

4. Aguas poéticas residuales en el fin de siglo: *kloakas* de Lima y cloacas de Madrid

ÁNGEL ESTEBAN
Universidad de Granada

Tradición y contracultura no siempre son términos antagónicos. Es más, no existe contracultura sin tradición, no solo por el hecho de que enfrentarse significa siempre un objeto a quo, sino porque, además, cualquier hostilidad directa con el padre es solo posible en la actitud, nunca en la naturaleza. Desfigurarse para configurarse es tarea vana. Ha habido en los siglos XIX y XX, a raíz de las independencias latinoamericanas, ciertas tentativas encaminadas a borrar la huella del pasado colonial, como las disquisiciones sobre la conveniencia de continuar utilizando la lengua española, la búsqueda de una literatura auténticamente nativa o la necesidad de inventar “mundos nuevos”, al decir de Huidobro. Pero el pasado no puede desaparecer por voluntad expresa de individuos o colectividades. La memoria, que es caprichosa, resulta a veces más contundente que las propias definiciones genéticas. Cuando Julio Trujillo, en su antología de veinte poetas peruanos de la segunda mitad del siglo XX, analiza la relación de los poetas nacio-

nales con la tradición, sugiere que esta “no es un simple referente o coordinada, no es un muro contra el cual afanarse ni un reflejo tentador en el agua: es un elemento activo combustible y renovable. El poeta peruano lee, incorpora y transmuta, vuelve nuevo con especies conocidas”. (Trujillo 2005: 24). Ahora bien, cada promoción literaria maneja el peso de la tradición de un modo diferente, dependiendo de las circunstancias de formación de sus integrantes y de los avatares sociales y políticos del momento en que comienzan su andadura artística y llegan a la madurez. Desde que la vanguardia latinoamericana se erigiera en un faro para dar a la literatura y a las artes del subcontinente un sello de originalidad, han sido muchas las respuestas de los poetas peruanos ante la tradición, desde un respeto y una veneración por los clásicos españoles en la generación posterior a Vallejo hasta una mirada al mundo anglosajón y una vuelta hacia lo indígena, combinado con el conversacionalismo y el coloquialismo en las últimas promociones del siglo (Hora Zero, desde los setenta; Kloaka, desde los ochenta). En las dos últimas décadas del xx, los de Kloaka intensificaron ciertas actitudes de sus antecesores. Ya en los años sesenta, los poetas tendieron a separarse de la excesiva influencia que los del cincuenta habían arrastrado del Siglo de Oro español, pero aquellos intentos por asimilarse a otras tradiciones o manifestarse dentro de una propia llevaron a los críticos a confundir el afán de novedades o nuevos rumbos con un rechazo frontal a lo español. Eduardo Chirinos ha llamado la atención sobre este particular con un acierto digno de mención:

El “británico modo”, como fue llamado por simpatizantes y detractores, fue malentendido como una reacción ante el clasicismo español, vigente en los poetas de la promoción anterior (y aún en las obras más tempranas de los poetas del 60). Tal vez porque, pasada la primera mitad del siglo, aún persistía en el Perú la idea de que lo hispánico estaba vinculado a lo colonial, libros como *Las constelaciones* (1965) de Luis Hernández, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) de Antonio Cisneros y *Contra natura* (1971) de Rodolfo Hinostroza fueron celebrados como emblemáticos de una actitud que en su momento se vio como antihispanizante (es decir, como moderna), sin recordar que por aquellos años se escribía en España una poesía que participaba, a su modo, de un espíritu común: la de *novísimos* como Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero, y la de poetas un poco mayores como Jaime Gil de Biedma. (Chirinos, en Lumbreras 2009: 224-225)

Guillermo Gutiérrez Lymha, uno de los integrantes de Kloaka en los ochenta, reconoce que la influencia española en la poesía peruana del siglo xx es poderosa, aunque los grupos poéticos de los setenta en adelante traten de minimizar esa evidencia. “Se sintió bastante en los años treinta —concreta Gutiérrez—, porque antes Vallejo estaba en su propio mar y los poetas limeños leían a los franceses [...], pero llegó a su cenit en los cuarenta y cincuenta, por muchos motivos: la influencia editorial, la educación, la vinculación de lenguas.” (Esteban 2015).¹ En los años sesenta, parece que la huella anglosajona eclipsó a la española, pero eso no es así, continúa Gutiérrez, coincidiendo en eso con el análisis de Eduardo Chirinos, ya que, por ejemplo, Marco Martos y Antonio Cisneros terminaron “haciendo poesía muy española, pero imitando al medievo” (Esteban 2015).

La promoción de los ochenta, que es la que más nos interesa ahora, fue bastante heterogénea en su relación con la literatura y la cultura peninsulares, ya que en sí misma fue una generación con un amplio margen de complejidad y diversidad. En realidad, lo único que unía a aquel grupo generacional era “el hecho de que los límites de la institución [literaria] empezaban a hacerse difusos y los poetas jóvenes asumían el deterioro generalizado de la sociedad peruana como un deterioro del propio quehacer escritural” (Mazzotti 2002: 137). Chirinos comenta que los pocos estudios que hasta ahora ha habido sobre la época han resultado poco satisfactorios, porque Kloaka solo fue una parte de ese todo conflictivo, dentro de una “asombrosa heterogeneidad creativa”, que es, además, el mejor logro del grupo. De hecho, la comprobación de que no hay demasiados puntos de coincidencia o contacto entre la mayoría de los miembros de esa nómina de poetas (el mismo Chirinos, José Antonio Mazzotti, Raúl Mendizábal, Domingo de Ramos, Jorge Frisanch, Roger Santiváñez, Mariela Dreyfus, Rosella Di Paolo, Guillermo Gutiérrez, Mary Soto, Dalmacia Ruiz-Rosas, Enrique Polanco, Rodrigo Quijano, Rafael Dávila-Franco, José Alberto Velarde, etc.) no opera en detrimento de ellos, porque esa “necesaria y saludable

