

1984: la violencia política está en Lima.
Poundiana traslación de tiempos
+ rimbaudiana oskuridad existencial
en *Homenaje para iniciados*,
de Róger Santiváñez

Paolo de Lima

Róger Santiváñez (Piura, 1956) es uno de los poetas fundadores de Kloaka, agrupación de escritores y artistas peruanos que se desarrolló en Lima de manera muy cercana a la vorágine misma de la violencia política (1980-1992), y que se desarrolló activamente, entre 1982 y 1984, a través de recitales literarios, publicaciones, manifiestos y declaraciones públicas. Los miembros de Kloaka adoptaron en su activismo una actitud anarco-lumpen (con fibras comunes con el lumpen-proletariado), aunque con fuertes elementos de crítica social. Respecto a la conjunción “anarco-lumpen” hay que recordar que durante mediados de los setenta e inicios de los ochenta hubo decenas de partidos y frentes izquierdistas, y existía una presión fuerte para que los jóvenes universitarios se identificaran con alguno de ellos y militaran en sus filas. En ese sentido, el significado de dicha expresión indica, por una parte, el rechazo a la militancia activa en un

partido político, sobre todo de la izquierda legal, y por otra, una atracción por todo lo antidisciplinario y marginal, en el límite de lo delictivo o criminal. Por lo demás, los anarcos eran ávidos lectores del pensamiento anarquista, muy popular entonces; de ahí su opción por el amor libre (aún entonces la sociedad peruana era de costumbres católicas acendradas y pacatas), el vivir en comunidad, así como su férrea posición en contra del Estado apostando no por la democracia representativa sino por la democracia directa. Lo lumpen se refiere básicamente a asuntos de comportamiento y apariencia. Malas maneras en general, como vestir desaliñado, sucio, el pelo largo y desordenado; el boicotear actos culturales ajenos, orinar o vomitar en la calle, llegar tarde, borracho o bajo efectos de la droga a conferencias o presentaciones e, incluso, la ejecución de pequeños hurtos y ‘mataperradas’. Lo lumpen también se asociaba a Kloaka en el hecho de frecuentar lugares degradados y asociados a gente considerada de mal vivir. Algunos poetas adoptaron en su vida cotidiana la actitud agresiva y el lenguaje lumpen, lo que los hacía personas insoportables para quienes tenían una concepción más convencional de la conducta social¹. Pero en el fondo, todo ello tomaba una cargada expresión

1 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 ochenta 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” (p. 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” (p. 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 Constituyente, presidida por el líder opositor Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), que culminó con la nueva Constitución de 1979. Eran también años de auge de la izquierda democrática, que en 1983 ganaría la alcaldía de Lima. Sin embargo, ya a mediados de los ochenta se veía de manera clara la pérdida paulatina de las libertades civiles y la polarización creciente del país por la presencia

de negatividad y desafío dirigida, fundamentalmente, contra aquello considerado como parte del mundo burgués o asociado al poder en sentido amplio. Con relación a lo literario, el lenguaje poético de Kloaka se radicalizó en la utilización de variados y contradictorios registros, que trascendían y transgredían la tradición estrictamente narrativo-conversacional.

En el presente texto analizaré cinco poemas de Róger Santiváñez incluidos en su segundo poemario *Homenaje para iniciados* (1984). Dos poemas son de la primera parte titulada "Homenaje" ("Lechuga" y "La guerra con Chile"), y los otros dos son de la segunda parte titulada "Para escribir el poema" ("Escrito en la oficina" y "Rimbaud en Abisinia"), quedando por último el solitario "Arte poética" del epílogo. Enfatizaré aquellos aspectos relacionados con la problemática de la violencia política, tal y como aparece textualizada en este específico poemario aparecido en la primera mitad de la década del 80: el clima de la guerra a través de la mediación sutil de las relaciones personales entre los miembros de una generación; la "traslación" de tiempos al estilo de Ezra Pound para, desde la ejemplificación de "La guerra con Chile", contar hechos presentes; el aburrimento laboral de la oficina que genera imágenes de la guerra; la apelación a la figura de Arthur Rimbaud para expresar sentimientos propios relacionados con la violencia política y sus sujetos; y, por último, el atacar la comunicabilidad del lenguaje y de la lógica discursiva provocando un deslizamiento a una dicción autotélica, que es la propia destrucción del sujeto poético. A lo largo de mi argumentación se apreciará la manera en que la poesía de Santiváñez da cuenta, en 1984, de este complejo periodo en medio de la capital peruana.

