

“YO NO SOY UN GÁNGSTER”. EMPATÍA Y PERCEPCIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA POESÍA DE DOMINGO DE RAMOS

Riccardo Badini*

Como reacción a la ola de violencia institucional y subversiva que asoló el Perú en la década de los ochenta, un grupo de artistas decidió lanzar su propuesta estética desde un lugar de enunciación subterráneo. Adoptaron el nombre Kloaka,¹ subrayando con las letras *ka* el apego a los códigos orales juveniles urbanos, e insinuaron la percepción de una Lima-laboratorio, meta de los aluviones migratorios internos y donde se enfrentan los contrastes del país, originando nuevas formas culturales, la imagen de un flujo subterráneo² en que se descomponen y recomponen los elementos deteriorados del sistema.

Eran jóvenes que crecieron durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado que, a pesar de ser un régimen militar, había protegido la economía nacional, favorecido la educación pública y redistribuido las tierras. Habían podido imaginarse el fin de los capitalismo feroces, una educación de buen nivel, una vida aceptable para las clases obreras y posibilidades de ahorro para la clase media. Con el gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) y los siguientes presidentes democráticos, sin embargo, les tocó asistir al fracaso de todo proyecto nacional. A partir de los años ochenta el país fue lanzado por sus políticos al mercado libre, con todas las consecuencias que eso conlleva para los países marginales en la escena mundial. En esos mismos años, a la percepción oscura de un futuro que negaba a los más jóvenes el derecho al estudio y al trabajo, empezó a sumarse la atmósfera de caída en una verdadera espiral de violencia. Los movimientos subversivos MRTA y sobre todo Sendero Luminoso,

*Università degli Studi di Cagliari.

¹ Componentes del grupo: las poetisas Mariela Dreyfus y Mary Soto, los poetas Róger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez, Domingo de Ramos, José Velarde, Julio Heredia, el narrador Edián Novoa y el pintor Carlos Enrique Polanco.

² La imagen del *flujo subterráneo* es de José Mazzoti, en cuyo libro *Poéticas del flujo* (2002) hay todo un capítulo dedicado al Movimiento Kloaka que lleva este título.

entrado en clandestinidad a finales de los años ochenta, que habían suscitado en un primer momento cierto interés, caerían en los años siguientes en estrategias del terror con ejecuciones de masas campesinas acusadas de colaborar con el gobierno y homicidios de exponentes de organizaciones humanitarias y del campo popular; habían además buscado alianzas con los narcotraficantes y los atentados se dirigían siempre más hacia la capital con la técnica del coche bomba. En el momento en que el Estado peruano abdicó de su función civil, dejando campo libre al ejército con sus feroces medidas represivas y, con la declaración del estado de emergencia, permitió la reclusión y la eliminación de los sospechosos. A los jóvenes de esa generación les tocó familiarizarse con la idea de la muerte: intelectual, civil, cuando no física.

El movimiento Kloaka se formó después de unas cuantas reuniones en bares y cafés bohemios y marginales en 1982 y decidió actuar en la realidad político-social del país, asaltando el circuito literario con actitud neovanguardista y sin apartarse de la degradación existente, sino, por el contrario, con la nítida percepción de producir poesía desde el infierno de Lima. Nada de nihilismo en las propuestas del grupo, sino anhelos de liberación recorriendo los caminos del deseo, de la liberación sexual y del uso de drogas como respuesta a un Estado que negaba la vida. Con la actitud típica de los movimientos juveniles con ímpetu revolucionario a partir de las vanguardias históricas, la dimensión utópica se juntaba con el compromiso político-social, y en el programa de los poetas subterráneos se encuentra la negación del individualismo y de la injusticia social, la emancipación de obreros y campesinos, junto a la propuesta de formas comunitarias de convivencia libres de las frustraciones burguesas y a la recuperación del tema surrealista del *amour fou*. En un pronunciamiento de febrero de 1983 sobre la masacre de Uchuraccay,³ llegan hasta autoproclamarse conciencia vigilante en la observación de la realidad contemporánea del país y en la denuncia del sufrimiento personal y social ejercitado por el sistema político.

