo muge y continúa rumiando  
Apartando con su cola a los niños mirones y a las moscas.

-----

\* *Beatus ille qui procul negotiis* (“Bienaventurado aquel que lejos de los negocios”). Primer verso del segundo Epodo de Horacio que luego sirvió a los maniáticos de la literatura para designar un tópico frecuente en la poesía española del siglo XVI. (¡Incorregible Morell, si no sabes nada de latín!).

## POEMA PARA GROUCHO, EL DE LOS BIGOTES

COMPAÑERO GROUCHO:

Tú no tienes carnet del Partido  
Y dudo francamente que seas militante  
Pero mi hermana (la mayor)  
No vio ninguna de tus películas  
Porque creía que eran de socialismo  
Y a ella no le gusta el socialismo  
(Ni nada donde aparezca el nefasto apellido de tu primo)  
Pero yo / fiel a tu primo  
Acudía día a día (y no lo veía) pero pensaba  
Que de no ser tan nefasto  
No espantaría tantos burgueses  
Así que me dediqué a la risa  
Y a coleccionar boletos de Ópera  
de Circo  
de Carreras  
Pensando que tal vez encontraría  
La clave del poder.

## HISTORIA VIEJA

Para José Antonio, Raúl y Horacio  
Tristes tigres

PERRO QUE ladra no muerde.  
Historia vieja donde vagan los borrachos,  
tribu sedienta y aburrida que recorre las calles de un sábado cualquiera,  
tribu de perros que husmea tras la gata más hermosa del suburbio.  
(Gata hermosa que se crispa y despelleja con la habilidad de un ave de rapiña  
en tiempos de carencia).

Historia vieja que ignoran las vírgenes prudentes.  
Vírgenes ansiosas que habitan la cola de un cinematógrafo cualquiera,  
de un teléfono invisible donde ofrecen sus ojos, la medida exacta de sus piernas,  
el nombre confuso de un distrito.

Historia vieja.  
Los náufragos la saben y nadie lo celebra.  
(Un par de chilcanos refrescan vagamente la memoria  
y un pisco es suficiente para hundirse en el calor insoportable de la cháchara).  
Con el tiempo sus barbas se tupieron como el pasto  
y se adueñaron de una mesa donde aprendieron a variar el mismo desarrollo  
de la historia.  
Mas nunca tuvieron problemas con los mozos, jamás una pelea memorable:  
pagaron a tiempo el saldo de sus cuentas y olisquearon el redondo culo de las  
vírgenes prudentes.  
(Redondo caramelo codiciado en tiempos de abundancia).

Historia vieja la del gato desollado.  
La altura inescalable de los muros donde una gata se desnuda para gozo  
atormentado de los machos de su especie,  
coro inacabable en las mañanas del domingo y lluvia de zapatos que se arrojan  
sin fuerza ni pericia.

Historia vieja donde amanecen los borrachos.  
Tribu cansada y satisfecha que avanza tras el muro donde yacen cautivas  
las vírgenes prudentes,  
muro inescalable que caerá con las trompetas una y otra vez  
con la pasmosa fragilidad de un castillo de naipes o de arena.  
Mas nosotros sabemos que la historia será contada para siempre y hasta el fin  
de nuestros días  
sin que ello preocupe mayormente a los jefes de la tribu.

**SE DESMORONA** la pared en la que antaño se escribieran poemas tan hermosos.  
El polvo disputa su reino con las aguas,  
la oruga se convierte en mariposa, en polilla invidente ante la luz.  
Homero, Ovidio, Dante ¿qué se hicieron?,  
un manojito de papeles que archivamos como huellas digitales,  
viejas citas que guardan un museo como fieros leones disecados.  
Ah, pero la muerte sacude la raíz del nacimiento y las palabras  
se suman al lento transcurrir de nuestra sangre;  
¿acaso en Garcilaso no hallamos las huellas de Virgilio?,  
¿acaso en Virgilio no hallamos las huellas de Teócrito?  
Así es la historia.  
De esa leche nos amamantamos,  
de ese útero habremos de salir para tornar alguna vez en busca de refugio.

Se desmorona la pared en la que antaño se escribieran poemas tan hermosos.  
El polvo se mezcla con las aguas, la polilla  
se deshace al contacto con la luz y nuestros ojos  
recuerdan temblando una visión:  
¿Es allí donde nos hemos de mirar?

**DE COSAS QUE NOS ENTERAMOS EN CONVERSACIONES /  
Historia(s) de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier  
Heraud)**

*Mortales, ustedes buscan conocer la hora de la muerte  
Y la ruta por donde ella vendrá*  
Propertius *Elegiae*, Lib 11, 27 (citado por J. O.)

*Para Luis La Hoz*

—“Eran tiempos difíciles. Repartir volantes, participar en marchas,  
apoyar las huelgas.  
Algunos le vieron frecuentando bibliotecas públicas,  
huyendo de las voces, de los horrendos clamores de feria.  
Entonces ya escribía, pero pocos conocieron sus poemas:  
hojas esparcidas por la voluntad del viento,  
ley impuesta sobre el seco y oscuro dominio de los hombres.”

*At vos incertam, mortales, funeris horam  
Quceritis, et qua sit mors aditura via.* Dice Propertio,  
y es verdad.  
La gente empezó a interesarse, querían saber sobre su vida,  
despejar con palabras el misterio que envolvía su muerte.

“Murió como un toro. Todavía lo recuerdo:  
agachó su cabeza y embistió la oscura velocidad de un  
automóvil que destrozó su cráneo.

Sin sufrir.

Con la certeza de quien ha derribado una muralla para oprobio  
y vergüenza de los hombres”.

*(Como un toro,  
que simula alejarse de lo que es, en verdad, su único misterio.  
Como un toro,  
que ha contemplado la duración hasta hacer de lo real una horrenda fábula.  
Como un toro,  
que sufre de una implacable soledad.)*

—“Fue una muerte extraña e incomprensible,  
como conviene a una vida extraña e incomprensible.”

Alguien lo contó de otra manera.

“Un campamento hippie en los jardines de Europa.  
Una piedra grabada. En la oscuridad  
los nombres de un poeta, año de nacimiento / año de muerte  
& en el medio  
el fragor de hierro que ensordece la llanura.  
¿Fue acaso el mismo tren?

la pampa es también una llanura y la ciudad un accidente,  
un punto simbólico arrocado en la extensión de un mapa.”

En eso cerró los ojos, y calló.

Los que estábamos cerca pudimos ver cómo se agarrotaban sus dedos,  
cómo el dolor asomaba por su rostro simulando una sonrisa.

—“Son los tragos”, dijo. Y como pudo continuó:

“Le llevaron para hacerle el psicoanálisis. Ustedes saben,  
calmantes / sueros / inyecciones / Mi voz altísima  
En los bosques / Las hojas intrincadas / La fronda de las  
cañas / Derribando / La yerta soledad / De las ciudades.”

*(Una vez, en la meseta de Anta, vi cómo las ruedas del tren  
degollaban una oveja.*

*Desde la ventanilla vi su cuerpo rodando sobre el pasto,  
su cabeza*

*inmóvil junto a las líneas de hierro.*

*Fue un instante.*

*Un instante que ahora se fija y sacude en mi memoria.)*

Se recordó a Arquímoro, nombre que en griego significa “el  
que muere antes.”

y vasos y botellas fueron limpios.

—“No entiendo por qué se lo llevaron.

El amaba la vida, por eso cantó

hasta brillar en la región más oscura del infierno.”

“Son muchas las regiones oscuras del infierno —dijo una mujer.

Hacia el este, atravesando la cordillera, verán muchos árboles

y pájaros sobrevolando ríos de anchísimas corrientes:

es el país de los que nunca conocieron el mar;

las fieras comparten su reino con los hombres y la muerte

más que misterio es una costumbre, como vestirse y comer.

Allí dejó su cuerpo,

pero nadie lo entendió entonces: *Era un buen muchacho, quién*

*lo iba a decir: educado, inteligente, buena familia.*

*Pudo haberse dedicado a otras cosas.”*

Es verdad. Pudo haberse dedicado a otras cosas,

pero eran tiempos difíciles

y algo había que hacer.



## LIMA REVISITED

Para Nilo Espinoza

“NO ME DIGAS QUE FUE UN SUEÑO”

Cuánta ausencia en las calles.  
Los dioses han abandonado a Antonio  
lo han dejado tirando cintura, bien plantado  
en un cafetín de mala muerte. —“Una cerveza”, pide.  
Qué espuma borrará su boca, qué amargor  
inundará su sangre. Esto es Lima, Antonio.  
Los dioses la han llenado de muertos.

NOCHE CADA CIEN AÑOS

Hemos acostumbrado nuestro dedo  
a posarse en las llagas más horribles: la muerte  
danza entre los desperdicios, muestra  
su triste dentadura en los transportes públicos  
alza su falda y nos enseña  
un sexo abochornado, noticias de periódico,  
cáscaras de plátano,  
el sonido del viento agitando la noche.

HOMBRES, MUJERES, NIÑOS...

Hombres con el torso desnudo  
descargan bolsas de arena o de cemento  
las apilan junto a una construcción  
y beben litros de cerveza  
en cualquier calle de Lima.  
Mujeres de rostro duro  
pregonan tamales, emolientes, licores  
y enormes senos que palpitan bajo el sol  
en cualquier calle de Lima.  
Niños en la edad de la inocencia  
miran con codicia a las mujeres  
sonríen entre ellos y nerviosos  
corren detrás de una pelota  
en cualquier calle de Lima, etc.

