

2015

Acabar con toda la represión, Entrevista a Roger Santiváñez

Antonio Ochoa

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ochoa, Antonio (April 2015) "Acabar con toda la represión, Entrevista a Roger Santiváñez," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 81, Article 22.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/22>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ACABAR CON TODA LA REPRESIÓN, ENTREVISTA A ROGER SANTIVÁÑEZ

Antonio Ochoa

El sábado 8 de noviembre temprano por la mañana fui a recoger un auto que me había prestado un amigo para manejar de Cambridge, Massachusetts, a Collingswood, Nueva Jersey donde vive el poeta Roger Santiváñez, en una pequeña casa cerca del río Cooper, escenario de sus poemas más recientes. Era un día despejado, el trayecto fue tranquilo, con vistas de los bosques de Massachusetts y Connecticut. Manejar solo en carretera me invita a un estado meditativo, simultáneamente de atención a las acciones mecánicas y al entorno pero mentalmente despejado como el cielo azul celeste. Llevaba conmigo algunas notas para la entrevista, pero más que pensar en éstas se me presentaban imágenes de los poemas de Roger. Pensé entonces que lo mejor sería dejar fluir la conversación sin apegarme a mis notas. Llegué a la casa de Roger como a las tres y media de la tarde y él salió amablemente a recibirme. Después de conversar un rato, sacó una botella de pisco, un poco de queso, y puso un disco de Leuzemia en el tornamesa. Estábamos sentados en la sala de su casa. Roger sabía las letras de las canciones que a veces cantaba bajo el aliento, recordando esos años en Lima. Fue entonces que dejé encendida la grabadora para que captara nuestra conversación.

ANTONIO OCHOA: Cuéntame de Leuzemia.

ROGER SANTIVÁÑEZ: Para hablar de Leuzemia tendría que hablar de Kloaka porque podría decirse que toda esta onda nace –digamos en un tiempo anterior- con el espíritu del movimiento Kloaka; es decir, una posición anarquista, radical frente a la sociedad. Nosotros estábamos en contra de la violencia que azotaba al país, tanto de la violencia de Sendero Luminoso contra el estado y

la respuesta del estado –vía el Ejército- a esa violencia con una guerra sucia. Pero Sendero también tenía sus propias guerras sucias, como matar a un pueblo entero porque había un par de campesinos que había colaborado con el Ejército. Entonces tanto el estado como Sendero no tenía ninguna autoridad moral para hablar de una regeneración del país. No, las dos cosas eran productos bien peruanos de la miseria, de la represión, de la explotación feroz contra las masas; básicamente indias, cholos, obreros, campesinas. Entonces, la rebelión se justificaba, como dijo Sendero. Pero los caminos de Sendero eran errados. Eran caminos criminales. Eso generaba una situación muy extraña de violencia, de inseguridad total, de miedo, de terror, que vivía la gente. El Ejército también formaba escuadrones de la muerte –como el famoso Comando Colina- que mataba indiscriminadamente justificando que estaba matando senderistas. Era una situación desgarradora. Ahí nace Kloaka, producto de esa situación. Ya no podíamos soportar como seres humanos, y menos como artistas, como poetas, lo que estábamos padeciendo. Sentimos la obligación moral de hablar, de decir “esto tiene que parar, esto no puede seguir así, ¿no? ¡Esta sociedad es una cloaca!” Por eso salimos como Kloaka con K para darle un toque distinto, como una llamada de vanguardia, como darle la vuelta a la palabra y asumirla como un movimiento directamente heredado de los ismos vanguardistas del mundo entero, de toda la tradición occidental, ya sea europea o norte y latino americana. Y de manera directa, el surrealismo al que considerábamos la suma y cifra de toda la vanguardia europea desde el futurismo de 1909, DADA del 16 y las corrientes de los 20s y 30s. Pues lo asumíamos. Discutíamos los textos de Bretón y los manifiestos del grupo.

AO: ¿Y llegaron a hacer algunos experimentos?

