

KLOAKA, LOS SUBTES, LOS OCHENTA: FRAGMENTOS DE UN ESPEJO ROTO

El primer libro de Roger Santiváñez que leí fue *El chico que se declaraba con la mirada*, hermoso conjunto de cantos-collage en prosa, escritos al modo de monólogos interiores o montajes de recuerdos y sensaciones sobre la infancia y adolescencia del poeta. Los poemas intentan —a través de la memoria que reúne caleidoscópicamente diferentes momentos— la recuperación simbólica de un paraíso perdido: los primeros amores, el descubrimiento del sexo, la amistad, la potencia de la música y los placeres del instante se erigen como sinónimos de vida frente al mundo desmoronado del hoy y la densidad de su horror. «[E]scribo [... p]or liquidar esta noche maldita con unos cuantos recuerdos» (Santiváñez, 1988, p. 31), dice al respecto en uno de los poemas. Aunque *El chico...* apareció cuatro años después, ese presente era el verano de 1984: días de luto por la reciente muerte de su padre, Aníbal Santiváñez Morales; días de la aparición de *Kloaka 1*, único número de la revista del movimiento homónimo, suscrito «en Estado de Emergencia»; y días, también, de las primeras efervescencias inconformes de la escena protosubte con Kilowatt y la Kola Rock, Durazno Sangrando, Leuzemia y Delpueblo. Todo ello en un país ardiente por la herencia de discriminaciones y exclusión que sigue gravitando como parte de nuestra nación fallida, y por la violencia desatada a partir del inicio de la lucha armada de Sendero Luminoso contra el Estado peruano y la respuesta de guerra sucia de este.

El poemario se presenta como un «—film en 11 espejos—», tal como se lee en la hoja siguiente a la que registra el título. Me interesa destacar el vínculo implícito entre los espejos mencionados y las

estrategias del *collage* o montaje que subyacen a los poemas y al libro. Estrategias que, como apunta Georges Didi-Huberman, constituyen «un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la [Primera G]uerra [Mundial], que toma acta del “desorden del mundo”» (2008, p. 98), y que Marjorie Perloff califica como «la invención artística fundamental» de ese periodo (2009, p. 61). Y es que el libro-film de Santiváñez se ofrece, efectivamente, como un conjunto de espejos en los que el poeta hablante, «el chico que se declara con la mirada» (Sativáñez, 1988, p. 33), puede verse a sí mismo, antes y ahora; pero el *collage* que sostiene los poemas y el libro provoca que los reflejos proyectados no sean una imagen única o unívoca, sino, como en un espejo roto, fragmentos que multiplican su visión, que complejizan las autopercepciones, que abren líneas complejas en las experiencias aludidas y los tiempos involucrados. Como anota Didi-Huberman, «[l]a exposición por montaje [...] renuncia por adelantado a la comprensión global y el “reflejo objetivo”. *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad» (2008, p. 127).

Me interesa esa relación, digo, porque ofrece algunas claves importantes para entrar a esta nueva entrega de Roger. Como en los «11 espejos» y sus múltiples y fragmentarios reflejos, en *Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir*—aunque, en este caso, sobre todo en la composición del conjunto y no necesariamente en todos los textos que lo integran— entramos a un universo (un *pluriverso*) de fragmentos: retazos de tiempos y visiones que remiten a una de las experiencias colectivas más fascinantes del campo (contra)cultural peruano (o, más específicamente, limeño) en el lapso que va de inicios de los años ochenta a comienzos de los noventa del siglo pasado. Hablo de una escena que, como dice el subtítulo del libro, representó «el instinto de vivir»: intensidades desatadas que proyectaron su rabia, radicalidad e inconformismo en un contexto donde la muerte iba dejando sus huellas en cada vez más espacios del país. La experiencia de *Kloaka*, «el más brillante cometa que atravesó volando el cielo de la poesía peruana», y de la movida subte, «el

sonido de la utopía», retorna en este tramado de memorias no solo por ánimo nostálgico o melancólico (aunque posiblemente algo de eso también hay), sino como piezas con las que el lector puede organizar o recomponer sus propias imágenes de un proceso y un tiempo que vio, vivió, conoció de oídas o a través de (ahora) viejas fotografías o grabaciones. El libro, desde su vocación fragmentaria y una decidida confrontación con cualquier intento de reconstrucción lineal y completa, va tejiendo con testimonios, poemas, crónicas, entrevistas, ensayos, fotografías, semblanzas, homenajes, documentos y piezas de archivo un material fundamental no solo para pensar algo ya ocurrido, sino para pensarnos desde las urgencias de un hoy que, aunque aparentemente más domesticado, sigue exhibiendo sonido y furia, y continúa reclamándonos muchas deudas por saldar.