**DOMINGO DE RAMOS.** Seudónimo de Rómulo Domingo Ramos Ramos, nacido en 1960 en el caserío de Pueblo Nuevo, distrito de Parcona, en Ica, departamento situado al sur de la capital. Es hijo de quechua-hablantes emigrados desde Ayacucho, uno de los departamentos más pobres del país. A los cinco años su familia se trasladó al pueblo joven San Juan de Miraflores (hoy convertido en un pujante y populoso ciudad-distrito de medio millón de habitantes). Estudió en colegios estatales y fue dirigente estudiantil. Ha realizado estudios de sociología en la Universidad de San Marcos. Bajo el sello *Kloaka Internacional* editó su primera plaqueta en París en 1987. En 1996 obtuvo el segundo lugar en la Séptima Bienal de poesía Premio COPÉ, correspondiente a 1995. Poemas y artículos suyos han aparecido en diferentes revistas y diarios del país y de otros países de América y Europa, donde ha hecho también lectura de sus poemas (España, Alemania, Francia, Finlandia, Canadá, Chile, Estados Unidos). Tiene publicados siete libros de poesía y una plaqueta, así como un cd con la antología de sus poemas.

#### **Libros de poesía**

*Dorada Apocalypsis.* Lima: Tranvía Editores e Intermezzo Tropical, 2009.  
*Pastor de perros. Antología personal.* Lima: Estruendomudo, 2006.  
*Erótika de Klase.* Lima: El Virrey, 2004.  
*Las cenizas de Altamira.* Lima: Editorial La Noche, 1999.  
*Osmosis.* Lima: COPÉ, 1996. (Segundo lugar, Premio Copé 1995. Incluye *Luna cerrada*).  
*Luna serrada.* Filadelfia: Asaltoalcielo/editores, 1995.  
*Pastor de perros.* Lima: Asaltoalcielo/editores & Editorial Colmillo Blanco, 1993.  
*Arquitectura del espanto.* Lima: Asaltoalcielo/editores, 1988.  
*Poemas.* París: Kloaka Internacional, 1987. (Plaqueta).

#### **CD**

*Pastor de Perros. Antología.* Lima: Mar del Sur producciones, 2003.

## BANDA NOCTURNA

*A los guerreros del 80*

Bajo la noche transparente  
arden las veredas  
parpadean los faros sobre los sucios  
blue jean de los jóvenes que se extravián entre esquinas  
y parques claroscuros y negras casacas  
entre brumas fosforescentes y blanquísimos cráneos  
dientes rubios y dedos rubios escarchados por la yerba  
Sus miradas brillan como hebillas de plata  
lleen de tambores las plazas bañadas en aceite  
y policías de felpa.  
Por la noche salgo. En el día huelo a gases lacrimógenos,  
la multitud me absorbe en sus paltas  
pero me detengo en las claridades del mundo para respirar  
sin un cigarrillo en los labios / el frío me congela los miembros  
y no hay sitios donde descansar para ver  
las rojas hormigas cargando huesos  
migajas de pan / todo está cercado por fieras exhaustas  
solitarias bancas / roto por el silencio y ese cascarón  
azul que me separa de ti oh raquílica tierra  
mi cuerpo es sólo  
fugaz y opaca estela de locura  
en el orden natural  
eterno polvo sin entierro  
Y esas flores y esos muchachos seducidos por el polvo  
por el orden ¡Oh los apestados de este siglo!  
América es un Ácido, allí hay miles de angustiados  
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, donde se quedaron  
sólo tus enormes muslos / oh Cecilia / tus nalgas / tu rostro de penca  
y un boquete en el corazón luego de enfrentar a la policía  
con un ejército de metales retorcidos  
que fueron nuestros huesos después del incendio  
sobre una autopista irreal donde aún palpitaban y se desangraban  
los tibios corazones de los caballos que cayeron antes que nosotros  
a pesar de su inocencia / de sus fuertes músculos  
de su destreza para eludir las dificultades  
que ahora soportamos cuando las tinieblas reinan  
y el pánico de las bestias que rastrillan / se aproximan  
calle por calle / zona por zona cubiertas con los adolescentes  
cuerpos de mi pandilla que ha saboreado la catástrofe  
antes que el sol borre los resquicios y los escombros  
a que fuimos sometidos.  
¡Oh el deslumbramiento del horror! Mejor será largarnos  
de esta ciudad a la que nunca pertenecemos  
y ya no tengo banderas ni multitudes

Estoy despierto  
entre los edificios  
entre las calles  
y bocacalles  
entre los cerros y basurales  
deambulando con tu imagen impregnada en mi mente  
(y tú Sarita eres como un rockanrol en mi pecho  
oliendo a pasta que consume mi banda pensando en ti  
en el cielo que le ofreces por unas monedas)  
¿Qué puedo hacer? llevo un amor a secas  
que no me calma en el largo viaje por las suaves arenas  
donde te conocí oh dulce Cecilia como la chicha que cantabas  
para mí en aquellos tiempos en que asaltábamos  
golpeábamos destruíamos y culeábamos en cualquier  
estera bajo la tibia luna y el sereno mar que se enroscaba  
en tu blusa de nube / todo termina y lo han sabido  
nuestros enemigos / nos jodieron quitándonos la noche  
Y solo me voy quedando / aturdiéndome ante el desayuno  
y el responso que estoy escribiendo con dificultad  
por el parpadeo de la vela  
Estoy condenado a muerte / han arrojado mi sombra al mar  
Estoy divinamente desolado / mi alma se queja como un torrente  
y me dice expirando ¡¡¡MÁTATE!!!!  
y mudas piedras rodaron

## SU CUERPO ES UNA ISLA EN ESCOMBROS

Vuela

1500 ó 1600 Huaman Poma de Ayala  
nos cuenta de sus amoríos  
de sus vísceras recientemente disecadas para nuestro museo  
en nuestros textos de historia  
Huamam Poma con su antigua indumentaria  
representa una casta de artículos para el turismo  
y las razas sociales y económicas en la tierra que  
ahora pisa y sus dibujos y la crónica  
se pueden leer en los noticieros

y también lo anuncian por  
la Coca Cola en un periódico de izquierda  
Huaman Poma habla quechua

vende diarios

y papas

trabaja en una construcción como la  
de Macchu Picchu

Prepara su estrategia  
de cómo inmolarse ante el sol

con una carga

de TNT en los costados sin antes darse un paseo  
por el centro de Lima intentándolo en la Torre  
pero duda de acertar su objetivo  
y toma un microbús para irse al  
mar que acaba de conocer

y que le da mareos y vomita  
toda la cerveza mientras bailaba chicha con su chica  
en un cortamontes de donde pendían  
las cabezas de los que murieron en 1986 aproximadamente  
cuando cayó el imperio por el virrey de Lurigancha  
Y ese día lo tuvo  
entre las manos

La mar una serpiente salada  
que volaba entre las nubes

Que coronaba su cabeza  
monolítica

Y montó en cólera e hizo un mural al  
Dios Sol y el mundo volvió a nacer  
entre los despojos que salían de las brasas  
El Sol preguntó averiguó su paradero  
se enteró que lo apresaron por las cercanías del palacio  
ató sus cadenas en las columnas

iluminó sus bóvedas  
oscuras donde un pulpo estrangulaba una presa y lo devoró  
pero Huaman Poma fue torturado vaciado al mar  
depositado en una fosa y finalmente  
su cuerpo es una isla en escombros.

## A LA HORA DEL PAY

A la hora del pay caminamos bordados y transparentes por el sol  
arrastrando desde la cintura un remolino de piedras que se  
agiganta y purga nuestros cigarros alzándonos por encima  
de las casas bajo una luna frígida que arroja sus suaves fulgores  
sobre la pista que nos esqueleta y nos hace frotar los huesos  
contra las bancas boyando entre el sueño y el viento  
escarbamos el fuego el humo entrando flojo y turbio  
con brazas que se acuden para danzar y tocar entre los dedos  
en los pulmones la boca bebiendo agua seca  
rocío de orín y la ventruda luz del cielo acarbonando  
nuestras sombras con extrañas tinturas por las esquinas  
las calles arrojadizas embrionan su desolado huevo  
el acto callejero El grito de Munch eco que se deshace  
en el verdor del césped donde una jaba de niños tiemblan  
con desparramados brazos como botellas rotas  
La máquina avanza con las luces apagadas El corazón se contrae  
el pecho se despuebla un hueco en la noche