RS: ¡Claro! Hacíamos cadáveres exquisitos, hacíamos performances. Había un miembro de Kloaka llamado Guillermo Gutierrez Lhyma que es un poeta super marginal en Lima actualmente. El era uno de los principales cultivadores del surrealismo dentro de Kloaka. Con él hacíamos una serie de trabajos de ese tipo que también habíamos aprendido de los beatniks en Visiones de Cody, la novela de Jack Kerouac. Entonces nos encerrábamos en mi cuarto a hacer una suerte de psicoanálisis entre todos nosotros. Cada uno tenía que vomitar todas sus faltas, sus sufrimientos más íntimos, sus traumas, sus miedos de la niñez y la adolescencia. Eso le dio una gran cohesión al grupo.

AO: Me imagino, porque eso no parece algo sencillo, ¿cómo es la relación entre el lado emocional y la masculinidad en el Perú? Porque en México algo así sería prácticamente impensable. A lo mejor entre poetas como un ejercicio deliberado, en un espacio muy seguro.

RS: Es cierto, mira, yo te entiendo, es bien parecido. Lo que pasa es que nosotros nos habíamos puesto el propósito de traernos abajo toda la represión que el sistema ejercía sobre nosotros.

AO: Hasta la estructura social y los roles de género.

RS: Exacto, entonces comenzábamos a hablar, a confesar públicamente dentro del grupo cosas tan terribles como -qué sé yo- una escena sexual, un conflicto familiar o algo raro, difícil, incluso alguna escena homosexual que alguien del colectivo hubiese tenido. Cosas de ese tipo que usualmente la represión te impide expresarlas.

AO: Había una vulnerabilidad como seres humanos.

RS: Era una cosa que nos habíamos propuesto: ser vulnerables entre nosotros para que pudiéramos integrarnos como seres humanos en una gran hermandad poética y artística; en una mística.

AO: Que va en contra, exactamente, a esa violencia institucional que crea anonimatos más que individuos.

RS: Lo que queríamos nosotros era destruir todas las formas represivas que teníamos encima nuestro, para ser liberados, ser integrados a los demás, al mundo. Y así poder escribir una nueva poesía, porque esa era la idea, escribir una nueva poesía.

AO: Mencionaste una mística, y en tu poesía, sobretodo esa de Symbol [Philadelphia: Asalto al Cielo Editores, 1991] que sale de ahí, hay esa parte sexual, del cuerpo, pero también hay una parte religiosa, de comunión.

RS: En Kloaka había momentos en que teníamos una posición mística. Es decir, pensábamos que Dios se manifestaba en todo hecho de existir, incluyendo el sexo. Nosotros identificábamos la unión con Dios con la unión sexual. Hacíamos una lectura materialista de San Juan de la Cruz, por ejemplo. El esposo y la esposa, el alma y Dios, unidos. Nosotros los convertimos en seres humanos. Pero que al mismo tiempo eran Dios también, o ideas de Dios, o productos de una imaginación mística para con Dios. Asumíamos todo ese modo de pensar y lo manejábamos y tratábamos de propagandizarlo en nuestras lecturas, conciertos de rock, performances, exposiciones de pintura, y acciones en las calles y plazas de Lima.

AO: Me imagino que a lo largo de los años, gente entró y gente salió del movimiento, pero ¿cómo funcionó el grupo?