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" (p. 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.

El primer poema de los cinco seleccionados de *Homenaje para iniciados* es "Lechuga" (pp. 17-18), el cual resulta útil para ilustrar cómo el clima de la guerra se da también a través de la mediación sutil de las relaciones personales entre los miembros de una generación; en este caso en específico, entre los integrantes del grupo Kloaka, el cual se mantuvo en actividad por aquellos años de la primera mitad de la década del ochenta, exactamente entre 1982 y 1984. El título del poema es, en sí mismo, un elemento coloquial propio del lenguaje juvenil, asociado al mundo de las drogas al hacer referencia a una expresión cifrada de la jerga de ciertos barrios de la ciudad de Lima, la cual designa a una marihuana de muy mala calidad, dado que no produce ningún efecto sensorial o perceptivo (se trata de una hierba mala, cual pasto, cual lechuga). El elemento urbano, por lo demás, es presentado desde cierta noción de soledad y vacío ("la vastedad del silencio / sobre las avenidas desiertas", "los desolados / parques de tu barrio").

El poema está dirigido de forma velada a una mujer de "nombre impronunciable", pero que apela a algunos alias ("Mirtha" y "Camarada Zoila") para nombrarla. A lo largo del poema se ofrecen a su vez diferentes marcas socioculturales que permiten situar el contexto en el que estos versos están destinados. Con la constante apelación al pronombre "tú" ("tu vestido amarillo", "tus pelos negros", "tu rostro", "tu nombre impronunciable", "tu bikini", "tu mente", "tus dulces miedos", "tus muslos dorados", "tu amor / de entonces", "tu barrio") se va configurando esta joven perteneciente a un distrito de la clase media limeña ("de Lince"), descrita como "rica" (coloquialismo para señalar que se la desea sexualmente), de "pelos negros" y quien ha sido pareja del sujeto poético. A esto se añaden referencias mucho más subjetivas que informan, con descaro, respecto a un trato erótico ("faldas entreabiertas", "muslos dorados", "las olas que un día guardaron tu bikini / y el sol no fue más Rey que yo y mi corazón", "junto / a un portón fuiste víctima de mis arrestos", "cuando yo te llevaba del culo", "es / como a ti te hubiera gustado / una leve canción de cachería"). En la procacidad para referirse a estas relaciones íntimas y personales se insertan elementos de la mediación como los sociolectos y las referencias histórico-sociales. "Lechuga" es, pues, un poema de rompimiento, amoroso en primer lugar ("a mí ya

no me verás, querida / tal vez por eso te escribo el poema”), pero también grupal, generacional e incluso político.

Hay, a su vez, diferentes referencias intertextuales que permiten reconstruir el sentido del texto. Por ejemplo, el verso “ahora que ya no eres la hembra del caballo” hace referencia al poema “Yegua es la hembra del caballo” de José Antonio Mazzotti, incluido en su primer poemario de 1981: *Poemas no recogidos en libro*. En este poema se lee la expresión “mi mujer impronunciable”, que Santiváñez varía por “tu nombre impronunciable”. “Lechuga”, entonces, plantea un juego de espejos con el poema de Mazzotti a través de la referencia a una misma “impronunciable” mujer. Una segunda cita intertextual corresponde a un poema de Mariela Dreyfus (integrante de Kloaka) incluido en su primer poemario de 1984: *Memorias de Electra*, que es el mismo año de aparición de este segundo libro de Santiváñez. El poema se titula “Jugueteando” y en “Lechuga” se lo alude transcribiendo el verso “una puta sin suerte”.² Si bien este poema se presenta como una “leve canción” de orden sexual, no oculta su ataque (la procacidad, el descaro) en el contexto de los años de Kloaka, movimiento al cual se alude de distintas formas.³ En el fondo, lo que cuenta esta

