

**LOS 80 EN POESÍA Y ARTE:
KLOAKA, EL NEOBARROCO Y OTRAS ESPECIES**

(Conversatorio sostenido el 14 de agosto del 2012 con motivo de los 30 años de la fundación del Movimiento Kloaka –1982-1984– en el Auditorio Miraflores en Lima, con la participación de Paolo de Lima, Víctor Vich, Gustavo Buntin, Rubén Quiroz y José Antonio Mazzotti)

Rubén Quiroz: La Facultad de Artes Escénicas y Literatura de la Universidad Científica del Sur les agradece la presencia, en primer lugar, a todos ustedes y, por supuesto, a los integrantes de la mesa cuyo tenor, esta noche de martes en nuestra ciudad, va a ser la poesía peruana en los años 80. Vamos a hablar un poco sobre el sentido de este quehacer y para ello le voy a ceder la palabra al Dr. José Antonio Mazzotti, organizador del evento.

José Antonio Mazzotti: Muchas gracias, profesor Rubén Quiroz; también a la Dra. Ruth Escudero de la Universidad Científica del Sur y por supuesto a nuestra primera actriz Dalmacia Samohod, quien desde el año 83, cuando el Movimiento Kloaka estaba en sus primeros meses de existencia, no dudó en apoyarnos, decidida y abiertamente, brindándonos este mismo espacio en donde tuvimos, por lo menos, dos recitales; por lo tanto, hay un agregado simbólico muy importante a esta mesa que ahora vamos a iniciar. Habrán visto por la propaganda respectiva que se va a tratar no solamente de Kloaka, sino también de otros fenómenos dentro del arte, las artes plásticas específicamente, pero con una tendencia, el neobarroco, que abarca distintos lenguajes artísticos, como el cine. Se convocó a especialistas de distintos campos que han publicado sobre el arte y la poesía en los años 80 para poder colocar en el mapa cultural peruano de aquella época los aportes tanto de Kloaka como de otros artistas. Así que vamos a dar inicio a la mesa redonda con exposiciones cortas de cada uno de los invitados. Primero, le damos la pa-

labra al Dr. Paolo de Lima, quien es profesor de las Universidades de Lima, San Marcos y de la Universidad Científica del Sur. Doctorado en la Universidad de Ottawa, Canadá, está próximo a publicar su libro *Madre violencia: poesía y guerra interna en el Perú 1980-1992*.

Paolo de Lima: Muchas gracias. Voy a leer un fragmento del libro que mencionó José Antonio, en donde analizo dos grupos de poetas, uno de ellos es Kloaka y el otro el conformado por los Tres Tristes Tigres. Analizo cuarenta y un poemas de seis autores de ambos grupos y los relaciono con la violencia política. Lo que les voy a leer es la presentación que hago, en general, del grupo Kloaka.

Kloaka, colectivo de escritores y artistas que se desarrolló de manera muy cercana a la vorágine misma de la violencia política, y que se desarrolló activamente, entre 1982 y 1984, a través de recitales, publicaciones, manifiestos y declaraciones mediáticas, adoptó a través del activismo de sus miembros 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 los 70 e inicios de los 80 hubo decenas de partidos y frentes de izquierda, y existía una gran presión 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, con 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. 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 “achorado”, 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.

En relación con 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. Por ejemplo, José Antonio Mazzotti, en su libro *Poéticas del flujo*, 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” (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 (Mazzotti, *Poéticas del flujo* 179).

Parece que dichos rasgos no eran exclusivos de este grupo, sino compartidos por todo un sector de la juventud insatisfecha y con alguna formación política, si bien no militante. Sobre el compromiso social de Kloaka, un buen ejemplo es el “Pronunciamiento” que emitieron en 1983 sobre la masacre de ocho periodistas y un guía en la comunidad andina de Uchuraccay. 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, *El bosque de los huesos* 31).

Otros integrantes de Kloaka, tal y como señala Juan Zevallos Aguilar en su libro del 2002 sobre esta agrupación (*Kloaka. 20 años después. MK (1982–1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*), 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 en relación con la “caprichosa” utilización de la letra “k” en lugar de la “c” (cloaca), señala *El bosque de los huesos* que ello “obedecía no sólo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que se pretendía privilegiar dentro de la escritura” (37).

En cuanto al campo poético, estos autores intentaron dar nueva vida al espíritu de las vanguardias, teniendo como ejemplo tutelar el –en su momento– controvertido poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo. 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”. 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” (“Un experimento de escritura”, diario *El Comercio*, Lima, 02 octubre 1988, C6). Todos estos componentes descritos por López Degregori están relacionados a su vez con el mundo delincriminal –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 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. Por otra parte, la violencia política es aludida indirectamente, como opción individual, en un documento interno, inédito, redactado en junio de 1983:

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.

Nunca sobra señalar que Kloaka no era una agrupación política, por lo tanto, considero sus declaraciones políticas ante todo como una 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 con las drogas duras. Desde una posición de militancia revolucionaria, los poetas de Kloaka eran vistos como decadentes.

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” (*Hueso Húmero* 35, 1999, 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 gremial y política. Por ejemplo, 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 Constitu-

yente, 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, afirma Quijano, “de tan brusca como continua 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 tal sentido, los poemas de estos autores transcriben los cambios y fragmentaciones del sujeto poético según su encuentro con la violencia política y delincencial, entendida como espacio de contacto con la alteridad social y como posibilidad de experiencia dentro del amplio marco de la globalización económica 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 del sistema económico imperante.

Bueno, me voy a quedar en esta apreciación general del grupo, y mis colegas harán otro tipo de análisis. Muchas gracias.

