

dos continuará na tentativa de caminhar à par do problema que enfrenta, e num gesto de extrema justiça intelectual irá resgatar o procedimento de um recurso discursivo que na ordem hierárquica da retórica não ocupa o lugar de preeminência. Valendo-se de outras investigações, Cornejo vê na implementação metonímica o parceiro da construção migrante, seja que esta se radique nas variadas *performances* ou no plano propriamente discursivo desse sujeito. E será nos interstícios da operação metonímica que, na opinião do autor, esse sujeito deslocado encontra “os lugares desiguais, a partir dos quais sabe que pode falar, porque são os lugares de suas experiências”. Operando assim por contiguidade e não por similaridade essa fala e essas experiências assumem-se contrárias ao afã sincrético e dialético.

Com o artigo de fechamento do presente volume o leitor tem então a oportunidade de visualizar o ponto de chegada de um percurso que ainda se alongaria não fosse pelo prematuro vôo do autor para alturas incomensuráveis. Concomitantemente, fica nas suas mãos uma categoria dúctil que transcende os limites tradicionais do entendimento literário como puramente estético, ou dizendo de outro modo, uma categoria que por transitar por espaços culturais mais amplos nos mostra que esse estético pode não ser apenas um, homogêneo e harmonioso, mas aparecer veiculado em formas variadas, heterogêneas e contraditórias, dilaceradas. Formas que se coadunam com o imaginário do ser social que as produz. E esse entendimento conclama, na prática de Antonio Cornejo Polar, uma gestão não apenas intelectualiva como política e sobretudo ética.

Tomara que a partir deste valioso aporte da editora da UFMG o leitor brasileiro permita que as reflexões deste condor voem alto no céu da nossa crítica, e que com isso, quem sabe, possamos começar a estreitar o diálogo com os de *lá*, ao final tão semelhantes, por variados,

heterogêneos e contraditórios, aos de cá.

Teresa Cabañas M.
Universidade Federal
de Santa Maria

Juan Zevallos Aguilar. *Kloaka. 20 años después. MK (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica.* Lima: Editorial Ojo de Agua, 2002. 114 páginas.

En el vasto proceso de la literatura peruana han surgido grupos culturales que han jugado un papel determinado en sus respectivos contextos y épocas. De ellos, los que ya forman parte del registro historiográfico son los siguientes: el Grupo Norte (en el que militara César Vallejo), Colónida (con Abraham Valdelomar de portavoz), Amauta (liderado por José Carlos Mariátegui), La Sierra (el cual agrupara a Luis E. Valcárcel y a José Uriel García, entre otros), así como el grupo Orkopata (cuyo máximo exponente es Arturo Peralta, más conocido como Gamaliel Churata) que estuvieron muy activos en las tres primeras décadas del siglo veinte.

Otras tantas agrupaciones aparecieron en el Perú en el último medio siglo, con propuestas, signos y actividades tan diversos que cada uno de ellos exige un estudio específico. Tenemos así al grupo Jueves que, en la década del 60, experimentó la influencia de los poetas ingleses Ezra Pound y T. S. Eliot; el grupo Primero de Mayo que propugnó una poesía militante al ritmo de las gestas del proletariado. En la década del 70 se encuentran el grupo Narración, con una filiación política radical y una praxis literaria encomiable, el grupo Hora Zero, de elevado tono cuestionador y parricida, el grupo La Sagrada Familia que fue un espacio de encuentro más reposado y menos disonante, así como otras tantas agrupaciones que sintieron la responsabilidad de un quehacer ge-

neracional y la necesidad de diferenciarse de otras en sus actitudes y propuestas.

A esto se suma la aparición en los años ochenta del Movimiento Kloaka, un grupo de jóvenes poetas y artistas, que encarnó la expresión inédita del desborde de la cultura urbana y juvenil de aquella década. Precisamente el libro de Juan Zevallos Aguilar titulado *MK (1982-84) Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica* viene a ser un estudio documentado de aquella experiencia cultural que se desarrolló con carácter marginal con respecto a la institución literaria capitalina. Puesto que Kloaka, inclusive desde la postulación de su nombre, fue un movimiento artístico contestatario e irreverente ante el *establishment* poético de Lima, tal vez aun más altisonante que su contraparte Hora Zero si tomamos en cuenta la siguiente definición que hace de él su integrante, el poeta Róger Santivañez: "...el movimiento Kloaka, el más brillante cometa que atravesó volando el cielo de la poesía peruana".