RS: El movimiento fue fundado por Mariela Dreyfus y yo. Se integraron invitados por nosotros Edián Novoa y Guillermo Gutierrez Lhyma. Y luego José Alberto Velarde. En eso apareció Domingo de Ramos, y entró también a formar parte, lo mismo que el pintor Enrique Polanco. Finalmente Mary Soto y Julio Heredia. Ese fue el núcleo fundador. Más tarde, en una especie de segunda etapa, se integraron José Antonio Mazzotti y Dalmacia Ruíz Rosas como aliados principales. Actitud parecida fue la de Rafael Dávila-Franco. Y participaron como compañeros de ruta Bruno Mendizábal y Frido Martin, Rodrigo Quijano y Fernando Bryce –artista plástico- ambos junto a Daniel Brodiano y Octavio Susti miembros de la banda de rock y chicha Durazno Sangrando. Las bandas de rock: en aquella época había un pata Edgar Barraza, Kilowatt cuya banda se llamaba Kola rock. Kilowatt, una gran persona, ya falleció; increíblemente un tipo que cantaba tan bonito muere de cáncer a la garganta, una paradoja del mundo. El grupo Delpueblo banda de rock fusión-andina -eso era un poco lo que queríamos hacer en Kloaka también- una especie de poesía fusión. Ellos tenían un estilo llamado “música barrio” que es bacán por ser la expresión de los barrios de Lima, que es rock pero también huayno, chicha, valse criollo o negroide, bolero, cumbia, balada. Era una fusión de todo. Una creación bien interesante. Esto era básicamente el Movimiento Kloaka. Además -en cierto modo- estuvimos muy vinculados al colectivo de artistas plásticos Huayco— que en quechua es la avalancha que viene de la sierra cuando –en tiempo de lluvias torrenciales- se derrumban los cerros hacia la costa. De Huayco: Juan Javier Salazar, Charo Noriega, Armando Williams, pintores; Igual que Roberto “Caballo” Cuenca y Enrique Polanco cuyos talleres ambos tenían en el local de Huayco.

AO: Y ¿tenían alguna especie de rutina? ¿Se reunían semanal, mensualmente?

RS: Teníamos reuniones todas las semanas. Los martes o miércoles nos reunimos en un restorán-chifa del centro de la ciudad llamado Wony. Era un café donde paraban artistas, escritores, intelectuales y periodistas de Lima en esa época. La reunión fijada era semanalmente pero eventualmente nos veíamos casi todos los días ahí en el Wony o en mi casa también; en mi cuarto.

AO: ¿Cuánto tiempo duró esa primera etapa?

RS: Desde 1982, el 83 fue el año más fuerte y en 1984 ya se comenzó a diluir y en ese año terminó todo. Pero hubo una especie de rebrote en 1986 porque José Alberto Velarde, poeta que vive en París, organizó allá recitales y editó plaquettes con el nombre de Kloaka Internacional. Mientras nosotros, José Antonio Mazzotti, Dalmacia Ruíz Rosas, y yo estábamos en *Asalto al cielo* que fue un suplemento cultural que editamos para un periódico llamado *El nuevo diario*. Podría decirse que se exponía toda la ideología de Kloaka en el suplemento. Fueron como 13

ó 14 números, hasta que ese proyecto estalló también, porque en ese momento en Lima los proyectos estallaban así como estallaban las bombas, porque había una pasión política muy grande. Con José Antonio Mazzotti y nuestro gran amigo y mecenas Francisco Alcázar Miranda (ya fallecido y a quien le rindo homenaje) decidimos convertir *Asalto al cielo* en un sello editorial y sacamos varios libros de poesía empezando con *La última cena*, antología de la poesía peruana de la generación de los 80s, en 1987. Cuando José Antonio Mazzotti se vino a vivir a los Estados Unidos siguió sacando libros –una considerable colección de poesía- bajo el sello Asalto al Cielo / Editores.

AO: ¿Y donde hacían los performances, acciones, y conciertos cómo reaccionaba la gente?

RS: Kloaka tenía acogida en los barrios de Lima, por ejemplo en el Rimac que era donde yo vivía. Ahí tuvo acogida con una especie de célula rock, donde estaban Edgar Barraza, Kilowatt, los hermanos Ricardo y Raúl Montañez (quien luego integrará Leuzemia), Toño Arias y Toño Infantes de la banda Temporal, y otros muchachos, entre ellos un jovencito que todavía estaba en la secundaria, David Pillman que intentó hacer Kloaka Escolar en el colegio nacional Ricardo Bentín del Rimac, con otro chico Armando Montoya, quien se fue a Inglaterra y desapareció. Amaba el rock inglés, se fue y nunca más se supo de él.