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

3 Esas alusiones se encuentran en el verso “‘Témele a Setiembre’ y a EN”. Setiembre es el mes de la fundación del grupo Kloaka, a la que se alude por segunda vez en el verso “recuerdas esa noche en la época de la fundación”. Por otra parte, Edían Novoa es un narrador integrante de Kloaka al cual se alude por sus iniciales (“EN”). A modo de dato complementario, valga mencionar que esa aludida “noche” se celebró la fundación de Kloaka en La Llegada, un bar frecuentado por gente lumpen de la calle Apurímac a espaldas del parque Universitario, en el Centro de Lima. Sin embargo, el bar al que se alude en “Lechuga” es el Wony (“desciendes las escaleras del Wony”), ubicado en la calle Belén, cerca a la Plaza San Martín en el centro histórico. Por eso el verso “en

“canción” refiere incidentes de carácter histórico, que marcan la ruptura inicial de Kloaka a partir de un acto de violencia interna por parte de sus integrantes⁴.

La realidad social deteriorada está presente a través de las menciones al consumo de drogas (“todo lo que te ofrecí / te lo fumaste”) y a este tipo de relaciones y rupturas abruptas entre las personas que son expresadas incluso en el ámbito propio de la ciudad letrada y de la práctica literaria en particular. Se trata, además, de un sector de la juventud limeña relacionada a prácticas de la marginalidad (“la época / en que fugábamos sin pagar”). De manera imprevista, la violencia política resulta siendo un correlato abarcador y general, y queda representada en el sobrenombre “Camarada Zoila”, un palíndromo imperfecto que indica “SoyLa Camarada”. De este modo, la “mujer impronunciable” acaba por expresar elementos íntimos de su personalidad, si bien manifestados de manera privada y, quizá, juguetona en el ámbito de la relación de pareja; pero que son arrojados al espacio público de manera abrupta y muy posiblemente despechada (“ahora que ya no eres la hembra del caballo”) por el sujeto de la escritura poética. La violencia política termina, así, por expulsar las contradicciones más profundas entre seres que incluso han compartido esferas del amor y la contracultura. Se constituye, pues, en el factor que absorbe y traspasa las producciones discursivas⁵.

El siguiente poema es “La guerra con Chile” (pp. 23-25). Como su título indica, este texto hace referencia a la denominada guerra del Pacífico (también conocida como la guerra del Salitre), conflicto armado que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia entre 1879 y

que fugábamos sin pagar”, es decir, refiere al hecho de escaparse sin cancelar lo consumido.

- 4 Con “ruptura inicial” aludo al “Parte de expulsión” (Zevallos, *Movimiento Kloaka* 84) en el que algunos de los integrantes de Kloaka decidieron “eliminar” del grupo a cuatro de sus miembros; entre ellos, Mariela Dreyfus.
- 5 En una entrevista en torno a la poesía peruana de la década del ochenta, un destacado poeta de dicha generación, Eduardo Chirinos, ha hecho referencia al “contexto de violencia generalizada, que iba desde el trato personal hasta la guerra interna” (Rabí do Carmo, 25).

1884, y que el primer país ganó⁶. Se trata de un poema contra esa guerra y contra todas las guerras en general (“la guerra es un ruido demasiado lejano / demasiado imbécil”). El poema se sitúa en plena guerra con el enemigo, durante la ocupación del ejército invasor chileno en la capital peruana entre los años de 1881 y 1884 (“el enemigo ocupa nuestras calles”), coincidentemente, la misma década de la guerra interna peruana ocurrida cien años después. De esta forma, “La guerra con Chile” hace alusión a toda guerra, incluyendo la de Sendero Luminoso, cuyos efectos cada vez eran más sentidos en el país.

El poema de Santiváñez es un intento de “traslación” de tiempos al estilo de Ezra Pound (1885-1972) en *The Cantos* (1948)⁷. En la concepción de “La guerra con Chile” funciona dicha traslación poundiana. Lo contado está así relacionado con los hechos presentes, es decir, que en tanto discurso el poema refiere al momento de la violencia política en 1983-1984. Así se explica esa “traslación temporal”, ya que si bien se está hablando de la guerra con Chile, el poema se plantea desde una experiencia personal conscientemente alejada de los escenarios propios de cualquier guerra, aunque no ajena de los efectos o peligros que toda guerra conlleva (“la Virgen del Carmen protegió / a mi amada de una violación”, “¿Quién vive? se escucha entre la noche / y una bala perdida va a caer”). Tomar a la guerra del Pacífico permite una mediación al abordar un tema histórico en esos días en los que se conmemoraban los cien años de