1 Todas las declaraciones que aparecen bajo la misma referencia (Esteban 2015) de los poetas de los ochenta son fruto de diversas entrevistas, todavía inéditas, a los miembros de Kloaka y al resto de los poetas de la misma promoción literaria. Agradezco a los cinco poetas reseñados su colaboración con este ensayo.

dispersión discursiva” es, asimismo, la prueba de una “dispersión del sujeto, de los referentes, e incluso de los sistemas electivos que conforman la movediza tradición en la que cada uno se inscribe y a su manera enriquece y prolonga” (Chirinos, en Lumbreras 2009: 234). Chirinos sugiere que la evolución del mapa poético de las tres últimas décadas, desde los ochenta, refleja la ausencia devastadora de un proyecto político nacional. La sociedad andina fue reacia a las ilusiones que los proyectos que rechazaban las dictaduras militares, de incipiente democratización, pretendían crear en un pueblo necesitado de mesías y líderes confiables. El populismo y el terrorismo acabó con muchas de las esperanzas depositadas por diversos grupos sociales y el país generó constantes carencias de unidad. Los manifiestos de Kloaka son muestra de ello. En todos los documentos programáticos del movimiento se detalla el doble cometido de la acción poética de sus miembros: el social y el estético, subordinando siempre el segundo al primero: buscan la liberación integral de los peruanos, que durante siglos han padecido explotación, discriminación y marginación por parte de los grupos que han ostentado el poder, con el fin de terminar con los iconos falsos levantados por la burguesía (Dolores 2014: 17), pero también condenan a los “falsos izquierdistas, burócratas, ineptos, insensibles, incapaces, comechados reformistas y traidores del Amor, la Vida y la Confianza del Pueblo” (Dolores 2014: 19). Cuando tuvo lugar la masacre de Uchuraccay, publicaron un pronunciamiento en la misma línea, criticando a los agentes sociales y políticos que han abocado a la sociedad peruana a “un punto demencial de destrucción, hasta los límites de la violencia irracional, absurda y terrible” (Dolores, 2014: 29). Roger Santiváñez, uno de los fundadores de Kloaka y el principal promotor del movimiento, recordaba hace unos años los puntos básicos del arranque de aquella aventura radical: escribir una poesía que manifestara el sentimiento de las masas explotadas mediante el habla cotidiana, cuestionamiento profundo del sistema burgués buscando formas de vida alternativas, y la integración de las artes y la restitución de las artes a la vida cotidiana (Santiváñez, en Torres e Irigoyen 2010: 217). Esa determinación, tan general y tan poco llena de contenidos concretos, propia de la tendencia a la dispersión de la época, no significaba, por otro lado, que Kloaka fuese un movimiento abierto a innumerables tendencias. De hecho, poco después de su fundación ya experimentó un primer conflicto interno,

que terminó con la redacción de una carta de expulsión, firmada por Edián Novoa, Enrique Polanco, Domingo de Ramos, Roger Santiváñez y José Velarde, con dos aliados principales —José Antonio Mazzotti y Dalmacia Ruiz Rosas—, contra Guillermo Gutiérrez (“No resistió el ataque reaccionario de Caretas. Huyó en vez de cerrar filas en torno al Movimiento”), Julio Heredia (“No supo manejar los límites entre el amor y la fe en el Movimiento. Fue arrasado por una corriente pasional destructiva”), Mariela Dreyfus (“Imbecilizada por el orden. Incapaz de una verdadera ruptura. Miedo y sujeción al PADRE. Oportunismo”) y Mary Soto (“Ganada exclusivamente por sus notas. Alejada del Movimiento y de la poesía”).²

Los jóvenes de los ochenta se creían destinados a cambiar el mundo, reordenarlo, quizá movidos todavía por aquella máxima de Sartre que había sido difundida en el país andino por Mario Vargas Llosa en los años sesenta, que concede valor de acción a la palabra y pone la literatura y el arte al servicio (poético) de una lucha real, física y eficaz. Domingo de Ramos reconoce que todas las generaciones se creen destinadas a “rehacer el mundo” y que la de él, ahora que ya han pasado treinta años de la fundación de Kloaka, ya no podrá hacerlo, pero sí puede todavía contribuir a que el mundo no se deshaga, a restaurar “un poco de lo que constituye la dignidad de vivir y de morir”, con “su triple apuesta por la belleza, la verdad y la libertad” (Esteban 2015). En su poética personal, ello cristaliza en temas como la violencia, la soledad, la marginación, la exclusión, la alienación y la miseria humana, sobre todo en los libros de los primeros años, *Arquitectura del espanto* y *Pastor de perros*, cuyos inquietantes títulos remiten a una realidad mucho más inquietante, donde existe un mundo “quebrantado sin esperanza”. En el intento de conseguir una dicción que fuera a la vez una revelación y pudiera convertir la palabra en acto, mucho tuvo que ver la herencia española. Afirma Domingo de Ramos: “Para llegar a ese camino me fue necesario leer asiduamente a los grandes poetas del Barroco español, a los clásicos aedos griegos y latinos” y también al García Lorca de *Poeta en Nueva York*, además de a Gamoneda, quizá el único poeta español de la segunda mitad de siglo que le marcó profundamente (Esteban 2015). La historia de Perú y la de España parece que se encuentran en los

2 Agradezco a José Antonio Mazzotti la copia de la “Carta de expulsión”, extraída del original a máquina.

modelos del desencanto, el olvido y la marginación. Ramos alude a uno de los maestros más genuinos de la España de los desheredados para confirmarlo: “Que se haga justicia a *Los olvidados*, los grandes olvidados que Luis Buñuel muy bien retrató en esa maravillosa película cuya historia parece muy nuestra y que nos toca con su belleza, ternura y maldad” (Ramos, en Dolores 2014: 161).