* * *

Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir nos habla, pues, de parte de la producción cultural de los ochenta hasta 1992, aproximadamente. En el archivo habitual sobre esos años son las imágenes de la violencia desatada a partir de la insurgencia de Sendero, la descomposición del Estado peruano, la galopante crisis económica y el estallido de las estructuras oficiales casi las únicas que se recuerdan. Las fotografías de una «década perdida» (el fantasma con que se amenaza cada vez que algo parece desviarse de la normalidad neoliberal que rige nuestro presente) nos enfrentan a atentados, coches bomba, ejecuciones extrajudiciales, fosas comunes, apagones y estados de emergencia sucesivos. Nos recuerdan quiebras y despidos, desempleo y la hiperinflación más alta de nuestra historia. Nos acercan al hedor de los orines en postes y paredes del centro de Lima o a la indolencia frente a tantos «locos calatos» en las calles. Nos confrontan con el hacinamiento, la falta de servicios de agua y luz, la escasez, las colas y la especulación; a los micros con gente colgando de las puertas y los teléfonos públicos casi siempre inservibles; a la partida de miles en aeropuertos y fronteras,

huyendo del país. Nos devuelven, en fin, al acelerado desprestigio de la clase política —incluida la izquierda parlamentaria, que parecía alejarse progresivamente del movimiento popular— por el que iban dándose los pasos iniciales hacia lo que Carlos Iván Degregori llamó «la década de la antipolítica». Se hablaba entonces de una década perdida, del país al borde del colapso o de una sociedad inviable (el Perú era ya «inelegible», en la jerga del FMI)¹.

Pero en el gran retablo (otra de las posibilidades del montaje) que retrata la catástrofe nacional de esos años es necesario incorporar otras imágenes que no suelen registrarse desde las reconstrucciones más frecuentes y los relatos oficiales. Hay un lado B que puede —como en la célebre secuencia de *Un perro andaluz*— hendir, con un tajo, la mirada y poner en cuestión la repetida retórica en torno a que lo único que hubo fueron evidencias de una década perdida. El diagnóstico sobre nuestra fallida comunidad nacional en esos años como una «sociedad cloaca», que da lugar al nombre del colectivo protagonista de este libro; o los expresados en los nombres de bandas subterráneas como Sociedad de Mierda y Kaos o, desde un vocabulario médico o patológico, Leuzemia, Narcosis, Autopsia o Psicosis, entre otros, son, a la vez, clara demostración del irrefrenable y hasta desesperado «instinto de vivir» que, como

1 - Las cosas fueron así hasta 1992, aproximadamente, año en el que, a partir del autogolpe del 5 de abril, se va modelando otro momento: con la captura de Abimael Guzmán y buena parte de la dirigencia senderista en septiembre, la intensidad de las acciones subversivas disminuyó marcadamente y la respuesta represiva del Estado fue focalizándose hacia los sospechosos de pertenecer a los grupos armados, sectores radicalizados de la sociedad civil, y dirigentes de organizaciones sociales y sindicales. Esto, aparejado con una permanente sensación de vigilancia, provocó la desmovilización de diversas organizaciones políticas y del pensamiento crítico, reforzado todo ello por la necesidad de supervivencia en un contexto de consolidación del modelo neoliberal y por la primacía del relato postmoderno sobre la caída de las ideologías y el fin de las utopías. Es lo que William Rowe denomina, para el Perú y otros países latinoamericanos, un «vaciamiento simbólico», que se sumó al agravamiento de las condiciones económicas de las mayorías y a un ataque contra las identidades no funcionales a los nuevos esquemas de desarrollo vinculados a la lógica del mercado. Implícitamente, se declaran «inviabiles» las ideologías de izquierda y se pretende crear «un vacío ético y político solo capaz de llenarse por la modernización neoliberal» (2014, p. 74); pero esta es otra historia, que escapa de los marcos cronológicos que aborda este libro.

enseña, acompaña al título de esta entrega. Deseos de arrancarle a la vida, colocada en el límite, aquello que parecía escamotearse. Reacciones, respuestas, protestas, gritos y otras expresiones de descontento y desconcierto que son, pues, formas de rebeldía amarradas a un poderoso deseo de creación: *poiesis*.