También había un parque en Lince adonde yo llegaba y comenzaba como a predicar el mensaje de Kloaka con todos los patas ahí –liderados por el joven poeta Gino Ravina- y discutíamos. Terminábamos en la madrugada quedándonos dormidos en el parque después de varias horas de discusión y una botella de pisco. Era muy interesante. Después Domingo de Ramos también hizo algún tipo de predicamento, en su barrio, que era allá por el Cono Sur de Lima, antiguas zonas que fueron invadidas en los 60s y que hoy han levantado ciudades pero en aquel entonces eran esteras. Eran invasiones de gente sin casa. Domingo de Ramos fue miembro de toda esa oleada. Por eso Domingo se convirtió en una especie de símbolo de Kloaka porque expresaba a un mundo que nunca había sido representado en la literatura, menos en la poesía: el de los llamados Pueblos Jóvenes. El mundo de los que bajaban de los Andes en masas aluvionales -circa 1970- a poblar las afueras de Lima. Y formaron eso que Abimael Guzmán llamaba “el cordón de fierro”, pues de ahí es de donde salía gran parte de los militantes de Sendero a quemar Lima.

El sonido y la voz de Domingo fue una especie de disparo en un concierto. Llamó mucho la atención. Y Domingo actualmente es uno de los poetas más respetados del Perú. Eso para mí fue uno de los logros de Kloaka, demostrar que no tienes que ser un pituco nacido en las clases acomodadas para ser un gran poeta. Qué mejor que tener esa experiencia para cantar un canto nuevo que nunca se había escuchado, con palabras, voces, sentimientos que jamás se habían pronunciado. A mí me complace mucho la existencia de Domingo en

ese sentido porque ha justificado a Kloaka históricamente.

Aunque nosotros también pusimos lo nuestro. Kloaka es un mundo de experiencias, casi cada poeta tiene su onda, su estilo, porque no hay un estilo común en Kloaka; salvo que sea el coloquialismo radical del comienzo. Ese era el lenguaje que buscábamos. *Symbol* sería -en mi caso- el punto culminante de esa búsqueda. Yo vivía obsesionado con esa vaina de Pound: Poetry is Speech [Poesía es habla]. Entonces quería hacer un poema con las palabras más cotidianas del mundo, de todos los días, y ahí vivía fascinado con el pop-art que es doméstico: el refrigerador y la casa y todo esto. Y con los grandes poemas conversacionales de América Latina desde Parra, Cardenal, Lihn, Cisneros, Pacheco, Dalton. Yo vivía obsesionado con ese lenguaje, con esa idea de hacer un poema con las palabras de la vida diaria, con los elementos domésticos de todos los días. Pero si en un momento yo me empapé de todo ese lenguaje, y quería moverme en él, también comencé a pensar que tenía que radicalizarlo; o sea, “¿dónde está el habla más viva?”, dije. El habla más viva está en los barrios, en las calles donde habla la gente, en las esquinas. Y dentro de eso: «¿cuál es el habla más radical?», la del lumpen, la jerga del lumpen. Entonces me metí al lumpen, me metí a investigar, casi me convertí en un lumpen para poder dominar ese lenguaje, dominar ese territorio y ahí escribí *Symbol*. *Symbol* es el producto, cuando el lenguaje ya me había copado. No es fácil entrar al mundo lumpen, tienes que convertirte en uno de verdad; si no, no te aceptan. Yo tuve que convertirme durante un buen tiempo.

AO: Pero no suena a una investigación intelectual, más bien fue una cosa existencial que te transformó.

RS: Claro, porque seguí a Rimbaud. Yo era tan inocente que seguí al pie de la letra a Rimbaud. Con los años me ha parecido algo absurdo, porque eso no lo puedes hacer, pero yo era tan tonto que lo hice. Me creí el cuento así, a pie juntillas. Leía y releía mil veces: “Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por una larga, detallada y rigurosa distorsión de todos los sentidos” y más adelante: “Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura” y “se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito -¡Y el supremo sabio! ¡Porque alcanza lo desconocido!”. Y me metí en las drogas así, hasta morirme, para distorsionarme todos los sentidos.