A la hora del pay cuando todo se despeña en volutas de Humo  
se tronchan los dedos la noche que no imagina no graba no recuerda  
y cenagoso bala el río una mentada de madre y un coro receloso  
de piedras de troncos caen como nuestros pies sinuosos sobre el cemento  
Se acoda el humo frondoso en la madrugada Es el himno nuestro himno  
Humo fértil que roe el muro el faro las columnas  
y el viento hambriento se aferra como pedúnculo en los postes  
cansados foviando las ruinas las calles las almas se mimetizan  
en tachos de basura en obreras de limpieza en casas abandonadas  
refugios y huecos candentes de las 12 Vadeamos la noche como  
un microbús atestado de cuerpos pelos y sangre y motores calientes  
que se van diluyendo en ruinosas hojarascas como lluvia de coleópteros ardiendo  
en fosas en pequeños días en pequeñas noches nuestras cabezas  
desgarradas en el espasmo del cemento y vimos al Pastor  
yendo y viniendo por calles musgosas con veredas suturadas  
avenidas colgadas de harapos y viejos murciélagos suspendidos  
y las antenas que nos deslizan con sus ondas nuestras sombras  
que se contornean entre paredes blancas de adobe alargándonos  
en los patios en senderos intransitables que se cristalizan  
con el frío donde florece el fresco blancor de las manos  
la palma como volutas de yerba hundían su perfume en los pulmones  
y el Pastor de perros nos guía en medio del apagón por extraños  
linderos como un reloj de cuerda migrábamos de un lugar a otro  
entre los altos pastizales y la llana vereda donde no hay colores  
ni olores negras corrientes se llevan las bastas de los pantalones  
y se vicia el aire se puebla y hay uno que se agujerea la camisa  
otro pegado al edificio se retuerce con su perfil desnudo y otro  
bruto por el alcohol Los perros que a la distancia hurgan las nuca  
de los locos quietos arqueados torácicos abiertas las bocas  
como un socavón arrastra el pulso el flujo... Penetramos sin sexo

en otras calles en otras zonas punk-metal-chicha-bocacalles  
confusas con casas nupciales y ventanas rotas y el Pastor nos dice garrrs  
garrrs sin respirar en codefna en trance “Habrá escasez dura represión  
la sucia represión terruca realidad terruca salida” y una pistola  
para toda la noche acabará con nuestros desvelos Brumosas aves  
nos abren los párpados y el Pastor de perros nos vuelve a decir

“Una mariposa vaga por la noche  
al compás del rondín de la medianoche  
va y viene de polvo en polvo  
de rosa en rosa de rojo en rojo  
ágil y risueña desaparece en el día  
en el crepúsculo me dice ciega y olvidada  
un tabacazo para la soledad  
soledad para el tabacazo”

El pastor de perros sobre un promontorio derruido se aleja  
empantanado en medio de la jauría su sombra se alarga y crece  
en el edificio impregnado de aceite brillando como el pelo parado  
de la banda y recorremos acelerándolo todo contra todo  
porque apresamos el rencor de la luz contra el pecho  
hombres babeantes sumisos por el esplendor del acero  
y bajo ella los hijos de la herrumbre pilosos cetrinos  
constantemente segregados por las leyes de tránsito  
Y ya no confiamos en nadie hastiados como un ciclón a volarlo todo  
Este sucio reino que nos raja los pies nos exilia nos dopa  
desde sus gordos edificios las ratas mordisquean los muslos  
de la gente de las muchachas de apretados dientes y tetas crepusculares  
Oh sagrados culos del incesto con su olor corrompido en esta noche  
blanca donde somos potros desorejados irrumpiendo en las naves  
los patios más antiguos de la Urbe En esta hora en que se alarga  
el destierro y volvemos ya absueltos por el mismo camino  
mas nuestros corazones están condenados y ardiendo por el Humo  
y nada nos detiene el cerro es alto y grave  
los perros suaves y fosforosos el cráneo angosto contra el mal viento  
afeamos hermosamente el rostro  
y en la hora de la llovizna destartalamos carros tiendas  
abarrotaadas de angustia de vinosos cuerpos austeridad  
y la pólvora con que quemaremos el blando papel el suave tejido  
de Dios con sus dulces palabras oliendo a yerba a pinchazos  
y embalmarnos por una moto o una hembra la más temida bajo las sabanas  
las perras con que el Pastor nos dice hagan el amor con la cola  
en alto y una camada de niños nos morderán hasta el cansancio  
Este peregrinaje memorioso feriado pegoteado en papel manteca  
ordenando los pasos la premonición de los encuentros  
de los relámpagos donde hemos escrito no sabemos por qué ni para qué  
la misma imagen el mismo cielo labios pastosos la mierda pastosa  
alucinados a que nos estalle todo anillados vertiginosos lerdos dedos  
entrelazándose uno tras otro sin parar se detiene el aire desasimiento  
y el cuerpo sin amarras retornamos a nuestras súplicas quebrados y  
blancos al llegar a esta cuadra larga y tibia que nos invita a morarla  
y hacerla nuestro territorio suelo chancroso que a la luz de la luna

reconocemos como nuestros cuerpos prolongación de nuestras pisadas  
un hueco donde derrumbarse donde caerán también los filtros los palitos  
que la noche encenderá ante la negra calma del viento Pero no es la hora  
de doblarnos es la hora del pay las chozas oscuras el megáfono silencioso  
los troncos rajados las esteras abiertas y bajamos como se inclina  
el padre al besar el hijo calmados pero rocosos  
La ciudad se sube a nuestra mente  
escoltados de cocodrilos reflectores y púas cercado por su pestilencia  
Templos y palacios asediados por aves de presa  
y su sombra cayéndonos encima desmembrándonos con su torpeza  
nuestra transparencia de andar solos y puros  
solos y frágiles ante el candor del silencio  
mesándonos el cuerpo como vieja corteza contra los muros  
gravándonos en su puta lengua en sus libros en sus señales de tránsito  
Somos demasiado cristalinos y analfabetos yendo de balde al día  
con nuestra bruta inocencia como una palmada en la suave nalga del niño  
como un dios nocturno mojándonos la sangre hemos llegado  
principiantes de las tinieblas más claras de los cerros  
Y todo esto se rompe en pleno lomo gibosos pávidos  
muertos y arrollados por nuestros propios fantasmas  
ahuevados y gramputeados mencionados en las paredes  
acribillados y desaparecidos molidos a palos  
como un primero de mayo Ron y Soledad  
Oh los escombros de toda la realidad Hastío Estío  
Ellos son la otra margen de otra Cosa eso que no somos  
sino rendidos ante la noche enfangados en el Humo  
azulando el pecho y el obús de estas calles agrietadas y húmedas  
respirando la dura bruma que se desvanece a cada ronquido  
y escupitajos Ardor y violación rapándonos la cabeza  
Ansiedad tirándose rojo rojísimo contra las venas y el alcohol  
que lava nuestros riñones y nos recuerda esta sed que viene  
que gira que acaba como una epidemia al frente de un vaso blanco  
ardiendo de amargura contra estas leyes de tránsito  
La ciudad apesta las flores exhalan su último perfume  
resollante nos engulle y sin embargo habitamos sus grandes  
parques sus bermas tranquilas sus monumentos encacados  
con sus cocodrilos rondantes y su luna rayada orejuda escuchando  
el lento pálpito de los perros  
Alguien se acerca con su rostro maquillado con la violencia  
hasta las sienes tiene la forma de la mente  
es un gran frío que nos encoge las rodillas  
vaga hoy se suelta dulce y etérea viene jalando su carruaje  
con su espalda negra y sus botas relucientes sus espuelas  
doradas sus condones y su risita de lodo  
Lo sentimos claramente y puede fulgir esplendorosa nadando a  
contraluz a boca de jarro Ahora es su noche y es también  
la nuestra en azul o rojo es blanca por encima de todo  
así se precipite la locura como tarascadas en la nuca  
nos desplazamos algo arrugados de indiferencia  
cuando por detrás viene el Benjamín



el desflorado el de los ojos de volutas  
el afrocholeado que nos invita su amarillento cigarrillo  
y turbio del cielo arrojó un penacho charamuscado que alumbró  
la herrumbre de su pelo que se balanceaba en su rostro  
y nos dio el mensaje del Pastor  
Son testigos el mastín moteado flaco y legañoso  
el mendigo frío como una palabra Y así se vence la noche  
se vence solitaria río abajo donde hacemos rodar  
nuestros ojos como piedras rugosas bajo el agua.

**RÓGER SANTIVÁÑEZ.** Piura (norte del Perú), 1956. Hizo por un corto tiempo estudios de periodismo en la Universidad de Piura y posteriormente realizó la carrera de Literatura en la Universidad Nacional de San Marcos en Lima. Participó en la formación del grupo literario La Sagrada Familia (1977-1979). Con José Antonio Mazzotti y Dalmacia Ruiz-Rosas fundó en abril de 1986 el suplemento cultural *Asaltoalcielo* de *El Nuevo Diario*. Ha publicado poemas, ensayos, artículos, crónicas, reportajes y entrevistas en numerosas revistas y periódicos del Perú y del extranjero. Ha publicado también nueve libros de poesía, dos *nouvelles*, un libro de relatos cortos y la reunión de treinta años de producción poética. El 2008 se doctoró en la Universidad de Temple en Filadelfia.

**a) Libros de poesía**

*Labranda*. Lima: Hipocampo Editores, 2008.

*Amastris*. Viña del Mar: Ediciones Altazor, 2007.

*Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005)*. Lima: Hipocampo editores & Asaltoalcielo/editores, 2006.

*Eucaristía*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2004.

*Santa María*. Lima: Hipocampo editores & Asaltoalcielo/editores, 2001.

*Cor cordium*. Amherst: Asaltoalcielo/editores, 1995.

*Symbol*. Princeton: Asaltoalcielo/editores, 1991.

*El chico que se declaraba con la mirada*. Lima: Asaltoalcielo /editores, 1988.

*Homenaje para iniciados*. Lima: Reyes en el Caos/editores, 1984.

*Antes de la muerte*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1979.

**b) Prosa poética narrativa**

*Historia francorum*. Cambridge: Asaltoalcielo/editores, 1999.

*Santísima trinidad*. Lima: Walter Cier / Editor, 1997.