Una mezcla de actitud neovanguardista y performativa con recitales públicos y música rock subterránea⁴ unida a tendencias anarcoides iba transformándose en una nueva forma de compromiso con la realidad de una metrópoli asediada por la

³ En 1983 fueron asesinados ocho periodistas peruanos que habían llegado a la comunidad andina de Uchuraccay para investigar sobre una masacre cometida por Sendero Luminoso en un municipio vecino.

⁴ El rock subterráneo fue todo un movimiento musical juvenil en que se adaptaban tendencias rock, punk y ska a la sensibilidad local.

violencia. En el texto que fue publicado como manifiesto: *Nor Kloaka -para acabar con el juicio de Dios*, se anuncia:

[...] la liberación integral (económica, psicológica, social y cultural) de los hombres y mujeres de nuestro país, quienes durante siglos han padecido la explotación, discriminación y marginación por parte de los capitalistas-burgueses culpables absolutos de haber convertido la sociedad peruana en una Cloaca Infernal. (Zevallos Aguilar, 2002: 77).

También se encuentra, en el mismo título del documento, una evidente referencia a la obra escrita y realizada por Antonin Artaud para la radio francesa: *Pour en finir avec le jugement de dieu* y censurada en 1948, que representa el último aporte teórico sobre el teatro de la crueldad. Con el autor disidente del surrealismo francés los miembros de Kloaka comparten el lúcido conocimiento de que no hay forma de obviar la cruda realidad, de que la violencia se instala en la memoria del cuerpo y la única posibilidad de representación para el autor es infundirla a través del lenguaje en el cuerpo mismo del público, como real y existente en el momento de la fruición estética. A esta forma renovada de realismo se unía una disposición hacia la escritura totalmente contraria a la linealidad literaria. En otra proclama de 1948, con el título de *Vallejo es una pistola al cinto*, además de poner énfasis en el más grande innovador del lenguaje poético en español del siglo pasado, se lee en el primer párrafo: “Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón” (Zevallos Aguilar, 2002: 89), declaración que pone en claro la distancia respecto al código narrativo-coloquial utilizado por un rico filón de poesía latinoamericana que buscó el compromiso con las cuestiones político-sociales.

Entre los componentes del movimiento, el autor que más investiga en los mecanismos de la violencia es Domingo de Ramos, seudónimo de Rómulo Domingo Ramos (Ica, 1960). Procedente del barrio pobre de San Juan de Miraflores en las afueras de Lima, estudiante de sociología en la Universidad de San Marcos en el período de las manifestaciones y huelgas continuas, De Ramos pone en acto un asalto al *establishment* culto de la capital desde posiciones marginales urbanas, representando una voz inédita en el circuito literario. A partir de sus primeros libros poéticos que se publican en los años 1988 y 1993 con los títulos emblemáticos de *Arquitectura del espanto* y *Pastor de perros*, se delinean los rasgos de su quehacer poético y una capacidad empática con los contextos degradados y marginales en que el poeta entra, absorbe, parece perderse y sale para vehicular al lector hacia una