AO: ¿Las drogas eran parte también de Kloaka?

RS: Sí, claro, pero en Kloaka las drogas eran una cosa suave, mística, hippie. Años después de Kloaka cuando yo escribí *Symbol*, eran las drogas duras como la pasta básica de cocaína. Eso es terminal, eso mata. De hecho, eso a mí casi me mata. Más bien -fue un milagro- tuve un instante de lucidez y en ese momento decidí salir. Ahí fui cuando me vine a Estados Unidos. Yo me salí

de eso, pero ya me había maleado mucho en Lima, nadie me iba a dar trabajo. Entonces pensé que tenía que seguirme yendo. Primero me fui a Piura. Me encerré en la casa de mis padres un año y me curé solo, sin necesidad de ir a clínicas de rehabilitación. Mi propia clínica fue la casa de mis viejos, que ya habían muerto, pero estaba mi hermana mayor. Un año encerrado, la barba me creció hasta abajo. Pero salí sano. Y dije ¿ahora qué hago? Pensé, salí de Lima a Piura, tengo que seguirme yendo. Me voy a Estados Unidos, pues.

AO: Este periplo en el que estás comienza en una cosa interior y se transforma a una necesidad de movimiento externo, pero empieza digamos con una destrucción de los moldes sociales.

RS: Y de autodestrucción, autodestrucción del ego, de la imagen del poeta, de la imagen del docto, de todo eso. Yo sufrí mucho, claro, porque me costó sangre, sudor, y lágrimas dejar la droga, pero lo conseguí. Y acá estoy pues. Una señal para mí fue que yo siempre he escrito poesía en cualquier situación, yo puedo escribir poesía sano, borracho, pasado, dormido, muerto; pero en un momento, al final de la etapa de la droga, comencé a no poder escribir y ese fue el pare para mí. Porque dije, no, pues si no puedo escribir esto no tiene sentido, esto ya no.

AO: Nunca perdiste de vista esa misión.

RS: Nunca la perdí. Por eso yo siempre digo que en realidad fue la poesía la que me salvó de la muerte cuando estuve en la droga. Incluso en el mundo de la droga yo me justificaba por la poesía. Cuando salió *Symbol*, quería ponerle una cinta adelante que iba a decir “este libro marca la justificación poética de la droga”. Pero al final no lo hice, porque pensé que no era necesario regalarme hasta ese punto. Que eso se vaya sabiendo –decidí– o que la gente lo intuya. Pero yo tranquilo, porque sabía que Baudelaire y Rimbaud habían escrito bajo los efectos de la droga, Burroughs también, Ginsberg. Entonces no había ningún problema ético desde ese punto. Sino que el problema fue cuando ya no podía escribir. Y decidí salir de Lima porque yo ya había tocado fondo en esa ciudad. Fue un proceso muy extraño paralelo a mi búsqueda del lenguaje lumpen para poder escribir y al mismo tiempo la droga; hay como vasos comunicantes entre ambas situaciones. Todo estaba dentro de mi visión rimbaldiana del mundo -como me parece- producto de esa gran inocencia entre la adolescencia y la juventud. Lo que pasa es que uno es joven y no se da cuenta de eso, y uno quiere ser honesto con su pasión poética: todos queremos ser Rimbaud a los 20 o 25 años de edad. Es que uno se alucina con la poesía, se fascina con la poesía y cree encontrar caminos que lo lleven a ella.

Por otro lado, Ginsberg fue el ideólogo de Kloaka, en un momento. Recuerdo que con Mazzotti, leímos juntos *Aullido*. En los 80s llegó a Lima la edición de Visor, José Antonio la compró, me la prestó y la leíamos juntos a cada rato. Y

eso fue una enorme influencia ideológica, de concepción del mundo. En esa época leí una entrevista increíble a Ginsberg aparecida aquí en Estados Unidos, en la revista *Gay Sunshine*; Tusquets de España había hecho un libro *Cónsules de Sodoma* (1982) que eran entrevistas a distintos personajes y aparecía ahí. Una entrevista fabulosa, realmente una revelación mística. Esa entrevista yo la fotocopí y la repartí entre la gente de Kloaka. Fue muy discutida porque ahí Ginsberg nos explicaba cómo era eso de la visión; o sea, cada momento era una epifanía, como si todo estuviera ocurriendo por vez primera. La idea de tener una visión es ver las cosas de una manera prístina, como si fuera la vez primigenia, inicial en que el mundo se te revela. Eso me influyó muchísimo. Yo me convertí en un místico por Ginsberg.