Kloaka & los subterráneos ofrece así memorias fragmentarias del circuito contracultural limeño de ese tiempo —o contra ese tiempo— sobre las que volveré en un instante. Antes, me interesa proponer que no es posible dejar de lado, respecto de lo ocurrido con dicha escena *under o andesground*, los diálogos e intercambios, explícitos o no, y muchas veces tensos, con varios otros proyectos en el campo cultural de esos mismos años. En poesía, música, cómic, teatro, plástica, narrativa, *performance*, y en diversos lugares de encuentro o espacios de circulación, los participantes de la «estructura de sentimiento» —como diría Raymond Williams— que recorre este libro coexistieron o confluyeron con otros con los que compartieron, a pesar de las diferencias e incluso disputas por la legitimidad, un cierto espíritu de época que aún se debatía entre la afirmación de un horizonte utópico imaginado desde el discurso de la revolución socialista y la amenaza del derrumbe o abandono definitivo de este. Y entonces, necesariamente, la pregunta de cómo situarse desde el arte ante ello. A pesar de la voluntad marginal y hasta de cierta impermeabilidad —en algunos sectores de la movida subte, por ejemplo— respecto de otros que circulaban por la misma órbita, la coexistencia entre propuestas culturales diferentes, más allá de las confrontaciones o pugnas por la legitimidad propias de espacios como estos, supuso retroalimentaciones que todavía ofrecen muchos aspectos por explorar.

Algunos de esos proyectos continuaban aventuras iniciadas en la década anterior, al calor de lo que quedaba del espíritu progresista del momento velasquista o de los vínculos arte-cultura-organización popular. Otros fermentaron en el aire caliente de los nuevos tiempos. Pero, en general, fue mucha la energía que destellaban y potente el desborde de sonidos, nuevas tonalidades y colores,

sensibilidades y registros diferentes en un país (y una ciudad) no solo —reitero— envuelto en la violencia, la descomposición social y la catástrofe económica, sino también interpelado productivamente por los procesos culturales vinculados con la migración y las consecuentes luchas por la ciudadanía. La ciudad de Lima, centro neurálgico de este libro, seguía transformándose al calor de estas nuevas agencias hasta constituir un espacio radicalmente distinto al que evocaban las estructuras ya derruidas de la arcadía colonial (que, sin embargo, todavía pugnaba —y a veces sigue pugnando— por erigirse centro de algo).

* * *

Es en ese magma que nace Kloaka, entre agosto y septiembre de 1982. Y en abril de 1983 Santiváñez lee en el Auditorio Miraflores un manifiesto en el que el punto de partida del odio al sistema burgués imperante, expresado en el «hay que romper con todo» de Mariela Dreyfus, se anuda más explícitamente a la búsqueda de lo nuevo a partir de la ruptura proclamada:

Pues bien, de allí, de ese sufrimiento que es el punto en el que convergen la individualidad herida de cada quien y la angustia colectiva histórica de un pueblo, es que partimos para la búsqueda de un Nuevo Arte en el Perú. De la mixtura, de la mezcla, del caos, del capitalismo deformado por la penetración imperialista y de las formas de resistencia cultural habidas entre los grupos más golpeados, y del conjunto de mitos, aspiraciones religiosas, sueños, frases inéditas, el habla de la calle, celebraciones y soledades; en fin todo el horizonte utópico a través del cual sentimos que la vía de la imaginación es el camino más cierto para llegar a la realidad palpable de la belleza, del amor, de la libertad (Santiváñez, 2021a, p. 234).