José Antonio Mazzotti: Gracias, Paolo de Lima. Va a tomar la palabra Víctor Vich, quien se doctoró en la Universidad de Georgetown, Estados Unidos, y actualmente es uno de los mayores especialistas en estudios culturales en el Perú. Ha publicado *Oralidad y poder: herramientas metodológicas* con Virginia Zavala el 2004, *El caníbal*

es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo el 2002, y *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* en el 2001, entre otros libros. Es investigador afiliado al Instituto de Estudios Peruanos y catedrático de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Víctor Vich: Buenas noches. También agradezco la invitación a esta mesa. Yo quiero desarrollar algunas de las cosas que había mencionado ya Paolo de Lima y empezar por el contexto de los años 80. A mí me parece que resulta claro que los 80 representan el fracaso, el colapso grave del país. Es decir, en la política, por ejemplo, los 80 representan el fracaso de las tres opciones políticas existentes. Fracasa la derecha, pues empiezan los 80 con Belaúnde Terry, que hace un gobierno absolutamente fallido. Hay un famoso artículo de Henry Pease al final del belaundismo que dice que éste ha sido uno de los gobiernos más corruptos del Perú. Y eso era el año 85. Imagínense lo que iba a venir después. Fracasa el centro, es decir, fracasa el Apra, que produce el gobierno más desastroso de la historia republicana con Alan García de 1985 a 1990. Y fracasa la izquierda, que si bien gana las elecciones municipales de Lima en 1983, no consigue constituirse como un frente estable, sólido. Se divide por las pugnas internas y eso genera que el Perú se quede sin una izquierda democrática hasta el día de hoy. Es decir, los 80 son el fracaso de toda la clase política de cualquier opción y, encima, con Sendero Luminoso a las puertas. En política todo fracasa, la economía explosiona, la inflación es la más alta de la historia, la pobreza la más extrema, etc.; y en lo social se da un profundo deterioro, es decir los niveles de criminalidad, asaltos, de inseguridad en la calle, aumentan. El país, pues, está totalmente colapsado.

Pero no solamente colapsa el país en la política, en la economía y en lo social. Creo que también se deteriora el lenguaje, el arte. ¿Y qué quiero decir con esto? Las palabras ya pierden sentido, las palabras pierden significado, ya no valen nada. Las injusticias y hasta el cambio social ya no significan nada y no se cree en nada porque las palabras mienten, son enunciadas por personas que ya no tienen autoridad moral. Es decir, el lenguaje mismo se deteriora. Un lenguaje que ya se había deteriorado por los florilegios del presidente Belaúnde y por el chocanismo de García, que contribuyeron a desgastar lo que José Antonio Mazzotti ha llamado la *dicción*, a través de

múltiples formas de desidia y del vaciado de lo que contenían las palabras. En este contexto de deterioro social, político, económico, lingüístico, los 80 van a representar un momento en la poesía peruana donde ocurren tres cosas importantes, a mi entender: por un lado, la irrupción de la poesía femenina, a través de un nutrido grupo de mujeres. Antes había poetisas mujeres, pero nunca como grupo, nunca tantas. Y menos con la temática en que ellas trabajaron: el cuerpo, el deseo, la dignidad de lo erótico, etc. Por otro lado, la radicalización del lenguaje popular, callejero, lo que decía Paolo, la estética lumpen en Kloaka. Y en tercer lugar, una re-escritura de apropiación del canon literario en ciertos sectores como, por ejemplo, la poesía de Eduardo Chirinos. En todo caso, para los tres grupos o para los tres experimentos, lo cierto es que la belleza deja de ser un valor y se descubre o se afirma o se termina por afirmar esto que ya venía de los 70, que en el arte hay algo más que no tiene que ver con la belleza y que la belleza no toma la definición del arte o de las representaciones simbólicas. Kloaka representa, pues, esta respuesta ante el colapso social, ante este absoluto colapso total.

Y aquí yo quiero concentrarme brevemente en dos poetas de Kloaka. Uno es Domingo de Ramos y el otro es Róger Santiváñez. Voy a dedicarme dos minutos a cada uno. En principio quiero hablar de la poesía de Domingo, que trae una estética que desestabiliza buena parte de lo conocido de la poesía peruana hasta el momento, pues siempre está señalando sus marcas de marginalidad, de lugar periférico. Es una poesía de la subalternidad, entendiendo lo subalterno, lo excluido, lo marginal, como aquello que no ha sido representado o que es irrepresentable con los códigos del discurso oficial. Interrumpe la tradición peruana, e interrumpe por el propio lugar en que se usó. Es un lugar popular, que viene de sectores marginales. Lo interesante es que desde ahí Domingo de Ramos va a realizar una poesía muy importante desde mi punto de vista, porque buena parte de su temática va a consistir en responder o producir una serie de cuestionamientos a las formas en las que el mundo popular se representaba en ese momento en las ciencias sociales, en el discurso académico o en cualquier otro tipo de discurso oficial.

Lo que quiero decir es que, en este contexto de colapso, curiosamente, el mundo popular era idealizado. Para Sendero Luminoso, el mundo popular era el actor del paraíso maoísta. Para la Izquierda

Unida era el actor de una democracia participativa. Para Hernando de Soto era un símbolo del capitalismo popular. Para la academia eran los agentes del nuevo mundo, eran el otro sendero, eran el Caballo de Troya de los conquistadores. El mundo popular se había idealizado. Y había un grupo de gente que se apropiaba de la representación del mundo popular y lo convertía en un garante de un país nuevo, desde un lado o del otro, del capitalismo o del senderismo, desde la democracia izquierdista o desde donde sea, el mundo popular era idealizado como algo positivo. Y la poesía de Domingo de Ramos se desmarca de eso de manera radical diciendo que él no se siente representado en estos discursos y que estos discursos no tienen nada que ver con la experiencia atroz, durísima del mundo popular. Lo que vemos acá no es a un sujeto unitario, consciente de su tarea ante la historia, como un sujeto que tenga, que lleve dentro de sí una alternativa. Al contrario, es un sujeto desubicado, un sujeto que no se reconoce en los discursos que han producido acerca de él, un sujeto que no puede construir una alternativa de sí mismo, un sujeto extraviado, un sujeto que no tiene nada que decir. Un sujeto que, pese a ello, dice: no hables sobre mí y cuando hablo sobre mí tampoco tengo nada que decir. Lo único que puedo decir, lo único que puedo, que tengo, es mi desolación y mi caos: *“Voy entre el boquerío de la gente y linchamientos anónimos, voy con los ojos mojados molinetes mis brazos para hambrienta hoguera donde quemar mi nombre o mi sola voluntad de tejedor iluso de intrincados mundos a perder voy para volver y equivocarme otra vez”*. Otro poema: *“porque nadie ha tomado en serio mi soledad de animal acorralado por el fuego”*. Y otro poema ante todos estos discursos que convertían a lo popular en un garante: *“No tengo nada que decir sólo puedo silenciarme. No tengo miedo a nadie no puedo faltar soy un simple animal que merodea por la realidad a fin de hacer una historia que nadie creía”*. Entonces aquí tenemos una poesía que es realmente novedosa en el panorama, en la escena poética peruana, porque es una poesía que no construye ninguna narrativa sobre la subalternidad, más bien lo que hace es deconstruir toda la narrativa que existe. Y yo creo que ese es su aporte fundamental.