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

7 Los tres primeros versos de “La guerra con Chile” dicen: “Y nos quedaremos encerrados / viendo fluir mansamente las aguas de la piscina / tu rostro de alabastro” (p. 23). Precisamente, la expresión “tu rostro de alabastro” es un homenaje a Pound, quien en su mencionado libro utiliza la expresión “Tower of Pisa / Alabaster and not ivory” (p. 73). Luis Hernández, destacado poeta peruano de la década del sesenta, utiliza dichos versos de Pound en su poema “Ezra Pound: cenizas y cilicio”, de su tercer poemario *Las constelaciones* (1965).

dicha guerra (1884-1984), absolutamente costosa, a todo nivel, del material al moral, para el desarrollo y consolidación nacional “en su versión criolla”, como acertadamente acentúa el historiador José Luis Rénique⁸. Simultáneamente, esta mediación posibilita que se postule una ideología anarquista (pro-amor-erotismo-vida) relacionada con la proclamada por el grupo Kloaka: la “liberación en todos los niveles”, como señalara en su “Pronunciamiento” sobre los sucesos de Uchuraccay.

En el siguiente poema del mismo libro, *Homenaje para iniciados*, “Escrito en la oficina” (pp. 36-37), encontramos al sujeto poético trabajando como empleado en algún consorcio o compañías. A la vez que lo vemos ejerciendo la actividad literaria (“escribir un poema / sentado en la oficina”), revisando “archivos, fichas, soledades / de papel membretado y pelikanol” e introduciendo sus diarias relaciones laborales con los clientes (“Sí, Buenos Días” / “De parte de quién?”), incorpora sucesos del entorno inmediato (“aullido de un perro / en la vecindad”). Todo ello dentro de una situación personal que es considerada como “para llorar / y no hay ningún consuelo”. Ante tanta desesperanza y abatimiento, se suma la violencia política insertada en el texto a través de

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

un “tableteo de metrallas en las zonas liberadas”. Es decir, una situación completamente contraria a la laboral y existencialmente vivida por el sujeto poético. Esta situación contraria, de oposición al esplín oficinesco, se encuentra, sin embargo, políticamente situada: el “tableteo de metrallas” alude a la respuesta militar del Estado peruano a la lucha armada senderista que ha obtenido “zonas liberadas”, es decir, arrebatadas a su control. Sin embargo, esta toma de conocimiento no deja de afectar la conciencia verbal que se va desplegando en los siguientes versos. Una conciencia que toma como objeto de expresión a “la canción”; es decir, la música, la poesía en tanto sonoridad armónica y melodiosa de palabras (en este texto expresado desde un lenguaje llano y claro). ¿Qué sucede con la canción cuando se hace mención a la violencia política?: “queda varada por las innombradas / calles, por las innombradas y silenciosas avenidas / iluminadas amplias autopistas en la noche neón / y mercurio (p. 36).

Así, se ve trasladada del aburrimiento laboral de la oficina a las calles de la ciudad donde permanece, no obstante, abandonada, sin movimiento. Una ciudad vista “como una peste / o una maldición” en la que la hora de mayor resplandor solar (“las 12 m”) convive con un “viento muerto” comparado al “cáncer de monóxido”. El poeta se ve en la necesidad de expresar lo siguiente: “no hay nada que se parezca a la vida ni / a la muerte nada que merezca ser / recordado ni escrito ni cantado” (36). Una “nada” que no impide considerar el oficio de la poesía como “un juego inútil sensitivo”. Es decir, la persistencia de la literatura como ejercicio de lucidez y perseverancia ante la vida, aunque se reconozca que su trascendencia es ínfima o inexistente. En tal sentido, el poema de Santiváñez transcribe un cisma interior, una falta de apuesta por la vida convencional de la oficina y a la vez por el universo de la violencia política que rodea ese contexto formal, pues el tableteo de las ametralladoras ha ensordecido cualquier posibilidad de que la canción del poeta pueda circular más allá del propio monólogo poético. Estamos ante un caso, pues, de autorreconocimiento en la anulación del propio quehacer poético y su función social, que queda reducida a su mínima expresión.