Es desde allí que se desarrollará —propone este manifiesto, reafirmación de la estirpe vanguardista que el movimiento recuperaba

para su acción en el campo de la poesía peruana— la revolución integral por la que apuesta Kloaka, que «es posible porque bulle en nuestras angustias y nuestras visiones» (Santiváñez, 2021a, p. 234). Al margen de las evaluaciones sobre lo que hoy podría juzgarse como un exceso voluntarista de imaginar el arte y la poesía como motores del cambio (algo que estaba en el aire de los tiempos y que este libro trae al presente como recuerdo punzante), quedan dibujadas acá algunas de las líneas fundamentales del proyecto de Kloaka. Según estas, el horizonte estético-político de cara a lo nacional incluía explícitamente lo híbrido, la mezcla y el entrevero de subjetividades heridas, contradictorias y en tránsito como coordenadas por donde debía echarse a andar un proyecto de arte nuevo que integrara arte y vida, y que dialogara efectivamente con lo que más intensamente se estaba moviendo en la sociedad peruana y el espacio limeño. Por esa vía se llega, por un lado, a la postulación del lenguaje del lumpen como cifra del «habla más pura y salvaje, en estado de eferescencia y permanente re-creación» (Santiváñez, 2021b, p. 60); y, por otro, a la reivindicación política de los afectos, el amor, la sexualidad, la angustia o la locura. Es quizá lo que se sintetiza en algunos de los acápites del artaudiano manifiesto de Nor-Kloaka:

3. NOS DECLARAMOS SANTOS, INOCENTES, PUROS, LOCOS, FANÁTICOS, PELIGROSOS, VISIONARIOS, PROFETAS, PROSCRIPTOS, TRANSPARENTES, BANDOLEROS Y DELIRANTES.
4. KLOAKA propone amar, amar locamente a la vida y al amor.
5. KLOAKA propone formas alternativas de organización social basadas en el Amor y la Solidaridad entre los individuos.
6. KLOAKA propone la creación de COMUNAS TOTALES DE REALIZACIÓN Y DE LIBERACIÓN ERÓTICA, es decir, la Dicha Universal sobre la arena caliente de estos frescos valles que nos rodean (Santiváñez & otros, 2021, p. 244).

Cabe la pregunta sobre cómo estas propuestas fueron enfren-tándose al paso del tiempo y la vertiginosa espiral de violencia de, precisamente, los años de existencia de Kloaka. Las cifras de la

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) señalan 576 muertos o desaparecidos registrados en 1982. Al año siguiente, luego de que en diciembre se firmara el decreto que otorgaba al Ejército peruano el control político-militar de Ayacucho y otros territorios en estado de emergencia, la cifra aumentó a 2256; y en 1984 a 4086 (2003, anexo 3, p. 84), siendo estos los dos años con los números más altos de todo el proceso del conflicto armado interno. Al respecto, Domingo de Ramos ha señalado en una entrevista que en ese contexto de extrema polarización entre dos líneas («la lucha armada de Sendero, [...] y [...] la represión brutal de parte del Estado»), «[n]osotros estábamos en el medio, queriendo hacer una comunidad [“comunales totales de realización y de liberación erótica”] contra estos dos gigantes que destruían todo» (Chueca & Estrada, 2002, p. 58). Y añade: «No se podía mantener una utopía de esa naturaleza, era irrealizable» (p. 58). Esta conciencia del fracaso (no en lo poético, sin duda, pero sí en el horizonte colectivo de su apuesta neovanguardista) puede verse en relación con la exacerbación anarcoide del proyecto, la más explosiva beligerancia, interna y externa, expresada en los manifiestos finales y, por supuesto, en la disolución de Kloaka como grupo. Lo que vino luego fueron desarrollos (y en varios casos radicalizaciones) personales que continuaban, a su modo, esta aventura; así como algunos intentos de reconfigurar instancias colectivas de movilización a través de proyectos como los de Asalto al Cielo o el Comité Killka, o de las conexiones más estrechas de algunos de los miembros de Kloaka con la movida subte.