percepción sórdida de la ciudad y de los núcleos donde se generan los circuitos de la violencia. La capacidad estética de elaborar imágenes complejas, visionarias, a veces cultas, junto con detalles temporales o espaciales que repentinamente ubican al lector dentro de los hechos y a través de un lenguaje que refleja el habla popular de Lima después de la media noche, según una feliz definición de Róger Santiváñez, otro componente del grupo, son los recursos adoptados y a través de los cuales filtran en los textos realidades incómodas. Un poema programático con respecto a la operación literaria de Domingo de Ramos es “Yo no soy un gángster”, que aparece por primera vez en una antología de 2006: un viaje en la metrópoli con ritmo de tráfico latinoamericano y el yo poético al volante de una *combi*, uno de los medios de transporte más populares, informal y tristemente famoso por su peligrosidad. Los pasajeros son llevados a su destino “como si los tuvieran” asimismo los lectores a cruzar la ciudad como un río infernal y el imaginario visionario del poeta que logra reflejarla nítidamente. Descripciones crudas como la de una joven mujer “violada y panzona” que el poeta-conductor recoge en la *combi* especificando no ser un buen samaritano pero tampoco un gángster, se unen a recuerdos visuales de procedencia culta como la pintura de Duchamp *Desnudo bajando una escalera*. En el proceso de objetivación de las sensaciones contrastantes producidas por la degradación urbana, las referencias al arte plástica o pictórica, como musicales o cinematográficas, participan en una transcodificación hacia otros niveles perceptivos que permanece anclada a la realidad descrita sin ninguna posibilidad de evasión. Las imágenes más bien matizan el imaginario del poeta y su participación emotiva en los hechos que queda como suspendida recordando el final del poema “Considerando en frío, imparcialmente” de César Vallejo, donde después de una enumeración de las pobreza humanas, de consideraciones sobre cómo el sistema, el trabajo y la burocracia fagocitan al hombre, el poeta se abre a la solidaridad; y considerando la naturaleza animal del ser humano, su actitud a tenderse como objeto, a hacerse buen carpintero, así como de sudar, matar, abotonarse, se abre a un tímido abrazo “emocionado, Qué más da! Emocionado emocionado”. Así, los pasajeros que en la parada avisan de su presencia levantando un dedo “sin yema” y pasan el viaje durmiendo y babeando en las ventanillas, son personajes sórdidos de las noches limeñas, entre ellos “burócratas que en su tiempo libre fueron rebeldes”, “asesinos en uniforme”, “coimeros”, personas lóbregas pero también cualquiera de nosotros en una noche que no hace distinciones, en fin, almas que el poeta-conductor se lleva a la cintura “como una hernia”, en un viaje que evoca imágenes grotescas como los retratos de Goya, pero también un “desgaste amical”, “una borrachera”, “un beso esquivo”, “una punzante compasión en el estómago”. Los lectores participan de estas visiones

encontrándose en el corazón de una noche popular limeña y sufriendo su sórdida fascinación. En rechazo de un orden lineal narrativo-realista, el viaje de la *combi* se desplaza hacia espacios visionarios y concretos al mismo tiempo, eligiendo siempre lugares de enunciación marginales. Desde el comienzo del poema los pasajeros y los lectores cruzan el Anhydre, río sin agua que toca la ciudad invisible de Amanrote. Estamos en la utopía que no se encuentra en ningún lugar, presente y ausente, la que Thomas More ubicó en el Nuevo Mundo, y donde ahora el poeta-conductor es esclavo de Ademus el príncipe sin población, y está encapuchado “por hablar otro idioma, por orar echado, por sudar arcaicamente y gritar desde una torre”, con alusión a los prisioneros musulmanes en Guantánamo o en la cárcel de Abu Ghraib en el período en que estaba controlada por Estados Unidos. El desplazamiento hacia el espacio imaginario y real del conflicto en Irak o Afganistán y sus consecuencias evoca una relación subterránea con la política neoliberal peruana de inspiración estadounidense y la sociedad contemporánea, en la cual el poeta-conductor se mueve desde posiciones contrarias al sistema establecido: “en vilo”, “esposado”, “como un reo en contumaz”, culpable de estar en ese tiempo y espacio de la noche limeña y no cerrar los ojos frente a la drogadicción, a la prostitución, sino dejarse atravesar empáticamente por las sensaciones que de esas realidades proceden. La ciudad invisible de Thomas More muestra su lado distópico revelando los mecanismos globales de marginación y segregación, mientras Lima, paralelamente, se colorea de rasgos apocalípticos con escenas de guerrilla urbana y un terror sin fin interiorizado como en la parte final del poema en que el poeta-conductor lee *Los adoradores del fondo del mar*, traducción del cuento *Dagon*, de Howard Phillips Lovecraft, padre del género de horror, y se pregunta si tendrá algún fondo.