Contracultura y crítica al colonialismo

Pero no todo es sintonía. La imagen de lo español en la poesía de Kloaka y la promoción de fin de siglo es a veces la de una reflexión distópica o incluso antitópica. España inventó la utopía americana en el siglo XVI, y la contracultura de la época moderna y posmoderna ha tratado de reaccionar en muchas ocasiones contra esa perspectiva eurocentrista y colonialista. El poemario de Domingo de Ramos *Las cenizas de Altamira* es quizá uno de los símbolos más específicos y contundentes de esa actitud, configurado “en medio de tensiones culturales y geopolíticas entre centro y periferia, en medio de la noción de frontera y de la violencia de los éxodos” (Parra 2010: s/p). Altamira no solo designa lo arcaico, de origen europeo, español, es decir, el pasado colonial, sino también aquello de lo que ya no quedan más que cenizas, que fue centro y ahora no es nada. Por eso Diego, el protagonista del poema “Estoy en luz”, “ve pasar las antorchas de Altamira gorjeando profundamente” (Ramos, en Dolores 2014: 177) y declara: “Todo lo que es luz me ofende” (Ramos, en Dolores 2014: 176). En un universo cuya totalidad es conflictiva y la oscuridad hace pensar en el rumor sucio de la cloaca, la claridad de lo otro, lo que está encima o estuvo antes, se convierte en agravio.

El problema más grave es que la contracultura no consigue separarse radicalmente del tipo de luminaria de la que desconfía y a la que supuestamente se enfrenta. La única posibilidad era un indigenismo que obviara los últimos quinientos años de historia, como si nunca hubieran existido. Guillermo Gutiérrez hace énfasis en esa idea y reconoce que muchos intelectuales y artistas de la época criticaron a Occidente, pero no cortaron con él; criticaron a la burguesía, pero nunca abandonaron el proyecto burgués en el que nacieron, fueron educados y se alimentaron hasta económicamente.

“Si naciste en un medio burgués —reconoce—, en el mejor de los casos serás un francotirador hasta el suicidio” (Esteban 2015). Muy pocos llegarán hasta el extremo, hasta la inmolación, como Heraud. Para Gutiérrez, en general, en Perú nunca ha habido una conciencia real de la lucha por alcanzar una identidad indígena o mestiza, pues se siente “vergüenza de un pasado (el colonial) que, por otro lado, esquizofrénicamente se lo levanta; el Perú canibaliza y vampiriza el mundo indígena para tener identidad propia, pero muchos de los que así se manifiestan nunca aceptarían tener a su lado ese mundo indígena de igual a igual: acá, blanco con plata, la luchó; cholo con plata, narco” (Esteban 2015). Esa especie de complejo que, indirectamente, se avergüenza —según Gutiérrez— de lo indígena y lo criminaliza llegó incluso a los intelectuales y los críticos literarios. En la época del *boom*, y de ahí en adelante, muchos académicos trataron de vender a Europa la imagen de la literatura latinoamericana como algo primitivo, pero en el fondo hablaban desde el lugar de los “hijos de Pizarro”, colocándose de un modo sutil en el espacio de los “latinoamericanos occidentales modernos”, pues indirectamente despreciaban la literatura “que les hiciera sentirse provincianos” y hablaban de ella como algo exótico y folclórico. Por eso Gutiérrez se ha ido escorando cada vez más hacia posiciones más marginales dentro del panorama literario del Perú. Al reflexionar sobre el lugar de Kloaka en aquellos ochenta, declara que fueron vilipendiados por la izquierda y por la derecha y que el fracaso posterior les ha dado la razón, aunque el contacto con grupos dominantes y no periféricos produjo un efecto negativo en sus reivindicaciones:

Tal vez sobreestimamos la bohemia y nos hizo daño el vivir en cierta relación de dependencia con ciertos círculos literarios que se creían el centro del mundo. Debimos concentrarnos en ser una sociedad secreta, un culto, crear una nueva religión, matar al Papa, y alejarnos de toda la decadencia. Si al final Kloaka se rompió es porque era un proyecto dadaísta, un gesto, un salvaje y primitivo grito, que los civilizados, a los que desprecio, fueron incapaces de dar. (Gutiérrez, en Dolores 2014: 247-248)