**c) Relatos**

*El corazón zanahoria*. Piura: Siete vientos Editores, 2002.

## LIMA

Oh ciudad de Lima  
por el centro viejo y destrozado  
masas de obreros a las 6 a.m. repletan omnibuses  
mercaderes ambulantes rompen sus gargantas  
y en la noche viajan a sus cerros  
y las solas barrocas catedrales ya no brillan  
ni los patios coloniales

Son los edificios, el aluminio  
las lunas polarizadas, las cortinas  
este es el centro  
y ahora las antiguas familias han huido  
cercadas por el cordón airado  
que cayó sobre Lima cucufata  
zaguanes hoy tugurizados  
sus dueños escaparon y hoy modelan  
los nuevos barrios de los ricos

Y el Rímac, río detritus  
autopistas, consorcios, compañías  
oh ceniza y seguimos trabajando  
para ellos, porque no tenemos nada  
con nuestros sueldos solitarios calcinados  
al ritmo de las rápidas tanquetas por las calles.

## BAJA PRESIÓN

*In memoriam Alfredo Madrid*

Y entonces era como esa tarde que nos encontramos  
caminando o quizá vagando por La Colmena cuando  
te hablé entusiasmado de un poema acerca de  
las dulces y oscuras muchachas que atienden  
la soledad de los clientes en los clubes nocturnos  
Ahora escucho tu grave voz, hermosa voz atravesando  
los techos de la ciudad, las antenas de TV  
cuando me dijiste parado frente al viento  
a las cinco de la tarde en plena Plaza Unión:  
Esto es Sudamérica y sentimos ambulantes gritos cláxons  
desesperación frío sudores calor zócalos basurales  
paredes derruidas grama pisoteada pescado frazadas  
obstrucción del tránsito barro microbuses repletos  
frutas discos y odio insatisfacción en muchos rostros  
y supe de tu participación en movilizaciones estudiantiles  
antes de conocerte sentado en una banca del Patio de Letras  
aliviando mi hipocondría con tus palabras de  
estudiantes de medicina y era como en Luis Hernández:  
*Poesía es evitar el dolor*, una muchacha que miramos juntos  
un libro de poemas que se presta compartiendo su belleza  
al borde del mar en Magdalena una noche de verano  
deslumbrados por el sonido del mar contra los acantilados  
y yo debí escribir ese poema que comenzaría:  
*Hay una cierta tristeza en las ciudades* (dedicado a ti)  
y pensamos que era bellamente literario  
haberte llevado al hospital luchando, sin saberlo  
contra la muerte, aún sudando por las danzas dionisiacas  
soñadas junto a bellas muchachas de cabellos  
largos excitados y libres y anhelantes  
Creímos literario sortear el Toque de Queda  
pasar la noche ebrios intoxicados vistos por médicos  
(que no se dieron cuenta de lo que en realidad tenías)  
Era literario marchar a un night-club vivir  
la segunda parte del poema fascinados por las copetineras  
brillantes en la noche y esa límpida risa  
exagerando hasta el absurdo alguna situación  
como un bar en que se intenta volver a la noche inacabable  
un paradero de La Colmena donde siguen rodando insensibles  
los microbuses que abordaste con el cuello del saco  
levantado y era cierta tu vitalidad o tu soledad  
Era un tema literario la intensidad del trago  
el síndrome guevara/ discusiones / destrucción  
Así debía ser el poema y nada podría fallar  
menos el corazón (y fue tu corazón, Alfredo, tu corazón)  
porque a veces uno nunca piensa en lo terrible  
y lo que soñó se puede acabar en un segundo,  
hacerse todo allí tan difícil / tan incomprensible.

## HOMENAJE A ERNESTO CHE GUEVARA

Partimos en el silencio de la madrugada,  
la noche ocultó sus siluetas y su dulce  
cartera roja,  
el invierno abrió nuestro antiguo amor,  
los brillantes filos del lenguaje nos quedaron  
como láminas de una intensidad recóndita.

Ahora caminamos limpios y serenos,  
el viento aceraba el cuerpo de quien  
canta invitado por el sol.  
Amamos el olor de la tierra y lo que pronto  
conocimos del mar.

En el sueño de las muchachas  
que bajan con su frentes heridas y deslumbrantes  
como el deseo de los pueblos marcados  
por el dolor, los solitarios van aprendiendo.

Eso está en el sonido de las ramas,  
en el poniente que apacigua la batalla,  
lejos del calor de una blusa concreta.

Después nos tendidos y fumamos en secreto  
o hablamos para no olvidar los nombres señalados.  
Mi rostro había vuelto a ser el mismo  
con el trazo agudo de un corazón mortal y fresco,  
con las flores que junté para tirar del gatillo  
y remover el plumaje de la sangre y la melancolía.

## REYES EN EL CAOS

Morada del río, morada de  
las piedras relucientes y las luces  
de la caseta en la hidroeléctrica  
Urb. Niágara –Chaclacayo–  
Siempre encuentro silencio entre estos muebles,  
no brillantes pero dueños del frescor  
con que ahora siento que puedo escribir,  
aunque sea unas líneas iniciales  
el primer canto del poema, aunque  
luego tenga que salir, abandonar  
este trozo de tiempo detenido y  
en un micro Lima-Ricardo Palma  
ser testigo de una declaración de amor:  
Él, delgado, pelo corto, voz quebrada  
por la circunstancia. Ella, azul,  
segura, voz natural con una  
tímida ternura, musical, urbana

Él: ¿Por qué estabas tan sola? ¿Por qué?  
Ella: Me molesta, me aburre. No sé.  
Él: ¿No te gustaría salir, conversar?  
Ella: Desde Ventanilla se ven esas luces.  
Él: Sí, es como si estuvieran en el aire.

Un rato después, ella ha puesto  
su mano sobre la de él, encima  
del respaldar del asiento. La  
de ella sólo se distingue de la de él  
por el cuidado que presentan las uñas.  
De Huampaní a Lima, un  
viernes al anochecer, en el  
pasadizo de un microbús  
renació el amor en dos jóvenes  
de mi país. ¿Y Edith Lagos?  
¿Quién es Edith Lagos? ¿Sarita Colonia? El rostro  
de ella me hace recordar al de ella,  
el mismo trazo oval, el mismo pelo lacio  
en los costados de la frente

Ella dice: ¿Vamos a una discoteca? ¿En Lima o Miraflores?  
Él: Las de Lima son monse.  
Ella: Pon el cassette de Amanda Miguel.

## OBREROS GUERRILLA ES TU CAMINO

Así reza una inscripción en la pared  
de una fábrica. De pronto, tomo

conciencia de que estoy en la Carretera Central.  
Una tras otra, las fábricas se suceden  
(Ya no soporto el penetrante olor  
del polvo acumulado entre los libros  
dispersos en mi mesa)  
Cerros de libros / cerros habitados,  
en El Agustino veo  
el cambiante resplandor de un TV  
iluminando en lo alto una ventana

El micro

da la vuelta en el paradero final.  
Se acerca el cobrador y detiene a  
una muchacha antes de bajar y  
dice: Espérese, no baje.  
Yo: ¿Qué pasa?  
El cobrador: Allí está el policía.  
Yo: ¿Cuál policía?  
Él: Cómo que cuál policía.

## LECHUGA

Con tu vestido amarillo  
siempre se te vio rica, “Mirtha” o  
“Camarada Zoila” o  
tus pelos negros ocultando tu rostro  
desciendes las escaleras del Wony  
ahora que ya no eres la hembra del caballo  
ahora que tu nombre impronunciable  
brilla en la soledad de la noche  
como un rumor de faldas entreabiertas

“Una puta sin suerte” -decías  
la vastedad del silencio  
sobre las avenidas desiertas  
las olas que un día guardaron tu bikini  
y el sol no fue más Rey que yo y mi corazón  
de arena y piedras  
paso a paso  
por las ondulaciones de tu mente  
de tus dulces miedos  
a los que se podría acariciar  
como un cachorro  
entre tus muslos dorados

¿Recuerdas esa noche en la época de la fundación  
en que fugábamos sin pagar y solitarios junto  
a un portón fuiste víctima de mis arrestos/  
y luego cuando yo te llevaba del culo  
potranca tan suave -al lado de tu amor  
de entonces “Témele a Setiembre” y a EN  
¿A qué más le temes?

pobre criatura de Dios  
pagana desilusión  
pequeña mancha negra  
en la inmensidad de Lima

“Lechuga” de Lince  
y todo lo que te ofrecí  
te lo fumaste  
Que vayas bien turri por los desolados  
parques de tu barrio  
A mí ya no me verás, querida  
tal vez por eso te escribo el poema/  
que en el fondo

es  
como a ti te hubiera gustado  
una leve canción de cachería.