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

A través de las cartas que Rimbaud escribió a su hermana Isabelle desde Abisinia podemos conocer cómo el poeta se ha ido introduciendo en la selva, sus grandes dificultades como explorador (Rimbaud es reconocido por la Sociedad Nacional Geográfica Francesa como uno de los primeros europeos que penetró el África) y su conversión en comerciante y representante de firmas europeas. También de cómo vendía armas a tribus en pugna (precisamente como ocurrió en la guerra interna peruana), sus tratos con Menelik y otros reyes o reyezuelos de la zona. En esas cartas, Rimbaud cuenta sus relaciones con nativos (hombres y mujeres), y, entre otras cosas, afirma que lo natural es que una persona tenga un servidor negro o árabe cuyo servicio sexual está sobreentendido. Acumula dinero y piensa volver a París, pero cae en cuenta de que ya no le queda ningún amigo en esa ciudad⁹.

9 La biografía más consultada sobre el poeta francés sigue siendo *Arthur Rimbaud* (1968); de Enid Starkie, quien dedica amplia información sobre el epistolario entre los hermanos Rimbaud (pp. 400-430) y demás

Es este último dato el que Santiváñez toma en su poema para hablar de la marginalidad social. Esta manifestación descentra al sujeto al no tener ningún punto de anclaje en la sociedad que lo rodea; por eso la comparación con Rimbaud. En su poema, el sujeto poético es también un Rimbaud en Abisinia, aunque en este caso se encuentre en la ciudad de Lima realizando sus primeros acercamientos serios con el submundo de las drogas duras y el mundo lumpen: “sin nada ni nadie / paria como tanto senderista / puro / solo / oscuro / duro / pasteado / pastelero / refugio / Rolling / stone / Aún / Vivo” (p. 38).

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

A su vez, la expresión “refugio” alude tanto a los refugios senderistas como a la película de los Rolling Stone, *Gimme Shelter* (1970), cuya canción del mismo título (que contiene líneas como

aspectos de su vida que aquí he resumido. Con relación a la específica experiencia de Rimbaud en el África, el libro más autorizado es el de Alain Borer: *Rimbaud en Abyssinie* (1984); coincidentemente, el mismo título del poema de Santiváñez (si bien en idiomas distintos) apareció en ese mismo año.

“la guerra está a solo una bala de distancia”, “veo que el fuego está barriendo hoy nuestra calle”, “el saqueo, el asesinato, está a solo una bala de acá”) refiere a los horrores de la guerra de Vietnam, presentando una imagen devastadora y apocalíptica. La asociación es, entonces, en el poema de Santiváñez, entre la dureza de las drogas fuertes y la dureza de los combatientes senderistas. Es decir, hay una identificación entre ser senderista y ser rocanrolero en su vínculo de oposición a la sociedad establecida y como dos facetas que engloban una única categoría de rebelión¹⁰. En “Rimbaud en Abisinia” se establece una empatía por “tanto senderista” (en su calidad de militantes anónimos), considerados humanamente pero desde la asociación con los adictos (“pasteleado / pastelero”). El sujeto poético se identifica con ellos en su soledad creativa (“mi canción / será de amor o / soledad o frío de noche”). El senderista recuperado no es el ideológico, sino, el humano marginal y en cierta manera, suicida. Esta idea recuerda lo expresado por Slavoj Žižek, cuando en *¿Quién dijo totalitarismo?* señala que la figura del *junkie*, el único verdadero “sujeto de consumo”, el único que se consume a sí mismo por completo, hasta su propia muerte, en su *jouissance* sin límites. La preocupación actual por la adicción a las drogas como el peligro final para el edificio social solo puede ser entendida cabalmente sobre el fondo de la economía subjetiva del consumo predominante como forma de aparición del ahorro: en épocas anteriores, el consumo de drogas era simplemente una más entre las prácticas sociales semiocultas de personajes reales (de Quincey, Baudelaire) y ficcionales (Sherlock Holmes) (p. 59).