Por esa misma razón, la propuesta poética de Gutiérrez se ha radicalizado cada vez más, hacia un indigenismo histórico anticolonialista, como en su libro, parcialmente inédito, *Los evangelios de la guerra del alma*, un texto que cabalga entre el verso libre, la prosa poética

y la prosa narrativa, en el que hay declaraciones como: “He aquí la sociedad dominante la élite deslegitimada / que se alza aun creyéndose poderosa cuando en / verdad está regodeándose en la mierda elefantásica / de la que no quiere salir / ¡¡Sea anatema!!” (Gutiérrez, en Dolores 2014: 260) y en el que las afirmaciones drásticas en contra del colonialismo son contundentes: “Lanzemos [sic] a la cloaca a los últimos restos de los / conquistadores y orinémonos en sus restos / a la mierda los infames hispanistas vamos a romper / el poto a José Antonio del Busto³ vamos a cacharle / por la boca a María Rostworowsky⁴ la fujimorista” (Gutiérrez, en Dolores 2014: 261), concluyendo que la consigna de este tiempo es la

purificación total del mundo que nos legó la
 conquista lo más válido de occidente lo reintegramos
 dentro de nuestra identidad recuperada de indios
 culturales redivivos
 no dejaremos huella de la Lima virreinal asesinaremos
 esa cultura como ella quiso asesinarnos romperemos
 las muelas de aquellos que la defienden de esa
 escoria que nos dice que esa mierda debe volver
 pero que restituir el incario es anacrónico
 claro no les conviene
 basura infecta
 te odio Perú me limpio el culo con tu bandera me
 cacho a la madre patria me burlo del himno nacional
 y destrozo tu escudo

-
- 3 José Antonio del Busto fue un insigne profesor de Historia de la Católica y eximio investigador, condecorado ampliamente por su labor intelectual, miembro de diversas academias y presidente de instituciones muy relevantes. Sus estudios sobre la época colonial andina son imprescindibles para conocer esa etapa de la historia. Fue muy controvertida su crítica abierta a la Municipalidad de Lima por la decisión de esta de retirar el monumento de Pizarro de un costado de la plaza Mayor. Afirmó que podrían sacarlo de ahí, pero jamás de la historia, y fue contundente en otra ocasión al concluir que los peruanos y los latinoamericanos no son ni vencedores ni vencidos, sino hijos de los vencedores y de los vencidos por igual. Murió en 2006.
- 4 María Rostworowsky es hija de un conocido aristócrata polaco y nieta de un ministro, casada en varias ocasiones con diferentes aristócratas y estudiosa de la historia antigua del imperio inca, con casi treinta libros publicados, numerosos premios internacionales y seis doctorados *honoris causa*. Vicepresidenta de la Academia de la Historia, fue directora del Museo Nacional de Historia. En 2015 cumplió cien años.

engendro infame surgido de la independencia y del
virreinato es a vuestros representantes actuales
a los que odio y más cuando observo que se están
matando entre sí mientras que nosotros pagamos
el precio de su egoísmo malditos vampiros ansiosos
por treinta monedas y sus casuchas de Miami ellos
desprecian al Perú que tanto dicen amar.
(Gutiérrez, en Dolores 2014: 261-262)

Maestros españoles y fuentes peninsulares

Este que acabamos de presentar es, sin duda, el testimonio más extremo de una actitud de rebeldía contra la sociedad importada de Europa, que terminó en un capitalismo discriminatorio y en un complejo de inferioridad frente a los dominadores, según Gutiérrez. Contra ese complejo se rebeló Kloaka, pero su vigencia como grupo fue efímera. Solo Gutiérrez ha mantenido posturas cada vez más contraculturales y, por tanto, marginales, porque los demás miembros del grupo y de esa promoción poética han evolucionado hacia preocupaciones cada vez más literarias, culturales y artísticas y menos políticas. Lo más común entre ellos es reconocer la huella de maestros españoles en su obra, combinada con otras influencias, desde los ochenta hasta ahora. Mariela Dreyfus, por ejemplo, destaca la huella en su obra de Leopoldo Panero, común en los de Kloaka, la poesía de Ana Rosetti y el *Evohé* de Peri Rossi y ciertas expresiones de la cultura popular, como la música rock, grupos ochenteros como El Último de la Fila, Radio Futura, Alaska y Dinarama y La Unión. También dejaron buena impronta en su formación las películas de Erice, Saura y Almodóvar. Pero este color peninsular es parte de un universo mucho más amplio, como en sus colegas de generación, que comienza con el surrealismo, primero la literatura francesa, pero también sus ramificaciones latinoamericanas. Fruto de ello fue, por ejemplo, su investigación sobre César Moro, *Soberanía y transgresión* (2006). En segundo lugar, la poesía contemporánea de los Estados Unidos, comenzando con los poetas confesionales (Lowell, Plath, Sexton, Jarrell) y continuando con los *beatniks* (Kerouac, Ginsberg, Di Prima), cuyo punto de encuentro entre la belleza y la desolación le hace pensar en la obra plástica y literaria de Salvador Dalí (Dreyfus, en Dolores 2014: 124). Y, por supuesto,