En el flujo subterráneo de la Lima laboratorio, con la concentración más alta de hablantes de la lengua quechua inmigrados de todo Perú, Domingo de Ramos enfrenta la cuestión étnico-cultural desde una perspectiva urbana. El informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación había declarado en 2003 un número espantoso de setenta mil víctimas debidas al conflicto interno peruano en los años entre 1980 y 2000, de las cuales casi el 70% eran quechuahablantes. Es impresionante comprobar cómo, al igual que en el pasado colonial, hoy el país sigue estructurándose sobre la negación y la cancelación física de las poblaciones autóctonas. Para Domingo de Ramos, hijo de una madre nacida en Ayacucho, el componente indígena es uno de los elementos de una personalidad que fagocita el pasado y la heterogeneidad cultural contemporánea de una metrópoli globalizada. Faltas de concordancia de género y número, giros sintácticos típicos del castellano andino se fusionan en sus textos con el lenguaje popular limeño, ubicando la

voz poética en los sectores suburbanos, espacios éstos convertidos en meta de la inmigración interna del país. La fluidez cultural urbana no produce ningún ocultamiento del conflicto; más bien los rasgos culturales andinos se proyectan hacia la modernidad, a través de un proceso de extrañamiento visionario que los inserta en la percepción actual de las supercherías como elementos de continuidad en el ciclo de la violencia. En el poema “Su cuerpo es una isla en escombros”, el cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala, que en su *Nueva crónica y buen gobierno* nos ha dejado un documento único sobre la conquista y la colonización de Perú desde una perspectiva indígena, está asimilado a un inmigrado, a un peón de albañil contemporáneo que trabaja en la construcción de Macchu Picchu, a un vendedor ambulante, a un posible autor de atentados, y termina su existencia como uno de los muchos desaparecidos latinoamericanos o un indígena víctima de masacres colectivas, mientras la Coca Cola intenta apropiarse de su imagen. Entre las líneas del texto se encuentran precisas referencias a la feroz represión contra los detenidos acusados de terrorismo en las cárcel de San Juan de Lurigancho, que se habían sublevado en las cárceles del Frontón y Santa Bárbara en 1986, y que había causado alrededor de 300 víctimas. La fiesta andina del cortamonte se transforma en una visión sanguinaria con las cabezas de los prisioneros que cuelgan de las ramas del árbol ritual. Gracias a un marco mitológico con un conjunto de imágenes procedente del mundo indígena y mestizo, procesadas a través de un filtro visionario, el poeta opera el traslado de los abusos perpetrados en el periodo colonial por parte de la Corona de España sobre las modernas víctimas de la violencia:

Su cuerpo es una isla en escombros

Vuela

1500 ó 1600 Huamán Poma de Ayala

nos cuenta de sus amoríos

de sus vísceras recientemente disecadas para nuestro museo

en nuestros textos de historia

Huamán Poma con su antigua indumentaria

representa una casta de artículos para el turismo

y las razas sociales y económicas en la tierra que

ahora pisa y sus dibujos y la crónica

se pueden leer en los noticieros

y también lo anuncian por

la Coca Cola en un periódico de izquierda

Huamán Poma habla quechua
vende diarios
y papas
trabaja en una construcción como la
de Macchu Picchu
Prepara su estrategia
de cómo inmolarsse ante el sol
con una carga
de TNT en los costados sin antes darse un paseo
por el centro de Lima intentándolo en la Torre
pero duda de acertar su objetivo
y toma un microbús para irse al
mar que acaba de conocer
y que le da mareos y vomita
toda la cerveza mientras bailaba chicha con su chica
en un cortamontes de donde pendían
las cabezas de los que murieron en 1986 aproximadamente
cuando cayó el imperio por el virrey de Lurigancho
Y ese día lo tuvo
entre las manos
La mar una serpiente salada
que volaba entre las nubes
Que coronaba su cabeza
monolítica
Y montó en cólera e hizo un mural al
Dios Sol y el mundo volvió a nacer
entre los despojos que salían de las brasas
El Sol preguntó averiguó su paradero
se enteró que lo apresaron por las cercanías del palacio
ató sus cadenas en las columnas
iluminó sus bóvedas
oscuras donde un pulpo estrangulaba una presa y lo devoró
pero Huamán Poma fue torturado vaciado al mar
depositado en una fosa y finalmente
su cuerpo es una isla en escombros.

(Arquitectura del espanto, 1988).

La institución y su ejercicio del poder connotados en forma represiva aparecen identificados como la parte adversa, en el poema “Banda nocturna”: un recorrido en las ansias juveniles de la generación contestataria de los ochenta. Cercados por la policía, expuestos al riesgo del degrado al grupo nocturno, quedan sólo los escombros de una ciudad después de la guerra o dejar el país. Aunque con rasgos completamente distintos de la escritura testimonial,⁵ el poema ofrece una crónica de la desbandada juvenil enfocada desde el interior. La escritura lineal resulta insuficiente para explicar el movimiento de entrada y salida de los contextos violentos que la generación de Domingo de Ramos llevó a cabo. Las jóvenes noches robadas a una generación crecida entre deseo y toque de queda están marcadas precisamente por la negación del principio de realidad a través de la contestación, del uso de las drogas, de la liberación sexual. En esta línea los recursos literarios empleados por el poeta reflejan formalmente la negación del orden establecido, y permiten adoptar la percepción interna de la voz poética con la complejidad de elementos que conlleva y que se mueve entre alteración, cultura popular, referencias cultas. La música chicha,⁶ la imagen de Sarita Colonia,⁷ que es una santa popular no reconocida por la religión oficial y que el poeta ahora acerca al mundo de la droga y al rock and roll, y las casas de estera como las de los pueblos jóvenes configuran el escenario de un posible degrado juvenil que se percibe con una emoción estética. La misma que sienten los lectores al final del poema, frente a la fugacidad de la juventud y de la belleza, en el último verso tomado en préstamo del célebre soneto de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”, y escrito en forma de escala como subrayando la posible caída:

mientras mi banda se
aleja en tierra

en humo

en polvo

en sombra

en nada...

⁵ El aspecto testimonial de los poemas del movimiento Kloaka está desarrollado por Zevallos Aguilar (2002: 32-33).

⁶ La música chicha ha sido un fenómeno muy popular en el Perú de los ochenta. Se trataba de una fusión de música cumbia y rock con influjos de música andina tradicional.

⁷ Para profundizar sobre el fenómeno de Sarita Colonia, véase: Eduardo González Viaña, *Sarita Colonia viene volando*, Lima, Copé, 2004.

En la disposición tipográfica del mismo verso confluye, finalmente, otra intertextualidad de tipo visual, conexas con el riesgo y la fascinación por la locura y procedente del “Poema del manicomio” de Carlos Oquendo de Amat, poeta puneño de la generación vanguardista:

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de
ser

rueda

un color

un paso [...]

Es en el poema “Clímaco”, para terminar, del libro *Dorada Apocalypsis*, editado en 2008, que Domingo de Ramos llega a tocar los núcleos generativos de la violencia. El título se refiere a un terrible hecho de crónica de 2001, cuando con 44 martillazos un joven de nombre Clímaco mató a una muchacha de 16 años. En el largo e impactante poema se reconstruye el imaginario del asesino, mientras el poeta parece perseguir los pasos de una locura subterránea hasta el momento mismo en que se realiza el crimen. Otro viaje dentro del horror en que somos guiados por una voz poética que no juzga sino que ilumina los rincones oscuros de la realidad y reinterpreta los elementos culturales que los pueblan. De los pishtakos⁸ andinos a los mangas japoneses, De Ramos pone en acto toda la heterogeneidad de una “olla común” (Mazzotti, 2002: 144) globalizada con referencias al cine (Bela Lugosi, que es el actor intérprete clásico de Drácula, las películas de horror *Cape Fear* y *Angel Heart*), al mundo clásico griego (Tántalo), a personajes de fantasía de los juegos virtuales en la red (los funestos desuellamientos), como rastreando los símbolos de una monstruosidad cotidiana que reside en el variado imaginario contemporáneo. Gracias a la técnica del *flashback*, a algunos detalles temporales y espaciales diseminados a lo largo del poema, los lectores se encuentran repentinamente frente a la acción cruenta para ser llevados al poco rato en un recorrido, alucinado, inventado por el poeta, pero verosímil, dentro de la mente enferma del asesino.