Pero esta postura juvenil rebelde no constituye solo un capricho de grupo o una mera maniobra de la publicidad editorial. No. La actitud beligerante de Kloaka, según analiza Juan Zevallos Aguilar en el *Estudio preliminar*, tiene hondas motivaciones, todavía enraizadas en los cambios sociales y culturales operados en la década del 80. Ya el científico social peruano, José Matos Mar, en 1984, había percibido el rediseño del complejo espectro urbano de Lima y había precisado la incontenible dinámica del "desborde popular", así como la ineptitud del Estado peruano para advertir y canalizar los grandes cambios económicos, sociales y culturales operados en el país. Y Lima estaba siendo modificada de modo radical por la presencia y actividad de las multitudes de migrantes, cuya predominancia cultural andina resultaba evidente. Esta nueva realidad tuvo también su expresión en una diversidad de manifestaciones escriturarias que constituían un

reto a los esquemas convencionales de entender la literatura. De pronto aparecieron poetas y escritores que encarnaban la voz de los sujetos sociales históricamente postergados, a la par que revelaban el nuevo rostro de un Perú que ya no respondía a la visión dualista de Mariátegui: costa / sierra.

Conviene recordar entonces que en aquellos años se dio un dinámico accionar de la contracultura juvenil en Lima. El canon de la cultura oficial estaba lejos de representar a los nuevos actores asentados en dicha ciudad. A las manifestaciones de una nueva realidad modelada por la aplicación del modelo neoliberal, según Zevallos Aguilar, correspondía el desembalse de una nueva sensibilidad que surge en un tiempo de tránsito de la modernidad a la postmodernidad en la periferia peruana. Los jóvenes de la década del 80 (inmigrantes o hijos de migrantes en su mayoría) necesitaban nuevas formas de expresión cultural en los ámbitos de la música, la poesía, el teatro y la pintura. (Recuérdese también que en esta década floreció el género musical Chicha que viene a ser una combinación de huayno y ritmo tropical afro-hispano). De allí que, tal como nos ilustra Juan Zevallos Aguilar en su estudio: "En el campo de la literatura, diferentes grupos de jóvenes, en su mayoría poetas editaban eventuales revistas de literatura como *Calandria*, *Juncalí*, *La casa de cartón*, *Macho cabrío*, *Manuscrito*, *Ojo de agua*, *Ómnibus*, *Qlisgen*, *Raíces eddiccas*, *Sic* y *Trompa de Eustaquio*. También había [muchos más] grupos de discusión literaria que no tenían ningún vocero. En estas agrupaciones se contrastaban las lecturas de las novedades literarias en conversaciones que podían durar varios días" (17).

Tampoco se puede olvidar que aquellos eran años de cruenta violencia política. El accionar de Sendero Luminoso competía en rudeza con las escaladas de la represión militar en el lapso 1979-1992. Los titulares de los diarios hablaban de denuncias acerca de fosas comunes y matanzas

en el campo. Sin embargo quedaba todavía un margen para el quehacer cultural. Se experimentó aquí una forma de teatro alternativo que creó su propia organización MOTIN (Movimiento de Teatro Independiente). El propio grupo alzado en armas tuvo un frente cultural activo, donde se privilegiaba la música popular con textos de denuncia. Entre sus exponentes literarios destacan Edith Lagos y José Valdivia Rodríguez (Jovaldo), jóvenes poetas muertos en trágicos enfrentamientos con los aparatos represivos de Estado peruano.

La actitud colectiva de Kloaka se inscribe en ese contexto. Aunque es pertinente destacar que exactamente no suscribió la insurrección armada como alternativa política, tal como pretenden endilgarle algunos. Ya el propio Santiváñez aclara este punto, al definir al grupo ante todo “como un movimiento artístico”, ajeno a cualquier acción política de organización específica, particularmente de corte maoísta. Es que el desencanto y la frustración que experimentaron sus integrantes tienen su correlato en la crisis moral y en los repetidos fracasos de los diversos proyectos políticos neoliberales aplicados en el Perú desde varias décadas atrás. El desaliento cundía en la ciudad; el futuro para los jóvenes resultaba una noción nebulosa y confusa. Inclusive los partidos de izquierda revelaban una miopía dogmática que los incapacitaba como alternativa histórica del pueblo peruano. Ante semejante angustia, ante tal crisis de fe en el mañana, no quedaba a la mano sino el arte, la palabra... la poesía hecha exasperación, denuncia, autoafirmación, esclarecimiento y revaloración de la dignidad, y la esperanza.

A través de la palabra poética los militantes de Kloaka se abocaron a una actividad literaria variada en la que podemos hallar “propuestas tan disímiles como el proyecto surrealista de rescate de lo onírico y la construcción de mundos posibles de Guillermo Gutiérrez, la relectura de los clásicos de la literatura occidental de[*el aliado principal*] José Antonio Mazzotti, la recuperación em-

prendida por la mayoría de ellos de las dicciones populares de los idiolectos, espacios sociales y de género descuidados por los escritores consagrados y la exploración de imaginarios de los sectores populares y marginales” (32). De ese modo se fueron apropiando de los espacios vacíos que dejaba la cultura oficial, en un claro afán de abarcar aspectos inéditos, de aquella exuberante realidad urbana. Lo demás fue una continuación del trabajo de laboratorio: experimentar, cotejar, evaluar, reelaborar.