el continente latinoamericano, como la poesía exteriorista de Cardenal y ciertos cubanos, la antipoesía de Parra y las generaciones peruanas de los sesenta (Cisneros, Hinostroza, Hernández) y de los setenta (movimiento Hora Zero: Pimentel, Verástegui, Ramírez Ruiz) (Esteban 2015). En Mariela Dreyfus, la historia y el pasado español son a veces recursos retóricos en la búsqueda de la felicidad; es decir, configura un universo literario, cultural, que convierte la raíz en cita, en lugar común del “cualquiera tiempo pasado”, como en el poema 15 de Pez (2005), cuando se pregunta: “¿Quién habrá de sacarnos de la aflicción de la isla? ¿Cuándo hemos de volver / a la tierra del moro la tierra del hebreo la tierra del hispano a la tierra / africana? ¿Cómo cuándo por dónde navegar a esa tierra que fluye leche y miel?” (Dreyfus, en Dolores 2014: 136). Algo similar ocurre con Mary Soto, en cuyo poema “El buen amor” retoma el tema del Arcipreste de Hita, pero en clave de compromiso social y político. Cuando recuerda a los que ya no están, porque fallecieron en la lucha armada o en las represiones de las dictaduras militares, se pregunta: “¿Dónde carajo quedó el buen amor?” y piensa en “los que se fueron / en sus brazos arrancados / en sus uñas despedazadas / en la picana / en sus lenguas y / sus flores” (Soto, en Dolores 2014: 241). “Buen amor”, como en el libro del Arcipreste, es una categoría ambigua y en Soto remite a la generosidad del que da la vida por otros, a la solidaridad de quienes luchaban juntos por un ideal, ya que, para la autora, Kloaka fue el lugar de reunión de los jóvenes que deseaban la lucha armada: “Sentíamos que el corazón se nos salía del pecho en esas horas de urgencias en las que aún no existía una organización que encarnara nuestros sueños”, y el grupo de poetas de los ochenta “encarnaba la rebeldía en la palabra y la vida en poesía” (Soto, en Dolores 2014: 220).

La imbricación más profunda, más literaria y más inteligente, a nuestro juicio, del universo peruano y peninsular reside en aquellos poemarios que contemplan paralelismos jugosos de la historia, en lugar de diatribas sobre identidades más o menos autóctonas, más o menos centrales o periféricas, o reivindicaciones históricas sobre las que ya se ha escrito hasta la saciedad desde el siglo XIX. El propósito literario de estas propuestas es claro, con un sentido cultural, histórico y de calidad antropológica sin parangón en el resto de las manifestaciones de la época. Son muchos los poetas que visualizan esa corriente de trasvases transatlánticos en tiempos y lugares

diferentes, como José Antonio Mazzotti, siempre alrededor de las preocupaciones de Kloaka, pero sin pertenecer formalmente al movimiento. Su libro *Declinaciones latinas* es un ejemplo perfecto de lo que venimos proponiendo. En los dos poemas recogidos bajo el epígrafe “Exilios dos poetas”, pone a dialogar dos exilios, el americano de Luis Cernuda y el español del Inca Garcilaso. Cernuda consigue un puesto en la universidad estadounidense de Mount Holyoke que le dará estabilidad económica a partir de 1947, pero su mente estaba en España, mientras vivía “una vida vicaria” con el anhelo “de cerrar los libros esperando que en la última página / se abriera un capítulo distinto”, rumiando “una patria en ruinas, amigos / en el manicomio o simplemente muertos”, recordando y sintiendo “las olas de Cádiz sobre las mejillas”, sintiéndose herido “como el ciervo que corre por agua / y finalmente no alcanza, no respira / sino para escuchar los perros que se acercan / con ojos de burla y espanto” (Mazzotti, en Dolores 2014: 336-37). La soledad, el deseo y la nostalgia cernudianas se complementan con esa otra soledad del Inca que llega a España para vindicar sus dobles orígenes aristócratas y encuentra rechazo por parte de familiares y autoridades: otra vida vicaria, que siente una extrañeza “al conocer a los marqueses, tus tíos, / sintiendo de veras el desdén que se les dedica a *los de tu calaña, mala sombra*, diciendo, / de unos aventureros de rapiña, alturados / sin mayor lustre, retoños en indias promiscuas, que ahora llegan a reclamar dudosos / heroísmos” (Mazzotti, en Dolores 2014: 337). La elección de los protagonistas no es casual: Mazzotti ha escrito varios libros sobre el Inca y es un académico que, además, con el tiempo también salió de su país y pudo sentir la misma extrañeza y la misma soledad que la de cualquier latino o español en una universidad de la costa este de los Estados Unidos.

La interconexión transatlántica en Roger Santiváñez es algo diferente, ya que no es tan claramente peninsular, sino que, como buen integrante de Kloaka, se encuentra traspasada por constantes guiños al mundo anglosajón, como el de aquella Sissi que adora “la idea de besar / La boca en trance de Mick Jagger y / Columpiarte en los bigotes de Dalí” y a la que no le interesa “el verdor del agua en la campaña del Cuzco” (Santiváñez 2006: 184), aunque son Pound y Eliot los referentes culturales por excelencia, no solo para Santiváñez, sino para toda la generación. En “Homenaje para iniciados”, recuerda los trece años de internamiento de Pound, su canto contra

la usura, su estancia en Italia y los paralelismos con Blake, Dante y Sócrates, en lo referente al cargo de traición, y con Fourier, Thoreau y Marx por sus críticas al capitalismo (Santiváñez 2006: 40-41). Aunque no se habla directamente del Perú, es claro que, en el contexto de los ochenta (el libro de Santiváñez es de 1984, uno de los primeros frutos de la Kloaka revolucionaria), ese poema es un guiño al ambiente de malestar que los miembros del grupo han puesto de manifiesto en sus ensayos programáticos y sus proclamas. Veinte años más tarde, en el séptimo poema de *Eucaristía*, Santiváñez sí reconoce el vínculo de Pound con el Perú y su cultura, al manejarlo como modelo para ser verdaderamente quechuas y en un contexto, además, vallejiño:

Vox Dei allegrum Vulgus —dijo Pound
 En el arte de la poesía en la noche
 Nosotros elevamos un cántico hacia ti

Para ser quechuas o sea bien
 Llamas en llamas se incendia mi país
 4 paredes albicantes de su celda Vallejo.