El “edificio social” (Žižek) tiene un peligro final mucho más grande en el contexto peruano que vengo analizando y está representado en la cruenta guerra interna. En el poema de Santiváñez, la conciencia de soledad que lleva a la comparación

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

“como tanto senderista”, de pronto y abruptamente hace surgir una serie de adjetivos lanzados de manera individual (una palabra por verso). Esos adjetivos concatenados por el espacio sucesivo de los versos portan sus propias huellas discursivas cuyos significados refieren a una oscuridad (la no visibilidad de la clandestinidad, como la que presentaban los senderistas ante la población y los propios aparatos represivos de Estado que los combatía) sola y pura, pero a su vez sórdidamente dura. “Duro” (y, por lo tanto, pasteado) es una expresión propia de la jerga o argot de los consumidores de pasta básica de cocaína (PBC), puesto que sus músculos, movimientos y sus propios pensamientos adquieren una rigidez extrema. “Pastelero” es la denominación que se les da a quienes consumen y son (para utilizar el razonamiento de Zizek) consumidos por esa droga. *Stone* es otra manera de decir que su emoción o sensibilidad proviene del fumar la PBC. Estas palabras, en las que reside en gran medida la fuerza expresiva de una nueva dimensión de la realidad, se enmarcan dentro del mundo suburbano de los drogadictos callejeros¹¹.

En medio de esta violencia, oscuridad y soledad, el sujeto poético se sitúa en el fondo de esta adicción que lo hace sentir y expresar a su vez “Aún / Vivo”, con lo que acaba su poema. ¿Cómo

11 Si bien todo lenguaje, como señala Terry Eagleton, “es un terreno de conflicto”, todo conflicto a su vez “presupone un grado de acuerdo mutuo” por lo menos sobre lo que será debatido (p. 34); por ello, aunque se encuentre “atravesado por divisiones de clase, género y raza”, una “cierta solidaridad práctica está implícita en las estructuras de cualquier lenguaje común” (p. 35). Tal “solidaridad práctica” y “la confianza en el conocimiento” son testimonios de “la inteligencia de la vida popular” (p. 35), por más degradada que se encuentre, por ejemplo, por el uso y abuso de las drogas. Y es que, continúa Eagleton, para poder “ser capaces de descifrar un sistema ideológico de discurso, debemos estar ya en posesión de los usos normativos y no deformados” de los términos lingüísticos (p. 35). En ese sentido, parte de la clave para el entendimiento de este lenguaje en conflicto, de la violencia verbal utilizada en la poesía de Santiváñez, se establece en expresiones propias del argot coloquial-callejero y lumpen de los barrios marginales de las grandes ciudades peruanas, específicamente, Lima.

entender esa expresión final? El poeta chileno Jorge Polanco Salinas observa en “Rimbaud en Abisinia” una “estrecha relación con circunstancias vitales y sociales” en el sentido de que “este ‘paria’ que declara ‘Aún Vivo’, seguramente ayudado por el oficio poético, no deja de lado la escritura política o, mejor dicho, social” (p. 11). El uso (y abuso) de las drogas duras son consecuencia de una situación extrema (“paria como tanto senderista”). Contradictoriamente, la síntesis de los pasos o instancias emocionales y situacionales del texto concluyen en un grito consciente de que todavía se sigue viviendo. El oficio poético, como nota Polanco Salinas, ayuda a que aflore ese grito de desesperación en medio de la soledad “sin nada ni nadie”. La poesía se constituye en una brújula en medio de la debacle y de las dudas (“yo no sé si habré cantado / yo no sé”). El uso del espacio gráfico como significante del poema, por lo demás, en la distribución de las palabras finales (los adjetivos adjudicados a Rimbaud/Santiváñez) aparecen cada uno en un verso propio, creando la sensación (significado final de este recurso) de caída libre o hundimiento, a la vez que presentan las cualidades del sujeto poético. Este sentido implícito en la distribución de los versos concurre con el mensaje de entrada en el Infierno (Abisinia/Perú), dentro del cual, sin embargo, como un Dante posmoderno, el poeta sobrevive y puede contar su historia.