En esa misma perspectiva, sostiene Zevallos Aguilar, el poeta “Róger Santiváñez se preocupa en explorar el mundo y el habla de los barrios y el lumpen limeños e indagar con nostalgia el pasado personal y provinciano, Mary Soto se preocupaba en representar el mundo de la prostitución femenina y el de las pandillas de niños abandonados. Edián Novoa. Julio Heredia y Domingo de Ramos también se empeñaron en registrar en clave literaria el mundo e imaginario de los sectores populares de familias afincadas en Lima (...) [*la aliada principal*] Dalmacia Ruiz Rosas, José Alberto Velarde y Lelis Rebolledo exploraron el mundo de la cotidianidad con un lenguaje coloquial. Mariela Dreyfus representó la experiencia corporal de la mujer en la actividad sexual furtiva.” (32). Es decir cada integrante y aliado principal de Kloaka aportó su insustituible individualidad y se fusionó en el magma de unos objetivos generacionales que apuntaban a hacer estallar la realidad, esto en una urbe como Lima, donde la barriada es el espacio ciudadano de mayor concentración popular.

Para explicitar mejor los postulados y actividades del Movimiento Kloaka, el libro trae una sección dedicada a los documentos del grupo, es decir: manifiestos, declaraciones, pronunciamientos, mensajes, entrevistas y fotografías que facilitan una comprensión mejor de su dinámica colectiva. Del mismo modo se incluye una antología de creaciones literarias de la época de todos los miem-

bros del Movimiento y de sus "aliados principales".

Juan Zevallos Aguilar refiere que ha escrito este texto con el afán de romper la "conspiración de silencio" que se cierne sobre el grupo. Lo hizo desde un sentimiento de pertenencia a aquella generación, desde una actitud de identificación con los postulados estéticos y la labor de acercamiento a los subalternos que hizo Kloaka. No tuvo antes el MK la suerte de contar con un estudio crítico solvente, como sí lo tuvo Hora Zero a través del libro *Estos trece (Poemas/Documentos)* (1973) de José Miguel Oviedo. Aunque el Movimiento Kloaka está disuelto desde 1985, hoy cuenta por fin con ese balance que lo revaloriza como un laboratorio de arte instalado en la corriente de la postmodernidad. De ahí que, gracias a la solidez conceptual de Zevallos Aguilar, inscrita en el campo de los estudios literarios y culturales, el libro adquiere un valor de documento insoslayable para el acercamiento no solo del MK, sino de todo el proceso poético peruano de la década del ochenta. El libro también equivale a una invitación para debatir sobre asuntos de representatividad y representación estéticas y políticas en tiempos de crisis.

Enrique Rosas Paravicino
Universidad San Antonio Abad
del Cusco

Julio Premat. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002. 479 páginas.

Más allá del retorno de ciertos personajes como Tomatis o los mellizos Garay, de la insistencia en ciertos lugares emblemáticos como Santa Fe o Rincón Norte, de la reaparición de ciertos paisajes como la llanura o el río, o incluso de la reiteración de ciertos episodios como la muerte del padre o el banquete, algo

se repite siempre en la escritura de Saer y la mayor parte de sus lectores no han cesado de señalarlo. ¿Pero de qué se trata exactamente? El propio autor habló alguna vez de una "manera" propia y hasta de una "norma" cuya aparente transgresión, mientras escribía una novela, le producía "una especie de sentimiento de culpa", o de "remordimiento", del cual no lograba liberarse hasta no estar seguro de que "estaba operando por enésima vez el eterno retorno de lo idéntico" y escribiendo, al fin de cuentas, "la misma novela de siempre".

Este es el problema del cual parte Julio Premat en *La dicha de Saturno*: "¿Qué repiten los relatos de Saer?" (27). Las respuestas a esta pregunta se convertirán, pues, en las dos hipótesis de su trabajo. La primera consiste en afirmar que "Saer reescribe, con insistencia, lo que podría denominarse 'relatos primarios', es decir lo que el psicoanálisis introdujo en nuestra cultura como fragmentos narrativos capaces de rendir cuenta de la formación del hombre en tanto ser racional y de palabra" (*ibid.*). Así, podemos encontrar una versión chandleriana del mito edípico en el primer relato de *Cicatrices*: muerte del padre y relación incestuosa con la madre. Pero también, y en uno de los relatos incluidos en *La ocasión*, una reescritura del mito del padre de la horda primitiva ya expuesto en *Totem y tabú*. Puede considerarse incluso que Saer tuvo en cuenta una de las variantes de dicho mito, la que Freud presentó muchos años más tarde en *Moisés y el monoteísmo*, dado que uno de los hijos del gaucho bárbaro asesinado termina por convertirse, como Oseas, en un profeta de la llanura. Hay pues muchos padres y también muchas muertes distintas de éstos en las novelas de Saer, ya que si en el mito de Edipo el parricidio supone la supresión de la ley y deja la vía libre para la relación incestuosa, el asesinato del padre obsceno o primordial, por el contrario, trae aparejada la prohibición del incesto para todos los hermanos: el tirano muerto sigue impi-