Sobre la poesía de Róger Santiváñez, que es otro exponente central del Movimiento Kloaka, lo que yo diría es que se trata también de una poesía importantísima, en la medida que siempre está representando un conjunto de energías que están reprimidas en la cultura.

De hecho, lo “cultural” reprime la pulsión, reprime la violencia. Lo que se controla, lo que se reprime, es la naturaleza. Dice Freud que la función de la cultura es controlar la fuerza violenta que hay en el mundo y dentro del sujeto. Ésta es una poesía que se concentra en explorar esas energías violentas y que lo por lo mismo perfora, horada, lo cultural, lo simbólico del orden establecido. Entonces, ¿cuáles son esos lugares desde donde se puede horadar, perforar la cultura? Bueno, el erotismo, lo sagrado, y la fuerza de la naturaleza. La fuerza de un terremoto, por ejemplo, destruye la cultura. Demuestra que el hombre no puede controlar completamente a la naturaleza. La poesía de Santiváñez va a concentrarse en intentar producir representaciones sobre estas tres energías que desestabilizan lo cultural. Estas tres energías son el fundamento de su escritura. Terry Eagleton nos dice que son el fundamento sin sentido de nuestra producción de sentido. Es decir, nuestra producción depende de estos tres lugares aparentemente sin sentido. Lo sagrado, el eros y la fuerza natural. En la poesía de Róger Santiváñez aparece un sujeto que está atrapado en la cultura, pero que quiere recuperar formas de goce, puntos de fuga, escapes, y esos escapes los encuentra en el amor, en lo erótico. Hay muchas imágenes eróticas y de la visión de cuerpo. Hay también muchos poemas místicos, como en el poemario *Eucaristía*, que explora, trata de recuperar una emulsión sagrada, antes asociada a una energía conservadora, la que es re-escrita como fuga y crítica a la cultura y, finalmente, la contemplación de la naturaleza aparece en los primeros libros, pero se radicaliza en los últimos, y esa contemplación trae como consecuencia una destrucción del lenguaje, una destrucción de lo simbólico. En los últimos poemarios de Santiváñez las palabras son inventadas, no se entienden, el lenguaje explota, asistimos al final del lenguaje como el final de la cultura. Entonces, yo diría que Kloaka representa un movimiento poético muy importante en la historia de la poesía peruana porque abre y radicaliza espacios, que si bien están en germen a lo largo de todo el siglo, van adquirir una forma, una cristalización muy contundente en los casos de estos dos poetas. En el caso de Domingo, por esa enunciación marginal tan potente, y en el caso de Róger por las experimentaciones estéticas que he intentado explicar muy brevemente. Muchas gracias.

José Antonio Mazzotti: Muchas gracias también a Víctor Vich. A continuación presentará Gustavo Buntinx, con estudios doctorales en la Universidad de Buenos Aires en Historia del Arte. Es autor de numerosos libros y ensayos sobre el arte moderno peruano, incluyendo el emblemático *MS Huayco Documentos*. Ha sido curador de muestras de arte de vanguardia y post vanguardia. Fue Director del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y actualmente colabora en la iniciativa crítico-plástica *Micromuseo-Al fondo hay sitio*.

Gustavo Buntinx: Gracias. Bien, podría plantear algunos matices de diferencia con las interpretaciones que ahora se han ensayado, por ejemplo, del imaginario de un tipo popular en Domingo de Ramos, pero en lo fundamental, creo que hay un acuerdo en esta mesa. Hay este sentido común que nosotros compartimos porque se está convirtiendo ya en un sentido común retrospectivo sobre las intenciones e intensidades, no sólo de la historia, sino también de la lengua misma bajo los traumas generados por dos décadas atravesadas por la violencia y la dictadura fujimorista. Quisiera relacionar la poesía de Róger Santiváñez con lo que llamo la República de Weimar peruana, este periodo de frágil simulacro de la democracia representativa que se inicia en 1980 con un proceso electoral, y que a la vez está marcado por el comienzo de la lucha armada y termina de coronarse con el autogolpe de estado de Alberto Fujimori en 1992. La concatenación de esta república peruana con la dictadura de Fujimori establece un horizonte de época que debe ser reflexionado a partir de la jerarquización de experiencias por su excesiva proximidad. A veces estas experiencias han sido reducidas a opiniones parcializadas desde los criterios más chatamente personales debido a lo candente y conflictivo de los tiempos. Y pienso que la labor crítica que desde hace años realiza Mazzotti con una serie de otras personas como Paolo de Lima, aquí presente, y varias más, es, en ese sentido, ejemplar. Reinventar la historia desde el momento en que ella misma todavía no alcanza esa distancia crítica, pero que revela la necesidad y la urgencia de esa, otra vez, jerarquía en la mirada. Y la convocatoria que hace Mazzotti de la mesa que ahora nos reúne, pienso yo, es un capítulo adicional, un aporte nuevo al proyectar posibilidades de horizontes culturales más vastos y complejos e, incluso, extraterritoriales, que reubiquen en la exégesis social y

cultural fenómenos como el de Kloaka. Yo me siento, por lo menos, particularmente, motivado por este planteamiento, sugerido por el título de esta mesa. Porque desde hace años, desde *Micromuseo*, precisamente, venimos batallando por la inserción del concepto de lo neobarroco como parte del arsenal exegético, analítico, hermenéutico, en la reflexión sobre procesos fundamentalmente plásticos, pero que evidentemente tienen que desbordarse hacia situaciones como las que la literatura exige. Y empiezo de esta manera proclamando mi afinidad profunda con el sentido de la convocatoria para que no se malinterprete la necesidad sentida también de establecer matices en ese nuevo marco teórico sugerido para el tema.

Lo que percibo con claridad en los procesos plásticos que se inician en la República de Weimar peruana de 1980 y se prolongan hasta hoy en día, es que, para empezar, ya no hay horizontes absolutos y totales. Un debate absurdo y patético, como en los 50, con todas las inteligencias locales respecto a que si el arte debería ser figurativo o abstracto, ya a principios de la década del 80 empezaba a tornarse dudoso. Las agendas únicas, los caminos, las rectas, sendas absolutas para la corrección estética entraban en evidente y postmoderno matiz. Eran los principios de la postmodernidad aunque todavía no lo sabíamos. A pesar de ello, sí creo que hay tendencias hacia horizontes no determinantes, quizás no dominantes, pero fuertemente condicionantes en momentos específicos. Y el horizonte que asoma con fuerza a principios de los años 80 en el Perú, particularmente la plástica, que lo bautiza de esta manera, es lo que solemos llamar comúnmente el *pop ahorado*. Y es más bien con el final de la dictadura y la labor del nuevo siglo –disculpen la huachafería de la expresión– que el neobarroco sienta sus reales. Dicho esto, sin embargo, me parece fundamental intuir y escrudiñar los atisbos, los asomos, los anuncios de ese devenir distinto del lenguaje, de esas transiciones nuevas que ya, efectivamente, estaban planteándose desde los 80. Ahora bien, no creo que Mazzotti esté pretendiendo argumentar que la poética de Kloaka corresponde únicamente al neobarroco, como no corresponde a cualquier otra línea de manera exclusiva. Esa dispersión lingüística de Kloaka acentuada por lo fugaz de su experiencia plena, apenas de dos años, como acaba de reseñarnos Paolo, le impide en realidad a Kloaka autodefinirse desde

una estética y más bien se nos plantea desde una ética que, por momentos, pareciera formularse paradójicamente desde una *antiética*.

Mejor, entonces, quizás pensar no en Kloaka mismo, sino en la huella Kloaka, y hacerlo en términos vectoriales, pulsionales, es decir, en la direccionalidad de esas pulsiones verbales somatizadas en el cuerpo de una obra que se quiere sufriente tanto como dicente, por ejemplo, en “Allucinar”, un poema de Santiváñez en *Symbol* (1991). Ya no alucinar, sino “allucinar”, en uno de esos neologismos paradigmáticos del ya mencionado Róger Santiváñez. El cuerpo de la poesía y el cuerpo mismo de los poetas nos permite, en ese sentido, si del neobarroco se trata, apreciar la evidencia Kloaka más puntual. No me interesa valorar, sino entender que la evidencia Kloaka de este paradigma neobarroco sea la del propio Santiváñez y su palabra mayor en ese registro, que podría ubicarse no en la estrechez cronológica del movimiento Kloaka, sino en la fecundidad de su sinergia simbólica. El título mismo del libro ya es tan particularmente provocador. *Symbol*, con “y griega”, nos remite a la etimología helénica del vocablo símbolo. Es la palabra *Συμβαλεῖν* que significaba juntar, reunir lo anteriormente fragmentado. Era un término que se usaba, por ejemplo, para denominar los fragmentos, los pedazos rotos de ciertos talismanes que algunas sectas religiosas de la creencia arcaica y clásica utilizaban realizando un quiebre ritual del elemento: repartían los fragmentos a los distintos miembros y cuando se volvían a juntar para sus rituales, empezaban reuniendo las piezas para recuperar la totalidad perdida. Se trataba de juntar, reunir una totalidad fracturada por una violencia como la que, efectivamente, se estaba viviendo, no solamente en la política, sino —como Víctor ha planteado— en la cotidianidad cultural misma del país. *Symbol*, dicho sea de paso, en el menú de tipografías o fuentes de la tecnología revolucionaria del proletariado que es Macintosh, equivale a la transliteración, transcripción, de todas las letras al alfabeto griego, el único idioma en el que es posible fundar el pensamiento, según Martin Heidegger. Esa lengua clásica que intenta refundar agónicamente la obra de Santiváñez, es también el argot partidario y la jerga popular que entremezcla lenguas y fragmentos semiolvidados de mitos perdidos. “*Rosa roja de mi pukto corazón, alzáte calata*”, dice uno de sus versos más impresionantes. Esa sola expresión, “*pukto corazón*”, es, para mí, la condensación precisa de las fricciones de una época que

quiebra la obscenidad del lenguaje sexual con la insinuación política y con la recuperación de un quechua también agónico. *Pukto* es, realmente, el sincretismo de *puto* y *puka*, pero además *puka* significa rojo en quechua, e incorpora la “K” anárquica que es la bandera alfabética, por así decirlo, del movimiento Kloaka, que reitera, precisamente, dos veces esa letra. “*Rosa roja de mi pukto corazón, álzate calata*”: calata (desnuda) también viene del quechua (*qala*, o piel), pero de un quechua totalmente acriollado. He aquí un goce, también un sufrimiento con la soltura y la obscenidad de un lenguaje que se quiebra y se reconstruye buscando casi lograr un elemento de recuperación sacra desde la pornografía misma. “*Caía el semen y te adornaba las tetas/ te depilaba el delicia delicioso de tu modelo nocturno/ abría tu Tamputokto de par en par y parías/ el nuevo ser soñado por los clásicos*”. *Tamputokto*, por supuesto, esta abertura del imaginario, de la arquitectura mítica incaica de donde surgen los fundadores del Tahuantinsuyo, en fin. Hasta aquí, todo parece elevarse a una pulsión germinal, pero como el propio poemario de Santiváñez indica, “*la poesía es un texto contra el mundo*”. Y acá de lo que se trata, en realidad, no es sólo de devorar el lenguaje para asimilarlo, sino también para excretarlo. Es la del parte del sentido que se proclama desde la exaltación y confusión de los sentidos, una sinestesia también corporal. Como bien lo ha resaltado Mazzotti ya en otros momentos, la Kloaka con *K* poética, es al mismo tiempo, la cloaca con *C* anatómica. La cavidad única donde lo sexual y lo excrementicio se entrecruzan y confunden en el sistema digestivo-reproductivo de ciertas especies biológicas y políticas. Como la república de Weimar peruana, donde “*los hermanos enemigos*” –y acá cito otro verso de Santiváñez–, “*se quebraban y regurgitaban con su odio*”. Un odio que en el tanatismo terminal del momento en el que se escribieron estos versos (1991), admite, sin embargo, hallazgos sexo-lingüísticos impresionantes.

Un verso ya clásico, cincelado en mármol y bronce en el canon alterno de la literatura peruana es el famoso, también tomado de *Symbol*, “*atraco del socotroko de tu vulva*”. Todo sexual, dicho sea de paso. “*Tiempo dónde mora tu secreta concha, dórame en tu caca/ triste ventura que bailaba escupiendo cadáveres*”. Los cadáveres son demasiados fácticos, pero también los imposiblemente simbólicos. Lo que estoy planteando es que en el proto-neobarroco de libros, sin embargo, culminantes, escrito después de su cronología aparente con libros

como *Symbol*, lo que hay es una conciencia que supera el propio superego ideológico de los autores. Hay una conciencia de la crisis final de esas ideologías, el naufragio de las ideologías en el océano de todas las sangres obscenamente enfrentadas por la guerra civil de esos años. “*Doctrina no te encuentro no me vacila tu falsa minifalda*” escribe otra vez Santiváñez en lo que podría ser el verso más erótico de todo ese libro. Y veamos esta otra imagen del ocaso, la que predomina a lo largo de los momentos cruciales de esa narrativa en verso, culminando sin embargo en un planteamiento como: “*para ver el sol que oscureces, usas otro dialecto*”. Otra vez, la necesidad de refundar el lenguaje. “*Pero allí reinaste sin saberlo, enquistada sin ropa portando la bandera negra de tu calzón rojo*”. Estos versos están describiendo prácticamente el mismo momento del famoso recital de la escena subterránea que se hizo en la Concha Acústica del Campo de Marte, en que determinados grupos que habían estado en la vanguardia anarquista en la escena *under* peruana, emergieron sobre el escenario quemando sus banderas negras y proclamando desde los micrófonos la necesidad de superar las ideologías nihilistas que hasta entonces los habían animado para asumir la verdadera ideología científica del proletariado que ya ustedes se pueden imaginar entonces en qué consistía, adónde disparaba ese discurso en aquel momento. Es decir, estamos hablando del 21 de diciembre de 1989, del concierto de fin de década. En ese mismo momento Róger disiente, Róger refracta escribiendo cosas como: “*Pero allí reinaste sin saberlo, enquistada sin ropa portando la bandera negra de tu calzón rojo*”, planteando una confusión político-sexual de la romántica, emblemática época que ubica al poeta, a uno de los poetas que más se ha querido identificar con la radicalización extrema de la escena cultural del periodo en un lugar de disidencia, de aislamiento, de solipsismo casi. Yo quisiera aquí reivindicar estas insinuaciones, estos entrelineados, ya ni siquiera entrelineados, habría que concebir otro término, no lo que está entre las líneas, sino lo que está entre las letras, los vocablos. Como por ejemplo, la subversión de la palabra junto con la inclusión de la K emblemática que alude a lo quechua, a lo anarco que se traduce al mismo tiempo. En ese “entreletrado”, ya ni siquiera del discurso, sino de las palabras mismas de trabajos emblemáticos como *Symbol*, estamos encontrando el momento de autoconciencia crítica, pero trágica, en una situación poética. Ese es un momento profundamen-

te neobarroco, es el momento de la aspiración desesperada por lo alto también como el reconocimiento profundo del fracaso: es el momento del desengaño.

Hay que señalar por eso la importancia de la figura del desengaño, de la ruina, de esa estructura lingüística crucial de lo neobarroco que es la alegoría. Tal vez Kloaka puede entenderse como un momento transicional antes que culminante en una tradición literaria donde las culminaciones son inciertas: la transición hacia la ruptura del significado y el significante. La censura creciente de los tiempos genera una tensión agravada al quiebre que separa los contenidos de las supuestas formas. La hiperinflación, no sólo de la moneda, sino de la lengua misma, la devaluación lingüística es provocada por lo que yo llamo una sistemática malversación simbólica. Es el deterioro del lenguaje al que Víctor Vich hizo referencia. La lucha del poeta Kloaka es precisamente con esas temáticas mayores, no sólo la debacle socio-político-económico-cultural del Perú, de la República, sino también de la posibilidad misma del lenguaje en una sociedad que cada vez más afirmaba el naufragio total. Y termino con otra cita de Róger, cronicando, versando, mostrando sus luchas con esa lengua que se corre como un montón de arena entre los dedos de su mano verbal: “*es que yo no soy Vallejo, yo soy Santivañez/ el que no comprendió el feo saludo del lumpen cuando nadie lo detesta*”. Gracias.

José Antonio Mazzotti: Muchas gracias a Gustavo Buntinx. Vamos a continuar con Rubén Quiroz, que hizo su doctorado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y se desempeña hoy como docente en la Universidad Científica del Sur. Ha publicado valiosos estudios como *La razón racial: Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX* (2010). También importantes poemarios, hablando del neobarroco, aquí tenemos a un importante exponente: *Niño Vudú* (2001), *Imago mundi* (2002), *Rotación* (2004), *Médula* (2006), particularmente. Aparte de eso, Rubén Quiroz es un agitador literario, famoso en tiempos primordiales por aquellas antologías urticarias como *El Portero de Noé*, *Antología de la poesía deleznable*, aparecida el año 2000, *El champú de Medusa*, dedicado a la poesía feminista, del año 2001, y otras hasta hoy recordadas.

Rubén Quiroz: Mi propuesta de esta noche frente a un grupo como éste, que hemos llamado de colegas, amigos, hermanos mayores, que son los del grupo Kloaka, ya ha sido adelantada en el con-

texto histórico y artístico por mis compañeros de mesa. Pero ¿qué es Kloaka? Hay preguntas que salen una y otra vez: ¿por qué un grupo en los años 80? ¿Por qué no un individuo? Al final, ni los individuos ni los grupos quedan. Al parecer, son sus propuestas las que quedan, es la obra. ¿Y qué cosa ha aportado Kloaka? ¿Hay que cambiar el mundo, reunirse en grupo? ¿Hay que ir en pandilla? ¿Da miedo estar solo? Son un poco las preguntas en que pensaba cuando escuchaba las intervenciones anteriores. Para responderlas, les voy a leer un breve texto, “La importancia de los Kloakas: los últimos románticos”.