(Santiváñez 2006: 163)

Finalmente, el poema “Pound/Frazer + Piura (Get Back)”, de 1986, es una muestra magnífica de esa transposición de espacios y tiempos que conecta países, culturas, continentes, etc. Por un lado, está el *background* poundiano relativo a la religión y al pasado grecolatino; por otro, la alusión a Frazer, el antropólogo experto en mitología, y todo ello aderezado con una vuelta a la Piura natal (el poeta ha estado en Lima varios años, ocupado en la difusión de Kloaka y en su inserción en el ambiente poético/roquero, en el que luego abundaremos), donde recuerda la luna de Paita y el sol de Colán, motivos piuranos que se han convertido en lugar común del pueblo peruano en el habla cotidiana y, a partir de los cuales, el poeta reflexiona, para terminar con un homenaje, comprometido y solidario, a los difuntos en el cementerio piurano, que son como los recuerdos abandonados:

Ahora es el poema del regreso
 la casa está vacía y vuelta a visitar
 tal vez para decir Adiós

una forma de querer difícil
 sol degollado en la carretera de mi muerte
Tears for fears
 una soledad de Semana Santa
 & putrefacción
 escribir una canción la más hermosa
 escribir unas palabras robadas al tedio
 como los muertos en San Teodoro,
 joven disoluto herido de gravedad a los 20 años.

(Santiváñez 2006: 206-207)

Quizá el ejemplo más claro de anclaje peninsular en suelo peruano es *El libro de los encuentros*, de Eduardo Chirinos (1986), cuyo segundo capítulo, “Sangre de Hispania fecunda”, actualiza el tema que Rubén Darío toca en su “Salutación del optimista” como una nota cultural, un guiño al hispanismo positivo del nicaragüense, que resalta las notas identitarias de una España que ha ofrecido al mundo americano la religión, el idioma, la literatura y una forma de ver la vida y que, gracias a ello, el futuro es todavía más grande que el presente o el pasado glorioso. Las “íclitas razas ubérrimas” verán un “alba futura” y “millones de labios saludarán la espléndida luz”, dice Darío. Es claro que Chirinos no participa del triunfalismo del siglo anterior, ribeteado antes de Darío por el mestizaje de Martí y el arielismo de Rodó y continuado por el mundonovismo de Contreras y el mito de la raza cósmica de Vasconcelos; su cita es una manera de valorar y agradecer a España una buena parte de su formación y un pretexto para celebrar, en forma de homenaje, los frutos personales, culturales e intelectuales que ha tenido su primera estancia en la Península gracias a una beca de estudios. En diversas ocasiones ha hablado sobre ello:

Mi primer viaje decisivo fue a España en 1986. Estuve allí dos años y fue para mí una *revolución copernicana* en todos los sentidos. Allí escribí *El libro de los encuentros*, un libro que no hace otra cosa que corroborar que imaginaria y vitalmente ya había estado allí, y que lo que me correspondía era encontrar lo que creía haber perdido: en el colegio resolvía problemas de matemáticas con pesetas, me aprendí la lista de los reyes visigodos antes que la de los incas, en sus kermeses comía chocolate con churros y tortilla de patatas. Y en casa, la música que más se escuchaba era la zarzuela. En España constantemente me decía: “¡Pero esto ya lo conozco, esto ya lo he leído!”. Cada vez que

vuelvo a ese país (y vuelvo con frecuencia) siento que vuelvo a casa.
(Esteban 2015)⁵

En los poemas de Chirinos hay algo más que en los que hemos visto hasta ahora: los tiempos, los espacios y las culturas se funden, se identifican, conviven. El poema “El bien mayor de nuestros dioses” comienza con una descripción de un viaje colectivo por Ítaca, con la concurrencia de Cíclopes, Lestrigones y Poseidón, en un contexto supuestamente mitológico y griego, hasta que llega el matiz contemporáneo y, más adelante, la ambigüedad sobre lo que podría ser una escena contemporánea o antigua:

¡Ah ingentes emporios de Fenicia a la salida del Metro!
Mercaderes árabes nos ofrecieron sus aromas y perfumes, los hindúes
Sus vihuela y atabales, los íberos sus todos de piedra y esa sangre que aún
Perturba nuestras venas. (Chirinos 1988: 43)

Los encuentros son cada vez más llamativos. El poeta peruano describe en “Templo de Debod” un lugar muy madrileño (jardines de Ferraz, parque del Oeste) con una escena muy actual (jóvenes parejas amándose en las bancas, otros escribiendo poemas, parejas paseando, niños jugando a la pelota, gente haciendo fotos, etc.), pero enseguida se coloca en 1737 en las arenas de Nubia y el Nilo, hasta llegar al santuario de Debod, recordando a los antiguos asirios y persas, macedonios y romanos. Después, en 1970, en el puerto de Valencia, unas grúas manejan restos de ese templo de Debod (Chirinos 1988: 47-48). El poeta se siente muy español, pero también se identifica con un pasado que fue el pasado de aquellos territorios entre el sur de Europa, el norte de África y Oriente Medio, es decir, el ámbito del Mediterráneo. En el fondo, la tesis no está muy lejos de Rodó, para quien lo *mediterráneo* constituía una parte muy importante de la identidad latinoamericana. La diferencia de Chirinos con el uruguayo estriba en que el peruano ha adquirido una identificación

5 Este documento inédito hasta la fecha, y que he incorporado como parte de la entrevista a los miembros del grupo *Kloaka* y de la amplia y diversa generación de los ochenta, me fue enviado por Eduardo Chirinos con la siguiente nota: “Velada realizada el 17 de julio de 2015 en casa de la familia Eslava de la Hoz, en Miraflores, y en presencia de una veintena de invitados”.

emocional y vivencial con el entorno español que le exige de las justificaciones teóricas del ensayista del modernismo. El poeta pasea por el perímetro del mundo mediterráneo como por su historia, en una suerte de educación sentimental que le recuerda, como dijo en la entrevista de julio de 2015, a lo que ya vivió en Perú siendo niño o adolescente, tanto en casa como en la escuela.