AO: Ginsberg también era un músico, me comentaste que tú tocabas la guitarra en algunos grupos de rock, cómo relacionarías esto con la poesía.

RS: Sí, pues buscando formar un grupo de rock es que yo descubro la poesía de una manera completamente inopinada, como se dice. Un día estaba en una clase en cuarto año de la secundaria, y no sé qué diablos pasó que comencé a escribir unas vainas que yo llamé poemas que eran como reflexiones motivadas por una especie de incertidumbre frente a la vida. Tenía catorce o quince años, y no entendía qué hacía en este mundo ni para qué había venido. Entonces, eran como un intento de responder a esta situación de una forma, no diría violenta, pero sí áspera. Era como un rechazo al mundo. Yo nunca había leído ni un poema, ni sabía qué era un poema, ni tenía ninguna idea de la poesía.

AO: Pero con la música que tocabas había una conexión con lo lírico ahí.

Sí, claro. Yo era un adolescente músico de rock y esto –de cierto modo- implica tener una visión poética. Pero antes, una vez en los 60s mi papá había comprado una grabadora de casete, que era la última moda. La llevó a la casa. Entonces, mi papá, que era un abogado, bastante culto -le gustaba leer- cogió un libro de García Lorca, que yo ignoraba por supuesto, y leyó el “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías” probando la grabadora. Y yo me quedé mudo. Fue una cosa que me sacó de onda. «¡¿Qué es esto?!» dije. Fue un gran impacto pero ahí quedó, porque yo era un niño. Cuando hice mi primer poema, ahí fue cuando comencé a pensar en leer poetas. Y ahí fue cuando recién me metí a la biblioteca de mi viejo, no muy grande pero bastante suculenta. Y él siempre me decía “entra a leer, ¿por qué no lees este libro”, “fuera”, contestaba yo, “no voy a leer nada, me voy a jugar pelota”. Era lo que me interesaba, jugar fútbol en la calle con mis amigos. Pero al empezar a escribir vi las cosas de otro modo y comencé a leer. Y de casualidad descubrí a Vallejo. Mi papá tenía un ejemplar de la hermosa edición que por primera vez recogía la obra poética completa de Vallejo, por el año 1968, en la editorial Moncloa y Campodónico de Lima.

No sé por qué se me ocurrió: mi papá tenía el libro en la cabecera de su cama, entonces lo cogí, comencé a leer y eso sí me rompió el cerebro, fue un bombazo que me deslumbró. Lo que me impresionó fue la fuerza, la hondura humana, el sentimiento que expresaba Vallejo. Una cosa muy fuerte que me marcó.

En esos días yo me había enamorado de la chica más linda del barrio, como dice Enrique Lihn: “la perla de su barrio”. Aunque esa chica naturalmente estaba enamorada del chico más guapo del barrio, que no era yo. Pero ella tuvo la belleza -vamos a decir- de aceptar mis piropos, mis entradas, conversar conmigo, dedicarse a unas conversaciones telefónicas alucinantes. Y justo en el colegio, un cura español, nos comienza a enseñar la poesía de Bécquer. Así que el sufrimiento que yo tenía por esa chica llamada Toña, tomó forma por los poemas de Gustavo Adolfo. Esas cosas tan terribles de la ausencia de la amada, del amor no correspondido. Entonces el cuadro clínico estaba completo. Ya no había nada que hacer. En ese mismo año escribí una novela corta sobre los patas del barrio. La fiebre de la escritura me agarró fuerte. Eso fue influenciado por Vargas Llosa, concretamente su ficción *La ciudad y los perros*.