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

Incluido al final del libro, “Arte poética” está dedicado a Jerry Rubin (1938-1994), quien fuera uno de los líderes de la revuelta

estudiantil en los Estados Unidos de la década del sesenta¹². El poema es una traducción libre y caprichosa de un texto del escritor hispano Frank Lima, por lo que este escrito le otorga la materia verbal para desestructurar la fonética del idioma inglés¹³. El poema está escrito de tal forma que busca imitar las palabras o el balbuceo de un idiota: Benjie, el retrasado mental de *El sonido y la furia* (1929) de William Faulkner, cuyo nombre aparece en el título del epílogo de *Homenaje para iniciados*¹⁴. La idea consiste en decir que el poeta es el idiota de la sociedad contemporánea. Es una concepción de la poesía como las palabras del idiota; palabras que nadie entiende en la sociedad de corte materialista. Las palabras del poema son una secuencia de sonidos y ritmos donde la belleza se plantea desde ese terreno en apariencia “estupidizado”. A esa situación ha sido llevado el artista: a emitir una articulación *nonsense*, sin sentido. Ese es el lugar marginal que le queda al poeta, el lugar de enunciación al que se lo arrincona. De este modo el artista, que se suponía portaba la lucidez de la palabra en la antigüedad (el vate, el oráculo), ha sido conducido a dicha situación en el mundo contemporáneo: a proferir el balbuceo de un idiota. Sin embargo, en su idiotez conserva la lucidez (crítica), porque en el fondo se está burlando

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

13 El texto de Frank Lima fue publicado en 1965 en la revista *El corno emplumado* n.º 14 (pp. 101-102), dirigida por Margaret Randall y Sergio Mondragón.

14 “Epílogo o las palabras de Benjie” es el título específico de esta tercera sección del poemario.

de la sociedad al expresarse con esos sonidos raros que nadie entiende, cual onomatopeyas.¹⁵ En cierto modo, este “Arte poética” es el origen de la poesía posterior de Santiváñez, donde se dan la mano hermetismo e incomunicación, en la línea de influencia de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) y su concepto de que hay un momento en que el poeta llega al silencio. Esta propuesta, sin embargo, en el caso de Santiváñez conduce a la violencia (“en el infierno”), la cual por momentos hace estallar el lenguaje hacia la casi ininteligibilidad: “Blanco balón-blavnn / gusta a Jerry Rubin ruber-bol / el río del Este cous-noce tu sup / serpentea sagrado hacia el mar / aceite-slaks el halo de tu falo chivreled mut” (p. 41).

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

Referencias

- BORER, A. (1984). *Rimbaud en Abyssinie*. París: Édition du Seuil.
- DARÍO, R. (1966). *Azul...* México: Editora Nacional.

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

- DREYFUS, M. (1984). *Memorias de Electra*. Lima: Orellana & Orellana Editores.
- EAGLETON, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- FAULKNER, W. (1983). *El sonido y la furia*. Trad. Mariano Antolin Rato. Bogotá: La Oveja Negra.
- HERNÁNDEZ, L. (1965). *Las constelaciones*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- JEZER, M. (1991). *Abbie Hoffman. American Rebel*. New Jersey: Rutgers University Press.
- KLOAKA. (1 de febrero de 1983). "Pronunciamiento". *El Diario de Marka*, p. 23.
- MAYSLES, A., MAYSLES, D., Y ZWERIN, CH. (Directores). (1970). *Gimme Shelter*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Company.
- MAZZOTTI, J. A. (1981). *Poemas no recogidos en libro*. Lima: Federación Universitaria de San Marcos.
- POLANCO SALINAS, J. (2007). "El océano trizado de Róger Santiváñez". En Santiváñez, R. Amastris (pp. 9-14). Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- POUND, E. (1948). *The Cantos*. New York: New Directions Book.
- QUIJANO, R. (1999) "El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes". *Hueso Húmero*, (35), 34-57.
- RABÍ DO CARMO, A. (23 de abril de 1995). Eduardo Chirinos: Visión de los del 80. *La República*, p. 25.
- RÉNIQUE, J. L. (2003). *La voluntad encarcelada. Las 'luminosas trincheras de combate' de Sendero Luminoso del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RUBIN, J. (1971). *We are everywhere*. New York: Harper & Row.
- SANTIVÁÑEZ, R. (1984). *Homenaje para iniciados*. Lima: Reyes en el Caos Editores.
- STARKIE, E. (1968). *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions Paperbook.

- ZIVALLOS AGUILAR, J. (2002). *Movimiento Kloaka (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Ojo de Agua.
- ZIZEK, S. (2002). *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos.