

2014

"Para romper con todo": Transgresiones y rupturas del Movimiento Kloaka en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas

Rocío Ferreira
DePaul University

Follow this and additional works at: <https://via.library.depaul.edu/dialogo>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Ferreira, Rocío (2014) ""Para romper con todo": Transgresiones y rupturas del Movimiento Kloaka en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas," *Diálogo*: Vol. 17 : No. 2 , Article 6.

Available at: <https://via.library.depaul.edu/dialogo/vol17/iss2/6>

This Article is brought to you for free and open access by the Center for Latino Research at Via Sapientiae. It has been accepted for inclusion in Diálogo by an authorized editor of Via Sapientiae. For more information, please contact digitalservices@depaul.edu.

"Para romper con todo": Transgresiones y rupturas del Movimiento Kloaka en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas

ROCÍO FERREIRA
DEPAUL UNIVERSITY

Abstract: A study of the counterculture collective *Movimiento Kloaka* in Peru in the early 1980s, for its ideological thought and creative production, through the work of Peruvian poets Mariela Dreyfus, Mary Soto and Dalmacia Ruiz-Rosas. Their poems were published in literary-cultural magazines during the movement's boom, and reveal personal and transgressive voices where violence, sex, desire and the rejection of the bourgeois patriarchal system are present. The poets' social approach frames crude experiences and realities that allow the authors to question the place assigned to women, while transforming the poetic tradition.

Key Terms: *Movimiento Kloaka*, Avant-garde, Counterculture, Peruvian poetry, Women poets, Marginalized subjects, Violence

Resumen: Un estudio de tres poetisas peruanas del Movimiento Kloaka de inicios de la década de los años ochenta en relación al pensamiento ideológico del colectivo contracultural. La selección de poemas de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas, publicada en revistas culturales y literarias en pleno auge del movimiento, revela voces personales y transgresoras donde la violencia, el sexo, el deseo y el rechazo al sistema patriarcal burgués están presentes. La aproximación social de las autoras enmarca realidades y experiencias crudas que les permite problematizar el lugar asignado a la mujer y a la vez transformar la tradición poética.

Con la consigna radical, "Hay que romper con todo", dos jóvenes poetisas peruanas, Mariela Dreyfus y Róger Santiviáñez, iniciaron en septiembre de 1982, en Lima, uno de los colectivos vanguardistas más importantes del Perú: el *Movimiento Kloaka* (1982-1984) (Santiviáñez, "Testimonio"). Además de ambos escritores, el grupo se formó inicialmente con la participación del poeta Guillermo Gutiérrez y el narrador Edián Novoa, a quienes pronto se sumaron los poetas Domingo de Ramos, José Alberto Velarde, Julio Heredia, Mary Soto y el pintor Carlos Enrique Polanco, y luego en calidad de aliados principales se integraron los poetas Dalmacia Ruiz-Rosas y José Antonio Mazzotti.

Este colectivo contó también con la complicidad de muchos otros artistas, como es el caso del poeta y pintor Lelis Rebolledo, el pintor César Badajoz y el músico Estanislao Quesada, los tres de Piura, ciudad costera al norte de Lima; los grupos musicales subterráneos *Del Pueblo* y *del Barrio*, liderado por Piero Bustos; *Kolarock*, al

mando de Edgar "Kilowatt" Barraza; y *Durazno Sangrando*, conformado por Octavio Sustis, Fernando Bryce y Rodrigo Quijano (Zevallos Aguilar, 15-16). Con el apoyo de todos estos artistas, se inició este movimiento contracultural al que decidieron llamar *Kloaka*, aludiendo directamente a la situación caótica del país (la violencia política, la inflación y crisis económica que produjo el modelo neoliberal impuesto en la década del ochenta) que el grupo percibía y entendía como un lugar inhumano y repugnante: una gran cloaca. Como parte de su propuesta ideológica descolonizadora, el Movimiento Kloaka (MK) difundió su arte a través de recitales-conciertos en el centro de Lima, Miraflores y el Cono Sur en el que expresaban su disconformidad frente a una sociedad podrida¹. Es así que con la desafiante frase, "Hay que romper con todo", los fundadores de este grupo se propusieron crear una verdadera revolución poética.

Se podría decir entonces que el objetivo de estos jóvenes artistas era impulsar la reflexión estética de la poesía, a la vez que profundizaban en los problemas sociales



Carátula Revista *Agua* N° 24, "Homenaje a Kloaka"

y políticos por los cuales atravesaba el Perú durante los primeros años de la década del ochenta bajo el segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985). En este sentido, Róger Santiváñez explica que la meta era

no sólo separarse de los modos de vida consustanciales al capitalismo y a la sociedad burguesa dominantes en nuestro país, sino la creación de un nuevo lenguaje para la poesía peruana y—si esto era posible—latinoamericana. Semejante empresa es sólo comprensible por la enorme influencia que tenía sobre nosotros todo aquello que Octavio Paz llamó la tradición de la ruptura. Desde Rimbaud y su absoluto desorden de los sentidos, hasta el surrealismo pasando por los movimientos

europeos de vanguardia, su expresión latinoamericana y su rebrote posterior en el nadaísmo colombiano o el infrarrealismo mexicano, así como el *modernism* anglosajón y su zarpazo final en el movimiento beatnik, cuando no las propuestas libertarias vinculadas al rock, al hippismo y a la anarquía punk configuraron la ideología underground de Kloaka, cuya versión peruana quiso ser andes-ground en atención a la raigambre quechua de la cultura andina. ("Del Movimiento Kloaka a la nueva poesía")

En lo referido a Kloaka, no es propósito de este ensayo el análisis exhaustivo de todas sus manifestaciones culturales, especialmente en lo que se refiere a sus poetas, que no son pocos. Más bien, se estudia la propuesta ideológica y poética de las tres escritoras que formaron parte de este colectivo: Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas². Para ello, se usarán distintas nociones teóricas de Jacques Lacan, Alain Badiou, Julia Kristeva, Mladen Dolar, Susana Reisz, Marc Angenot y Régine Robin. Pero, antes de abordar a cada una de las autoras, conviene perfilar el proyecto literario del grupo, que tuvo como base de sus postulados desestabilizar el sistema político-social vigente, como se ha mencionado anteriormente. Santiváñez ha resumido el ideario del MK en tres puntos básicos:

1. Escribir una poesía—componer una canción o pintar un cuadro—que expresara el sentimiento—el alma—de las masas explotadas de aquel monstruo urbano llamado ciudad de Lima, usando para ello el habla cotidiana y directa en su plasmación como lenguaje poético y/o artístico.
2. Ser un cuestionamiento frontal de todo el sistema ideológico del estado burgués bajo el que habíamos crecido—llámese Iglesia, Patria, Sociedad—en busca de formas alternativas de vida y realización humanas—cerca de la Anarquía—distintas en el plano ético y estético, potencializando nuestra dimensión de artistas y seres de nuevo tipo.
3. Lograr la integración de las artes y la restitución de la experiencia estética a la vida cotidiana y el discurrir sencillo de las gentes. ("Testimonio")

Tomando como base este postulado, se examinarán tres poemas emblemáticos de las autoras en cuestión, escritos y publicados en revistas culturales entre 1982 y 1984, es decir, en plena actividad del Movimiento Kloaka, con el propósito de ver cómo desestabilizan, a través de la práctica de la escritura poética y desde el lugar de enunciación de la mujer, diversos discursos vigentes. Las tres poetisas se preocupan de la situación de distintas mujeres que no se conforman dentro de las reglas de una sociedad jerarquizada que subalterniza a gran parte de su población. Esto se puede observar en la manera en que ellas dialogan entre sí al enfatizar su disconformidad frente a la clasificación vertical de los sujetos sociales cuyos poemas toman como personajes. Dichos textos aluden específicamente a los dos primeros puntos ya planteados en el ideario de Kloaka que van contra el colonialismo cultural. Es así que estas escritoras se insertan en la tradición poética con una conciencia confrontacional que les permite expandir e innovar elementos discursivos totalmente inéditos en el espacio institucional de la literatura peruana.

De acuerdo con lo que se ha visto, este ensayo analizará las versiones originales mimeografiadas de los poemas "Jugueteando" de Mariela Dreyfus, "Mariposa de las viejas noches" de Mary Soto, ambos publicados por primera vez en la primavera de 1983 en la revista piurana *Agua* N° 24, dirigida por Lelis Rebolledo y en "Homenaje a Kloaka", y, finalmente, "Amalia / Foto-poema de amor lumpen (fragmento)" de Dalmacia Ruiz-Rosas, publicado en el verano de 1984 en el primer y único número de la revista *Kloaka*, órgano oficial del movimiento. Estos tres poemas se escribieron con la clara intención de "romper con todo" mediante la creación de una poesía innovadora que

recogiera voces y cuerpos impuros, marginales, deseantes y deseados pocas veces representados, escuchados o apreciados, y que se rebelasen en contra de las construcciones sociales de comportamiento e identidad genérico-sexual entonces imperantes. Estos textos comparten varias características, si bien mantienen particularidades propias en su intento de forjar una voz personal y transgresora. La violencia, el sexo, el deseo y el rechazo al sistema patriarcal burgués aparecen en los poemas de Dreyfus, Soto y Ruiz-Rosas como parte de un afán por desafiar una representación esencialista de la experiencia de los sujetos que la sociedad margina. La aproximación social que enmarca estos poemas (experiencias crudas, realidades subordinadas a la durísima violencia cotidiana) les permite a las autoras problematizar el lugar asignado a la mujer. Esta propuesta forma parte de una agenda social puesta de manifiesto en una tradición prestigiosa como la de la escritura poética.

Haciendo uso de un lenguaje coloquial, directo y fresco, el eje temático del poema "Jugueteando"³ gira en torno a la experiencia amorosa-erótica y a la pérdida de la virginidad ("no importa la sangre si deslizas tu mano en mi humedad"). Susana Reisz ha destacado la oposición "actitud vergonzante" versus "gesto exhibicionista", así como "la postura de provocación y de desafío a la sociedad pacata" presente en el primer poemario de Dreyfus (127). En "Jugueteando", el sujeto poético femenino en primera persona da cuenta, con crudeza, de la relación sexual con su amante y juego de iniciación. La ruptura del himen pierde toda posible ritualidad burguesa católica al llevarse a cabo en el espacio público de la calle, en "el pasto" de cualquier parque, donde se mezclan los fluidos corporales:

No importa la sangre si deslizas tu mano en mi humedad
y luego la secas en el pasto y en ese pasto yo seco los restos de tu semen
en mi mano larga y sin uñas. Y la respiración se nos acaba, no te ahogues
tengo miedo de tus costillas y de lo que viene después
alguien se destrozará, alguien se destrozará
esta es la danza de los muertos en noviembre
lames mis senos
beso tu pene
ya no soportas
alguien se parará sobre el otro y lo aplastará
seguirá su olor como un ciego entre los basurales
gritará en las noches cuando no pueda dormir de puro arrecho
después de la destreza para jugar con cierres y botones
alguien se quedará extrañando un poco la 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.

Amante, amante, este juego nos quema. (17)

El poema presenta una evidente dicotomía. Si, por un lado, el cuerpo con sus fluidos, la sangre y el semen, se libera de sus investiduras y sus cárceles; por el otro, el sujeto poético siente temor de compartir su sexualidad: “tengo miedo de tus costillas y de lo que viene después / alguien se destrozará, alguien se destrozará ... no quiero ser quien se entregue a tu sombra como una puta sin suerte”. El acto sexual se convierte en un ritual de impureza en el que el sujeto poético queda estigmatizado por la mancha a partir de la lógica del conjunto social de excluir lo sucio. Julia Kristeva indica que la noción de la impureza “es aquello que escapa a esta racionalidad social, a este orden lógico sobre el cual reposa un conjunto social, diferenciándose por ello de una aglomeración de individuos para constituir, en suma, un *sistema de clasificación* o una *estructura*” (89). Esta cita de Kristeva es ilustrativa para entender que lo que se pone en práctica en “Jugueteadno” es una dinámica de apertura y entrega a la aventura erótica. Sin embargo, el sujeto poético se siente acorralado e imposibilitado de romper con los estándares de clasificación de una sociedad colonial que pretende que la mujer sea pura y casta y llegue al matrimonio limpia y sin mancha alguna. Se yuxtapone, entonces, la pasión con la razón. Esta dualidad existencial es, no obstante, resuelta por Dreyfus de manera dialéctica, como se explorará en los próximos párrafos.

El primer movimiento del poema pone de manifiesto, de manera despreocupada (“no importa...”), detalles mínimos del acto sexual que, al visibilizarlos en la escritura literaria, retan el orden social. En los cuerpos “de vellos, de mordiscos, de sudor” se siente el goce desinhibido de los amantes, a la vez que se violenta el *status quo* tanto en el lenguaje poético explícito y coloquial como en las imágenes bruscas del encuentro carnal (“yo seco los restos de tu semen”, “lames mis senos / beso tu pene”, “alguien gritará en las noches cuando no pueda dormir de puro arrecho”) que borran toda marca de un posible romanticismo y transgreden el sistema social burgués patriarcal que valora a la mujer en tanto su condición virginal. Sin embargo, de manera abrupta, aunque ya esbozado (“tengo miedo...”), en el segundo movimiento el poema cambia y evidencia,

después del goce corporal, un sentimiento de miedo y vaciamiento propio de una adolescente formada en una sociedad católica.

Al “no importa” desafiante de la primera parte, se contraponen dos veces la expresión “no quiero ser” (“quien se tire a llorar sobre la pista” y “quien se entregue a tu sombra como una puta sin suerte”) que revela la vulnerabilidad de la mujer ante el imaginario patriarcal con su lógica de exclusión de lo impuro. Al ser poseída, a la par de gozar (“la destreza para jugar con cierres y botones”) la muchacha se siente disminuida y denigrada (“no quiero ser...”), con lo que el poema no sólo propone la manifestación abierta de la sexualidad y la “arrechura”, sino que ello está envuelto tanto por el afecto como por el desasosiego. Es decir, si en la primera parte el goce del cuerpo está en un primer plano, en la segunda lo afectivo y espiritual es lo protagónico. Ambas secciones empiezan desde la expresión de la negatividad (“No importa”, “No quiero”), pero con resultados y connotaciones totalmente opuestos. En el verso final, Dreyfus reconcilia esta contradicción situando los planos de la corporeidad y subjetividad en el espacio lúdico de la ambigüedad (“amante, amante, este juego nos quema”). Tras la nostalgia y añoranza del acto sexual (“alguien se quedará extrañando un poco la piel entre los dedos / un poco de vellos, de mordiscos, de sudor”), jugar con fuego es la manera en que el poema contraviene al orden social que marca el goce y despliegue de la sexualidad de la mujer como impuros. Tal ambigüedad al final del poema puede ser mejor comprendida si se recurre a la idea que plantea Jacques Lacan, en su texto de 1973, “L’Étourdit”, de que “no existe relación sexual” (5-52). Alain Badiou explica esta noción de Lacan señalando que en la sexualidad, si bien “existe la mediación del cuerpo del otro, a fin de cuentas el goce será siempre el goce de uno. [...] Lo real es que el goce te arrastra lejos, muy lejos del otro. Lo real es narcisista, el lazo es imaginario. Por tanto, no existe la relación sexual” (25-26). Sin embargo, prosigue Badiou,

si no hay relación sexual en la sexualidad, el amor es aquello que suple la falta de relación sexual. Lacan no dice

que el amor sea el disfraz de la relación sexual, afirma que no hay relación sexual posible, que el amor es lo que está en el lugar de esta no-relación. [...] Esta idea lo lleva a sostener que, en el amor, el sujeto intenta abordar el "ser del otro". En el amor, el sujeto va más allá de sí mismo, más allá del narcisismo. En el sexo, uno está al fin y al cabo en relación con uno mismo, mediado por el otro. El otro te sirve para descubrir lo real del goce. En el amor, por el contrario, la mediación del otro vale por sí misma⁴. (26)

Las normas del mundo social regulan, a través de diversos mandatos y discursos, la excitación de estímulos que se conocen como el goce y que en el poema se puede llegar a concebir como un acto sucio. Al final de "Jugueteeando", el sujeto poético siente incertidumbre tras la relación post-coito y miedo ante el futuro, como resultado de la inhabilidad de desencasillarse mentalmente de las estructuras patriarcales. La mediación corporal en la sexualidad no es suficiente, nos dice el poema; de lo que se trata es de "abordar el ser del otro". Pero este abordaje no se llega a concretar en el texto: el otro es únicamente "amante", la pareja periódica y esporádica que sólo consigue jugar, si bien la aventura conlleva la posibilidad de abrasarse, de llenarse de intensidad emocional ("este juego nos quema") y, de este modo, superar, aunque momentáneamente, convencionalismos sociales que reprueban el goce.

En "Mariposa de las viejas noches"⁵, Mary Soto pone en primer plano la experiencia cotidiana de una trabajadora sexual. En su ensayo "La inscripción del discurso social en el texto literario", Robin y Angenot invitan a reflexionar sobre el análisis literario en función de "cómo la 'socialidad' llega al texto" y "cómo el texto contribuye a producir el imaginario social, a ofrecer a los grupos sociales figuras de identidad, a fijar representaciones del mundo que tienen función social" y a entender que el propósito de la práctica literaria es "conocer' lo real, darse cuenta de ello, expresarlo, dejar verlo con el material que le es propio y que no es de ninguna manera lo real, sino las diversas maneras en las que lo real ya está tematizado, representado, interpretado, semiotizado en los discursos, lenguajes, símbolos [y] formas culturales" (51-52). Esta representación de lo real, continúan Robin y Angenot,

ocurre ya "en ese momento pre-textual donde ciertos sectores del discurso social ofrecen un espesor, que llama la atención, educada estéticamente, del escritor. La misma selección, la 'buena escucha' es sin duda el primer acto estético del escritor, el que demuestra su buena intuición de lo que ocurre en el espesor del discurso social" (56). Es precisamente esta relación entre lo real, el discurso social y la literatura, la que permite una vía de análisis del trabajo social y poético de Mary Soto.

Desde su título, el poema "Mariposa de las viejas noches" remite a una metáfora precisa para referirse a una prostituta. Asimismo, este despliega la historia de aquel personaje prototípico y universal al que el "yo" del poema de Dreyfus no desea parecerse, es decir, "una puta sin suerte"; símbolo mayor de la impureza, que, sin embargo, Soto rescata de la abyección social al humanizarlo y restituirlo. El poema es el resultado de la labor como asistente social y de investigación que la autora hizo durante un periodo de tres meses en el prostíbulo "Mi Jardín" ubicado, junto con otros como "Mi Refugio" y "Mi Casa", en el kilómetro cinco y medio de la carretera central de Lima. Soto poetiza directamente, apelando a la ficcionalización testimonial de lo real, la vida de las trabajadoras sexuales de los márgenes de la capital peruana.

El sujeto poético, la "mariposa nocturna", que ya inherentemente lleva el estigma de lo sucio e impuro, va encerrando preguntas esenciales y reflexiones sobre su vida y propio quehacer desde la conciencia de la insensatez y la "locura". Siguiendo con la idea anterior, es decir, el tema de vender el cuerpo, en este poema el sujeto poético le habla a un "tú" para que escuche su experiencia cotidiana como trabajadora sexual, y, a través de imágenes de un cuerpo doliente, la restituya en el conjunto social.

Exhibir los muslos
mostrar las caderas
vivir la vida de las aceptadas.
Ser el animalillo hermoso
que decora los umbrales
aceptando esta locura.

De pronto quiero terminar con todo esto
con la desnudez de todas mis noches
acabar con el lugar que a mí me destinaron.

Las mismas noches, nunca los mismos rostros
esperar a los clientes.

ni en lo profundo de su ser y, por lo tanto, en su imaginario tendría la posibilidad de redimirse.

En este paradigmático poema, Mary Soto poetiza las historias de mujeres que desde su lugar de enunciación expresan su condición periférica en la gran urbe de Lima. Se confirma, entonces, que la poeta, siguiendo los postulados del Movimiento Kloaka, transgrede el lenguaje y el sistema social al expresar lo que en una sociedad hipócrita y burguesa se considera como lo más oculto, sucio, impuro y degradado, es decir, la figura de la prostituta que cobra mil quinientos soles para sobrevivir la pobreza de una ciudad deteriorada. Connotativamente, lo que en el fondo se busca en este poema es descolonizar las mentes de aquellos ciudadanos ("los clientes" y lectores) que excluyen a los sujetos marginales, a los que sin embargo recurren para satisfacer su propia libido⁶.

Con una estructura fragmentaria y polifónica, "Amalia / Foto-poema de amor lumpen (fragmento)"⁷, de Dalmacia Ruiz-Rosas, aborda el tema de la violencia estructural urbana, así como la experiencia de sujetos marginales y lumpenizados. En el nivel estético, y de acuerdo al punto tres del ideario de Kloaka, Ruiz-Rosas integra al plano de la escritura poética una imagen visual para ficcionalizar una matanza carcelaria. El texto concluye con un dibujo del pintor Carlos Enrique Polanco (ver imagen), miembro de Kloaka, inspirado en la fotografía de una masacre de

presos comunes. Tal matanza en tanto hecho real es lo que se representa en este "foto-poema de amor lumpen". Alejandro Velásquez Jibaja, atracador de bancos, asaltante de viviendas, pero también compositor de canciones y autor del poemario *Acuario hace tiempo*, conocido bajo el alias de Cri-Crí, encabezó en diciembre de 1983, en el penal de Lurigancho, una de las cárceles más peligrosas del mundo, junto con diez presos más y cinco mujeres rehenes (tres monjas, una animadora de televisión y una asistente social), una espectacular fuga en una ambulancia en la que murieron nueve personas, incluido Cri-Crí y una de las monjas. La matanza injustificada (pues los presos no portaban armas, y fueron acribillados a mansalva) ha sido interpretada como parte de la tensión experimentada por la policía ante los embates de Sendero Luminoso, partido comunista que inició una lucha armada en 1980, cuyas acciones se fueron haciendo cada vez más constantes en las periferias suburbanas de Lima ("Los misterios de Lurigancho").

Con esta referencia concreta (la matanza de presos comunes), Ruiz-Rosas expresa contradicciones mucho más profundas del sistema social y plantea una significativa representación de lo real que se remite a los postulados de Angenot y Robin anteriormente expuestos respecto a las relaciones entre la realidad, el discurso social y la ficción. Esta, a su vez, le permite cumplir de manera más



Dibujo de Carlos Enrique Polanco, Revista Kloaka 1

notoria con los postulados del Movimiento Kloaka. El primer verso del poema comienza con una invocación a la “madre violencia”. En los versos siguientes, el sujeto poético en primera persona se dirige directamente en tono de plegaria a esta figura omnipresente que llega de las alturas cargada de daño y que a lo largo del poema va invadiendo todos los espacios, tanto sociales como de la subjetividad.

Madre violencia
tú haces grandes cosas que nosotros no
[entendemos
y aunque todos oyen tu voz
no pueden detenerte

En el disco suena una sirena o es en la realidad
quien no tenga una delgada oscura y húmeda
[espalda no sabe qué es el Perú
he oído tu voz en los edificios a medio construir
he llegado hasta ti santificada por múltiples
[penurias y tú
le has dado caramelos a mi boca podrida. (8)

Como en los poemas analizados de Dreyfus y Soto, una voz femenina protagoniza el poema, pero en este caso no es un sujeto que se subordina a un orden patriarcal, sino que es uno activo que no teme su condición ni su futuro y es temido por su poder maléfico. Aquí, Ruiz-Rosas presenta una figura materna desacralizada que ejerce su poder y encarna la violencia. Lejos de ser un sujeto maternal, en el sentido tradicional, que simboliza los atributos de ternura, abnegación, amor, protección, dulzura, entrega, etc., esta figura es la antítesis al representar la violencia estructural de un país heterogéneo, multicultural y multilingüe que, sin embargo, no ha logrado superar la ideología colonial con su organización piramidal que lo marca fuertemente hasta el presente.

Lo que Ruiz-Rosas enfatiza es una idea marxista donde la violencia es la partera de la historia (Marx, 940); ella da nacimiento a relaciones sociales de nuevo tipo, más igualitarias y liberadoras. Pero en el caso peruano de la década del ochenta, la violencia no es ya la partera, sino la madre misma. El cambio de sujeto (madre por partera) profundiza aún más la relación umbilical de la violencia, como ente abstracto, con la humanidad. La ahonda al extremo de espiritualizarla, pues el sujeto poético le dirige una oración a esta madre cual si fuera Dios. De

este modo, Ruiz-Rosas resemantiza el poder incuestionable y omnipresente de Dios en la figura de la madre, pero de una que en vez de dar vida genera muerte. Ella hace “grandes cosas” que escapan al entendimiento humano. Incluso, sería infructuoso evitar su naturaleza tanática, pues “aunque todos oyen tu voz / no pueden detenerte”. Resulta de interés enfocarse en este aspecto relativo a la voz. Se trata de una voz oída en una Lima en declive (“edificios a medio construir”) que se configura a partir de la pobreza, la crisis general, el reciente y ya galopante neoliberalismo y la guerra interna (1980-2000). Esta noción se encuentra sintetizada en la imagen de cuerpos sudorosos y explotados de la nación peruana como consustancial a sujetos marginados (“una delgada oscura y húmeda espalda”): las clases trabajadoras e indígenas o mestizas. Lo opuesto a esta imagen es el poder explotador, como pronto se observará.

La “madre violencia” de la deteriorada Lima de la guerra interna de los años ochenta avanza indeteniblemente, con una voz que pareciera expandirse como un temible ruido (es decir, sin *logos*, sin discurso) de origen incierto al igual que la “sirena” en tanto señal de aviso (“suena en el disco o es en la realidad”, se pregunta el sujeto poético). Este desenfreno de la violencia excederá toda forma de contrato social, anulando el discurso del habla y sus parámetros morales y éticos. Así, por ejemplo, como se ha mencionado anteriormente, el poema se ofrece como una imploración que el sujeto poético dirige a la “madre violencia”, a cuya voz (mas no al habla) se delega la fuerza performativa de sus palabras, sin agregar por ello esta voz nada al contenido de dicha plegaria: “he llegado hasta ti santificada por múltiples penurias y tú / le has dado caramelos a mi boca podrida”. Como explica Mladen Dolar, la voz “es la parte animal del hombre” ya que “se limita a indicar”, a “desahogar los sentimientos”; mientras que el habla “manifiesta lo provechoso (útil) y lo nocivo, y en consecuencia lo justo y lo injusto, el bien y el mal” (130). “Amalia ...” hace un juego permanente con este tipo de oposición entre voz y habla, que se resuelve fuera del lenguaje escrito. La plegaria u oración a la “madre violencia” concluye con la “canción” (la imagen de los presos asesinados) que aclara la oposición mencionada en tanto se constituye como cuestionamiento frontal del sistema y constatación del horror que el poder produce para perpetuarse. El lenguaje deja de tener cualquier tipo de función social y los cadáveres hablan por sí mismos desde la impactante representación visual de cuerpos acribillados.

El eunuco jefe de los hombres armados quiere que me acostumbre a esto
Intermediaria Neo colonial Semi feudal Capitalismo deformado
El eunuco jefe de los hombres armados quiere que me acostumbre a
nuestros enemigos hechos cabeza a los aborrecidos prosperando

Ella ha descendido maravillosamente
Sus inmundicias en sus faldas
Avenidas de agua vinieron sobre mi cabeza
yo dije: Muerto soy

Tú que has visto todo mi dolor quebrántalos debajo de los cielos
-ya ve hermana

ni usted ni yo valemos nada para ellos
Su maldición para ellos

Tú has visto todas sus maquinaciones
todas sus venganzas todos sus pensamientos contra mí
Su sentarse y su levantarse mira

yo soy su canción (9)

A través de un tono de oralidad, que incluye registros de habla coloquial, y del cuestionamiento frontal al sistema ideológico burgués (“Neo colonial Semi feudal Capitalismo deformado”), el poema va incorporando tanto el sentimiento de temor de las masas explotadas (“Avenidas de agua vinieron sobre mi cabeza / yo dije: Muerto soy”) como la incertidumbre del poeta pequeño burgués (“Intermediaria Neo colonial”) que es conminado por “el eunuco jefe de los hombres armados” a sujetarse a sus designios alienadores. El poema enfatiza la oposición entre el “nosotros” popular versus el “ellos” del poder explotador. Si se separa un conjunto de palabras del fragmento final del poema como “inmundicias”, “mi dolor”, “quebrantar”, “no valemos nada”, “una maldición”, “maquinaciones”, “venganzas”, “pensamientos contra mí”, o la “canción” final de la matanza, se obtiene un campo semántico caracterizado por significados atravesados por la densa capa de la violencia. Esta densidad semántica y real es una constatación, en el plano de la esfera literaria, de la opresión experimentada por los sujetos subalternos. Ruiz-Rosas incorpora, incluso, el discurso directo del lumpen al citar las palabras dichas en plena balacera por “Cri-Cri”, el delincuente que encabezara el fallido escape, derrumbado de muerte sobre una de las monjas sobrevivientes: “¿No ve, hermana? ¡Ustedes tampoco valen!” así reproducido en el reportaje (“Los misterios de Lurigancho”); “-ya ve hermana / ni usted ni yo valemos nada para ellos,” así transcrito en “Amalia ...”.

En sus poemas, Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas hacen suyo el propósito contracultural del Movimiento Kloaka, plasmando en sus versos los fundamentos esenciales del colectivo. En ellos, ponen de relieve la necesidad de desestabilizar discursos poéticos, normas sociales burguesas y represoras aún vigentes, a la vez que descolonizan y le dan voz a sujetos marginalizados por las distintas formas de violencia ejercidas en la década de los años ochenta. Así, Dreyfus pone en escena una aventura erótica novedosa, y si se quiere hasta escandalosa, al situar la relación sexual de dos amantes en el espacio público de la calle y no en el privado del hogar. Además, el discurso desenfadado del sujeto poético femenino, que cuenta gozosamente su experiencia carnal para vulnerar las reglas del conjunto social ordenador, es, sin embargo, traicionado por su propio lugar de enunciación que le impide trascender más allá de la ideología patriarcal que instala al “yo” en el lugar de la inseguridad y la angustia. Soto, por su parte, inserta en el imaginario social a la prostituta. Esta voz real encuentra en la poesía un espacio para mostrarse en su plenitud humana. Los versos tejen las contradicciones de una mujer que intenta escapar de la victimización, entendida como sujeto oprimido y excluido, y se configuran fuera de ella como trabajadora sexual, pero fracasa al quedar atrapada en la discursividad socio-religiosa normativa. Finalmente, Ruiz-Rosas desmorona el orden simbólico del conjunto social al asignarle la violencia endémica a la figura maternal. La mujer-madre-violencia

se filtra despiadadamente por los intersticios de las fisuras de la nación criolla y se vuelve inconmensurable; pues, con su protagonismo invasivo, se violenta el lenguaje, el discurso poético, los valores hegemónicos y, sin duda, rompe con todo.

NOTAS

1 Pese a su corta existencia, de tan solo dos años, el Movimiento Kloaka fue muy intenso en sus actividades culturales de carácter contestatario. En *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Mazzotti enfatiza que “juntos publicaron numerosos manifiestos literarios y organizaron recitales en distintas zonas de la capital, en lugares tan disímiles como el bar La Catedral ... en los extramuros de la Lima cuadrada o virreinal ... o como el Auditorio Miraflores, en el corazón del homónimo distrito tan representativo en el imaginario—aunque ya no tanto en la realidad—de la clase media alta limeña. También concedieron entrevistas y emitieron comunicados en los que se declaraban una suerte de ‘conciencia vigilante’ del país y adoptaban un aire anarcoide aunque firme y directo en su denuncia de la ‘albañalización’ progresiva de la sociedad peruana” (132). Valga mencionar que, en tanto conducto por el que circulan las aguas residuales, “albañal” es usado como sinónimo de cloaca, desagüe o vertedero.

2 Mariela Dreyfus estudió Literatura en las universidades Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú) y Columbia (Nueva York, Estados Unidos), donde se doctoró en Literatura Latinoamericana. Actualmente, es profesora de Poesía y Traducción Literaria en la Maestría de Escritura Creativa en Español de New York University (NYU). Fundadora y disidente del MK, ha publicado los poemarios *Memorias de Electra* (1984), mención honrosa en el I Concurso Nacional de Poesía Juvenil organizado por la UNMSM y *El Diario de Marka* en 1983; *Placer fantasma* (1993, Premio de Poesía Asociación Peruano-Japonesa); *Ónix* (2001); *Pez* (2005); *Morir es un arte* (2010) y *Cuaderno músico* (2014). Además, ha coeditado el volumen *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (2007); es autora del estudio crítico *Soberanía y transgresión: César Moro* (2008) y su obra ha sido incluida en varias antologías internacionales y traducida al inglés y al francés.

Mary Soto es poeta y crítica de teatro, presidenta colegiada de la Asociación de Crítica e Investigación Teatral Independiente. Fue directora de la revista

Cambio. Es fundadora y directora de la revista *Textos de Teatro Peruano*, y coeditó la revista *Comité Killka* (1989-1990-1992). Actualmente es directora del sello editorial Canta Editores. Es autora del poemario *Limpios de tiempo* (1998) y de las plaquetas *Ayataki de mi quebranto* (2004) y *Awqanakuy Taki* (2010). Cuenta con tres textos inéditos: los poemarios *Los cumpas* y *Libro de las pequeñas cosas*, además de sus *Relatos pendencieros*. Su poesía ha sido estudiada y antologada en diversos trabajos.

Dalmacia Ruiz-Rosas es poeta, periodista, fotógrafa y productora de rock. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, junto con Piero Bustos, es conductora del programa radial “Kuntur Rock ataca de nuevo”. Ha publicado los poemarios *Secuestro en el jardín de las rosas* (1998); *Baile* (2000); *Conjuntos de objetos encontrados [detestables sentimientos de jóvenes ingeniosos]* (2006); *Roce en roq* (2012) y *Palacio de Justicia* (2013). Sus poemas han aparecido en diferentes antologías del Perú y del extranjero. Ha sido traducida al inglés, croata y francés.