⁸ El pishtako es un ser mitológico andino que se identifica con un hombre grande de rasgos occidentales que mata a los viajeros para robar su grasa.

Con el poema “Clímaco”, Domingo de Ramos, sin ninguna complacencia ni filtros morales, encara otra vez la ambigüedad de tratar desde una perspectiva estética el argumento de la violencia, con un pasaje de la dimensión colectiva, político-social, a la esfera del acto individual que vuelve la operación más difícil aún. En todos los niveles el poeta rompe los mecanismos de la cotidianidad, con actitud parecida a la de Vallejo hacia la miseria y el dolor humano, sabe leer la violencia y otorga espesor a su percepción sustrayéndola a los mecanismos de cancelación o, al contrario, de espectacularización.

Esta actitud resultaba incómoda a la cultura oficial en los años ochenta, cuando los integrantes del grupo poético eran considerados unos personajes marginales que viven fuera de la sociedad civil. Sorprende ver cómo aún hoy, cuando los poetas de Kloaka tienen una trayectoria y una madurez artística reconocida, existen sectores de la sociedad peruana que se niegan a aceptar su contribución al debate político y cultural nacional. Está pasando en este mismo año 2012: en el momento que las celebraciones para los treinta años de la fundación del movimiento Kloaka ya estaban anunciadas para el mes de agosto y auspiciadas por Petroperú, improvisamente, con la complicidad de un programa televisivo de matriz conservadora en donde el grupo de poetas ha sido ridiculizado por los periodistas, la institución retira su participación en la actividad conmemorativa, dejando entrever los mecanismos modernos de la censura. La respuesta artística a la violencia en el Perú de los años ochenta y noventa fue también una forma de sobrevivir que hoy vuelve a ser negada con bajos mecanismos mediáticos que dejan vislumbrar el intento de cancelar los espacios ideológicos abiertos.

Bibliografía

Poesía de Domingo de Ramos:

- (1986). *Poesía*, Parigi: Kloaka Internacional.
- (1988). *Arquitectura del espanto*, Lima, Asaltoalcielo Editores.
- (1993). *Pastor de perros*, Lima: Asaltoalcielo Editores/Colmillo Blanco.
- (1995). *Luna cerrada*, Lima: Asaltoalcielo Editores.
- (1996). *Ósmosis*, Lima: Ediciones Copé.
- (1999). *Las cenizas de Altamira*, Lima: Editorial La Noche.
- (2004). *Erótica de clase*, Lima: Ediciones El Virrey.
- (2006). *Pastor de Perros*, Lima: Estruendo Mudo.
- (2009). *Dorada Apocalypsis*, Lima: Intermezzo Tropical y Tranvías Editores.
- (2011). *Cartas desde la azotca*, Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.

Textos críticos

- Bernardoni, Rodja (2010). "l'identità e la memoria. Scrittura e violenza nella letteratura peruviana negli anni del conflitto interno", en Pisa: Tesis doctoral. (<http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-06292010-170321/>).
- Carta, Federica (2007). "Poesía e violencia nel Perù della 'guerra sucia'". en Cagliari, Tesis de Licenciatura, 2007 (<http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=19550>).
- Chueca, Luis Fernando (2001). "Consagración de lo diverso. Aproximación a la poesía peruana del 90", en *Lienzo 22*, Lima.
- De Lima, Paolo (2003). "Violencia y otredad en el Perú de los 80: de la globalización a la Kloaka", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. 29, n.58, Poesía y Globalización, 2003.
- Mazzotti, José Antonio (2002). *Poéticas del flujo*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pau, Stefano (2009). "Conflitti culturali in Perù: La letteratura della violenza ed altre rappresentazioni artistiche della 'guerra sucia'", en Cagliari: Tesis de Licenciatura.
- Ronchez, Vladimir (1983). "En la Kloaka. Una revolución poética que nace en los desagües", en *Caretas 747*.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2002). *Kloaka, 20 años después*, Editorial Ojo de Agua.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2009). "Pensamiento crítico y necropolítica en el Movimiento Kloaka", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34.1, 2009 (<http://fis.ucalgary.ca/ACH/RCEH/34/ZEVALLLOS.pdf>).