## LA GUERRA CON CHILE

A Miguel Grau

Y nos quedaremos encerrados  
viendo fluir mansamente las aguas de la piscina  
tu rostro de alabastro adornaré  
con oro rubíes una diadema de semen  
en la pureza de tu frente  
un símbolo de libertad  
aunque nada se escuche de tus aes de amor  
y soledad  
placer y destrucción  
entre las cortinas y las alfombras persas  
la guerra es un ruido demasiado lejano  
demasiado imbécil  
y nadie habrá que merezca mi canción  
todas las familias han emigrado  
o entregado su culo al enemigo

La Virgen del Carmen protegió  
a mi amada de una violación  
en los alrededores del olivar  
Ahora se santiguan las viejas  
al ulular de las sirenas  
¿Quién vive? se escucha entre la noche  
y una bala perdida va a caer  
junto a la orquídea —apuramos el  
jarro de limonada y beso tus pezones  
entreabriendo la bata/ la seda no  
es más suave que los pétalos de  
las rosas amarillas rojas y grosella con  
que estrenas tu concha  
para mí  
este esplendente amanecer

Verano liba el jardín y el recuerdo  
de las grandes celebraciones en la terraza  
Dale luz a los muslos de mi amada  
inclínala sobre el paño verde  
y prohíbele juntar las piernas para siempre  
Que los sótanos se abran de par en par  
sea bebida toda la reserva de licor  
hagamos posible la dulce ceremonia del suicidio  
en vida  
el enemigo hallará nuestros cadáveres  
ebrios desnudos gozando de la  
gamuza de tus pies con el cristal bohemia  
roto sobre nuestros sexos calientes

Porcelana, baños, yerba de los  
prados, grifa, dedicarse al polvo  
lenguaje de la música en el  
silencio de los pasillos, sólo los  
abrazos y las caricias alucinadas  
derramándose en copones lubricados

### D e c a d e n c i a

esta es tu canción  
los libros encuadernados y  
los salones de lectura  
serán quemados o saqueados por el enemigo  
y no sé que haya nadie erguido  
a la altura de mi falo puro contra la indignidad

Reynaldo el buen salvaje viajó a  
defender la patria ¿cuál -Dios o  
Diablo?- en la ciudad de las acequias  
muchacho querido entre las moras y el ciruelo  
chico de brazos delgados arrullado  
por la sombra del paraíso. ¿A qué  
fuiste a morir por las güevas  
con tus ojos verde agua  
llorando contra la soledad de mi masturbación  
pensando en ti, Reynaldo de Vivanco  
valiente príncipe de la gran cloaca de Lima  
mi amada será el recuerdo por esta noche

Envejezco. El enemigo ocupa nuestras calles  
preña con odiosa semilla a las mejores hembras  
ante la deserción de nuestros jefes  
ante sus gestos de aristócratas bambeados  
cerdos vendidos  
Yo me niego/ opto por el culo de mi amada  
limpiamente  
me encierro me entrego a mis delirios  
sólo mi cuerpo bendito mi cuerpo maldito  
opto por mi suave individualidad/ narciso  
Soy el loco de Lima el que más ama  
a sí mismo y al cuerpo de mi amada

Ella la sin nombre la hija del poema y la poesía  
la encerrada la sirvienta la esclava  
la pasión más cierta de los grupos feministas  
Con ella no veré más la luz de los ficus  
ni el hedor de las calles llegará  
hasta el refugio de tu concha feliz  
tendidos día y noche cachando bellamente  
como flores de un jardín helado en el verano

sol canción mar  
ANARQUÍA de M. G. P. silencio delicioso  
de tu cuerpo cuando las das sensitiva  
prostituida lindura calzón de seda  
en la oscuridad de El Tiburón  
nuestro sótano de putas y cabrones  
cabros y manzanas california licor  
macerado y muerte  
D e c a d e n c i a  
esta es tu canción

## ESCRITO EN LA OFICINA

Para escribir un poema  
sentado en la oficina

Qué hacer  
revisando archivos, fichas, soledades  
de papel membretado y pelikanol

“Sí, Buenos Días”  
“De parte de quién?”

Canción que fue a perderse  
por los hilos telefónicos, aullido de un perro  
en la vecindad

Esto es para llorar  
y no hay ningún consuelo  
entre papeles quemados en mi memoria  
y tableteo de metrallas en las zonas liberadas

La canción queda varada por las innombradas  
calles, por las innombradas y silenciosas avenidas  
iluminadas amplias autopistas en la noche neón  
y mercurio sombras de neblina rocío de los  
cuerpos en el frío y la aproximación de la  
madrugada

Oh qué hacer  
los buses cansados se pierden en la distancia  
y no hay nada que se parezca a la vida ni  
a la muerte nada que merezca ser  
recordado ni escrito ni cantado  
entonces qué canto aquí en mi canto  
sino el vacío de las páginas en blanco  
los próximos poemas un juego inútil sensitivo  
para tocar como el viento urbano  
la falda de las muchachas  
y ya no habrá manera de recordar un amor  
de estampar el silencio en la mañana de Junio  
diosa de la belleza  
de los deseos y las apariencias inesperadas

el tableteo de las máquinas calculadoras  
obsede mi suave esparcimiento solitario  
el olor a tinta fresca en la pituitaria  
me recuerda mi nombre mi oficio  
mi silencio de fiera repentina

pero  
quién será qué será  
en estos días cuello de botella

la ciudad es una concha gigantesca la bahía

un mar que la golpea sin misericordia ni  
crueldad  
y yo la veo caminar bajo los árboles  
hacia la cita con su amante  
compacto el frío en las casacas ajustadas  
pero qué sola se ve una flor  
en su maceta  
entre 2 muros y el parquet  
)de nada para nadie en el hueco del amor(  
la flor se tiende sobre mí  
y acaricia la sombra de la luz  
en las baldosas y se deja remecer  
por el aire tibio que acaso llega  
desde dónde no sé  
sino que al salir me esperan  
las amplias avenidas silenciosas con semáforos  
y soledades de asiento roto en microbús  
al trote de un caballo

la ciudad se extiende como una peste  
o una maldición  
y los relojes se acercan a las 12 m  
al viento muerto que respiro  
como cáncer de monóxido

## **RIMBAUD EN ABISINIA**

En este cuento del amor  
yo no sé si habré cantado  
yo no sé si mi canción  
                    será de amor o  
soledad o frío de noche  
por la noche  
Oscuridad de Rimbaud  
                    en Abisinia  
sin ningún amigo en París  
sin nada sin nadie  
paria como tanto senderista  
                    puro  
                    solo  
                    oskuro  
                    duro  
                    pasteleado  
                    pastelero  
                    refugio  
                    rolling  
                    stone  
                    Aún  
                    Vivo

## ARTE POÉTICA

*En memoria de Eugene Perez*

*(muerto May 25)*

*Traducción arbitraria de 1 poema de Frank Luna*

Blanco balón – blavnn  
gusta a Jerry Rubin ruber – bol  
el río del Este cous-noce tu sup  
serpentea sagrado hacia el mar  
aceite – slaks el halo de tu falo chivreled mut

Els fiesta en el sun-king rockets  
en tus ojos  
Krabs – escucha el sonido en tu mente  
tu alma husmea (o palabrea) en la ribera  
pero tu corazón baila en mi recluso-cuarto  
tu sangre brota tu rostro conoce la terapia del sueño

Sgto. Pepper (San Piter) pika  
pika pa tu güeco, huevón  
tormentas en tu feto  
Turno  
tú, gota dulce en la lluvia  
Yo escucho tus lungs-fungs crokando en el/  
a las 11 p.m. eb eb  
mientras tu gusto estroks  
en el infierno de tu pescado rabioso,  
bowl

## 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 Nº 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.



## 11

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 hinostroziano 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

**DALMACIA RUIZ-ROSAS SAMOHOD.** Lima, 1957. Estudió en el colegio Hans Christian Andersen de Monterrico, en Lima. Realizó estudios de literatura en la Universidad de San Marcos, donde fue además dirigente estudiantil. Fue integrante del grupo La Sagrada Familia (1977-1979), donde coincide con Róger Santiváñez. Junto a José Antonio Mazzotti es una de los dos “aliados principales” del Movimiento “Kloaka” (1982-1984). Con este mismo y Santiváñez fundó en 1986 el suplemento cultural *Asaltoalcielo* de *El Nuevo Diario*. Ha realizado periodismo cultural como redactora y reportera gráfica. Tiene además una presencia constante en la escena cultural subterránea de Lima. Ha publicado tres libros de poemas.

**Libros de poesía**

*Conjunto de objetos encontrados –detestables sentimientos de jóvenes ingeniosos-.* Lima: Hipocampo Editores, 2006.

*Baile.* Lima: Hipocampo Editores, 2000.

*Secuestro en el jardín de las rosas.* Lima: Hipocampo Editores, 1998.

*Palacio de Justicia.* Inédito, 1983.

*Peligro de los labios rojos.* Inédito 1977-1987.