3 Este poema, que se tituló inicialmente “Poema”, fue inmediatamente incluido como “Jugueteando” en la segunda parte de su libro *Memorias de Electra* (1984). Este poemario reúne siete poemas en la primera parte titulada “Solo nuestros cuerpos voraces”, y cinco poemas en la segunda, “Para romper con todo”, título que retomamos en este ensayo. *Memorias de Electra* contiene textos contra la moral burguesa y las imposiciones sociales, y a favor de la libertad erótica y amorosa, además de incluir la exploración identitaria.

4 Para un acercamiento reciente a esta noción de Jacques Lacan, consúltese el libro *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre ‘L’Étourdit’ de Lacan*, de Alain Badiou y Bárbara Cassin.

5 El poema fue muy posteriormente publicado en su único poemario edito *Limpios de tiempo* (1998). Como su título anuncia, el texto juega con las nociones de lo puro/limpio e impuro/sucio. Dividido en tres secciones: “Aprendizajes de decencia” con nueve poemas, “Sol enamora mi cintura” con seis poemas, y “Días partidos por la sangre” con catorce poemas, *Limpios de tiempo* incluye textos sobre las identidades femeninas, el deseo, la violencia cotidiana ejercida hacia sujetos marginales y el des/amor.

6 La autora reafirma esta idea en una reciente entrevista:

- "Lo primero que habría de descolonizar es la mente. Es decir, no aceptar que nos impongan una forma de vida y de pensar hegemónica. No se da ese proceso porque aún es débil el empoderamiento de las otras culturas, porque no hay organizaciones sólidas y porque los movimientos sociales que resisten a las opresiones y exclusiones culturales aún no tienen una fuerza decisoria en los destinos del país" ("Los artistas somos la piel").
- 7 El poema se incluyó en la primera parte de su libro *Palacio de Justicia* (2013), recientemente publicado pero prácticamente concluido en 1984. Este poemario está dividido en cinco partes. La primera, titulada "Estela Puelles", reúne cinco poemas; la segunda, "Ana Laipe", cuenta con tres poemas; la tercera, "El abogado", contiene dieciséis poemas; la cuarta, "Rosa Taipe", nueve poemas; y, finalmente, "Antifaz", está conformado por cinco poemas. *Palacio de Justicia* reúne textos que, con ironía, versan sobre temas como las relaciones de familia, las identidades femeninas, la violencia institucional contra los sectores populares y el amor como espacio de refugio.

OBRAS CITADAS

- Angenot, Marc y Régine Robin. "La inscripción del discurso social en el texto literario". *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Ed. M. Pierrette Malczuzynski. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991. 51-79.
- Badiou, Alain y Nicolas Truong. *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- . y Bárbara Cassin. *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre 'L'Étourdit' de Lacan*. Madrid: Amorrortu, 2011.
- Cornejo, María Emilia. *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1989.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Dreyfus, Mariela. *Memorias de Electra*. Lima: Orellana & Orellana Editores, 1984.
- . "Poema" ["Jugueteando"]. *Agua 24* (1983): 17.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2006.
- Lacan, Jacques. "L'Étourdit". *Scilicet 4* (1973): 5-52.
- Marx, Carl. *El Capital*. T. 1, vol. 3. Trad. Pedro Scaron. México: Siglo XXI, 2002.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- "Los misterios de Luriganchó". *Semana*. 20 febrero 1984: sin pp. Web. 1 febrero 2014. <<http://www.semana.com/mundo/articulo/los-misterios-de-luriganchó/4824-3>>.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Universidad de Lleida, 1996.
- Ruiz-Rosas, Dalmacia. *Palacio de Justicia*. Lima: Hipocampo Editores, 2013.
- . "Amalia / Foto-poema de amor lumpen (fragmento)". *Kloaka 1* (1984): 8-9.
- Santiváñez, Róger. "Testimonio". *Movimiento Kloaka: 30 años de cultura y arte*, Ministerio de Cultura, 9-10 agosto 2012. Ponente.
- . "Del Movimiento Kloaka a la nueva poesía". *The Poetry of the Americas International Symposium*, Texas A&M University, 12-14 abril 2007. Ponente.
- Soto, Mary. "Los artistas somos la piel de la nación". *Cultura urbana*. Web. 15 octubre 2013. <<http://teatroculturaurbana.wordpress.com/2011/04/11/mary-soto-los-artistas-somos-la-piel-de-la-nacion/>>.
- . *Limpios de tiempo*. Lima: Arteidea, 1998.
- . "Mariposa de las viejas noches". *Agua 24* (1983): 13.
- Zevallos Aguilar, Juan. *Movimiento Kloaka (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Ojo de Agua, 2002.



Carátula Revista Kloaka 1