En Lima, vieja ciudad virreinal, construida sobre un señorío costeño, delatando el triunfo final del caballo sobre la llama, la victoria del arcabuz sobre la huaraca, en esta ciudad colonial, falsamente orgullosa de sus propios vestigios imperiales, el año 1982 irrumpió, como un huayco, Kloaka. Ese año 1982 tuvimos también la última selección de fútbol en un mundial, en que Polonia nos metía cinco goles y además, aunque todavía permanece, la violencia comenzaba a aparecer como un tumor, en metástasis imparable, y nos íbamos rumbo al colapso. Lima, la ciudad enemiga, mostraba en los 80 el regreso a su antiguo rostro que negó: lo andino. No lo incásico, esa falsa utopía, tan sagazmente ingenua como peligrosa, sino el mestizaje como paradigma instalado ya desde dentro, es decir, como nuevo horizonte de sentido, de vivir en la metrópoli, de habitar el centro. El blanquiñoso criollo, el indio puro, sólo eran pretextos para extender y expandir la violencia y el autoritarismo. El mestizo cobraba carta de ciudadanía definitiva. Así en ese marco de giro social, de cambio de episteme social, aparecen con legitimidad y narrativa coherente modos, versiones, programas de relectura de lo identitario. Ya no una realidad maniquea, vertical, sino una multinacionalidad más amplia e incluyente, un “todas las sangres”. Con ellos se termina de derruir lo que en Mariátegui y hasta Arguedas era un dilema peruano: ¿qué es ser, eso, peruano? En los 80, el sujeto enunciador podía comprender múltiples raíces identitarias y subsumirse en conflictos y en tensiones, una hoja de ruta vital. Una invención personal, un reordenamiento como sujeto. Este reacomodo se expresaba, ferozmente en todos los significantes, la música, las artes plásticas, la literatura, ergo, el instrumento menos y más sublime, la poesía. Anteriormente, los años 70, el penúltimo grupo vanguardista

peruano, Hora Zero, fundado por el magnífico Juan Ramírez Ruiz, y no el de esos falsos apóstoles que sobreviven a duras penas invocando su paraíso perdido, donde ellos jamás estuvieron, tuvo como premisa, según los anales del vanguardismo histórico, equiparar la vida a la poesía. Es decir, sólo se podía vivir de un único modo: haciendo, escribiendo, comiendo, respirando poesía. Ésta y la vida eran prácticamente lo mismo. Eso era lo que Juan Ramírez Ruiz, autor de *Las armas molidas*, ese canto metalingüístico programático, construyó con su propia biografía, y así murió en poesía. A ese mandato las vanguardias clásicas, en su demolición de las estructuras burguesas, en sus críticas a las sociedades estamentales y clasistas, en su ataque al arte vacuo, y nada comprometido o mejor dicho, falsamente comprometido, es que obedecen los Kloakas. Y digo así en plural, los Kloakas, porque más que una turba infame de pensamiento único, era una coincidencia de individualidades que unían sus mutuos hallazgos en la célebre Universidad de San Marcos, o en sus vuelos urbanos en los bares del centro de Lima, o en sus anhelos revolucionarios completamente naturales a toda mancha vanguardista. A esta *troupe* tropical, andina, rockera, los unían el dolor vallejiانو y la denuncia arguediana. Los amarraba la posesión del lenguaje sin corsés, con toda su fricción y sus campos de batalla semánticos respectivos. Por eso algunos de ellos exploran sin remilgos el uso del fraseo poético. Sin temores poseen al lenguaje como una amante, la toman sin pudor, sin vergüenza lingüística; han aprendido la destrucción vallejiانو, su profundo respeto a la conciencia y su manipulación total del lenguaje. El lenguaje como expresión de la conciencia y, si es que esta, la conciencia, estaba patologizada, ergo, había un lenguaje igual de alterado y enfermo. Sólo podía poetizarse con un fraseo y estallido, reventado o enfermo. Los Kloakas, estos hermanos mayores han ayudado a volver más horizontal este país de poesía. Han colaborado en disolver las pirámides culturales, las jerarquías poéticas. Con ellos hemos aprendido la osadía de que la ecuación poesía-vida sigue teniendo el genealógico prestigio planteado en los orígenes de la humanidad: poesía es igual a vida. Salvo la poesía, todo es ilusión. Ahora que están llegando a la mayoría de edad y se han revelado barrocos como corresponde a los buscadores de la frontera del lenguaje, ahora que tienen canas y, a pesar de eso, no han envejecido, sus estertores poéticos permanecen con el

calor de su aventura originaria, como una huella en el asfalto, como un graffiti en el cielo panza de burro de nuestra ciudad. El bullicio de su poesía, la tromba lírica de los Kloakas redundante, huye el arte, su aluvión ha invadido los callejones y los extramuros del Jirón Quilca, ha invadido la historia de la poesía peruana... ¿para quedarse, para permanecer? Eso, todavía no se sabe. Muchas gracias.

José Antonio Mazzotti: Muchas gracias a Rubén Quiroz. No voy a extenderme demasiado porque varias de las ideas que quería desarrollar sobre la relación de Kloaka con el neobarroco o de los 80 peruanos con el neobarroco ya han sido presentadas en las exposiciones anteriores. Muy ilustrativamente Paolo de Lima a través de una descripción y explicación de lo que fue el grupo en su contexto histórico; luego Víctor Vich subrayando la debacle general que se vivió y se percibió en la juventud (y en la palabra) de los años 80, en una situación de rampante modelo neoliberal y a través de la guerra sucia; Gustavo Buntinx con una lúcida interpretación de *Symbol* de Santivañez en el contexto más amplio de uno de los posibles neobarrocos peruanos (el literario); y Rubén Quiroz, naturalmente, a través de esa hermosa presentación de los postulados de Kloaka como movimiento contestatario, como movimiento a la vez enfermo, un aspecto que no se encontraba presente de manera tan consistente, tan numerosa, en las generaciones anteriores.