Poesía y música: de la movida *madrileña* al *andeground* limeño

Los puntos de encuentro entre la estética finisecular de los poetas jóvenes peruanos y los españoles son más de los que parecen. Por aludir a un punto de vista cualificado y representativo, baste con las apreciaciones de Roger Santiváñez sobre la necesidad de superar las épocas dictatoriales en los dos países y de manifestar, mediante la palabra poética y los registros musicales populares, ciertos malestares y determinadas esperanzas. Todo comienza sobre 1980 o 1981. Santiváñez descubre la revista *Quimera* y, en ella, un artículo sobre los últimos poetas españoles del momento, como Luis García Montero, Ana Rosetti, Blanca Andreu o Felipe Benítez Reyes. Para él fue un hallazgo muy importante, porque en ese tiempo andaba pensando en que en el Perú estaba naciendo una nueva generación, con inquietudes particulares, distintas a las de los grupos anteriores. El artículo de González Vigil de ese mismo año, en *El Comercio*, sobre los “tres tristes tigres” (Chirinos, Mazzotti, Mendizábal) fue el punto de conexión, para Santiváñez, entre las evoluciones de los dos países, y así nació Kloaka. Cuenta Santiváñez que él y Mariela Dreyfus

decidimos fundar el movimiento Kloaka (1982) para —entre otros propósitos— pivotar nuestra ya lanzada generación del 80, como una alternativa distinta a la generación anterior [...]. El colectivo se consolidó con la participación de los poetas novísimos de aquella hora Guillermo Gutiérrez, José Alberto Velarde y Domingo de Ramos. Posteriormente se unieron a Kloaka los poetas Julio Heredia y Mary Soto, y —en calidad de aliados principales— José Antonio Mazzotti y Dalmacia Ruiz Rosas. El pintor Enrique Polanco también fue de la partida. (Esteban 2015)

Conviene matizar que en la fundación del movimiento hubo más poetas implicados. Santiváñez, antes de adentrarse en el ambiente de

los ochenta, ya había leído, a mitad de los setenta, la antología española *Nueve novísimos*, de Castellet, encontrada en la librería Sótano de la plaza de San Martín, en Lima, que se convirtió en su “libro de cabecera por largos meses”, disfrutando la obra de Gimferrer, Carnero, Martínez Sarrión y Ana María Moix, pero, sobre todo y por encima de ellos, la de Leopoldo Panero, que será finalmente uno de los guías espirituales más importantes de todo el grupo de Kloaka:

En los días del movimiento Kloaka y sus intensos cónclaves de largas horas ininterrumpidamente seguidas, yo leía a voz en cuello los notables y estimulantes poemas de *Así se fundó Carnaby Street* en la preciosa edición de Ocnos, colección que —en ese tiempo— llegaba puntualmente a Lima. Sabíamos que Panero era un poeta maldito por diversas informaciones como por ejemplo la revista *El Viejo Topo* y otras que —después de la muerte de Franco— llegaban a Lima, la horrible. De modo que, interesados en todo lo que significaba malditez en poesía, Panero era uno de nuestros tótems sagrados. (Esteban 2015)

En aquellas reuniones, veladas y tertulias interminables, lo que más gustaba de los poetas españoles del momento era el coloquialismo, ya que en el Perú había una obsesión por una poesía que recogiera las voces de la calle; asimismo, se rendía culto al Eliot del ritmo conversacional y al Pound de “Poetry is Speech”, los cuales habían dejado su huella también en los españoles de los ochenta. Y, junto con la poesía, llegó también de España el rock urbano, la movida y el pop postfranquista, en forma de rebeldía, que funcionó más si cabe gracias al consumo de alcohol, tabaco y demás estupefacientes. El libro de Santiváñez *Symbol* es una buena muestra de ello, como apunta el mismo autor, pues en sus páginas “la materialidad del lenguaje está transformada por la violencia drogada y su particular sintaxis, a la cual habría que agregar la violencia política de Sendero Luminoso que campeaba diariamente en la Lima de los ochenta” (Esteban 2015).

En ese contexto, la actitud contestataria de los grupos de música españoles fue un caldo de cultivo para los contenidos de la poesía y la música peruanas. Cuenta Santiváñez que, cuando se preparaba en 1982 el primer recital de Kloaka, su amigo Edgar Barraza, conocido como Kilowatt, llegó a su casa con un casete de Parálisis Permanente, y ya antes era seguidor de la música de Ramoncín. A renglón seguido arribaron a Lima muestras de otros grupos, como Siniestro

Total, Décima Víctima, Radio Futura, Aviador Dro y Alaska y los Pegamoides, gracias a un viaje que Rafael Hurtado de Mendoza hizo a la Península. Se reproducían los casetes y se vendían en ciertos puntos de la ciudad, hasta que en pocos meses la fiebre de la movida madrileña circulaba entre los jóvenes limeños. Kilowatt descubrió también a Nacha Pop, Los Secretos, Loquillo, La Dama se Esconde, Golpes Bajos, La Unión y Gabinete Caligari, y formó, como parte de una célula rocanrolera de la capital, algunos de los grupos del *andeground* peruano al estilo de los españoles. “Fue a través de Kilowatt —sostiene Santiváñez— que yo tomé contacto con esta célula en el verano de 1983, cuando preparaba el lanzamiento del movimiento Kloaka, lo que ocurrió el 11 de febrero de ese demencial año, en un destartalado bar de la plaza Unión, centro de Lima —zona lumpen— denominado La Catedral, el mismo donde transcurre buena parte de la novela *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa” (Esteban y Santiváñez 2015: 119).