AO: ¿Y qué hiciste con el manuscrito de esa primera novela?

RS: Circuló en mi salón de clase en el colegio, porque a un pata se le ocurrió, yo no sabía escribir a máquina, pero un amigo mío Luciano Huayama, mi pata del alma, mi fan, vamos a decir, a él le gustaba que yo escribiera. “Yo te lo paso” y lo pasó a máquina él. También hizo algunas copias y las circuló por todo el salón. Y toda la clase se moría de risa leyendo las historias. Yo había cambiado los nombres levemente.

AO: ¿Y cómo se llamaba?

RS: *Los espirituales*, tenía quince años.

AO: Y ¿tienes copia todavía?

No, fíjate que me pasó una cosa que es alucinante. El año 2000, antes de venirme a Estados Unidos, me pasé una temporadita en Piura, en mi casa. Me fui allá a esperar el resultado de la postulación a la beca. Salí de Lima y me fui allá donde estaba mi hermana. Y un día yo me acordé de *Los espirituales* y de otros textos también. No libros pero pequeños grupos, pequeñas colecciones, series de poemas. Recuerdo que había escrito una para el papá de una cuñada que falleció en 1971. Fue bien loco porque el Sr. Jorge Vega Ruesta, a quien le decían Dinamita porque tenía un carácter terrible, fallece por la reforma agraria de Velasco -la revolución del general Velasco- que fue un trauma en el país porque expropió a los terratenientes. Ellos eran los dueños del Perú, era la oligarquía que manejaba la sociedad entera. Mi cuñada era hija de uno de ellos.

Y el día en que van los técnicos de la reforma agraria, le quitan todo, lo dejan nada más que con su camioneta. Le expropián todo incluyendo la casa de la hacienda. Una hacienda linda en el valle de río Chira: que es un área preciosa cerca de la ciudad de Piura. El pata regresó a su casa y se murió de un ataque al corazón. Me dolió bastante porque Dinamita era mi amigo. Todo el mundo le tenía miedo, pero él conmigo era una paloma. A él le gustaba conversarme, siempre me hablaba el viejo como si yo fuera un adulto, se ponía a hablarme con mucha simpatía. Eso me encantaba. Se murió y me dio tanta pena que escribí varios poemas. Y escribí otro poemario también sobre mi amor frustrado con Toñi. Todo eso lo tenía en un maletincito verde de mi papá que me había regalado. Pero no sé porqué nunca me lo había llevado a Lima cuando me fui a la Universidad de San Marcos. Lo dejé ahí en mi cuarto. Lo que pasa es que mi mamá, en mi casa en el norte del Perú, conservó mi cuarto tal cual. Yo regresaba de la universidad en vacaciones y ahí estaba mi cuarto: incluyendo una parte hasta donde habían juguetes de mi infancia. Después fui a vivir a la casa, mi hermana con sus hijos que eran unos niños terribles. Era otra generación, otra onda. Acabaron con todo. Al punto que en el 2000, cuando yo estoy ahí, le digo a mi hermana Lola: “yo tenía un maletín verde que estaba acá”. Ahí estaba el estante todo desvencijado, todo vacío, pues sus hijos ya lo habían destrozado. Le pregunté, “Lola, ¿no has visto nunca ese maletín que había aquí?, allí tenía yo materiales, todas mis cosas, todo lo que escribí antes de irme a Lima, ahí lo dejé.” Como a los dos días mi hermana se me aparece: “mira, esto es lo que he encontrado”. Era una tapa de cartulina ploma donde decía *Los espirituales*. De todo el bloque de papeles—poemas, apuntes, relatos, dibujos—sólo había quedado la tapa de cartulina. No nos quedó sino esbozar una sonrisa con melancolía.

Yo escribí ahí bastante. Escribí otra novela antes de entrar al quinto y último año de la secundaria. Era la segunda: pretendía ser la historia de una chica —Carmen— de la cual había estado muy enamorado, de cómo había tenido varios maridos después, y su vida y sus amores, fracasos, y mi amor platónico por ella, claro. Se llamaba *Los regalos también son tristes*. Típico de un romanticismo trasnochado de la pubertad. Todo eso se perdió.