## ODIO ESTA CIUDAD...

Odio esta ciudad de viejas casas bombardeadas  
donde te encontré saliendo de bares oscuros,  
asquerosos

La neblina, la música y la mugre, forman una  
pasta que se adhiere y enjabona las calles, nuestros cuerpos  
Sucias viejas recogen desperdicios y periódicos  
con los cuales calentarse  
en las puertas de centenarias catedrales, mientras  
dulces y hediondos homosexuales retocan con cuidado  
la fingida sonrisa de la noche

La luz grasosa de un bar nos envuelve  
y tú lees poemas mientras veo tus largos cabellos negros  
ensortijarse alrededor de tus orejas y tu cuello  
Nos reímos de todo, caminamos abrazados  
buscando al pie de los barrancos casas que no existen,  
por entre muladares, ambulantes y microbuses  
que como cucarachas hambrientas nos persiguen  
salen de todos los rincones  
hasta alcanzar el punto más alto de mi histeria  
que necesita el refugio de un parque enrojecido,  
donde se filtre el verde más verde, el verdadero  
Sola

devorando sin ganas las calles que separan  
tu cuerpo de mi cuerpo  
sin viento ni tus dedos que revuelvan mi cabello  
y afuera la ciudad estalla, viscosa, repugnante  
como una fruta podrida, reventada

Te he visto abuela entornar los párpados  
recostar la cabeza sobre los almohadones de seda  
escuchar en los jarrones  
las voces del abuelo y anteriores  
los mismos que marcaron para siempre con su estilo  
los muebles franceses  
siempre incómodos

De la ventana de mi dormitorio  
se podía ver la llegada de los pescados  
sobre blancos bloques de hielo  
en un camión  
sobre blancos bloques de hielo  
con aserrín  
las branquias abiertas  
dos sonrisas a los costados de la cara  
los  
mirábamos con solemnidad  
como a cadáveres

Ese viejo sillón de corduroy azul  
abandonado en el techo de mi casa  
era tibio, relleno con pajita  
Parada en el respaldo, vencida la pared de la azotea  
podía ver el final de Magdalena  
al O del Océano Pacífico

De la gran ventana de la sala  
sólo el sol  
y algunos malvoncitos  
sembrados en macetas de cerámica

¿Qué vendía ese hombre que gritaba?  
 Florencia con los cabellos revueltos  
 los labios húmedos, los brazos cargados:  
 Mi casa es bolchevique, mi casa es bolchevique  
 tiene las paredes blancas y los pisos rojos  
 Mi casa es bolchevique, mi casa es bolchevique  
 todos somos ateos y de las paredes cuelgan cuadros

341

para nosotros  
en medio del concreto  
un bosque.

## **EL LUGAR DONDE NOS AMAMOS...**

el lugar donde nos amamos parece un convento  
custodiado por camiones del ejército el río  
el mercado y palacio de gobierno unas fondas y bares  
y nosotros y unos cuantos minutos que nos quedan  
fumándonos un cacho  
somos nosotros y no lo siento real  
el agua que nos peina carece de violencia  
estamos envueltos en colores fascinantes  
por un momento el cielo abría sus puertas  
ese fue el asalto

## AMALIA / FOTO-POEMA DE AMOR LUMPEN

Madre violencia

tú haces grandes cosas que nosotros no entendemos

y aunque todos oyen tu voz

no pueden detenerte

En el disco suena una sirena

o es en la realidad

quien no tenga una delgada oscura y húmeda espalda no

sabe qué

es el Perú

-y no ha perdido nada-

he oído tu voz en los edificios a medio construir

he llegado hasta ti santificada por múltiples penurias

y tú le has dado caramelos a mi boca podrida

(Oye creo que a la perra le gusta hornearse -ja -ja me he dado cuenta que

cuando el vecino prende un troncho ella pega la nariz

a la puerta y comienza a rasguñar a gemir)

estoy tratando

de introducirlo todo por mis poros

una flor una pared una reja

el pasado es como creer que efectivamente esta libélula

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



**ESTOY SEGURA** que si me paro a coger un libro  
se me caerán los ovarios al suelo  
saldrán rodando  
de mi cuarto hacia el jardín  
no pararán hasta recostarse contra el pino  
donde los encontrarán mis perros  
y se pondrán a jugar con ellos

estoy segura que cuando baje de tu carro  
voy a patear mi cabeza lejos  
mis pies  
preferirán quedarse fuera de la casa  
pues es muy largo el camino hasta mi cuarto  
y el brazo derecho  
quedará colgando del llavero

## **BRUJA POP (POEMA GÓTICO)**

No me cierres así  
/ una espina / en el costado  
el sucio músculo  
se desgarrar  
en los alrededores  
sobrepoblados cementerios / se abren  
al público / ahora que paseo  
por este completo y tranquilo jardín  
soy peligrosa / el amor es peligroso  
para ti  
de una tumba rota / sale una zorra  
en este pueblo  
es diciembre / 14 de 1666  
con una estaca / clavada en el corazón  
con el mismo mazo con el que le rompí  
el cráneo  
mi cuerpo será cubierto con cal viva  
300 policías  
lo arrojarán con sus sables  
a una fosa de caminos  
bailo / amo a mi gato y lloro cuando pienso  
en los besos dados a un cuerpo / ligero  
como el pájaro de helio / incinerado en el  
efímero deseo / de los profundos efectos

**EL MÁS EXTRAÑO AMOR** es el que se siente con furia de dolor  
y trapos viejos en un país vacío y repulsivo voraz de hablar  
gritando y atropelladamente Caen bombas y tiros Alguien corre  
con armas en las manos.

Así Sacándonos de los automóviles Golpeando nuestras cabezas  
hasta sentir el ruido de los huesos bajo las cadenas  
mientras engullimos sandwich mostros  
para vomitar cada uno su espectro  
y decimos. –Qué lugar tranquilo sin violencia de la urbe  
que se desliza por el sendero al campo santo.- y siento frío y  
asco y una terrible soledad ante mi merienda que la torna  
hiel y pena

vete a la miseria concha de ti misma  
hija de ti misma  
no dan ganas de olvidarlo todo por un plato de comida  
fachada lujosa de alegres tiroriros

#### PAISAJES DESCONOCIDOS

de sufrir y hacer llorar quedito mi corazón  
como una bestia del Perú  
y estallará todo y se pondrá al revés comenzando de nuevo  
y nada ha de pasar. Todo tranquilo  
vagancia antropofágica  
es que mi ciudad es sólo la soledad en los parques de los vagos  
y los adictos  
preguntas para una flor en medio del  
concreto Para esta extraña flor con aroma de pez  
días Explosión de los recuerdos  
de como traté de conquistar la libertad  
en la destrucción de mis mejores deseos

## **APÉNDICE II**

### **Tres manifiestos de “Kloaka”**

### ¿QUÉ ES KLOAKA?

“Kloaka” es un Movimiento ideológico cultural integrado por los poetas Mariela Dreyfus, Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia, Domingo Ramos, Róger Santiváñez, Mary Soto, José Alberto Velarde; el narrador Edián Novoa y el pintor Carlos Enrique Polanco.

### ¿POR QUÉ KLOAKA?

Porque queremos testimoniar la situación histórico-social que se vive (se padece) hoy en el Perú. Después del gobierno reformista burgués de Velasco Alvarado y la dictadura militar de Morales Bermúdez, el país desembocó en la democracia burguesa parlamentaria de Belaúnde Terry, cuyo gobierno representa los intereses económicos del gran capital imperialista, pugnando por acomodar el país al modelo transnacional del FMI y los consorcios del imperialismo yanqui. En esta situación, solo una minoría de sirvientes nativos disfruta de bienestar económico, mientras que la inmensa mayoría de la población, es decir, los trabajadores y el conjunto de las masas sufren una explotación feroz, sin precedentes en nuestra historia.

Esta situación ha agudizado hasta límites infrahumanos la pobreza de todos aquellos que no se benefician de la plusvalía. Las condiciones de vida se han hecho intolerables para los trabajadores; los índices de desocupación, miseria, enfermedades aumentan cada día llevando a la desesperación a cientos de miles de personas, quienes no encuentran una solución real a sus angustias y necesidades; de allí que los periódicos no-oficiales informen diariamente de suicidios, asaltos, crímenes motivados por el hambre y la desesperanza que cunde en los hogares populares.

Por otro lado, la corrupción y el soborno campean en toda la administración y la estructura del Estado. No hay control de ningún tipo. Las instituciones están podridas. El dinero enajena hasta límites alucinantes las relaciones entre las personas. Se compra y se vende la salud, la educación, la justicia, el derecho al trabajo, el derecho al erotismo, y hasta la vida misma ya que se han detectado abundantes casos de comercio humano principalmente de niños.

Ante tal situación y como ya ha sido criticado y auto-criticado por diversos analistas, la izquierda revolucionaria en vez de profundizar su acción política subversiva al interior de las masas, ha abandonado la educación y organización del pueblo, entregándose exclusivamente al debate parlamentario, sin que los trabajadores obtengan ningún beneficio concreto, convirtiéndose más bien en la quinta columna que insiste en sostener un orden de cosas que se derrumba por sus cuatro costados.

Y lo que es peor: se aprestan ahora al juego electoral burgués, olvidando por completo sus programas revolucionarios y su compromiso con la liberación de los trabajadores. ¿Cabe entonces cifrar alguna esperanza ante tal comportamiento moral y político?

Así, tenemos ante nosotros un país entregado por la cúpula gobernante a la voracidad de las transnacionales, al saqueo y la corrupción ejercidos a la sombra del poder, a la exacerbación de los odios sociales y raciales por la incomprensión y el desprecio absoluto que ostentan las capas explotadoras, frente a un país atravesado de soledad, históricamente frustrado y cuya esperanza de redención y felicidad se aleja cada día mas.

---

<sup>152</sup> Inédito. Escrito en Lima en junio de 1983. Circuló solo al interior del grupo.