Y así se fue forjando el rock subterráneo de Lima, de un modo espontáneo y en distintos barrios de la ciudad. Las primeras bandas memorables fueron Cimientó, Soljani, Temporal, Kotosh, Madrigal, Kilowatt y la Kola Rok y Medias Sucias, algunas de ellas vinculadas directamente con el grupo poético Kloaka (Esteban y Santiváñez 2015: 120), y la revista *Ave-Rok* organizó los conciertos Ataca Lima, utilizando el lema “Rock subterráneo”. El grupo Leuzemia, verdadero fundador de la tendencia, fue uno de los protagonistas centrales de ese episodio, junto con otros como Del pueblo o Narcosis. Poetas y músicos estaban ávidos de novedades llegadas de España, y Santiváñez comenta que “por esos sacros días podíamos leer con Kilowatt y la mancha de Kloaka el inhallable *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo Panero, [...] y también revistas de la transición española [...] como *El Viejo Topo* (que nos abría insospechados mundos), la más literaria *Quimera*, o los cómics de Punko en *Bésame mucho*. Y un poco después *Ajo Blanco*” (Esteban y Santiváñez, 2015: 120). Concluye el poeta que estrictamente no se podía hablar de una influencia de la movida española sobre el rock subte de Perú, pero sí de una *emulación literaria*: muchas letras de canciones y el estilo de los fanzines guardaban relación con lo que llegaba de la Península, cuyo rock y pop se consumían de manera *underground* a través de copias privadas que se reproducían y compartían en diversos garitos y casa privadas, ya que la radio y la

televisión eran ajenas a ese movimiento. Roger recuerda a Gonzalo Púa, del grupo Autopsia, llevando un polo de Siniestro Total con la frase “Ante todo mucha calma”, que, junto a “Bailaré sobre tu tumba”, era una de las canciones que más sonaban en el circuito *andesground*. Memorable fue, por ejemplo, el concierto de la Orquesta Mondragón, que se llenó de músicos de bandas incipientes como QEPD Carreño, Eructo Maldonado o Voz Propia (Esteban y Santiváñez 2015: 122).

Esa corriente de mutua identificación entre poetas y músicos peruanos y españoles no se ha vuelto a dar desde entonces. Kloaka fue un movimiento no del todo unitario, sino más bien aglutinador de tendencias e influjos transatlánticos de ida y vuelta y, aunque en España no había conciencia de ello, las calles limeñas estaban llenas de eslóganes, aparatos de música, salas de fiestas, tertulias literarias e intertextualidades continuas que repetían los temas de moda peninsulares. La huella fue profunda, y aún pueden recogerse vestigios. Hace muy poco, en 2013, Dalmacia Ruiz Rosas escribía, en su poema “El abogado”, un verso entrecomillado, es decir, una especie de cita: “¿Qué hace alguien como tú en un lugar como este?” (Ruiz Rosas, en Dolores 2014: 304), recordando la tantas veces reproducida canción de Burning compuesta para la película homónima de Fernando Colomo, que inundó las estaciones de radio españolas en los años 79 y 80 y se introdujo en los bares y en las conciencias del territorio *andesground* limeño como un virus, como una plaga de la que los ochenteros todavía no se han recuperado.

Bibliografía

- CHIRINOS, Eduardo (1988): *El libro de los encuentros*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.
- (2009): “Dar con el péndulo o cruzarlo: tradición y orfandad en la poesía peruana”. En: Lumbreras (ed.): *Intersecciones. Doce poetas peruanos*. Ciudad de México: Calamus, 219-246.
- DOLORES, Zachary de los (ed.) (2014): *Kloaka. Antología poética*. Madrid: Amargord.
- ESTEBAN, Ángel (2015): *Entrevistas en las kloakas: Roger Santiváñez, Mariela Dreyfus, Guillermo Gutiérrez Lymha, Domingo de Ramos y Eduardo Chirinos*. Inédito.

- ESTEBAN, Ángel y SANTIVÁÑEZ, Roger (2015): “Kloaka, el rock andes-ground y la movida española de los ochenta”. En: *LETRAL* 15, 118-122.
- LUMBRERAS, Ernesto (ed.) (2009): *Intersecciones. Doce poetas peruanos*. Ciudad de México: Calamus.
- MAZZOTTI, José Antonio (2002): *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- PARRA ORTIZ, Richard (2010): “Inmersión en lo indecible: lo femenino en *Las cenizas de Altamira*, de Domingo de Ramos”. En: *El hablador* 18, s/p (revista electrónica).
- SANTIVÁÑEZ, Roger (2006): *Dolores Morales de Santiváñez*. Lima: Hipocampo y Asaltoalcielo Editores.
- TORRES, Carlos e IRIGOYEN, José Carlos (2010): *Poesía en rock: Una historia oral. Perú (1966-1991)*. Lima: Altazor.
- TRUJILLO, Julio (sel. y pról.) (2005): *Caudal de piedra. Veinte poetas peruanos (1955-1971)*. Ciudad de México: UNAM.