En relación con esto último, cabe preguntarse también cuánto de la vocación híbrida de cara a la conexión con lo popular urbano realmente existente y cuánto de la voluntad de apertura al deseo, al cuerpo, a todas las formas amatorias y a las subjetividades contradictorias que enarboló Kloaka se mantuvo con la movida subte. Dalmacia Ruiz-Rosas comenta, en un testimonio incluido en este libro, que luego de algunas ironías y ninguneos iniciales respecto del grupo poético, «cuando surge el movimiento del rock subterrá-

neo (Leuzemia, Narcosis, etc.), Lima queda notificada de que los manifiestos de Kloaka no eran un capricho para el autobombo, sino una cruda realidad que cobraba sus propios matices —autónomos— en la letra y ritmo de los subtes» (2021, p. 264). Queda claro, en efecto, que ambas experiencias compartieron el rechazo a las estructuras de la sociedad, la indignación, el odio al *status quo* y el «estado de revuelta» como motor para la creación, algo que se estaba moviendo en el aire de los tiempos. Puede señalarse también que algunas de las aperturas proclamadas por Kloaka entraron en colisión con el «artificio y la sensualidad más o menos castradas y ausentes del mundo *subte* hipermasculino», como anota Rodrigo Quijano en un ensayo reciente (2021, p. 171), en el que también anota que:

El mundo *subte* al parecer no pudo, ni produjo, ni quiso atender, o entender, la experiencia del colectivismo previo, mucho menos el de la utopía de autogobierno y autogestión. Y salvo alguna solitaria excepción, tampoco prestó oído a la perdida banda sonora expresada en la gesta musical de la cumbia musical andina y chicha (p. 175).

A partir de estos apuntes de Quijano, es posible reconocer algunas de las limitaciones de un proyecto que, no obstante, pudo dotar —como consta en las páginas de este libro dedicadas a esta escena y varios de sus protagonistas— de un sonido y de una particular energía al malestar de un conjunto de jóvenes frente a un tiempo y una situación que parecían no ofrecer posibilidades de salida, pero que les permitieron dar curso a su «instinto de vivir».

* * *

Hay un aspecto final que me interesa abordar. Salvo algunas pocas excepciones, los textos de este libro son de un autor: el poeta Santiváñez. Esto nos lleva, por supuesto, a no desconocer que estamos frente a una lectura «de parte» y a saber, entonces, que este

collage de imágenes que es el libro que tenemos entre manos se suma a otros acercamientos que también han dado cuenta, desde la experiencia directa, la crónica o el estudio, de los procesos en cuestión. Un tramado de voces que enriquece, en la dinámica inevitable del cotejo entre memorias diversas respecto de cualquier evento, las posibilidades de nuestro acercamiento. Sin embargo, es de destacar, retomando las preocupaciones con que comencé este texto, que la estrategia de *collage* o de montaje de *Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir* no involucra solo a la voz autorial (que ya de por sí implica momentos distintos de escritura y modos diversos de abordaje), sino que Roger Santiváñez ha registrado en su voz (en sus voces) y a través de cada texto otras versiones de los hechos a los que remite, aunque es cierto que filtradas por una mirada principal. Cada texto ofrece, entonces, a su modo, un juego tensionado entre miradas, voces y acentos; y esto se enriquece con el valioso material gráfico y documental que acompaña la edición.

Lo que comento se puede vincular con el giro que propone Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* al hablar de la «comunalidad» en el sentido de «la raíz plural de todo acto de escritura en tanto práctica estética y política» (2019, p. 83). Esto se sostiene en lo que llama «desapropiación», concepto que «expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo» (p. 100). La dimensión de construcción colectiva, como la que a fin de cuentas palpita en este libro, permite reconocer el compromiso de estas escrituras «con la construcción de un mundo otro» (p. 84), lo que se vuelve más urgente, añade Rivera Garza, en el marco de la sociedad contemporánea, donde campean las lógicas neoliberales de producción y consumo, y el horizonte necropolítico consecuente. *Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir* nos entrega, en este sentido, la posibilidad no solo de mirar un tiempo, una atmósfera y una serie de experiencias ocurridas, sino también un espejo quebrado, pero no anulado en sus posibilidades, en el que, al mirarnos hoy, no perdemos de vista las

complejidades corales del relato: la comunalidad fundamental que todavía nos atañe.

Luis Fernando Chueca
Julio de 2021