Yo voy a trazar un mapa un poco más general ya no a nivel de la poesía peruana ni de la literatura peruana, sino de los movimientos artísticos latinoamericanos. Porque el término neobarroco, como ustedes saben, no es original de nuestra tierra. Se empezó a usar sobre todo en poesía a mediados de los años 80 y principios de los 90, con la obra de Néstor Perlongher, que a la vez partía de los postulados anteriores de Severo Sarduy y Lezama Lima. Hasta se acuñó, incluso, una versión rioplatense del neobarroco que es el neobarroso. Esa es una historia que pertenece ya al canon de la poesía latinoamericana, aunque en el Perú no se había hablado de neobarroco de una manera muy clara quizás hasta los trabajos de Gustavo Buntinx en la crítica de arte, y de Víctor Vich y de Paolo de Lima en la literatura. Yo quiero, más bien, partir de un reciente artículo de un crítico importante, Paul Schroeder, que fue publicado el 2011 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* No. 73, donde él traza un panorama muy claro del cine latinoamericano de los años 60, la eta-

pa fundacional de las grandes películas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano o NCL (estoy pensando en Fernando Birri, en Fernando Solanas, en el Cinema Novo brasileño, en Glauber Rocha, en Nelson Pereira Do Santos, en el cine cubano de la Revolución que empieza a partir del año 59). A esa primera etapa, que utiliza mucho la técnica del documental, Schroeder la llama la etapa militante del NCL. En ella el discurso fílmico se enfrenta a una sociedad subdesarrollada, tercermundista, buscando una ruptura de conciencia en el espectador. El cine, pues, deviene en instrumento, en arma ideológica y por lo tanto política. Pero, ¿qué pasa cuando empiezan a establecerse las respuestas de la derecha latinoamericana en distintos países para reprimir esos movimientos revolucionarios y sus expresiones fílmicas? Se establecen las dictaduras militares en el 64 en Brasil, el 73 en Chile, el 76 en Argentina, y así en Uruguay y otros países. Entonces, Schroeder plantea una hipótesis que me parece muy válida: que el NCL se transforma, se rearticula y se reinventa con una nueva fase, que es la fase neobarroca. A un documental fundacional como *Tire dié* de Fernando Birri, de 1958, o la más famosa *La hora de los hornos*, del 68, de Solanas y Getino, que pertenecerían a la etapa militante del NCL, Schroeder opone películas como *Frida: naturaleza viva*, por ejemplo, del mexicano Paul Leduc, y otras más, como *ORG*, del mismo Birri, lo que demuestra que un solo director puede ser militante en una primera etapa y neobarroco en la siguiente. ¿Por qué? Porque como dice el propio Schroeder en un párrafo que explica muy bien esa diferencia: “*las fases militante y neobarroca del NCL no comparten por lo tanto, una estética común ni contextos parecidos. Más bien podemos decir, que el NCL fue lo suficientemente adaptable para, primero, promover un proyecto militante o populista de liberación nacional que aparecía alcanzable, como era en los años 60 y, luego, un proyecto pluralista de denuncia al autoritarismo de los años 70 y 80. Lo que no cambió en el cine latinoamericano, al margen de su estética y contexto político, fue el compromiso inquebrantable de sus cineastas con la articulación y afirmación de una identidad cultural políticamente revolucionaria. Efectivamente, el factor que une estas dos fases del NCL es una crítica sistemática a las estructuras desiguales del poder a través de modos de representación experimentales e inventivos ligados a los de los años 60 y a la metaficción neobarroca en los 70 y los 80. El precio que muchos cineastas pagaron por este compromiso con temas revolucionarios a través de formas experimentales fue la pérdida de un público amplio [eso*

nos va a servir después para reflexionar sobre el neobarroco en el campo poético también]. *Sin embargo* [sigue Schroeder], *fue una pérdida que muchos asumieron como transitoria en esas áreas, pues veían el uso acrítico de los géneros populares como el melodrama, o el uso acrítico de técnicas tradicionales de identificación, como el uso de estrellas, como modos de representación ligadas a los valores tradicionales que pretendían transformar*” (RCLL 73, p. 16).

Entonces, esta división, que no es tajante, de una etapa militante y una etapa neobarroca, si la abstraemos al campo literario que ya había sido trazado, como mencioné, por los escritos de Lezama Lima, de Severo Sarduy, y más adelante, en las propuestas antológicas de Néstor Perlongher, el excelente poeta argentino de los años 80-90, nos lleva a una distinción que, dentro del proceso poético peruano correspondería parcialmente, en una primera etapa, al llamado “británico modo”, el modo conversacional que vendría a ser una derivación, no sólo de los aportes de Nicanor Parra y la antipoesía de Chile, y del Ernesto Cardenal del exteriorismo nicaragüense, sino que, como señaló José Emilio Pacheco en su famoso artículo “Nota sobre la otra vanguardia”, viene también de una reelaboración en los años 20 y 30 de la vanguardia anglosajona, especialmente del imagismo, en la obra de Salomón de la Selva con un poemario importantísimo que es *El soldado desconocido*, de 1922. Luego, *Poemas proletarios* de Salvador Novo, en México, en 1934, y las antologías de poesía norteamericana elaboradas por Pedro Henríquez Ureña, traducidas en español también en los años 30. Esa es la otra vanguardia latinoamericana, la que da origen al conversacionalismo, al coloquialismo de la poesía desenfadada. También contribuye a ese cambio de registro el uso recurrente de las normas coloquiales desde Vallejo a Belli, en el caso peruano. Pero en el contexto político de los años 60 latinoamericanos, la poesía conversacional se entroniza por su capacidad supuestamente comunicativa, y trata de recoger el lenguaje popular, el lenguaje informal. El mismo Parra llega a decir en un famoso verso: “los poetas bajaron del Olimpo”. Los poetas son seres humanos como cualquiera de nosotros que deambulan por las calles, hablan el lenguaje de la calle y su poesía, en consecuencia, debe ser tan entendible como el lenguaje de la calle. Ese es un fenómeno común en los 60 y en los 70, incluyendo algunos autores que, ilusamente, se creyeron fundacionales como los de Hora Zero,