AO: Y ¿has escrito más narrativa?

RS: Sí, en el año 1997 escribí una novela, titulada *Santísima trinidad*. Es autobiográfica, basada en mi niñez y adolescencia piuranas, y en mi vida en la Lima de los años 90s. Fue publicada por mi amigo Walter Cier/Editor en 1998. Y también un libro de cuentos. En Piura antes de venirme acá, me pasé un rato allí, así que me puse a escribir unos cuentos de memorias autobiográficas de la infancia que se llama *El corazón zanahoria*. ‘Zanahoria’ es una jerga limeña de sano, cuando una persona es sana es ‘zanahoria’. Zanahoria entonces porque es cuando estaba en la niñez ‘zanahoria’. Eso salió, hay dos ediciones, una de Sullana en Piura y otra en Lima.

Escribí otro libro de cuentos en la secundaria que estaba bastante bien según lo recuerdo. En esa época yo leía mucho a Ribeyro, Bryce Echenique, García Márquez, Vargas Llosa. En verdad estaba totalmente influenciado por la estilística de Ribeyro. Se llamaba el libro –como uno de los relatos- *Lo que pasó en el vagón del tren en el viaje al Cuzco*. Habíamos ido al Cuzco –en un viaje accidentado- toda la promoción Bermachis 1972 de mi colegio. Antes de terminar ese año hice otro libro de cuentos al que le había puesto *Vidas de Santos*. Recuerdo el cuento principal que se llamaba “Las becasas felices” que eran unas jovencitas estadounidenses que iban becasas de intercambio a Piura –por la Agencia American Field Service [AFS]- y eran felices porque todos los patas de Piura terminaban enamorándose y haciendo el amor a las lindas americans.

AO: Al regresar de una pausa en nuestra conversación encontré a Roger buscando entre sus discos.

RS: Aquí he encontrado algo del grupo Delpueblo que es la banda de la época de Kloaka propiamente. La onda del rock subterráneo [Leuzemia, Narcosis, Autopsia, Guerrilla Urbana y Zcueta Cerrada que son los conjuntos iniciales de la movida subte] es post-Kloaka. Es a través de Edgar Barraza, Kilowatt es que yo tomo contacto con Leuzemia. Le pusieron ese apodo porque su look era como el del símbolo del kilowattio de las empresas eléctricas del Perú. Su cabeza parecía una bombilla de luz. Era flaquito. Pero tenía una extraordinaria onda para cantar rock. Kilowatt participaba en todas las presentaciones de Kloaka. Las presentaciones eran recitales de poesía, conciertos de rock, performances, y pintura. Ahí yo leía los manifiestos ácratas del Movimiento. Una vez, en una performance, cuando se encienden las luces en el estrado del Auditorio Miraflores que –gentilmente- nos cedía la gran actriz Dalmacia Samohod; Frido Martín estaba en medio del proscenio, impecablemente vestido con un terno azul elegantísimo, tomando el té en una vajilla de plata y porcelana. De pronto comienza a leer en voz alta. Leía extractos de la Biblia, de la Guía telefónica, del diario *El Comercio* de Lima, todo mezclado, como un collage. Y atrás estaba Fernando Bryce –de la banda Durazno Sangrando -con su batería. En eso se comienzan a rayar. Frido procede a leer de una manera desahogada, enloquecida, y se deshace la corbata desabotonándose terno, chaleco y camisa, mientras Fernando tocaba la batería frenéticamente hasta que entró en una suerte de éxtasis y agarró a patadas la batería y la hizo pedazos. Yo estaba –al costado en bambalinas exultando exclamaciones hasta el caos final y apagón total. Esa fue la última presentación de Kloaka.

AO: La relación entre Kloaka y ese rock underground era esencial.

RS: Claro, fundamental porque sería un modo de pensar, una visión del mundo.