Ese es nuestro país: desintegrado social y culturalmente. Tierra de nadie: explotado y destruido por la avaricia capitalista. Carente de organización, planificación, bienestar y alegría. Vacío de un proyecto nacional. ¿Dónde está la promesa de la vida peruana, de la que habló Basadre? Ahora reinan el caos, la violencia, la alienación del consumo que penetra todas las instancias de la vida cotidiana, desquiciando aun más el proceso hacia la tan buscada identidad nacional. ¿Buscada por quién?, cabría preguntarse, y la respuesta descalificaría inmediatamente a los sectores que secularmente han gobernado este país, todos incapaces de levantar el proyecto histórico nacional. Corresponde así -como escribió Mariátegui- al proletariado y a las otras capas explotadas asumir el compromiso del proyecto nacional, en el marco de la Revolución y la conquista de una identidad, que aunque conflictiva y contradictoriamente, ya existe en la vida cotidiana, acción política, sueños, aspiraciones, gusto, costumbres, manifestaciones artísticas; en fin todo el espectro de la imaginación, manera de sentir, percibir, actuar y vivir de las masas populares.

Todo aquel orden de cosas descrito anteriormente, es lo que hemos llamado una *situación kloaka*. Es decir, y sin caer en ningún hueco dramatismo o falso tremendismo, la realidad peruana que nos ha tocado vivir es una cloaca infernal y desesperante. De allí que querramos testimoniar directamente y sin maquillaje, un dolor concreto que a todos nos alcanza. Somos conscientes de que primero es necesario tipificar y nombrar con pleno conocimiento, una situación dada, para reunir todas nuestras fuerzas y golpear, atacar de frente, cuestionar honestamente, para salir de la cloaca y crear libremente nuestro destino con lo mejor de nosotros mismos. Esa es precisamente nuestra propuesta “Kloaka”. Sumersión prolongada en las formas para emerger purificados, según ha escrito Hinojosa.

Integralmente, “Kloaka” quiere decir también *ciudad*. Nuestra propuesta es finalmente urbana. Somos un producto de la ciudad. Nuestra experiencia vivencial es la de las calles, las esquinas, los barrios. He allí nuestra materia básica para la creación. Y dentro de ese ambiente optamos por todo lo que es sistemáticamente ocultado por el Orden Burgués. A este Orden le interesa mantener una supuesta armonía, presentar una fachada o un rostro muy limpio, muy maquillado, perfecto, como si todo estuviera maravillosamente bien, cuando realmente sucede todo lo contrario. Eso es lo que denuncia “Kloaka”. Muestra cómo son verdaderamente las cosas, cuáles son las condiciones de vida en esta sociedad, restituye todo lo que es despreciado clasistamente (de acuerdo a sus intereses) por la burguesía, su sentido y vivencia humana, describiendo la raíz social y cultural de cada fenómeno, reivindicándolo como potencialidad revolucionaria y como suceso humano digno de ser poetizado. En ese sentido “Kloaka” es metáfora de lo subterráneo, lo clandestino, lo marginal; pero nada de esto es visto como autocomplacencia, sino más bien con una definida conciencia política y por eso mismo esgrimido mediante una actitud de lucha, de denuncia, de combate.

### **¿CUÁL ES LA IDEOLOGÍA?**

Partimos del convencimiento del derecho del ser humano a la felicidad y a la plenitud. A nivel individual sostenemos que tanto el hombre como la mujer son dueños y responsables de sus cuerpos, materialidad concreta que es donde existe la vida y la primera y acaso más hermosa posibilidad de realización humana; es decir, el erotismo. Creemos que cada quien tiene el derecho y la libertad de realizar erótica y sexualmente su vida de acuerdo a la forma que satisfaga verdaderamente su necesidad humana de afecto, erotismo y/o amor. Esta propuesta es ajena al comportamiento decadente, es decir, desesperanzado y vacío, que ha alentado muchas veces a quienes han hecho propuestas similares a la de “Kloaka”.

Planteamos un erotismo libre y creador. Es más: lo adscribimos como una reivindicación revolucionaria en el marco de la lucha por la liberación. Planteamos que el ser humano tiene derecho al placer, al deseo, a la imaginación, al orgasmo. Derecho elegido libremente por cada quien, por cada pareja, por cada grupo. Rechazamos cualquier forma de dominación, autoritarismo, sometimiento, abuso en cuanto a las relaciones eróticas. Asimismo, rechazamos los ideologemas peyorativos, despreciativos, con que la burguesía maneja determinadas experiencias sexuales humanas a las que denomina perversiones. Creemos que dentro de una relación sexual libremente elegida no hay límites, por lo tanto no hay perversión de ninguna índole. Creemos en la libertad de las personas para explorar todos los caminos posibles que los conduzcan al orgasmo. Estamos convencidos que la represión sexual forma parte de la maquinaria capitalista de explotación y enajenación de los individuos. Rechazamos la idea de pecado con que el sistema a través de la religión estigmatiza el deseo, que es, como ya hemos dicho tal vez la energía más pura que habita en el ser humano.

Por otro lado, denunciamos la hipocresía del capitalismo, que comercializa sistemáticamente con el erotismo, utilizándolo con la bastarda finalidad de la acumulación capitalista y excitando morbosamente una tendencia humana, a la que se debería dejar fluir con toda libertad, con amplia belleza.

Creemos que así se lograría la superación de la mayor cantidad de conflictos, traumas y soledades que hacen sufrir a los individuos, desembocando hacia una sociedad más satisfecha, más plena, menos desesperada y terrible, por lo tanto más justa y más humana. ¿No es esto acaso por lo que lucha el socialismo?

En esta lucha por la libertad es que hemos reivindicado el uso consciente y creador de estimulantes. Creemos que la capacidad de percepción del cerebro humano es infinitamente superior a la que ocurre durante la vigilia. Antes que nada, hacemos nuestra la reivindicación del universo de los sueños, el mundo onírico, planteada por el surrealismo. Creemos que el ser humano es libre de buscar nuevas y más atractivas formas de captar la vida y la realidad. Es tal la fugacidad de la existencia y tan dolorosa su experiencia, que creemos el ser humano tiene derecho a mirar el mundo y a involucrarse en él, desde otras perspectivas, desde otras visiones; es decir, abriendo esas *puertas de la percepción* como las llamó Huxley, mediante los estimulantes que nos permitan los más hermosos e insospechados viajes de la imaginación, para arribar a los *paraísos artificiales* como los definió el viejo mago Baudelaire.

Desde los tiempos más remotos, los grupos y sociedades humanas han practicado el uso de estimulantes, drogas o alucinógenos, porque el hombre siempre ha buscado salir de su contingencia y volar con la mente hacia los lugares sin límites. Creemos que esta es una de las necesidades y de las tendencias más profundamente humanas, que se confunde con la necesidad del mito, del símbolo, de la religión, de la poesía.

Rechazamos la descalificación peyorativa que pretende el sistema arguyendo que tal actitud es escapista, evasiva, irresponsable. O que la experiencia es falsa. Creemos que no por artificial es más cierta y más real la experiencia para quien la está viviendo. Afirmamos que no hay escape ni evasión alguna. Se trata sencillamente de que tenemos derecho a captar con esa radicalidad sensitiva todos los detalles que son bellos y posibles mediante el uso consciente y voluntario de estimulantes.

Así comprendemos y simpatizamos con la libre afición a los estimulantes, en los casos de Valdelomar, Mariátegui, Vallejo, solo por citar a tres monstruos de la literatura peruana, y no hablar de la gran tradición universal de drogas, que va de Li Po hasta J.G. Rose, pasando por Rimbaud, Michaux, Ginsberg. Reconocemos en ellos a auténticos y valientes defensores de la poesía y la libertad.

Políticamente “Kloaka” se define como un movimiento revolucionario, alianza de individualidades libres, cada quien dueño de elegir su exacta ubicación personal, dentro de una ideología radical de izquierda. Esto quiere decir que existe plena libertad para adscribir al marxismo (en cualquiera de sus matices) así como situarse en alguna otra posición de izquierda, o permanecer sencillamente como enemigo del Orden establecido.

“Kloaka” no es un partido, movimiento o agrupación política. “Kloaka” es un Movimiento artístico y una actitud integral frente a la vida. De allí que su definición primordial sea en cuanto a posición ideológica, que es el terreno de nuestra acción literaria como productores de textos y como paradigma vital libre y solitario. Las ideas concretamente políticas existen en “Kloaka”, pero cada quien es libre de asumirlas, teórica o prácticamente; lo importante, lo esencial es nuestra definición como poetas, como escritores, como artistas revolucionarios. Ese es nuestro rol y el camino de nuestra realización y contribución, en el campo de la lucha ideológica, por un nuevo arte y por un hombre nuevo, pleno, integral, creador. En esto coincidimos con el objetivo final del socialismo y el comunismo.

Aquí cabe recordar la tríada conceptual del surrealismo: Vivencia/ Obra/ Actitud. De esto precisamente se trata. Partimos de la experiencia vivencial, todos provenientes de sectores sociales que no se benefician de la plusvalía; es decir una vida cotidiana inmersa en el pulso individual y social de las masas; la obra como testimonio concreto del trabajo creador: aquí reivindicamos la individualidad de cada quien, ya que frente al papel el poeta apuesta solo para consigo y para con la historia. Cada quien es responsable absoluto de su propia obra. La obra es individual, solitaria y significa la primera preocupación de los integrantes de “Kloaka”. Ante la poesía nuestra única respuesta trascendente son los poemas, el trabajo textual, la calidad. He allí nuestro primer respaldo. Y el segundo, es la actitud, es decir la consecuencia en una lucha sacrificada, a la que tenemos que entrar con toda valentía para conseguir fundir en una sola experiencia integral: poesía y vida. Creemos que para escribir y vivir la poesía es necesario asumir un riesgo vital. He allí el gran reto para el destino de “Kloaka”.