sobre todo a partir de la segunda fase (desde 1977). Entonces, surge una propuesta que no viene de mí, sino de Antonio Cillóniz y José Rosas Ribeyro, dos poetas peruanos que viven en Europa, que plantean que no tiene ya sentido hablar de una generación del 60 y una generación del 70 diferenciadas como tales, porque los vasos comunicantes, los parecidos son tan fuertes, y la distancia temporal tan corta, que es mejor agrupar estas dos promociones dentro de un solo gran ciclo. Hay también diferencias, naturalmente, pero existen tantos puntos en común que es más lógico, en realidad, hablar de una sola generación del 68 que obedece a determinadas circunstancias, como ha mencionado Paolo de Lima, a una ilusión política, a un discurso progresista, a un proyecto de ser en el mundo con un camino por recorrer tanto individual como social. Responden, pues, a una confianza incuestionada en la significación del lenguaje y en el papel de la poesía en los supuestos y utópicos cambios sociales. Pero llega la gran debacle, la guerra interna, la crisis galopante que genera la aplicación a rajatabla del modelo neoliberal en los años 80, no solamente con Belaúnde Terry, sino desde el desmantelamiento de las reformas velasquistas de Morales Bermúdez a fines de los 70. Llega el fracaso absoluto de cualquier proyecto nacional, como señaló Víctor Vich. Es lo más curioso que en Latinoamérica se imponen dictaduras férreas en Chile, Argentina, en Brasil, en Perú (la segunda fase de 1975 a 1980), en Uruguay, pero con modelos económicos neoliberales. Eso no es coincidencia. En el 80, como sabemos, regresa al Perú la democracia representativa, pero los jóvenes que salen al mercado laboral, de 18 a 22 años de edad, se encuentran con una realidad absolutamente ominosa: escasez de trabajo, inflación galopante, inseguridad, violencia política y otros espantos. Entonces ¿qué hacer como artista en ese momento? Hay que explorar nuevas formas de lenguaje porque el lenguaje de los 60-70 ya es incapaz de hablar de esta nueva realidad y, sin embargo, no se trata de hablar de la realidad porque para eso se pueden escribir panfletos, discursos estrictamente descriptivos, sino que se trata de transcribir ese caos, esa esquizofrenia, esa desazón, esa desesperanza y esa angustia en el lenguaje mismo, y empiezan a elaborarse entonces discursos que ya están situados, discursos plegados que no tienen un significado directo y que tampoco intentan comunicar al poeta con el público. Se trata de un ejercicio bastante solipsista del quehacer

poético. Ese es el ingrediente o, por lo menos, uno de los ingredientes fundamentales que yo encuentro en la poética de Kloaka.

Se ve en la poesía de Domingo de Ramos, por ejemplo, que empezó a publicar en revistas, antes de su primer libro que es del año 88, *Arquitectura del espanto*, y también antes en el caso de Róger Santiváñez, que asume esta poética desde *Homenaje para iniciados*, de 1984, y sobre todo en *Symbol* del año 91, aunque ya se veía en muchos de los poemas que se distribuían y se presentaban en recitales como los que ocurrían en este mismo lugar [el Auditorio Miraflores], en los años 83 y 84. Se trata de una poética esquizofrénica que llevaba a la crítica oficial y de la izquierda formal a hablar de Kloaka con visceral rechazo. La crítica periodística decía que se trataba de una poética fea, de la búsqueda de lo feo, del detrito de la Kloaka. Pero, según los poetas del grupo, habían asumido ese nombre no tanto por lo que ellos escribían, sino por aquello en que se había convertido el país, el país como una cloaca general, en que las aguas servidas y toda la podredumbre habían aflorado e inundado las calles y la vida cotidiana. Y esto era lo que le tocaba respirar a esta juventud que había sido arrojada irresponsablemente a un mundo sórdido por sus padres políticos, literarios, culturales y, por supuesto, los biológicos. Entonces, ¿se puede llamar a esta respuesta una forma de neobarroco? Lo que sí sé es que ya no estamos frente una poética lineal, una poética comunicativa, sino frente a una poética que alude a distintos estados de conciencia que, incluso en algunos casos, se da el lujo de un multiperspectivismo, de una simultaneidad de visiones históricas, por lo tanto, la conciencia unilineal se resquebraja, se dispersa, y tenemos un tipo de poesía que quizás con el tiempo podríamos bautizar como el neobarroco peruano, así como en la crítica de arte, en los grandes trabajos de Teresa Gisbert, por ejemplo, se ha hablado de un barroco mestizo para la arquitectura y pintura colonial que rescata elementos de la cultura andina. Quizás, pues, sí se pueda hablar con el tiempo de un neobarroco peruano. Y para terminar, siguiendo con el artículo de Schroeder, él establece muy bien que para el cine es posible plantear una diferencia entre el barroco en la metrópolis, que es un arte de la élite, de la contrarforma, el barroco histórico del siglo XVII, y luego un neobarroco del siglo XX que se expresaría, por ejemplo, en esa película que también se llamaba *Frida* de Julie Taymor, en que actúa Salma Ha-

yek, que es una Frida cuyo rasgo principal es su conflicto de género, pero vacía totalmente de la política marxista de la Frida Kahlo histórica, algo que no se hizo en *Frida: naturaleza viva*, la película original de Paul Leduc, que correspondería a un neobarroco latinoamericano. Así, la diferencia entre el barroco en la metrópolis y el barroco en la periferia es que, en el de la metrópolis, el barroco histórico obedece a un arte de la contrarreforma, un arte de la élite, en tanto que en el de la periferia es un arte de la contraconquista. Es decir, es un arte, como señalaba Teresa Gisbert, hecho por mestizos, por indígenas que tratan de llamar la atención sobre el sufrimiento, el papel que cumplen los sectores explotados del colonialismo español. Mientras tanto, el neobarroco del siglo XX en el mundo metropolitano, en las grandes capitales europeas o en Estados Unidos, obedece a un vaciamiento político-ideológico. En el caso latinoamericano, por el contrario, sería una búsqueda de expresión que consigne a un sujeto popular, pero ya que en el Perú se trata de un sujeto escindido y colapsado, como señaló Víctor Vich, el sujeto popular descrea de las grandes narrativas de progreso y de la viabilidad de la poesía como vehículo comunicativo. En ese sentido, Kloaka, con este mapa tan general que he trazado y que, por supuesto está sujeto a desarrollos y matices, se ubicaría ahí. Viéndolo ya a la distancia, después de treinta años, justamente los treinta años que se celebran ahora de la fundación del Movimiento, es posible entender a Kloaka en una perspectiva mucho más clara, poniéndolo, como decía, en paralelo con el desarrollo del cine latinoamericano y a la vez como una expresión particular de un movimiento literario que también había empezado en Cuba y en Argentina, pero que en el caso peruano es original y espontáneo, propio de una tradición transbarroca, como la llama Rubén Quiroz, evocando a Haroldo de Campos, ya que a principios de los 80, que yo recuerde, ningún joven poeta leía a Perlongher ni a Sarduy. Incluso podría decirse que Kloaka es anterior al *Caribe transplatino* que plantea Perlongher en 1991; es anterior a la famosa antología *Medusario* de 1996, que es la consagración del neobarroco poético latinoamericano. Ya se puede decir, con confianza, que Kloaka estaba escribiendo desde 1982 con evidentes claves neobarrocas. Muchas gracias.