### **¿CUÁL ES LA POÉTICA?**

Partimos del convencimiento de que la poesía es un hecho de lenguaje. Buscamos entonces, un nuevo lenguaje. Pero ¿cuál? Buscamos una expresión poética trabajada con el lenguaje cotidiano de la gente, con la oralidad de las esquinas, de los barrios. Buscamos poetizar las instancias de la vida cotidiana de la gente, de los trabajadores, de los explotados, del lumpenproletariado, de las capas medias. Buscamos poetizar sobre nuestra experiencia como poetas, sobre nuestra propuesta liberadora, imaginativa, urbana, erótica, onírica, con un lenguaje directo, con metáforas concisas, ajenas a cualquier hermetismo.

El país ofrece ahora una gama muy amplia de posibilidades poéticas. Queremos captar la conversación de los individuos, la coloquialidad de las calles, los microbuses, los bares, pero también los silencios, nuestro propio silencio, nuestras metáforas interiores, subversivas, metafísicas. Creemos radicalmente en el poder de la imaginación. Para nosotros la poesía no es adorno. La poesía es un acto liberador, motivador, estimulante. La poesía es una conciencia y una búsqueda de belleza e identidad. Frente al caos y a la desintegración que es nuestro país, ofrecemos edificios verbales por los que se expresa una vida poética, es decir la conciencia de un pueblo en lucha por su destino. ¿Y dónde está ese destino? Definitivamente, en la vida diaria, en el sentimiento general y diverso de todos los individuos. Pretendemos poetizar con ese material. Con todo ese material. Sin prejuicios de ningún tipo. Con toda la mezcla y la mixtura que es hoy nuestro país. Creemos que por allí va el rumbo de la nueva poesía, con los materiales más



diversos. De ese encuentro, choque o enfrentamiento saldrá un nuevo producto, genuino, poético, rebelde y bello, capaz de conmovernos. Esa es la nueva cultura nacional por la que luchamos. Ese es el nuevo aporte de “Kloaka”, en las inmediaciones de 1980.

Para tal fin, recogemos y nos apropiamos de todas las poéticas anteriores que están a nuestro alcance y que sirven al proyecto. Absolutamente todas. Y creemos que ya es responsabilidad de cada quien dotar a su obra del tono y ritmo personal, original, intransferible. Afirmamos que la nueva literatura peruana pasará necesariamente por la lucha y logros de “Kloaka”.

No representamos un pequeño círculo con preocupaciones de brevísimo alcance. Representamos el sufrimiento histórico de todo un pueblo, individualizado en nuestra íntima soledad, y lo proyectamos vitalmente, a través del mensaje “Kloaka” y las obras que se reivindiquen del Movimiento. Nuestro compromiso es -como poetas- única y exclusivamente con nosotros mismos, con la fidelidad a nuestros planteamientos.

Integramos todo el conjunto de manifestaciones ideológicas de las masas. Música, religiosidad, habla cotidiana, odios y solidaridad. Todo esto trabajado, moldeado, elaborado -a la luz del talento, la calidad y la inteligencia- para entregar un producto que satisfaga nuestras necesidades estéticas, creadoras, vitales, y finalmente políticas. Nuestra militancia y nuestra propuesta es nuestro trabajo concreto en el poema, el relato, la pintura, la canción.

Creemos que la estética y el gusto burgués deben ser cuestionados y destruidos. Buscamos una nueva belleza, un nuevo gusto, con nuevos materiales. Creemos que es necesario arriesgar. No hay nada que perder y sí mucho que ganar. Partimos de la convicción de que toda la nueva situación social peruana, nos ofrece a cada instante retos y desafíos para la formulación de una nueva poesía y un nuevo arte; solo hay que tener la valentía de embarcarse en la búsqueda, en la exploración de zonas no transitadas para llegar a un destino que nos integre, nos embellezca, nos transporte, nos saque de nosotros mismos y nos restituya a eso que Rimbaud llamaba la *verdadera vida*.

Esto es lo que Guillermo Gutiérrez ha llamado *poesía profética*. Es hacia ese horizonte utópico que vamos, hacia la *soñada coherencia* de Lucho Hernández. Y para eso deben caer todas las máscaras. Transformarnos como seres humanos y así transformar lo que nos rodea, vencer la muerte y reivindicar por todo lo alto, la vida, la extraña y fugaz travesía de la vida. Porque lo que queremos es sacar lo peor y lo mejor de nosotros mismos, nuestras miserias y nuestras grandezas, y proyectar una música, que llegue como fiesta a todo el universo, ya que, sencillamente, la Revolución es posible porque habita en nuestros corazones, muchas veces destrozados, y sin embargo invictos.

## PRONUNCIAMIENTO<sup>153</sup>

El Movimiento de Poetas “Kloaka”, frente a la masacre de 8 periodistas en Uchuraccay, quiere manifestar a la opinión pública lo siguiente:

- 1.- Tal como “Kloaka” anunció en una entrevista reciente, la sociedad peruana ha llegado a un punto demencial de destrucción, hasta los límites de la violencia irracional, absurda y terrible.
- 2.- El Gobierno belaudista actual y todas las clases dominantes que han explotado este país -durante siglos- son los culpables directos de la masacre.
- 3.- Hace ya 100 años que González Prada dijo que la verdadera nación no era la minoría occidental de las ciudades de la Costa, sino la inmensa mayoría de campesinos cuyas vidas transcurrían en la más antihumana explotación al otro lado de la cordillera.
- 4.- Esta flagrante realidad ha quedado evidenciada trágicamente con la masacre de Uchuraccay. La oligarquía tradicional y la burguesía actual JAMÁS se han interesado en integrar a un proyecto nacional ni mucho menos propiciar su emancipación (por ser obviamente contrario a sus intereses)- a esas alejadas comunidades campesinas, que viven encerradas en su cultura ancestral -sobreviviendo- porque la burguesía solo las ha considerado carne de cañón.
- 5.- Esa es la verdadera causa de una masacre absurda, en la que han muerto jóvenes periodistas identificados con los intereses del pueblo. Fue dentro de esa perspectiva: la de buscar la verdad de lo que ocurre en Ayacucho, que ellos viajaron valientemente hasta Uchuraccay.
- 6.- “Kloaka” considera que si bien los sinchis -según todas las evidencias- azuzaron de manera cobarde, alevosa y asesina a los comuneros de Uchuraccay; ellos solo son enajenados instrumentos del Gobierno que explota y lleva a la desesperación, a la locura, a la enajenación a todos los individuos. Como a Zenobia Palomino conducida a matar a sus 5 hijos el año pasado, la ola de suicidios, la proliferación de tantos seres humanos que vemos en las calles, escondidos irreversiblemente de una sociedad que excede los límites del sufrimiento.
- 7.- Consideramos que la falla estructural está en el sistema. Y que ahora más que nunca se hace urgente la necesidad de la Revolución Socialista -llamamos la atención sobre este punto a las dirigencias políticas- porque es la única forma de solucionar el sufrimiento de la mayoría de la población. Por ejemplo, integrar respetando la cultura a comunidades campesinas como la de Uchuraccay, de modo que tengan acceso a la cultura de la Revolución que no es otra que la de ser persona humana.
- 8.- Si el Perú fuera así, la masacre no hubiera ocurrido nunca. Y coyunturalmente es el Gobierno de Belaúnde, el responsable de que la gente ya no aguante más y responda con la violencia, a la violencia hambreadora institucionalizada del orden establecido y del Gobierno.
- 9.- Por eso “Kloaka” habló de una situación límite, de crisis total, de bancarrota definitiva de la dominación burguesa y de todos sus valores. La masacre de Uchuraccay es una prueba palpable y dolorosa de tan horrible estado de cosas.
- 10.- “Kloaka” como conciencia vigilante de lo que ocurre en este país, denuncia sin cesar el sufrimiento social y personal a que somete este sistema a la gente, y propondrá la liberación en todos los niveles.

---

<sup>153</sup> Se publicó en *El Diario de Marka* el 1ro de febrero de 1983. Fue republicado por Zevallos Aguilar en *Movimiento Kloaka (1982 - 1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica* (80-81) y por Mazzotti en *Poéticas del flujo* (210).

Porque la muerte de Sánchez, de De la Piniella, Mendívil, Sedano, Gavilán, García, Retto, Infante, no debe ser en vano.

Ellos son los héroes. Nosotros los que debemos seguir luchando.

### **MOVIMIENTO KLOAKA**

1 de febrero de 1983

Mariela Dreyfus, Edián Novoa, Julio Heredia, Guillermo Gutiérrez, Domingo Ramos,  
Róger Santiváñez, Mary Soto, José Alberto Velarde, Enrique Polanco.

## **MENSAJE URGENTE<sup>154</sup>**

Matar nos causa horror. A pesar de todo matamos, no solo a los demás, sino a los nuestros si es necesario. Y sólo la violencia puede transformar este mundo asesino: todo aquel que vive lo sabe. Todavía no nos está permitido, decíamos, no matar. Hay que abandonar la teoría de la “vanguardia dirigente” para adoptar la teoría más simple y honrada de la minoría actuante que desempeña el papel de un fermento permanente, que impulsa a la acción sin pretender dirigirla. La vida es para gozarla o morir en el intento.

### **MOVIMIENTO KLOAKA**

Comité de sueños “Syd Vicius”

Barranco, en la Avenida del Cloro Eterno, mayo 1984

---

<sup>154</sup> Publicado en *Haraui* 73 (1984): 8.